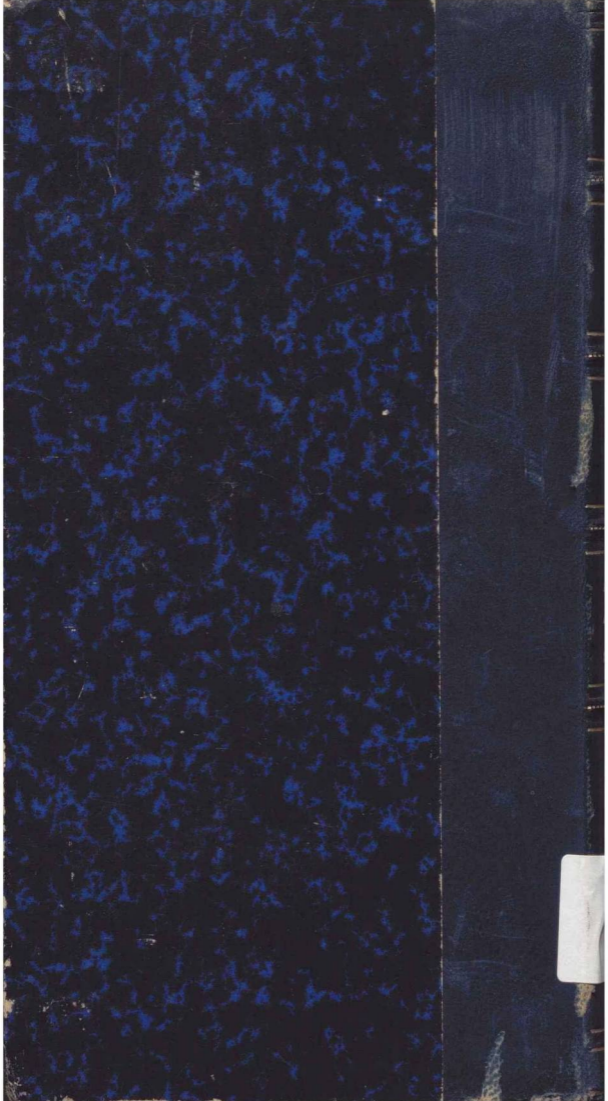


FÉTIS

A MUSICA
AO ALCANCE
DE TODOS

BIG
XIX-3
FET
mus



UNDO
IVRO

N.º 651

Trindade - 13
36 99 51
sboa

Michelangelo Lambertini

RIN & C.



Cop. 85040

A MUSICA

AO

ALCANCE DE TODOS.

A MUSICA

AO ALCANCE

DE TODOS,

OU

NOTICIA SUCCINTA

DE TUDO O QUE É NECESSARIO PARA AJUIZAR E FALLAR D'ESTA ARTE,
SEM A TER PROFUNDADO.

POR

F. J. FÉTIS,

Mestre de Capella do Rei dos Belgas, e Director do Conservatorio Real de Bruxellas, &c. &c.

TERCEIRA EDIÇÃO AUTHENTICA,

REVISTA, CORRECTA E AUGMENTADA DE MUITOS CAPITULOS, E D'UM DICIONARIO
DOS TERMOS DE MUSICA.

TRADUZIDA EM PORTUGUEZ

POR

JOSÉ ERNESTO D'ALMEIDA.

Compagne fidèle de l'homme, la Musique embellit son existence, et l'aide à supporter les fatigues d'un pénible voyage.

CASTIL-BLAZE — *Dicc. de Musica.*

PORTO,
EM CASA DE CRUZ COUTINHO — EDITOR,
Rua dos Caldeireiros, n.^{os} 14 e 15.

1858.

PROLOGO.

Durante os ultimos sette ou oito annos da restauração, houve em França um adiantamento notavel, não em Musica, que não podia progredir no seu fim esthetico, mas no gôsto da sociedade pela Arte. Como sempre acontece, este gôsto se desenvolvêra pelo habito de ouvir bellas Peças bem executadas por artistas de raro merecimento, e pouco a pouco se foi propagando por todas as classes. A *Revista musical*, que eu emprehendi em Fevereiro de 1827, havia auxiliado este movimento, e encontrou leitores até nos salões os mais polidos de Pariz.

Foi então que decididos amadores de Musica, guiados pelo seu instincto, me pedirão com instancia para escrever um livro onde podessem todos beber doutrina sufficiente da theoria e da historia d'esta Arte, sem serem obrigados a longos estudos technicos. Bem que minhas serias occupações pouco tempo me deixassem disponivel, resolvi-me deferir a esta supplica, persuadido de que não seria menos util popularizar as noções prima-

A MATHÉMATICA

DE TODOS

OS RANHOS

DE SEUS

OS RANHOS

PORTO — NA TYPOGRAPHIA DE SEBASTIÃO JOSÉ PEREIRA,
Praça de Santa Thereza, n.ºs 28 a 30.

rias da Sciencia e da Arte, que trabalhar no aperfeiçoamento das theorias mais elevadas. Tal foi a origem da *Musica ao alcance de todos*. A primeira edição d'este livro appareceu no comêço do anno de 1830: e o benigno acolhimento que recebo do público foi muito além do que eu esperava. Em menos de dous annos se esgotou aquella edição, e por esse mesmo tempo apparecêrão outras duas na Belgica. Da primeira edição fez M. Carlos Blum, de Berlin, uma versão Allemã que sahio á luz pouco tempo depois da publicação do livro original. com o titulo de: *Die Musik* (a Musica).

Instado pelo livreiro de Pariz que publicára a primeira edição para apromptar uma segunda, puz mãos á obra em 1832, retoquei-a em muitos lugares, junctei-lhe muitos capitulos, e concebi o designio de junctar-lhe um Diccionario da linguagem technica, e que d'ordinario se adopta em Musica. Findou o meu trabalho nos principios de 1833, epoca em que me retirei de Pariz para tomar posse da cadeira de mestre de capella do Rei dos Belgas, e da de director do Conservatorio Real de Musica em Bruxellas. Passado pouco tempo, se embrulhárão os negocios do livreiro que devia publicar o meu livro de tal sorte, que lhe foi preciso demandar os crédores para reentrar na posse do manuscrito, e esta circumstancia demorou a sua publicação até 1834. O novo editor (M. Paulin) projectou elevar a nova edição ao excessivo numero de quatro mil exemplares. Parecia-me esta pretensão exorbitante para um livro d'in-

terêsse meramente especial ; todavia forçoso me foi ceder, e a obra se imprimio com estas condições. E com quanto um editor de Bruxellas fizesse apparecer outra edição sem meu consentimento , fiquei pasmado (eu o confesso) de vêr exaustos pelo commercio este grande numero d'exemplares.

Pela segunda edição de Pariz é que se fez a traducção Hespanhola ; *La Musica puesta al alcance de todos*. A traducção Inglesa (*Music made easy*) reimprimio-se em Boston, na America do Norte. Apparecêrão tambem alguns annos depois, outras traducções em linguas estrangeiras , entre as quaes uma versão Russa , que se publicou em S. Petersburgo.

Um acontecimento tão notavel, o maior que jámais poderia obter um livro que tracte de Musica, não me embarçou, comtudo, de revêr cuidadosamente a *Musica ao alcance de todos*. No espaço de doze annos decorridos desde a publicação da segunda edição authentica, muitos factos novos se produzirão e houverão de ser assignalados em uma nova edição. Creárão-se familias d'Instrumentos de metal ; importantes modificações se fizerão n'outros , mórmente na Flauta ; uma nova escola de Pianistas se formou, e a Musica destinada ao Piano soffreo uma completa metamorphose ; em fim, muitos artistas citados nas primeiras edições, como homens os mais abalizados da epoca em que ellas sahirão á luz, tinham desaparecido, ao passo que outros se tornavão conhecidos. Tudo isto pois exigio

alterações e addições consideraveis. Demais, certas questões relativas á Arte se discutirão nos jornaes de Musica, mórmente no tocante a reformas propostas para a Notação, e certos methodos d'ensino de que se faz grande espalhafato. Consagrárão-se novos capitulos a estes objectos, e resolvêrão-se os problemas de modo que não ficasse vacillante o espirito dos Leitores. Finalmente, tendo a theoria physica e mathematica da Musica occasionado tambem novas indagações durante os ultimos dez annos, assentei devia fazer sôbre este assumpto amplissimas addições ao que já havia dicto nas primeiras edições do meu livro.

Em quanto se imprimia a segunda edição, não se me mandárão provas, e d'aqui resultou um grande numero d'incorreccões, que passei a emendar n'esta terceira. Assim, a *Musica ao alcance de todos*, no actual estado em que se acha, dá-me lugar a crêr que a sua redacção é definitiva, e que nada mais terei que mudar-lhe nas edições que por ventura hajão de publicar-se d'ora em diante.

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 sôbre a especie humana que a acção d'esta Arte se torna sensivel; a maior parte dos entes organisados lhe estão mais ou menos sujeitos. O ouvido que

(1) Não é esta a definição que se acha nos Dictionarios. J. J. Rousseaux diz que a *Musica é a Arte de combinar os sons d'uma maneira agradavel ao ouvido*; isto é circumscrever 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 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 auctor lhe adapta: estes são indeterminados na Musica instrumental, e nem por isso são menos vivos. Creio pois que a minha definição é a melhor.

ella fere immediatamente, não é mais que o agente de percepção: sôbre o systema nervoso e sôbre a intelligencia é que o seu poder se desenvolve com mais fôrça; d'aqui a diversidade de seus effeitos. O cão, o cavallo, o veado, o elephante, os reptis, os mesmos insectos são sensiveis 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 começã a ouvir os sons.

Os phenomenos sobretudo que a Musica desenvolve na organisação humana são muito dignos d'observação. Em certo numero d'individuos igualmente sensiveis 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. A's 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 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 dúvida 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 organisação de taes individuos era incompleta ou viciosa; comtudo bem póde ser que o seu modo de existir seja o resultado d'uma longa impassibilidade dos nervos musicaes, e que a falta d'exercicio tenha causado esta insensibilidade.

A acção da Musica sôbre os órgãos physicos e sôbre 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 sôbre este ponto curiosas observações; porém n'ellas não domina bem o espirito philosophico: é assaz consideravel o numero das obras que elles apontão, e os factos alli expostos tem tão pouca probabilidade, que, para se admittirem, precisão da auctoridade do nome de seus auctores.

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. Quanto á origem da Musica, cada um a imaginou segundo a sua phantasia; mas a opinião que a refere ao canto das aves prevaleceo. Devemos confessar que é ideia extravagante, é conceber uma opinião bem singular ácerca do homem o querer que elle depare com uma das suas mais vivas fruições no arremêdo da linguagem de certos animaes. Não, não, por certo que assim não é: o homem canta assim como falla, anda ou 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 communicação, tinhão 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 civilizando, o seu canto se aperfeiçôa; 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 Ma-

libran e Sontag; mas não é menos veridico que o melodioso canto d'estas teve por primeiros rudimentos a especie de grasnido d'aquella. 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 receber 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 organisados? pergunta muitas vezes repetida sob diversas fórmas, 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 *Harmonia*, ou em fim a união d'ambas estas cousas, mas sem explicar, e talvez mesmo sem saber exactamente o que é *Melodia* ou *Harmônia*. Tractarei de remover todas as dúvidas a semelhante respeito; mas primeiro devo declarar que ha um terceiro meio d'acção que é proprio da Musica, e sôbre 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 character 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. Comtudo 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 porém dirigida a outro monge, Guido aconselha sómente ao seu collegã 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*, como de mais suave pronunciação e mais apto para se ouvir no *Solfeggio* (1). Italianos, Francezes, Hespanhoes e Portuguezes ado-

(1) Veja-se esta palavra no Diccionario.

ptarão estas syllabas para designar os sons; os Allemães e os Inglezes conservarão as letras alphabeticas para o mesmo fim. Esta serie de syllabas ou letras chama-se *Escala* (1).

Depois d'esta nomenclatura de sons, conhecêrão que os havia intermediarios perfeitamente apreciaveis ao ouvido. Por exemplo, advertirão que entre os sons designados por *Do* e *Re*, havia um terceiro igualmente distante de *Do* e *Re*. Para não multiplicarem os nomes, supuzerão que este som era umas vezes *Do* mais alto, e outras *Re* mais baixo. Chamárão *Do Sustenido* (2) ao *Do* mais alto, e *Re Bemol* ao *Re* mais baixo, seguindo a mesma ordem nos sons intermediarios de *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, etc. Segundo esta operação ficou sendo a palavra *Sustenido* o synonymo de mais alto, e *Bemol* 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. *Do Sustenido* pois já não é um *Do*; mas os musicos que só tem a prática (e este é o maior numero), havendo ligado uma ideia de realidade aos signaes representativos dos sons, e vendo que os signos *Do* ou *Re* não mudão, e que sómente se lhes junctão os signaes d'elevação ou abaixamento, isto é, *Sustenido* ou *Bemol*, estes musicos, digo, imaginárão que *Do* é sempre *Do*, quer se lhe ponha *Sustenido*, quer não. Taes erros são frequentes em Musica, e tem produzido muita obscuridade na exposição de seus principios.

Sendo *Do Sustenido* intermediario de *Do* e *Re*, assim como *Re Bemol*, 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 *Do Sustenido* não é exactamente o

(1) Tambem alguns lhe davão o nome de *Gamma*, por ser a Nota mais baixa da Escala de Guido representada pela terceira letra do alphabeto grego, que se chama *gamma*. Esta *gamma* indicava o signo *Sol*.

(2) Ou *Diese*. (Nota do traductor).

mesmo som que *Re* Bemol, 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 de affinar esses mesmos instrumentos, fazendo sôbre 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 affinadores a praticão por habito, sem conhecer a sua theoria. Já vêmos 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 *Do* ao primeiro som expressado, *Re* ao segundo, e assim por diante subindo, reinaría na Musica uma confusão extrema, e não se poderia assentar em cousa certa. Para obviar a este inconveniente, construirão-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⁾. E' por este som que se affinão todos os Instrumentos e se regulão as Vozes. Em França este som é *La*; na Italia, *Do*. 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 Pariz 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 assaz vulgarisado. A maior

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

parte dos Pianos que existem nas provincias de França estão muito baixos. Os cantores que se acompanhão 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 d'exprimir os sons do Canto. Para este fim servião-se os Gregos e os Romanos das letras do seu alphabeto, diversamente 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 lueta incessantemente renovada contra os barbaros do Norte, o imperio do Occidente foi vencido e desmantelado; as Artes perecêrão 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 sobretudo, isto é, a Musica dos Gregos, que tinha sido o encanto de Roma e da 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 alphabeto.

Mas, em quanto os povos Latinos usavão d'estes Signos, os Lombardos e Godos, cujo dominio se estabeleceo na Italia, adoptarão outros d'um systema bem differente; pois não só

representavão sons destacados, mas também um aggregado de sons, e até de phrases 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 d'uma comparação entre os mesmos e os do Canto-chão Latino.

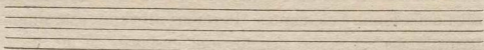
E' porém de notar que os povos do Oriente, que cogitá-rão de representar os sons por Signos, não comprehendessem o uso d'estes senão como meio d'exprimir um aggregado de sons n'um só Signo, em vez de os decompôr em seus mais simples elementos. Devemos attribuir esta singularidade aos excessivos ornatos 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 forão 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 Musica. Cada mestre tinha o seu; este o transmittia a seus discipulos, e nunca era possivel 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 vêmos 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 a tornarão pouco a pouco uma cousa totalmente diversa do que foi na sua origem. Passo a dar noções exactas sôbre esta materia com a maior concisão que me fôr possivel.

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 sôbre 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 fórmula é a seguinte (1):



E' sôbre 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 fórmula




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 fórmula



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 de elevação ou gravidade entre estas Vozes, exprimem-se estas

(1) Ha papel de Musica que contém dez Pautas em cada pagina, outro dôze, quatorze, dezeseis, e mesmo vinte e quatro. Chama-se *papel Francez* o que tem mais altura, *papel Italiano* o que é mais largo.

mesmas modificações, collocando a Clave sôbre Linhas diversas. A clave de *Do* escreve-se assim : ella dá o seu nome á Nota que se acha sôbre a mesma Linha em que está assignada a Clave.

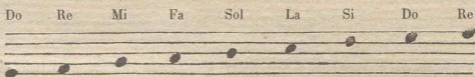
Podem reduzir-se a quatro as diversas qualidades de Vozes: 1.^a Vozes agudas de mulher; 2.^a Vozes graves de mulher; 3.^a Vozes agudas d'homem; 4.^a Vozes graves d'homem. A Voz aguda de mulher chama-se *Soprano* ou *Tiple*; a Voz intermediaria do mesmo sexo, *meio-Soprano* ou *segundo Tiple*; a Voz grave, *Contralto*; a Voz aguda d'homem, *Tenor*; a Voz grave, *Basso*: dá-se o nome de *Bari-*tono** 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 consequentemente nos habituemos 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.

(1) Veja-se cap. 4.º, pag. 18.

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 os Signos particulares de cada som. Não devemos todavia crêr que seja necessario haver Signo d'uma fôrma particular para qualquer d'estes sons; uma tal multiplicidade poria o espirito em confusão, e cansaria a memoria sem utilidade. Não é a fôrma da Nota que determina a entoação, mas sim o lugar que ella occupa sôbre a Pauta. Para satisfazer a isto, bastaria pôr na Linha ou no Espaço um ponto.

A Nota collocada sôbre 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 degrãos, á medida que se vai subindo sôbre 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:



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 porém 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 forem precisos, e supprimê-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 todas as outras Notas. Assim, quando a Clave de *Sol* se acha no principio da Pauta sôbre 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'esta 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 *Diapasão*, 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 ha-

(1) Tal foi o inconveniente da Musica instrumental antiga, principalmente d'Orgão, no seculo XVI e XVII. D'aqui o serem inintelligiveis á maior parte dos musicos as obras dos grandes organistas d'essa epoca.

ver 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

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 *Bemol*. O *Sustenido* tem esta fórma \sharp , o *Bemol* aquella \flat .

Occupadas todas as Linhas e Espaços pelas Notas que representam *Do, Re, Mi*, etc., não sóbra lugar na Pauta para sons intermediarios; mas como, em linguagem ordinaria, suppomos que as palavras *Do Sustenido* ou *Re Bemol* são sufficientes para exprimir a ideia do som intermediario de *Do* e *Re*, está-se igualmente d'accôrdo 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 *Bemol*, usa-se d'outro Signo que se chama *Bequadro*, e do qual eis-aqui a fórma \natural . O *Bequadro* colloca-se antes da

Nota que tinha Sustenido ou Bemol, e vale o mesmo que dizer: *o Sustenido tirou-se, ou já não ha Bemol*. E' uma especie de signal estenografico.

Dá-se o nome de Tom (1) á distancia entre dous sons immediatos, como *Do* e *Re*; a differença que vai d'um d'estes sons ao intermediario, representado por Sustenido ou Bemol, chama-se *Semi-tom*. Ora o Intervallo mais pequeno que o ouvido d'um Europeo póde apreciar com justeza, é o *Semi-tom*.

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 (2). A distancia entre estas Notas é 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 entrelaçamento 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 vèzes 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 si-

(1) Entre nós tambem se diz *Ponto* em lugar de *Tom*, *Meio-ponto* em lugar de *Semi-tom*. (*Nota do traductor*).

(2) Não fallo aqui da supposta differença que ha entre o Tom maior *Do*, *Re*, e o menor *Re*, *Mi*, por ser uma theoria que não existe senão entre os mathematicos, theoria falsa, como adiante se verá.

gnificação impropria; porque *Diatonico* vem de *dia*, por, e *tonos*, tom ⁽¹⁾: ora a Musica moderna não procedê 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 destituída 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 fórma 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 irregularidade substituindo *Fa* Sustenido a *Fa*, e *Do* Sustenido a *Do*. D'esta sorte ha um Tom de *Re* a *Mi*, um Tom

(1) Esta etymologia é geralmente adoptada; mas é mais provavel que a verdadeira etymologia seja a palavra Grega *diatonos*, que significa *estendido*, isto é, cujos Intervallos são, em geral, maiores que Semi-tons.

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 série 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, póde a Escala começar por todas as Notas, ainda por sons intermediarios, e haver tantas Escalas regulares, quantos fôrem os sons dentro d'uma Oitava. Dá-se a cada Escala o nome da Nota por onde começa; mas em vez de dizer Escala de *Re*, de *Mi* Bemol, de *Fa*, dizemos Escala do Tom de *Re*, do Tom de *Mi* Bemol, do Tom de *Fa* ⁽¹⁾; e chamamos Symphonia em *Re*, Sonata em *Mi* Bemol, Abertura em *Fa*, as Peças que estão escriptas debaixo da Harmonia relativa ás Escalas de *Re*, de *Mi* Bemol, ou de *Fa*.

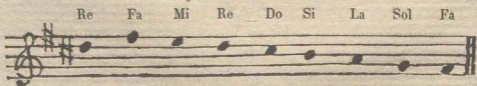
Acabamos de vêr que a palavra *Tom* se toma n'uma acceção diversa da que exprime a distancia d'uma Nota á outra, e que significa tambem certa ordem de sons. *O Tom de Re* quer dizer que os sons tem a disposição concernente a uma Escala que principia em *Re*. Este dobrado emprêgo d'uma palavra é defeito da linguagem musical: e ha ainda muitas outras. As pessoas que não entendem de Musica, enganadas com as expressões: *Tom de Do*, *Tom de Mi Bemol*, *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

(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*).

meio de o conseguir, que é descê-la no caso de ser muito alta, ou subî-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* Bemol; e no segundo, fazendo o contrario, isto é, substituindo uma Escala de 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'espírito, mórmente se o Instrumento fôr um Piano; porque é preciso fazer uma dobrada operação, já na Musica da mão direita, já na da esquerda.

Claro está que se houvesse mister fazer um calculo para cada Nota, Sustenido, Bemol ou Bequadro, 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 porém um meio de simplificar esta operação, o qual consiste em suppôr que ha outra Clave diferente 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* Bemol, substituiremos na ideia á Clave de *Sol* a de *Do* na primeira Linha, suppondo dous Bemoes na Clave, e a Transposição se effectua, como no exemplo seguinte:



TRANSPOSIÇÃO.



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 meca-nico, 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 executante de fazer a Transposição; porém como não podem transportar toda a Musica, é util saber cada um de per si fazer esta operação.

CAPITULO V.

Em que consiste a Tonalidade. — A diversidade de Tonalidades funda-se nas differentes concepções d'Escalas.

A operação por meio da qual se faz uniforme a disposição dos Tons e Semi-tons nas Escalas da Musica actual dos Europeos, e dos povos do Novo Mundo seus descendentes, e da qual já vimos a exposição no capitulo precedente, não foi entre os Antigos, nem mesmo é hoje em certos paizes, a base do systema da Musica que alli está em uso.

As quatro tribus Hellenicas que succedêrão aos Pelasgos, e fôrão o tronco do povo Grego, a saber, os Dorios, os Eolios,

(1) Empregão-se varios meios para operar a Transposição meca-nica; mas os primeiros Pianos transpositores que se usãrão, fôrão os de MM. Roller e Blanchet, manufactores de Pariz. Aperfeiçãoou esta invenção M. Pfeiffer, reduzindo o seu meca-nismo á pressão d'um pedal.

os Lydios, e os Phrygios, têm cada um sua Escala particular chamada *Modo*. Pelo decurso de tempo, reunirão os Gregos estes diferentes Modos, e os modificarão para d'elles formarem o systema geral da sua Musica. Perto de quatrocentos annos antes da Era Christã, era o Modo Lydio o seguinte:

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do;

o Modo Phrygio:

Re, mi, fa, sol, la, si, do, re;

o Modo Dorio:

Mi, fa, sol, la, si, do, re, mi;

o Modo Eolio:

Fa, sol, la, si, do, re, mi, fa.

Não tractamos agora de examinar como estes Modos mudarão de nome depois, por que modificações o Phrygio se tornou Dorio, abaixando Meio-ponto a Septima, em quanto que o Dorio se tornava Phrygio, subindo Meio-ponto a Segunda; e como o Eolio se tornava Lydio, etc. Tão pouco fallaremos d'algumas outras mudanças que se operarão em tempos mais proximos a nós, e limitar-nos-hemos a observar que as quatro Escalas acima expostas tem uma organização tal, que em cada uma d'ellas os Semi-tons *mi-fa* e *si-do* occupão diferentes posições, como adiante se póde vêr, onde os Semi-tons vem marcados com este signal \frown .

Do, re, mi, \frown fa, sol, la, si, \frown do;

Re, mi, \frown fa, sol, la, si, \frown do, re;

Mi, fa, sol, la, si, \frown do, re, mi;

Fa, sol, la, si, \frown do, re, mi, \frown fa.

Tal era pois o principio da formação dos Modos da Musica entre os Gregos, que fazia consistir toda a differença das Escalas na diversa collocação dos Semi-tons. O resultado d'este principio na pratica constituia o que se chama *Tonalidade Grega*, bem como a semelhança de collocação dos Se-

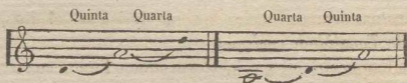
mi-tons nas diversas Escalas da nossa Musica actual, é o principio da *Tonalidade moderna*.

No tempo em que o celebre astronomo Ptolomeo escrevia sobre o systema da Musica dos Gregos orientaes, isto é, cêrca do anno 139 da Era Christã, continha este systema as sette seguintes Escalas:

1. *La, si, do, re, mi, fa, sol, la;*
2. *Si, do, re, mi, fa, sol, la, si;*
3. *Do, re, mi, fa, sol, la, si, do;*
4. *Re, mi, fa, sol, la, si, do, re;*
5. *Mi, fa, sol, la, si, do, re, mi;*
6. *Fa, sol, la, si, do, re, mi, fa;*
7. *Sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.*

Ora, os primeiros Christãos sollicitos em regular o canto de seus Hymnos, adoptarão este systema modificando-o. Como em cada Escala tivesse este canto uma Nota que lhe servia de ponto d'apoio ou de repouso, e outra que era frequentemente repetida, chamarão os primeiros auctores do Canto-chão á primeira d'essas Notas *final*, á segunda *dominante*. Um Modo ou Tom qualquer d'aquelle canto ficou desde então caracterizado pelos limites da Escala, a saber, pela *final* e pela *dominante*.

Parece, segundo o que acabamos de dizer, que o Canto-chão não houvera de ter mais que sette Tons ou Modos, assim como os ha no systema de Ptolomeo que tem outros tantos, e cujos differentes sons na Escala Diatonica são os unicos por onde se póde começar cada disposição de Semi-tons; mas os antigos reformadores do Canto-chão, depois de observarem que a fórma mais frequente das Melodias se encerrava no espaço de Quinta ou de Quarta, dividirão cada Oitava ou Escala em Quinta e Quarta, collocando esta abaixo ou acima d'aquella, d'esta fórma:



Em ambas estas duas collocações, que só representão a mesma Escala, as Notas pretas são a *final* do Tom. Chama-se a primeira collocação *authentica*, a segunda *plagal*. Ora, podendo cada uma das sette Escalas, variadas pela differente posição dos Semi-tons, ser disposta de dous modos por meio d'uma operação semelhante á précedente, segue-se d'ahi que as Escalas em vez de se limitarem a sette, como no systema Grego exposto por Ptolomeo, chegarão a quatorze; por quanto a Escala que começa por *La* e tem a sua *final* n'esta mesma Nota, não é a mesma que, no Canto-chão, começa por *La* e tem a sua *final* em *Re*, como se vê na segunda collocação acima. Tal foi, em sua origem, o systema da *Tonalidade do Canto-chão*.

Todavia, parecendo assás complicado na pratica o referido systema, o papa S. Gregorio, pelos fins do seculo VI, ou algum outro Padre da Igreja, que viveo pouco tempo antes d'elle, não adoptou do ultimo systema Grego senão as derradeiras quatro Escalas:

Re, mi, fa, sol, la, si, do, re;

Mi, fa, sol, la, si, do, re, mi;

Fa, sol, la, si, do, re, mi, fa;

Sol, la, si, do, re, mi, fa, sol:

d'onde tirou os *Modos authenticos*; e, applicando-lhe a operação da Quarta abaixo da Quinta, que acabamos d'explicar, formou d'alli as quatro Escalas plagaes que se seguem:

La, si, do, re, mi, fa, sol, la;

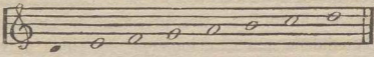
Si, do, re, mi, fa, sol, la, si;

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do;

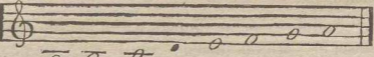
Re, mi, fa, sol, la, si, do, re.

Estas oito Escalas são as formulas do que se chama *oito Tons* do Canto-chão, os quaes se achão dispostos pela seguinte ordem:

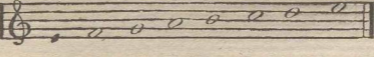
re mi fa sol la si do re

1.º TOM. 

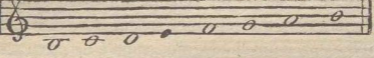
la si do re mi fa sol la

2.º TOM. 

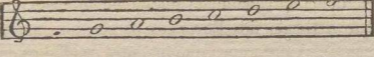
mi fa sol la si do re mi

3.º TOM. 

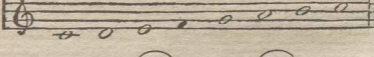
si do re mi fa sol la si

4.º TOM. 

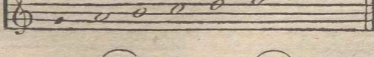
fa sol la si do re mi fa

5.º TOM. 

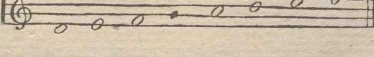
do re mi fa sol la si do

6.º TOM. 

sol la si do re mi fa sol

7.º TOM. 

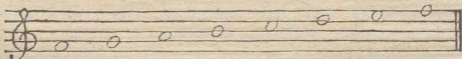
re mi fa sol la si do re

8.º TOM. 

Depois de bem comprehendida esta exposição do systema da Tonalidade antiga e do da Musica moderna, de que prece-

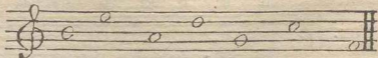
dentemente fallamos, ninguém duvidará que estas duas Tonalidades são absolutamente diferentes, e que não podem produzir efeitos identicos na pratica da Arte. Em geral, toda a Musica é o producto da sua Tonalidade, isto é, do arranjo e da analogia de sons estabelecidos na sua Escala, ou Escalas quando ha muitas. Ora, prescindindo dos dous systemas de Tonalidade que mencionamos, ha ainda outros em certos povos d'onde derivão os efeitos originaes que n'elles se observão.

Assim, existe na China e na India unia Escala maior disposta da seguinte fórma :



Esta Escala, que é analoga á do antigo Modo Eolio dos Gregos, e ao quinto Tom primitivo do Canto-chão, differe da nossa em que o primeiro Semi-tom, em vez de ser entre o terceiro e quarto degráo, como é na nossa Escala, acha-se entre o quarto e o quinto, o que estabelece uma differença completa de Tonalidade que offende o nosso ouvido, ao passo que a Escala dos Europeos parece insupportavel aos Chinas (1). A differença que ha entre os efeitos da Escala d'este povo e os da Escala do quinto Tom do Canto-chão, consiste em que os Chinas a empregão na sua Musica tal qual ella é, sendo que no Canto-chão se abaixa Meio-ponto a quarta

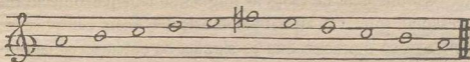
(1) O abbade Roussier tentou provar na sua *Memoria sôbre a Musica dos antigos*, e nas *Cartas ao auctor do Jornal das Bellas-Artes e das Sciencias*, etc., que esta Escala é natural, por ser o resultado d'uma progressão regular de Quartas ascendentes e Quintas descendentes, tal como :



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 contém uma falsa relação entre a Quarta, Primeira e Oitava.

Nota da Escala, a fim de evitar a falsa relação que existe entre esta Nota e a primeira da mesma Escala, operação que a torna semelhante á Escala de *Fa* da Tonalidade moderna.

Ha entre os Irlandezes uma Escala menor que é muito singular; não tem ella mais que seis Notas, dispostas do seguinte modo:



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

As Escalas de que acima fallamos são como a Franceza, 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, os Turcos e os Persas, cujos Instrumentos são construidos por uma Escala d'intervallos divididos por terços ou quartos de Tom. Entre os antigos habitantes da India, não só as Notas da Escala não correspondião exactamente aos Tons e Semi-tons da nossa Musica, mas até mesmo a entoação d'essas Notas era variavel, e houvera de ser, ora alta, ora baixa. Taes intervallos e divisões d'Escalas musicas não podem ser apreciaveis senão a ouvidos já habituados pela educação a semelhante effeito: a sensação que produzem no ouvido d'um Europeo é a de sons falsos e successões desagradaveis, sendo que os Arabes e certos povos do Indostão achão n'isso prazer, e são affectados de penosas sensações quando ouvem a nossa Musica.

CAPITULO VI.

Do valor das Figuras e do silencio em Musica; como se representam por signaes, e como se mettem a Compasso.

Os alphabetos de todas as linguas só tem por objecto representar sons. O alphabeto 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 lèr 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 podêrem exprimir tambem a differença da sua duração (1). Para preencher este fim, suppuzerão os musicos uma unidade de duração, a que chamarão *Semibreve*; metade d'esta duração recebeu 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*.

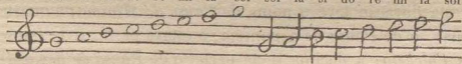
Figuras ou signaes de duração.

(1) Se houvera d'expôr philosophicamente os principios da medição do Tempo, seguiria eu um plano diverso do que já levo traçado; porém 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.

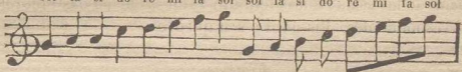
Notai que os nomes de Semicolcheias, Fusas e Semifusas exprimem exactamente o contrario da ideia que lhes anda annexa; porque longe de duplicar, triplicar, ou quadruplicar o valor da Nota, a Semicolcheia, Fusa e Semifusa não são mais que fracções d'aquella unidade. Esta falsa denominação provém das duas,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

Qualquer que seja a fórma da Nota, e da duração que representa, a sua entoação e nome são invariaveis, como se observará no exemplo seguinte:

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 sómente o terço, o sexto, o duodecimo do mesmo valor, etc. Imaginarão 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

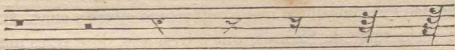
duodecimo, etc. Algumas vezes em fim achão-se as Notas, em relação a outras, na proporção de 2 a 3. Dá-se o nome de *Tresquialtera* (1) ás que estão na proporção de 3 a 2, e esta especie vem designada com um 3 posto sôbre as Notas que as representam.

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 dividì-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.



E' evidente que a Semibreve com Ponto equivale á Pausa

(1) Querém alguns que se diga sempre *Sesquialtera*, palavra Latina, que vem do adjectivo *Sesquialter*, a, um, na terminação feminina, e significa outro tanto e mais metade. Ora o 3 por cima de tres Notas designa que se devem dar tres no tempo de duas, e por conseguinte mais depressa que estas ultimas, pois contém elle o numero 2 uma vez e mais metade, assim como 6 contém quatro e mais metade de quatro, 9 contém seis e mais metade de seis, etc., etc. Como porém o numero expresso na Musica nem sempre equivale a outro tanto e mais metade, visto haver 5, 7, 11, 13, 15 *quialtera*, etc., assentou-se que, para maior clareza, convinha exprimir sempre o numero designado, dizendo *tresquialtera*, *seisquialtera*, *onzequialtera*, etc., conforme a Musica o pedisse. Além d'isso o *Triolet* Francez, e o *Terzina* Italiano corroborão esta opinião, pois são duas palavras que designão ambas o numero tres.

de Semibreve seguida d'uma Pausa de Minima; a Minima com Ponto, á Pausa de Minima seguida d'uma Pausa de Semiminima, e assim as mais.

Estas differentes proporções da duração relativa das Figuras e Pausas são susceptíveis de muitas combinações. A vista mais exercitada acharia alguma difficuldade 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 fim, sendo preciso dividir o compasso em quatro Tempos, o signal indicatorio é C . A' 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 do executante para fazer esta divisão com facilidade. Por exemplo, dizemos que um cantor ou instrumentista *tem* ou *não tem* *Compasso*, segundo a sua aptidão para dividir o tempo. Sendo indispen-

savel 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 $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$; 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 $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{8}$, e $\frac{6}{8}$, pertencem ao *Binario*, que se marca baixando e levantando alternativamente a mão; as que não podem ser divididas senão por 3, como $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$, e $\frac{9}{8}$, 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 $\frac{12}{4}$, e $\frac{12}{8}$, 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).

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. Comtudo 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 attri-

(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 a 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*).

buindo cada um á Semibreve, reputada como unidade, uma duração arbitraria e de phantasia, 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 déssem a entender, posto que inexactamente, o gráo de lentidão ou ligeireza que era preciso dar ao Compasso, isto é, á duração da Semibreve ou das suas fracções. Assim as palavras *Largo*, *Maestoso*, *Larghetto*, *Adagio*, *Grave*, *Lento*, indicavão diversas modificações de lentidão: *Andante*, *Andantino*, *Moderato*, *A piacere*, *Allergretto*, *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 Semibreve 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 inutil indicá-los d'outra maneira. Depois que estas Peças deixárão de ser moda, houve

(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).

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 jámais podem ser senão *um pouco mais ou menos*, que a intelligencia ou organização particular de cada executante modifica. D'aqui o ser a Musica raras vezes desempenhada conforme o pensamento do auctor, e o tomar a mesma Peça diferentes 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 character 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 já desde longo tempo se sente, e que só ha poucos annos teve remedio. Desde os fins do seculo XVII fôra conhecida 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 ao diante, 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 Pariz, fez uma maquina, a que deo o nome de *Rythómetro* (medição do rhythmo), 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 Pariz, construiu uma pendula destinada ao mesmo fim. O celebre relojoeiro Bréguet occu-

pou-se tambem da solução do mesmo problema, sem dar a conhecer o resultado dos seus trabalhos. Em fim Despreaux, professor do Conservatorio de Musica, propòz, em 1816, a adopção d'um Chronómetro composto d'um quadro indicador dos Andamentos, e d'uma pendula feita d'um cordãozinho de sêda, terminado por um pêso, e cujos differentes comprimentos dão, debaixo de leis physicas mui conhecidas, diversos grãos de velocidade. Muitos musicos Allemães haviam já 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 sensivel ao ouvido o *tacto* ou *battuta* do Compasso.

Uma invenção que dous habeis mecanistas, Winkel, d'Amsterdan, e Maelzel se disputarão, satisfez em fim a todas as condições desejadas: fallo do *Metrónomo*, que foi approvado 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 phantasia 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 fôrma 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.

Do que se chama *Expressão* em executar Musica; dos melos de a conseguir, e dos signaes com que a indicamos na Notação.

Até aqui só temos tractado dos dous attributos dos sons, a saber, entoação e duração; resta considerá-los relativamente á sua *intensidade* e ao seu timbre, isto é, ás suas diversas gradações de brandura e fôrça, e á sua qualidade, attendendo ao corpo sonoro que os produz, 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 cólera, o ciume e outras paixões violentas; mas, se os sons fossem constantemente brandos, esta uniformidade se tornaria logo fastidiosa; e se fossem sempre fortes, farião o espirito e o ouvido. Além 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. E' isto o que especialmente se observa na Musica instrumental.

Ora, quer consideremos a mobilidade das faculdades da alma, e as numerosas metamorphoses 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 phisionomia dos sons; não porque estes te-

nhão sempre por objecto *exprimir* ideias ou sentimentos, pois são as mais das vezes o resultado da phantasia 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 inspirações 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 fórma; 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 equivococ, 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 e no accento musical, as quaes contribuem para augmentar o effeito da Musica.

Algumas palavras Italianas servem para mostrar aos executantes 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 phantasia póde 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 volumes de signaes. Demais, esta multidão de matizes combinados d'antemão seria cousa insipida, affectada, e prejudicial ao effeito da Musica em vez de o augmentar.

O *Timbre*, qualidade por meio da qual os sons d'uma bella Voz se distinguem dos d'uma Voz defeituosa, e não permite confundir os sons d'uma Flauta com os d'um Oboé, d'uma Rebeca ou d'um Clarim, o *Timbre*, torno a dizer, é um dos elementos os mais activos do effeito que produz a Musica sôbre a organização humana, pelos contrastes que o genio dos compositores sabe d'alli tirar. O *Timbre* é meduloso ou sêcco, penetrante ou surdo, aspero ou suave. O que produz uma corda dedilhada, não se assemelha ao *Timbre* da mesma corda ferida por um arco ou vibrada pela percussão. O effeito da differença dos *Timbres* e da sua combinação se faz sôbre tudo sensivel n'uma grande orchestra composta d'Instrumentos differentes.

Modifica-se o *Timbre*, pelo modo de produzir o som; e

por isso não é a mesma cousa serem os sons destacados, ou serem ligados.

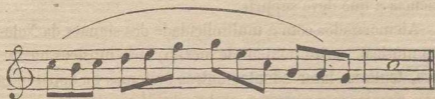
Os signaes de destacar as Notas figurão-se de dous modos: uns são accentos perpendiculares sôbre as Notas, os quaes indicão a maior ligeireza possível na emissão dos sons:



Outros são pontos sôbre as Notas, e então devem ellas ser destacadas com um certo vagar: estes pontos tem ás vezes 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 d'Expressão de que ás vezes se abusa, vem indicadas por estas palavras: *con fuoco*, *con moto*, quando se tracta de augmentar a velocidade, e pela de *ritardando*, sendo preciso diminuí-la. As mais das vezes o compositor remette á intelligencia dos executantes 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 qual-quer 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, serão baldados, segundo o objecto que se propõem os Leitores d'este livro e seu auctor. Pouco importa que um homem qualquer, chamado a dar seu voto sôbre uma composição musical, e a fallar ácerca da mesma, saiba distinguir um *Do* d'um *Sol*, ou uma *Seminima* d'uma *Colcheia*; é necessario porém 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 dúvida alguma; mas comparados á população geral d'um paiz, os que possuem esta vantagem fórmão quasi sempre um pequeno numero. E' 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 auctor 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, tentarão fazer adoptar outros systemas na apparencia mais simples, e que se compunhão de cifras ou signaes arbitrarios; mas além de taes mudanças não serem mais admissiveis do que o seria a do alfabeto d'uma lingua entre o povo que a falla, pois trarião 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 reforma 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 possível 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 ao diante (no seculo XVII), conseguiu-se abolir o ridiculo aranzel de certas proporções que enriçavão 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 póde bulir sem o deitar a perder. Tractaremos, em fim, esta questão no capitulo seguinte.

CAPITULO VIII.

Das reformas propostas para a Notação da Musica.

Ha perto de cento e cincoenta annos que uma multidão de projectos de Notação fôrão propostos para a Musica, e os auctores d'esses projectos os apresentarão todos como preferiveis, mais faceis de comprehender, ou mais razoaveis que a Notação que actualmente se adopta. Todavia nenhuma innovação d'esta especie foi favoravelmente acolhida, e a Notação usual, alvo de tantos ataques e de tão amargas criticas, sahio sempre victoriosa das luctas em que se achou envolvida.

A que causas devemos nós attribuir a perseverança dos musicos em usar d'uma Notação, cujos defeitos reaes ou sup-

postos tantas vezes lhes fôrão indicados, e o seu desprezo por systemas que se lhes inculcavão como melhores? Eis o que se tracta de examinar agora. E primeiro que tudo importa dar a conhecer as principaes objecções que se fizerão contra a Notação usual. J. J. Rousseau, que tambem propôz um systema mais conhecido que os outros por causa da celebridade de seu auctor, resumio n'estes termos o que já mil vezes antes fôra repetido sôbre o mesmo assumpto:

« Essa quantidade de Linhas, de Claves, de Transposições, de Sustenidos, de Bemoes, de Bequadros, de Com-
« passos simples e compostos, de Semibreves, de Minimas,
« de Seminimas, de Colcheias, de Semicolcheias, de Fusas,
« bem como das suas respectivas Pausas, produz uma mul-
« tidão de Signos e combinações, d'onde resultão dous in-
« convenientes principaes, o primeiro occupar um enorme
« volume, e o segundo sobrecarregar a memoria dos alum-
« nos; de sorte que, estando o ouvido formado, e tendo os
« órgãos adquirido toda a facilidade necessaria, muito tempo
« antes de se pôrem em estado de cantar correntemente, se-
« gue-se que a difficuldade está toda na observancia das re-
« gras, e não na execução do canto (1). »

E n'outro logar (2):

« Toda a gente, excepto os artistas, não cessa de lamen-
« tar a extrema delonga que exige o estudo da Musica antes
« de a possuir soffrivelmente; mas como a Musica é uma das
« sciencias sôbre que menos se tem reflectido, já porque o
« prazer que d'ella se recebe obsta ao sangue-frio necessario
« para meditar, já porque os que a exercem não são com-
« mummente pessoas entendidas, ninguem se lembrou até
« agora de indagar as verdadeiras causas da sua difficuldade,
« e injustamente se ha tachado a Arte de defeitos que o pro-
« prio artista n'ella introduzio. »

Estas palavras tem sido paraphraseadas, amplificadas e commentadas por todos os que propuzerão systemas de No-

(1) *Projecto relativo a novos Signos para a Musica.*

(2) *Dissertação sôbre a Musica moderna.*

tação diversos d'aquelle que está em uso. Ao ouvê-los, a leitura da Musica, segundo este systema, seria um labyrintho de difficuldades que ninguem chegaria a vencer, senão depois de ter empregado uma grande parte da vida; em fim, não haveria mais que um pequeno numero d'adeptos que chegassem ao perfeito conhecimento de todas as combinações dos Signos da Notação, e que podessem fazer d'elles immediata applicação na prática.

Mas, em desabôno d'aquelles que emittem taes opiniões, mostram os factos invencivelmente que não estão possuidos da verdade; pois nada mais frequente que vêmos meninos lendo Musica com tanta facilidade, como musicos experimentados. Os Conservatorios de Pariz, de Bruxellas, e outros, tem apresentado ha cincoenta annos a esta parte milhares d'exemplos de jovens leitores, a quem a Notação da Musica no seu todo é tão familiar como o alphabeto da sua lingua. Além de que basta notar o immenso numero, não só de musicos de profissão, senão d'amadores, que lêm correntemente toda a especie de Musica, para nos convencermos de que a Notação usual não é o que dizem os inventores e propagadores de Notações differentes, e que o seu ponto de divergencia é uma supposição gratuita.

Mas não é só pela sua difficuldade que se critica a Notação ordinaria da Musica: certas pessoas a considerão como systema defeituoso. Todos esses que propuzerão novos Signos, depois de ter feito uma longa enumeração de defeitos, entenderão que os devião apontar entre os que estão em uso. Um d'elles se exprime a este respeito nos termos seguintes:

« Faremos um volume de tudo quanto ha longo tempo
« se tem dicto e escripto fundamentalmente a respeito dos
« vicios d'esta Notação; vicios taes que, se os musicos sómente
« é que estão nas circumstancias de os assignalar por miudo
« e de os apreciar, todo o homem sensato póde affirmar a
« sua enormidade, por menores que sejam as noções que te-
« nha da Arte musical.

« Compare-se, com effeito, o tão mesquinho quadro (di-

« gamos assim) da Notação musical, a indicação do valor das « Notas, já no tocante á sua maior ou menor agudeza, já « pelo que respeita á sua duração, compare-se, digo, com a « multidão e diversidade de Signos que apresenta uma pa- « gina de Musica vulgar, e ficaremos auctorizados para de- « duzir d'esta simples comparação uma disparidade mons- « truosa entre os meios e o fim d'esta Notação (1). »

Cousa singular! uma linguagem quasi semelhante, sustentada ha perto de cento e cincoenta annos pelos reformadores em proveito da Notação musical, não achou ainda impugnadores. Os proprios musicos baratearão o preço d'essa Notação, de que diariamente e sem embaraço se servem; e a unica objecção que se oppôz ás criticas foi, que era impossivel reformar de repente a educação musical de todos os artistas, e de todos os que lêem Musica pela Notação ordinaria: em fim, que uma reforma completa aniquilaria toda a Musica notada pelos processos ordinarios. Estas objecções dão muito bem a entender o que deve oppôr-se ao bom resultado d'uma Notação nova, e o que torna impossivel adoptá-la; mas não havia resposta solida que dar ás allegações contra a Notação usual, e não se devia examinar se ellas são fundadas, em vez de dar logo a principio perigosas licenças aos innovadores? O que até aqui se não fez, eu o emprehando agora, na certeza de provar, não só que o systema da Notação actual não tem os defeitos que se lhe attribuem, senão tambem que é uma das invenções humanas que melhor preenchem o fim para que fôrão destinadas.

Para proceder com ordem, penso eu que devemos primeiro examinar, se a Notação tem Signos para exprimir todas as modificações d'entoação admittidas em Musica, assim como para o diverso valor das Figuras e das Pausas; se os tem para exprimir todos os accentos de fôrça, de brandura, de suavidade, de ligeireza, d'augmentação, de diminuição,

(1) *Novo systema de Notação musical, seguido d'um ensaio sobre a nomenclatura dos Sons musicas, por um antigo professor de mathematica.* (Pariz, Houdaille, 1837, 8.º de 61 paginas).

de retardamento, de celeridade, de paixão e de socêgo, segundo os quaes podem os Sons produzir-se ao ouvido ; finalmente, se não ha Signos superabundantes para todas estas cousas. Dado o caso que eu chegasse a dar uma solução affirmativa ácêrca de todas estas perguntas, só faltaria examinar um ponto essencial de que ninguem se lembrou ainda, que é, se a combinação dos Signos se offerece á vista de fórma que elles representem claramente ao espirito, pela diversidade do seu aspecto, as circumstancias da combinação dos Sons e dos Silencios que se devem observar na execução ; e se essa mesma diversidade, que foi impugnada, é precisamente o que affiança á nossa Notação uma incontestavel superioridade sôbre todas as que se propuzerão.

Ha Signos para exprimir todas as modificações d'entoação admittidas em Musica?

Sim, ha Signos os mais simples que imaginar-se podem ; pois, não constando elles senão d'um ponto negro, ou d'um pequeno circulo de dimensões palpaveis á vista, nada deixão que duvidar a respeito da significação dos mesmos, por causa da sua posição mais ou menos elevada sôbre as Linhas parallelas da Pauta, que figurão como degrãos d'Escala, e por causa da diversidade de Claves, que determinão para cada degrão uma entoação fixa. Que se a Pauta constasse de tantas Linhas parallelas quantas ha mister para representar, não todo o Systema dos Sons, desde o mais grave até ao mais agudo, o que nunca é necessario, mas todos os d'uma Voz ou d'um Instrumento, a leitura musical tornar-se-hia, se não impossivel, ao menos muito difficil. E d'esta difficuldade podemos ajuizar pelas edições publicadas em Roma, no seculo XVII, das obras de Frescobaldi para Orgão e Cravo. Achava-se alli notada sôbre uma Pauta de seis Linhas a parte da mão direita, e a da esquerda n'outra Pauta, cujo numero de Linhas chega a oito. Eu vi Pianistas e Organistas os mais habéis ficarem embasbacados á vista das difficuldades d'uma tal Notação, a ponto de não podêrem enxergar uma só Nota sem penoso trabalho.

D'aquí se segue que as Linhas addicionaes, por cima e por baixo da Pauta, são um meio assás engenhoso e comodo, por isso que o seu numero, facil de distinguir quando não é excessivo, indica com muita clareza a entoação das Notas collocadas fóra da Pauta. Para os Sons agudissimos ou gravissimos evitou-se d'um modo mui simples a multiplicidade de Linhas addicionaes, indicando, por cima ou por baixo das Notas, uma transposição d'Oitavas por meio d'um 8 seguido d'um risco prolongado sòbre toda a passagem de Notas mui agudas ou mui graves. As Claves d'Oitava, adoptadas por alguns auctores ha certo numero d'annos, attingem o mesmo fim, e fallão com a mesma clareza aos olhos.

Sustenidos, Bemoes e Bequadros, alvo das mais virulentas criticas dos reformadores, são um meio de simplificação. E por certo que, segundo a natureza da Escala, não ha mais Sons de *Do* Sustenido que de *Re* Bemol; não ha senão um Som mais alto que *Do* e mais baixo que *Re*, mais alto que *Fa* e mais baixo que *Sol*, etc. Mas se fosse preciso escrever na Pauta estes Sons intermediarios, multiplicar-se-hião as Linhas, e os inconvenientes d'esta multiplicidade, que já mencionamos, havião de reproduzir-se. Ocorre pois uma ideia assás engenhosa, qual a de suppôr Notas alteradas e collocadas no lugar primitivo d'uma fórmula systematica e regular, por effeito de Sustenidos, Bemoes e Bequadros, e de todo o systema de Tonalidade, que é sua consequencia immediata. Que importa que esse systema não seja mais que uma ficção, se essa ficção é facilmente comprehendida pela intelligencia a mais ordinaria, se o uso d'esses Signos não deixa dúvida alguma ao espirito, e se a vista póde discerni-los d'um modo não equivoco, como provão innumeraveis experiencias feitas nas escolas? Ha tanta regularidade no encaideamento e coordenação de todos estes Signos d'entoação, conforme o nosso systema de Tonalidade, que em vez de rejeitarmos o seu emprêgo na Notação, houveramos de tributar homenagem á bella e fecunda ideia que lhes deo a origem.

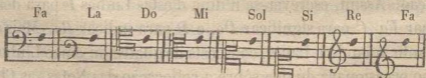
As Claves tem soffrido, e estão ainda soffrendo ataques mais serios que os que se dirigirão contra as outras partes da Notação. A' primeira vista, os argumentos que se oppõem ao seu uso parecem plausiveis. Como assim! (dirão agora) não basta que o leitor seja obrigado a conhecer qualquer Nota sôbre as Linhas ou Espaços do Pentagrammo, e a tomar logo as entoações que pertencem a cada uma d'essas Notas, senão ainda ser preciso que os nomes d'estas variem como as suas entoações, por effeito da variedade das Claves, e que o espirito vagueie incerto entre todos esses nomes de Notas attribuidas aos mesmos Signos e ás mesmas posições sôbre a Pauta!

Entre os antagonistas das Claves, aquelles que não quizerão mudar absolutamente o systema da Notação, mas só modificá-lo, propuzerão reduzir o seu numero; houve até quem presumisse que a Clave de *Sol* era sufficiente, e quem se persuadissem que a suppressão de todas as outras seria um melhoramento na arte de escrever e lèr Musica, por isso que mais facilmente se podia aprender. Qual seria o resultado de semelhante reduccão, na hypothese de ser adoptada? Eu vou dizê-lo, começando pela exposição dos principios que tem feito adoptar a diversidade das Claves.

Em sua origem, e quando a Pauta se compunha só d'uma ou duas Linhas, havia no principio d'esta uma letra que indicava a posição d'uma Nota, destinada a fazer conhecer as outras pela maior ou menor distancia d'este ponto de separação. Assim, escrevia-se n'uma d'estas Linhas *F* para designar *Fa*, *C* para significar *Do*, e *D* para indicar *Re*. Mais ao diante, quando a Pauta, composta de quatro ou cinco Linhas, não occasionava dúvida sôbre a collocação das Notas, as Claves substituirão as letras. Uma d'essas Claves, collocada no principio da Pauta, designava a posição d'uma só Nota que servia para distinguir as outras; de sorte que já não havia senão uma Clave no principio da Pauta, em vez de duas ou tres letras sobrepostas que d'antes se usavão.

Sendo a Musica a principio destinada principalmente

para as Vozes, e não abrangendo a extensão das Vozes ordinarias senão o intervallo de Decima ou Undecima, regulado para diferentes diapasões, a Pauta de cinco Linhas bastava para incluir todas as Notas de cada genero de Voz. Cuidou-se em representar cada um d'esses generos de Voz por meio d'uma Clave particular. Ora, muito bem havião notado os antigos compositores que a natureza estabeleceu muita variedade nas Vozes, e que desde o Basso até ao primeiro Tiple ha muitas Vozes intermediarias mais ou menos graves, mais ou menos agudas: esta consideração os demoveo a representar, como acabo de dizer, cada genero de Voz por uma Clave particular. Eis a razão porque a Clave de *Fa* na quarta Linha se attribuiu ao Basso mais grave; a mesma Clave na terceira Linha ao Basso mais alto, impropriamente chamado *Baritono*; ao Tenor a Clave de *Do* na quarta Linha; ao Tenor mais alto a mesma Clave na terceira Linha; ao Contralto a mesma na segunda; ao *Meio-Soprano*, ou segundo Tiple, a mesma na primeira; ao *Soprano*, ou primeiro Tiple, a Clave de *Sol* na segunda Linha. Por meio d'esta disposição, e em virtude da pouca extensão das Vozes, evitou-se o emprêgo de Linhas additionaes. Quanto á Clave de *Sol* na primeira Linha, era ella reservada para as partes de Rebeca, Flauta e Oboé, que sobem mais que as Vozes as mais agudas. A successão das Claves, desde a Voz mais baixa até ao Instrumento mais alto, offerencia, como se vê no seguinte exemplo, uma progressão de Terceiras ascendentes (1).



Como a invenção da Opera fizesse desaparecer da moda a Musica de Canto para grande numero de Vozes diferentes, e lhe fizesse substituir Peças para uma só Voz com acompanhamento d'Instrumentos, as partes vocaes nunca mais se

(1) Já explicamos isto d'outra maneira no capitulo III.

encerrarão em tão estreitos limites; extenderão-se ao grave e ao agudo. Além d'isso as partes instrumentaes ganharão também extensão. D'aqui o tornarem-se precisas, e o multiplicarem-se insensivelmente as Linhas additionaes. Desde então inutilizárão-se muitas Claves, e deixarão de estar em uso. Eis-aqui porque a Clave de *Fa* na terceira Linha desapareceu, por isso que as suas Notas agudas ficarão sendo representadas por Linhas additionaes á mesma Clave na quarta Linha. Como a Clave de *Do* na segunda Linha não representava mais que uma rara diversidade da Voz intermediaria do Tenor agudo ou *Alto* e do Meio-Soprano, a parte d'esta Voz escreveu-se, ora na Clave de *Do* terceira Linha, ora com a mesma Clave na primeira; e a Clave da segunda ficou em desuso. A Clave de *Sol* na primeira Linha deixou também de ser empregada, quando se estabeleceu o uso das Linhas additionaes; porque, sendo ella uma dobrada Oitava da Clave de *Fa* na quarta Linha, julgou-se inutil. A Clave de *Sol* na segunda Linha é pois a unica que serve para os Instrumentos agudos.

Hoje tem a parte vocal de Soprano tomado tamanha extensão para as Notas agudas, que é mais vantajoso usar da Clave de *Sol* para este genero de Voz que da Clave de *Do* primeira Linha, que exige muito maior numero de Linhas additionaes para os Sons agudos. Torna-se pois cada vez mais raro o emprêgo d'esta ultima Clave, e ha motivo para crêr que cessará completamente.

Por tanto só quatro Claves podêmos considerar como habitualmente usadas: estas Claves são a de *Sol* para Instrumentos agudos, e para Vozes de mulheres e de meninos; a Clave de *Do* terceira Linha para Viola ou Alto; a mesma Clave na quarta para voz de Tenor, e para alguns passos de musica de Violoncello ou de Fagotte; finalmente, a Clave de *Fa* para a voz de Basso e para os Bassos instrumentaes. Os reformadores mais moderados não poucas vezes propuzerão que se reduzisse este numero a duas, isto é, ás Claves de *Sol* e de *Fa*, as quaes, por meio de Linhas additionaes, abran-

gem toda a extensão da Escala dos Sons, desde o mais grave até ao mais agudo. Elles não reflectirão que, em tal caso, as Vozes e os Instrumentos intermediarios já não podião ser notados senão com duas Claves, uma para os Sons graves, outra para os agudos. Taes são o Tenor e o Instrumento chamado *Viola* ou *Alto*, cujas partes não era possível notar sem empregar alternativamente a Clave de *Fa* e a Clave de *Sol*, excepto se tudo fosse escripto na Clave de *Sol*, para se executar uma Oitava abaixo do diapasão real das Notas, como já aconteceu com a falsa Notação da musica de Violão, depois que cessou o uso da Tablatura d'este Instrumento. N'estes ultimos tempos, os editores de Musica, com a mira de facilitar a leitura de toda a Musica, a fim de a vender com mais vantagem, tem feito exactamente o que acabo de dizer, mandando gravar todas as partes de Cantò nas Operas com a Clave de *Sol*; mas para isto persuadirão a todos os amadores que o Tenor é unissono do Soprano, e o Basso unissono do Meio-Soprano ou do Contralto, sendo que estas Vozes são realmente Oitava uma da outra. Esta pretendida reforma traz consigo um inconveniente muito mais consideravel que a multiplicidade de Claves, por isso que os Signos da mesma Clave ficão tendo assim duas significações.

Se as quatro Claves acima indicadas bastão, no actual estado da Arte, para escrever toda a especie de Musica, é todavia necessario que o musico as conheça todas, porque a Transposição, tão frequente no acompanhamento de Canto, exige que se faça uso mesmo d'aquellas que já se não empregão na Notação, taes como a Clave de *Do* na segunda Linha, e Clave de *Fa* na terceira. Este processo da Transposição, no qual releva suppôr o Tom uma Segunda, uma Terceira, uma Quarta abaixo do que está escripto, seria impraticavel se houvera mister fazer-se em cada Nota, sendo que ella se torna facil pela supposição d'uma Clave por onde qualquer está acostumado a tocar. Supponhamos, por exemplo, que um trecho de Musica se acha escripto em *Do* por Clave de *Sol*, e que é preciso transportá-lo uma Terceira mais abaixo,

isto é, a *La*: substituiremos no pensamento a Clave de *Sol* pela Clave de *Do* primeira Linha, e a Transposição está feita, não restando mais que pôr os Semi-tons no seu lugar em relação aos Sustenidos que suppomos necessarios. Se a Transposição fôr uma Quinta abaixo, suppõe-se a Clave de *Do* na segunda Linha; de sorte que o processo, tão difficil na apparencia, da Transposição, consiste só em achar uma Clave que, sem alterar em nada a Notação, represente o Tom que se requer. Este conhecimento das Claves, espantalho de todos os máos musicos, é essencialmente facil de adquirir; bastão seis mezes d'estudo para o conseguir, quando dirigido por bons mestres.

A diversidade de Claves, considerada como um defeito do systema ordinario da Notação, fórma, pelo contrario, um todo completo e logico no que respeita aos Signos da entoação. Nunca esta parte da Musica foi acommettida senão por musicos mediocres, que tornárão a semeiologia musical responsavel pela sua inaptidão e preguiça. A' vista de tudo o que levamos dicto, claro está que ha fundamento para responder affirmativamente a esta questão: *Ha Signos para representar todas as modificações d'entoação admittidas em Musica?*

Examinemos agora est'outra: *Ha Signos na Notação para o diverso valor das Figuras e Pausas?*

Sim; e estes Signos são tanto melhores, quanto as differentes cortaduras que apresentam, menos expõem a vista a enganar-se, e deixão o espirito menos vacillante. Nota-se grande nitidez de concepção no systema d'estes Signos em attribuir-se-lhes um valor comparativo, deixando ao Andamento determinado o dar-se-lhes um valor absoluto. Se quizessemos dar a cada Signo um valor invariavel, fôra mister figurar uma multidão innumeravel d'esses Signos para todos os casos possiveis da duração das Figuras ou das Pausas: a intelligencia a mais prompta e a memoria a mais fiel jámais chegarião a fazer uma rapida e justa applicação de tantos Signos diversos. Foi pois uma bella e feliz ideia di-

vidir assim o valor dos Signos do Tempo musical em Signos de duração relativa, e em classificação d'Andamentos mathematicamente determinados pelo Metrónomo.

Foi tambem ideia feliz o permittir-se que o mesmo Signo d'entoação, diversamente modificado na fórma, mas não na sua collocação sôbre a Pauta, servisse para representar o valor metrico d'essa entoação.

Este genero de combinações offerece a vantagem d'economizar a multiplicidade de Signos, digão lá o que disserem os detractores da Notação, e de tornar ao mesmo tempo esses Signos palpaveis á vista, de tal sorte que nunca possa haver equívoco.

Ha Signos em Musica para exprimir todos os accents de força, de suavidade, de brandura, d'energia, de diminuição, d'augmentação, d'atrazamento, d'accleração, etc., que podem ser necessarios na execução musical?

Sim; e é tal a vantagem da precisão d'estes Signos, que aquelles mesmos que tentárão fazer substituir novos systemas de Notação ao que está em uso, nem sequer sonhárão em alterá-lo n'esta parte. Nada se póde fazer d'um só jacto no tocante a uma Arte que incessantemente se vai modificando: d'aqui o tornar-se cada vez mais numerosa a collecção d'esses signaes d'Expressão e d'Andamento, e o desapparecerem alguns como expressivos de certas cousas que as variedades do gôsto fizerão abandonar; mas podêmos asseverar que não ha effeito de Musica que por algum dos Signaes hoje adoptados se não possa exprimir.

A respeito da Notação se nos offerece esta ultima pergunta: *Não tem esta Notação superabundancia de Signos, e muitos d'elles com significação identica?* A solução d'esta pergunta é de grande importancia, se quizermos avaliar exactamente a censura que tantas vezes se tem feito á Notação do seu desmarcado numero de Signos.

A abundancia de Signos é sem dúvida um mal, quando muitos tem o mesmo resultado, a mesma significação. Assim a lingua Franceza, que carece de letras para certos sons,

tem o defeito não menos consideravel de produzir outros por muitas letras differentes; por exemplo, *cabinet*, *kaléidoscope*, *qualité*. A's vezes até o som das letras faz mudança; por exemplo, o *t*, em *motion*, se pronuncia como o *s* dobrado de *passion*, o *s* simples de *pension*, e o *c* d'*alcyon*. São grandes defeitos que tirão geralmente a sua origem da etymologia. Nada d'isto ha em Musica: se alli se achão muitos Signos, cada um d'elles tem uma significação especial, e não ha confusão, por não haver semelhança de emprêgo.

Creio ter feito, n'este capitulo, um exame consciencioso sôbre as questões mais espinhosas da Notação usual, e haver demonstrado que os vituperios de que ella frequentemente tem sido o alvo, não são mais que vans declamações escriptas por homens que apenas tem d'isso um conhecimento superficial. Além de que possui esta Notação uma immensa vantagem, pela qual não dêrão os seus detractores: quero fallar da physionomia tão particular de cada Signo, que, ao abrir do livro, e primeiro que o executante tenha tempo de lêr os pormenores, logo comprehende o sentido da Musica que só pôde entrevêr. Nenhum musico habil deixou de fazer mil vezes a experiencia de que elle não lê por signaes destacados, mas por grupos, por compassos, por phrases inteiras e á primeira vista, tendo cada uma d'estas cousas uma fórma tão bem determinada, que o verdadeiro musico instantaneamente se apodera da sua significação, sem lhe ser preciso esmiuçá-las. Ora, é tão grande esta vantagem, que a Notação ordinaria, embora tenha ella todos os defeitos que lhe supuzerão, deveria ser ainda preferida a qualquer outra, por isso que nenhuma lhe pôde ser comparavel n'este sentido.

Todos os systemas imaginados ha cento e cincoenta annos a esta parte, se referem a tres conceitos principaes, a saber: cifras, letras, e signaes arbitrarios. Empregou-se a Notação por letras na idade media para o Canto-chão, e mais ao diante, isto é, desde os fins do seculo XV, servio para escrever Musica d'Orgão em Allemanha, mediante certas combinações. Os Sons da Oitava mais baixa erão representados por

letras grandes C, D, E, F, G, A, B (para *Si* bemol), e H (para *Si* bequadro); as mesmas letras, em caracteres minusculos, representavão Sons da segunda Oitava, e estas mesmas letras com um, dous ou tres riscos horizontaes por cima, indicavão Oitavas superiores. A's vezes marcava-se o altear ou abaixar das Notas com Sustenido ou Bemol postos ao lado das letras; segundo outros systemas, apontava-se o Sustenido com a letra *e* posta ao lado da letra da Nota, e o Bemol com a mesma letra ás avessas. Indicava-se o Compasso binario com um C cortado, e o Compasso ternario com o mesmo signal acômpanhado d'um 3. Um risco vertical por cima da letra indicava a duração da Nota que correspondia á Semibreve da Musica moderna; o mesmo risco terminado por um colchete correspondia á Mínima; com dous colchetes, equivalia á Seminima, com tres á Colcheia, etc. Este genero de Notação, inventado para Musica d'Orgão e de Cravo n'uma época em que não existião caracteres typographicos para imprimir Musica, ou erão assás imperfeitos, chamava-se *Tablatura*. Foi abandonado depois que se fizerão os primeiros ensaios de gravura em chapas de cobre para Musica complicada.

Sauveur, de l'Aulnaye, o Inglez Patterson e outros, tentarão, em diversas épocas, fazer reviver a Notação por letras em systemas differentemente concebidos, mas cujas imperfeições são tão evidentes, que taes systemas não acharão partidista algum.

Foi um Franciscano, chamado P. Souhaitty, o primeiro que propôz em 1677, o emprêgo das cifras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, para a Notação do Canto-chão ou da Musica, modificando-as pela addição d'uma virgula ou d'um ponto que indicava differentes Oitavas, e por um risco inclinado á esquerda para indicar Bemol, ou á direita para indicar Sustenido. O mesmo Souhaitty propunha marcar a duração das Notas por letras collocadas acima das cifras, ou por signaes prosodicos e grammaticaes.

Muito tempo depois de se publicar o systema de Sou-

haitty, J. J. Rousseau propôz outro para a Notação por cifras, mas differentemente combinado; porque a Notação do Franciscano só abrangia tres Oitavas, sendo que a de Rousseau estendia-se a cinco Oitavas por meio das sette primeiras cifras, combinadas com linhas horizontaes ou com pontos. O celebre auctor d'este systema havia imitado de Souhaitty os riscos das cifras, inclinados á esquerda ou á direita, para indicar Bemol ou Sustenido. Marcava-se o Tom com o nome d'alguma Nota, o Modo com o nome da Terceira do Tom solinhado; uma letra indicava a Clave, um algarismo grande, 2 ou 3, o Compasso; riscos por cima ou por baixo de muitas cifras davão a conhecer que essas Notas erão Colcheias, Semicolcheias ou Fusas, á medida do numero d'esses riscos; e a posição mais ou menos distante, mais ou menos approximada das cifras não solinhadas, designava Semibreves, Minimas ou Seminimas.

Este systema nenhuma attenção despertou quando Rousseau, apenas conhecido, o propôz; mas depois que o auctor da *Nova Heloisa*, do *Emilio* e das *Confissões*, adquirio seu immenso renome, fallou-se muito d'esse systema, sem que jámais o adoptassem. Desde então Natorp e Zeller, na Prussia, empregarão a Notação por cifras para ensinar o Canto nas escolas primarias, applicando-a sómente aos Canticos e Psalmos; n'estes ultimos tempos, Galin formou d'ella um dos elementos do seu methodo do *Meloplasto* para o ensino de Musica vocal, e M. Miguel Junior imaginou empregá-la de novo em uma Notação a que deo o nome de *Arithmograpia musical*.

Apezar de todos estes ensaios e do grande ruído que tem feito as pretendidas vantagens d'estes systemas, a Notação por cifras nunca foi bem succedida, nem teve applicação na prática, excepto nos livros de Canto d'algumas escolas de paizes protestantes, que só exigem uma Notação mui simples e pouco variada.

Pelo que respeita ás Notações, cujos systemas são compostos de signaes arbitrarios ou d'invenção, e que pertencem á

época moderna, ha noticia d'um excessivo numero d'elles, entre os quaes notão-se particularmente os do abbade de Metz de la Salle (1), de Ricbesthal (2), de Bertini (3), do abbade de Valernod (4), de Lemme (5), do barão Blein (6), de M. Treuille de Beaulieu (7), e em ultimo lugar de M. Eisenmenger (8), e d'um innovador que se não declarou senão como antigo professor de Mathematicas (9). O êrro commum a todos esses auctores de systemas é *que a multiplicidade dos Signos da Notação ordinaria é um obstaculo aos progressos dos discipulos*. Ora, a multiplicidade dos Signos, como já dissemos, só houvera de ser um mal, quando não tornasse immediatamente palpaveis á vista os diversos objectos que esses mesmos Signos são destinados a representar. Mas a vantagem da Notação usual consiste precisamente em dar per si mesma, e sem complicação alguma, uma noção clara e positiva da entoação e duração, que são os elementos necessarios de toda a Musica. De mais, a diversidade dos Signos tem essa vantagem de pintar aos olhos pela sua configuração uma grande quantidade de Signos ao mesmo tempo, de tal fórma que o musico não lê Signo por Signo, mas grupo por grupo, e a comprehensão da primeira e da ultima Nota d'um relance lhe faz adivinhar, pelo aspecto que fórmão as outras, tudo o que medeia entre esses pontos extremos.

Não acontece o mesmo com os diversos systemas de No-

(1) Methodo de Musica por um novo systema mui breve, mui facil e mui seguro. Pariz, Pierre-Simon, 1728, em 8.º de 216 paginas.

(2) Novo Methodo para notar Musica e para a imprimir com caracteres moveis. Strasburgo, Levrault, em 4.º, 1810.

(3) *Stigmatographia* ou Arte d'escrever com pontos, seguida da *Melographia*, novo modo de notar a Musica. Pariz, Martinet, 1814, em 8.º

(4) Novo methodo para notar o Canto-chão sem Linhas e sem Claves. Ms. em fol. da Bibliotheca de Lyão.

(5) Novo methodo de Musica e Escala chromatica, que abbrevia o trabalho e estudo da Musica. Pariz, Firmin Didot, 1829, em 8.º de 19 paginas, com um caderno de 10 paginas em 4.º

(6) Principios de Melodia e d'Harmonia, deduzidos da theoria das vibrações. Pariz, Bachelier, 1832, 1 vol. em 8.º

(7) Na *Revista Musical*, 6.º anno, N.º 36.

(8) Tractado sobre a Arte graphica e a Mecanica applicadas á Musica. Pariz, Gosselin, 1838, em 8.º de 182 paginas.

(9) Novo systema de Notação musical, seguido d'um ensaio sobre a nomenclatura musical. Pariz, Houdaille, 1837, em 8.º

tação que quizerão substituir a este. Fôrmao a sua base a semelhança de Signos para todas as Oitavas, e em geral a suppressão das Claves; mas os proprios innovadores tomárão a seu cuidado demonstrar que a semelhança de Signos é um mal, e que as Claves são necessarias; por quanto difficultosamente acharião signaes d'analogia, sendo por isso obrigados a imaginá-los auxiliares para distinguir essas Oitavas que com grande custo acabavão de fazer uniformes; e em vez do Signo que dá per si mesmo uma Notação simples destinada só a ferir a vista, houverão de recorrer a pontos de reconhecimento que exigem uma operação d'espirito.

CAPITULO IX.

Dos methodos para ensinar Musica.

Bem como a Notação de que tractamos no capitulo antecedente, assim tambem os outros elementos que constituem o todo do systema musical, tem sido vivamente assaltados pelos auctores com uma multidão de projectos relativos ao ensino d'esta Arte. Ao ouvî-los, os principios em que se funda este systema são obscuros, mal coordenados, cheios de excepções e de contradicções; em fim, o seu estudo exige tempo consideravel e esforços de memoria e d'intelligencia, que as mais das vezes promovem o tedio na alma dos discipulos.

Bastaria sem dúvida, para demonstrar a falsidade de taes allegações, lembrarmo-nos que o numero de musicos bons leitores que se achão espalhados pela superficie do Globo é tão consideravel, que d'elles poderia formar-se uma população de muitos milhões d'individuos, e áccrescentar que a multidão de cursos musicaes, em que os novos methodos ha trinta annos se tem posto em pratica, não produzirão ainda dez artistas que se possão junctar a esta immensa população

de musicos; mas, sem nos determos com a comparação dos resultados do antigo systema e dos novos, que seria decisiva, examinemos o que são esses methodos novos, e demonstremos que seus auctores ou propagadores se extraviarão em lhes querer dar uma extensão que não tem, em vez de os proporcionar á utilidade que d'elles possa resultar, a saber, o ensino popular d'uma mui diminuta parte da Musica.

Verdade é que da constituição das Escalas, do systema da divisão do Tempo e da Notação, se compõem todos os principios da Musica. Na idade media, e até aos fins do seculo XVI, apparecêrão estes elementos da Arte debaixo d'uma fórma absurda; pois, com quanto a natureza jámais tenha permitido estabelecer nem mais nem menos que sette Sons dentro dos limites de cada Oitava das Escalas Diatonicas, reduzirão todavia a seis o numero d'esses Sons, e d'esta extravagante ideia nasceo o monstruoso systema das *Mutanças*, segundo o qual certas Notas da Escala, representando Sons determinados, tinhão tres nomes differentes, e outras dous, segundo as circumstancias. A criação da Tonalidade moderna fez desaparecer esse Solfejo anormal, e deo origem ao appellido dos Sons da Escala Diatonica por meio de sette nomes, ligados invariavelmente cada um d'elles a um som determinado.

Com a divisão do Tempo e da sua medição, acontece o mesmo que com a entoação das Notas da Escala Diatonica em cada Oitava, pois são as mesmas leis do systema do mundo que constituem os seus elementos, e toda e qualquer combinação do Tempo musical tem necessariamente por base as oscillações da pendula astronomica. De qualquer maneira que possamos conceber as combinações e divisões do Tempo musical, nunca alli acharemos outros elementos que não sejam a divisão binaria e a divisão ternaria. A Notação, em quanto ao prolongamento dos Sons e dos Silencios de que se compõe a Musica, não deve pois ter outro fim, senão representar claramente aos olhos os valores binarios e ternarios do Tempo, attendendo ao Andamento, por meio de certos signaes de convenção que não admittem equivoco. Ora, na

idade media, vio-se estabelecido um systema de Notação de Musica compassada não menos absurdo que o do Solfejo; por quanto era concebido este systema de tal fórma, que os Signos, representando em certas circumstancias uma cousa totalmente diversa do que parecião indicar, erão uma armadilha lançada á intelligencia do leitor, um enigma que elle devia decifrar; exigião da sua parte um calculo prompto, e um olhar seguro para executar uma cousa diversa do que parecia lá estar na Musica, e para exprimir o pensamento do compositor. Varias reformas, começadas nos ultimos cincoenta annos do seculo XVI, e continuadas até quasi aos fins do seculo XVII, fizerão gradualmente desaparecer esta ridicula concepção, e se encaminharão ao systema de Notação actualmente adoptado; systema que, como já dei a conhecer no capitulo precedente, é completo, logico, e tem a vantagem de pintar aos olhos o pensamento do compositor por meio de signaes característicos d'uma fórma facil de reconhecer, que não occasionão dúvida sôbre a sua significação, e se combinão tão perfeitamente para intelligencia do leitor, que o musico instruido não lê por signos, senão por grupos. Habeis acompanhadores ha que até lêem muitas Linhas simultaneamente e d'um só volver d'olhos.

Eis-aqui o que não comprehendêrão esses mesmos que propunhão abandonar este systema de Notação para adoptar outros novos. Vêr-se-ha agora que os methodos d'ensino que pretendião basear sôbre Signos diferentes dos da Notação ordinaria, só se podem applicar a casos particulares que d'alguma sorte andão annexos á Arte. Por mais positivas que sejam suas asserções, por mais violentos que sejam os seus ataques contra o systema d'esta Arte, elles são impotentes para se coadunarem com os seus principios, isto é, com a constituição da Escala, com a divisão do Tempo e com a Notação, sem causar transtôrno na propria Arte.

Os methodos d'ensinar Musica só podem ter por objectos resultados, a saber, formar artistas, e dar ás massas po-

pulares noções de Canto. Para conseguir o primeiro d'estes objectos, isto é, para conduzir um joven musico ao maior talento práctico que elle possa adquirir, a experiencia tem mostrado que o exercicio lento, progressivo e muitas vezes repetido, é o unico meio efficaz. Na exposição dos principios e na gradação do exercicio é que consiste o antigo methodo, pelo qual se obtem aquelle resultado. Este methodo não ha mister justificá-lo, por serem innumeraveis e assás evidentes os seus effeitos. Se os auctores das primeiras obras elementares e dos antigos Solfejos carecem de mais ordem e philosophia na exposição dos principios, os defeitos d'estas obras fôrão progressivamente desapparecendo nas dos seus successores, e ha perto de trinta e cinco annos que a divisão do ensino em tres assumptos principaes e distinctos, que vem a ser, a entoação das Notas, o seu valor e a Notação, nada tem deixado por aperfeiçoar. Por mais que se diga, por mais que se faça, nunca haverá artista verdadeiramente formado senão por este methodo, e serão sempre impotentes as altivas declamações de seus adversarios para o deteriorarem.

No tocante ao ensino elementar e popular, temo-lo visto praticar sob fórmias variadas em differentes épocas, mórmente desde o comêço d'este seculo; mas todas as fórmias se classificão em dous systemas principaes, um dos quaes se conforma com a Arte tal qual ella é, e o outro estabelece-se como reformador. Passaremos agora a examinar o primeiro systema.

Muito tempo ha que se cuida em facilitar aos meninos o estudo da Musica, transformando-o em jogos de diversas especies, e successivamente fôrão apparecendo cartas musicaes, dados musicaes, uma loteria musical, um dominó de musica, etc. Certo auctor, chamado *Dumas*, imaginou reunir em um caderno os caracteres de todos os Signos da Musica, e compôr, mediante estes caracteres, lições determinadas pelos mesmos processos que os da Typographia. Seria enfadonho enumerar todas as cousas d'este genero, que alternativamente postas em voga, esquecidas e reproduzidas como cou-

sas novas, fôrão outra vez abandonadas. Taes methodos d'ensino só na educação privada se adoptão com alguma vantagem.

No ensino collectivo conforme aos principios da Musica ordinaria, distingue-se o Methodo concertante de Choron; o do ensino simultaneo, inventado por M. Maximino; o Methodo mixto, composto por M. Pastou, e conhecido pelo nome de *Escola da Lyra harmonica*; e finalmente o Methodo de Bocquillon-Wilhem.

A' excepção d'este ultimo, nenhum dos que acabamos de mencionar parece tivera por objecto o ensino popular da Musica. Com o aperfeiçoamento dos livros elementares para o ensino especial da Arte, tornou o Conservatorio de Pariz mais rigorosos os estudos, e formou musicos mais habéis que os das gerações precedentes. Mas a vigorosa educação musical que os alumnos recebiam no Conservatorio, só alli mesmo se encontrava. Todavia as auctoridades municipaes d'algumas cidades de França comprehendêrão a utilidade que da Musica póde resultar á educação publica, e varias escolas, dotadas de fracos recursos, se fundárão pelos ultimos annos do imperio Francez, em Lille, Douai, Metz, Strasburgo e Tolosa.

N'estas circumstancias é que os auctores dos Methodos acima referidos, quasi ao mesmo tempo, mettêrão mãos á obra. Choron é o primeiro que nos deve entreter, por isso que, sem ter precisamente em vista o introduzir a Musica no ensino primario, occupou-se especialmente de cousas, cujo fim é produzir com ella o melhor effeito, isto é, desenvolver o sentimento harmonico. Reflectindo Choron que o sentimento da entoação e o da medição do Tempo musical são independentes um do outro, concluiu que se devem separar no ensino as noções relativas a estas duas cousas. Passando depois á necessidade da gradação nas difficuldades, adoptou elle um systema relativo a esta gradação, que consistia em combinar Solfejos para tres ou quatro Partes, de maneira que cada uma d'estas Partes offerecesse um gráo diferente

na ordem das difficuldades; e assim achava-se a Escola de Choron dividida em quatro classes, cada uma das quaes representava um grão differente d'adiantamento. Deo a este systema d'ensino o nome de *Methodo concertante*, e d'elle fez experiencia com um grande numero de meninos reunidos em Còro, e escolhidos em geral d'entre os meninós pobres, nas escolas de caridade.

Tal era o *Methodo concertante*, que a principio parecia não sobreviver a seu auctor, mas que vimos reproduzido, n'estes ultimos tempos, em alguns lugares. De o pôr em prática com um grande numero de discipulos obtivera Choron bellos resultados; mas cumpre não nos illudirmos com esses resultados, nem considerá-los como fructo d'um ensino verdadeiramente popular. Tamanhas erão as difficuldades que os alumnos se propunhão vencer por este Methodo, que nem todos podião triumphar d'ellas. O maior numero, descorçoado com taes difficuldades, se retirava da Escola depois de infructuosos ensaios mais ou menos prolongados. O intuito do fundador d'este Methodo era formar discipulos de primor, e, segundo a sua opinião, devia operar sôbre massas consideraveis de meninos para conseguir, por meio de selecções successivas, a escolha d'individuos de que tencionava fazer artistas distinctos, e havia mister para realizar seus projectos de reforma na Musica d'Igreja.

Em 1816, isto é, na propria época em que Choron começou a ensaiar o seu Methodo, M. Maximino, musico Piemontez, abriu em Pariz um curso de Musica fundado sôbre um methodo d'ensino collectivo, que esteve muito em voga quando novo. Consiste este methodo em dictar a certo numero de discipulos uma lição, que elles escrevião em louzas onde se traçavão Pautas. A lição, começando por mui simples, torna-se gradualmente mais difficil. Terminada a operação, o mestre chama junto de si cada um dos discipulos, e faz-lhe cantar a lição, corrigindo as faltas que elle commetteo ao dictarem-lh'a. Acabadas as correções, todas as Vozes se reúnem para cantar esta lição, a qual se repete até que seja sa-

tisfactoria a execução. Dando-lhes por fim, como exercicios, volumosos Solfejos para cantarem durante o curso musical, completão os alumnos a sua educação.

A' vista do referido, o systema de M. Maximino consiste em applicar á Musica o methodo de Lancastre, pelo qual se aprende a lêr escrevendo; que é o que lhe faz dar impropriamente o nome de *Ensino mutuo da Musica*. Com quanto na sua Escola haja monitores, e estes monitores dirijão um certo numero de discipulos, todavia elles não ensinão na realidade, pois são dirigidos pelo professor, que dicta a mesma lição a todos. O ensino pois é *simultaneo*, e não *mutuo*. Este ensino tem alguma cousa de seductor e mesmo de proveitoso. Todos sabem que acontece muitas vezes achar o discipulo difficuldade em reconhecer o nome d'uma Nota só por lhe ouvir o Som, e em assignar-lhe promptamente o valor da sua duração, bem que já esteja algum tanto habituado a lêr Musica. Esta difficuldade provém da negligencia do espirito, que nada reflexiona sem ser obrigado a isso. E' pois um exercicio util o entoar com desembaraço as Notas, e marcar-lhes o seu exacto valor.

Os promptos resultados do Methodo de M. Maximino fôrão ao principio bem acolhidos; mas como elle tivesse menos em vista fazer applicação d'este Methodo para o ensino elementar do povo que para formar uma educação completa de musicos, o auctor reconheceo bem depressa que o desenvolvimento nos exercicios de Solfejo podia de per si só conduzi-lo a este fim, e escreveo um grande numero d'elles, que reunidos fórmão dous grossos volumes *in-folio*. O Methodo pois de M. Maximino se deve referir ao ensino artistico, considerado debaixo d'um ponto de vista particular.

Até aqui não temos visto o verdadeiro ensino popular: vamos vê-lo absolutamente realizado no Methodo composto por Bocquillon-Wilhem. Fizerão-se os primeiros ensaios d'ensino mutuo em 1819, primeiro n'um collegio de Pariz, depois na Escola instituida pelo prefeito do departamento do Sena, rua de S. João de Beauvais. Seus prosperos resulta-

dos fôrão causa de que a Sociedade d'instrucção elemental immediatamente o adoptasse para as escolas publicas de Pariz com exclusão de todo e qualquer outro, e os estimulos promovidos pelo concelho municipal d'esta Cidade derão uma base solida á sua mais vasta applicação no ensino publico. Seria enfadonho recordar aqui os progressivos desenvolvimentos e a não interrompida serie de vantagens, por meio das quaes este Methodo tem diariamente adquirido mais importancia, e como finalmente, dentro em vinte e seis annos, elle prestou eminentes serviços á civilisação, contribuindo fortemente para a moral do povo. Os diarios e annuncios publicados ácerca de taes resultados fornecêrão sôbre este assumpto todos os documentos que se podem desejar. O numero sempre em augmento de discipulos, nas escolas onde se ensina por este Methodo, sobe hoje a milhares: e ninguem duvêda que ha de vir tempo em que semelhantes escolas cubrirão o solo da França, derramando por toda a parte o gôsto e o conhecimento do Canto. E' factô d'onde podemos tirar por conclusão que se o Methodo de B. Wilhem é antes destinado a produzir aquelle resultado do que a formar artistas abalizados, pôde elle ao menos preparar a educação d'estes, e proporcionar-lhes a occasião de se manifestarem; por quanto d'uma escola dirigida pelo proprio inventor é que a dama Falcon sahio para entrar no Conservatorio, e de lá para o Theatro da grand'Opera, onde sabemos que logo desde o principio occupou o primeiro lugar.

Desde que B. Wilhem concebeo a primeira ideia do seu Methodo até que morresse, fê-lo passar por varias mudanças em partes menos essenciaes, procurando sempre o simplifcá-lo mais; mas em nada alterou suas bases principaes, e o *Escalão vocal*, as *Mãos musicaes*, e o *Indicador vocal*, que n'elle são meios d'ensino, ficarão sendo o que erão na sua origem.

O Escalão vocal offerece á vista o aspecto d'uma dupla escada, com degrãos desiguaes, cujas differentes alturas indicão o lugar dos Tons e Semi-tons nas Escalas Diatonicas

ascendentes e descendentes. E' um meio d'ensinar por meio da vista a natureza d'estas Escalas.

As Mãos musicaes, desenhadas em fórmula de mãos ordinarias, servem para representar duas Pautas, uma com a Clave de *Fa*, outra com a Clave de *Sol*, que reunidas formão uma extensão de duas Oitavas e uma Nota, mediante o intervalo a que pertence o unissono das duas Claves. Os dedos representão as Linhas das Pautas. Esta ideia do emprêgo da mão para Solfejo não era nova, porque pertence ao seculo XI; mas a applicação que d'ella faz B. Wilhem, no Solfejo moderno, é completamente differente do uso da mão musical attribuida a Guido Aretino.

Semelhante ao das Escalas Diatonicas, tem B. Wilhem outro Escalão vocal para a Escala Chromatica, que mostra a igualdade dos Semi-tons na prática.

O *Indicador vocal*, com Notas e Claves moveiças, é uma taboa de páo coberta com um papel impresso ou riscado com tinta da China, que representa uma Pauta vazia com buracos para receber typos de Claves e Notas, cujas posições podem variar á vontade do mestre que faz a demonstração do emprêgo das Claves e da Transposição. Este Indicador é uma realisação da Pauta vazia e sem Claves que propôz pela primeira vez, em 1537, Sebald Heyden, e longo tempo depois Jacob, auctor d'um *Methodo de Musica por um novo plano*, e que na realidade não é mais que a reproducção da *Mão musical*, que Rameau quizera fazer reviver, em 1760, no seu *Codigo de Musica*. N'isto tem o *Indicador vocal* de B. Wilhem muita analogia com o *Meloplasto* de Galin, do qual fallaremos mais adiante; mas a este leva vantagem aquelle em deixar no espirito dos discipulos ideias menos fugitivas das demonstrações do mestre.

Quanto á ordem dos estudos, adoptou B. Wilhem a divisão racional em tres ramos principaes, a saber, entoação das Notas e formação das Escalas, duração das Figuras e Pausas com o seu processo de medição e combinação rhythmica, e

finalmente a representação de todas estas cousas por meio de signaes a que chamamos Notação.

A reunião de todos os meios que acabamos de apontar, em um grande numero d'exercicios e manobras dentro de uma escola d'ensino mutuo, de divisões e subdivisões de discipulos, de classificações diversas segundo as faculdades e os progressos, de passagens alternativas d'um objecto a outro, d'estudos de leitura, d'escriptura musical, de *rhythmo*, de canto individual e collectivo, eis o que fórma todo o Methodo de B. Wilhem; Methodo que, como se vê, é eclectico, e convém perfeitamente ao ensino popular por suas demonstrações mechanicas applicaveis a massas d'individuos, e por sua classificação em diversos grãos d'adiantamento, que permite sempre decidir da capacidade dos discipulos antes de os fazer passar d'uma ordem inferior de conhecimentos a outra superior.

Na exposição que B. Wilhem fez do seu systema, nada ha que se lhe possa notar senão leves defeitos na classificação dos Compassos compostos. Assim, collocando entre os Compassos que contêm menos d'uma Semibreve, os que se cifram com $\frac{9}{8}$ e $\frac{12}{8}$, claro está que se enganou; porque *nove-oitavos* e *dóze-oitavos* são por certo quantidades mais subidas que *oito-oitavos*, exacto valor da Semibreve. Será facil fazer desaparecer este engano nas futuras edições.

Prova-se a bondade e fecundidade do Methodo de B. Wilhem pelos seus resultados, que são certamente quanto se podia desejar de mais satisfactorio. Em qualquer parte que se queira diffundir pelo povo noções d'uma Arte destinada a fazê-lo melhor, a procurar-lhe honestas fruições, e a despojar seus habitos de quanto tem de grosseiro, o emprêgo d'este Methodo será sempre bem succedido, e fará logo reconhecer suas vantagens. O ensejo é favoravel para a sua propagação, porque vemos por toda a parte as auctoridades promovendo diligentes, em seus districtos, o ensino da Musica como um dos elementos da educação popular.

Accresce a isto que o inventor d'este Methodo comple-

tou-lhe a utilidade pela creação do seu *Orpheon*, d'esse Còro majestoso onde se vêm reunidas em um todo perfeito milhares de Vozes do povo, cantando trechos de Musica a tres ou quatro Partes com tanta intelligencia, como sentimento e justeza d'entoação. Estas grandes massas vocaes não poucas vezes tem excitado a admiração dos proprios artistas nos Concertos publicos em que ellas se fazem ouvir. Formados pelo Methodo que acabamos d'analysar, estes cantores provão incontestavelmente a sua superioridade.

Fallemos agora do Methodo do *Meloplasto*, inventado por Galin, antigo discipulo da Escola polytechnica, cujo objecto é uma especie d'ensino collectivo, baseado sôbre uma reforma dos elementos da Arte. Os meios de que o auctor do *Meloplasto* se servio para fazer esta reforma, e de que formou o seu systema, não são mais que uma reproducção de cousas propostas muito tempo antes d'elle. Assim a ideia de representar os Sons da Escala Diatonica por cifras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, distinguindo as Oitavas com um ponto por cima das cifras para fazer Oitava superior, e por baixo para fazer a inferior, e d'exprimir as entoações sustenizadas por meio de cifras com uma diagonal para a direita, e as bemolizadas com uma diagonal para a esquerda, é uma exacta reproducção do systema publicado, em 1677, por Souhaitty, que já expuzemos no capitulo precedente, systema modificado por J. J. Rousseau muito tempo depois. Tambem a Pauta vazia e sem Claves, proposta, em 1537, por Sebald Heyden, e mais de tres seculos depois por Jacob, bem como a mão musical do Codigo de musica de Rameau, são cousas analogas ao *Meloplasto*, não só pela demonstração das Escalas Diatonica e Chromatica, senão ainda pela ideia do emprêgo das Claves e da Transposição. No systema do *Meloplasto*, o que ha de mais original são as ideias de Galin concernentes á medição do Tempo musical.

Rousseau, nas suas *Confissões*, declara que as objecções de Rameau contra o seu systema de Notação por cifras, dissiparão todas as suas illusões a respeito d'esse systema, e lhe fi-

zerão vêr que a laboriosa attenção que o leitor deve prestar a uma tal Notação, tem muitos mais inconvenientes que a multiplicidade de Signos tão diversos na fórma da Notação ordinaria. Se as cifras se podem empregar com alguma vantagem, é nos Canticos ou Psalmos, e nas Melodias as mais simples, como imaginou Natorp, conselheiro do consistorio evangelico superior da Prussia, para uso das escolas primarias d'Allemanha, onde sabemos que esses cantos se ensinão ao mesmo tempo que os elementos de lèr, escrever e contar. Não se tracta pois, n'estas escolas, de formar educação musical, mas de realizar uma das necessidades da religião reformada.

Se o systema d'ensino pelo *Meloplasto* não se extendesse a mais, poderíamos admitti-lo sem difficuldade; porém não é só a isto que elle pretende limitar-se, por quanto projecta nada menos que a reforma de toda a Arte. De duas uma: ou elle quer substituir o seu systema de Notação áquelle que está em uso, ou quer sómente apresentá-lo como preliminar á Musica notada pelo systema ordinario. No primeiro caso, é facil provar que a Notação por cifras seria impraticavel em musica de Piano complicada, onde, por exemplo, apparecem a cada passo Accordes completos em ambas as mãos, o que obrigaria a sobrepôr uma multidão de cifras com pontos ou sem elles por cima ou por baixo, cortadas á direita ou á esquerda, e apresentando grupos de tal fórma complicados, que seria forçoso parar muito tempo em cada um d'elles para se lhes distinguirem todos os elementos, e tornar-se-hia impossivel a leitura rapida. No segundo caso, isso que os discipulos tivessem aprendido da Notação por cifras, estaria sujeito a esquecer-lhes logo que entrassem no estudo d'Instrumentos, e a Notação usual, que houverão de aprender então, seria para elles d'uma difficuldade tanto maior, quanto mais affeitos estivessem á Notação adoptada pelo *Meloplasto*.

E' com effeito o que se nota em todos os que tentarão aprender Musica por este Methodo: não só não conhecião a verdadeira Musica, senão ainda se tornavão em certo modo

incapazes de a aprender, por isso que querião sempre pôr ao lado dos principios d'esta Arte noções d'outra especie que primitivamente lhes fôrão dadas. O *Meloplasto* pôde, segundo o seu systema de Notação, encaminhar á leitura musical e a cantar Melodias simples; mas não pôde fazer musicos: nem mesmo pôde servir de introdução ao conhecimento da Musica usual, cujo systema intenta reformar. E' alguma cousa que se approxima da Arte, mas não é a propria Arte.

Esta fiel exposição da natureza dos diversos systemas d'ensinar Musica, pôde fazer ajuizar exactamente do valor das investidas que certas escolas tem levado, e de quanto havia de justo e de conveniente nos desafios dirigidos a estas escolas pelos propagadores do *Meloplasto*.

Estes desafios são sempre feitos sob certas condições destinadas a falsear o juizo que o público possa fazer d'ellas. Assim os innovadores, cujos discipulos não podem lêr Musica pela Notação universalmente conhecida, pedem que se lhes dêem d'antemão os trechos destinados ao ensaio, para os trasladarem segundo o seu systema de Signos; depois apresentam aos verdadeiros musicos combinações de Compasso absurdas para decifrar, combinações que jámais existirão em Musica verdadeira, porque sempre se podem reduzir a uma expressão normal. Os que promovem estes desafios muito se esquivarião, por exemplo, de fazer escrever por compositores celebres lições especialmente destinadas ao ensaio, e de se pôrem á estante logo depois de escriptas, admittindo como juizes bons musicos que seguissem com os olhos no papel a execução, a fim de se certificarem da exactidão da leitura.

Na realidade não pôde haver concurso entre os que conhecem a Notação universal e os que a ignorão, e pretendem substituí-la por uma Notação de convenção. Os desafios que por este motivo se tem feito são despropositos, pois conviria primeiro julgar o processo de taes Notações.

SEGUNDA SECÇÃO.

DOS SONS CONSIDERADOS EM SUAS RELAÇÕES DE SUCESSÃO E
SIMULTANEIDADE; DO RESULTADO D'ESTAS COUSAS.

CAPITULO X.

• *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 rasgo da sua inspiração. Em geral, o público sómente sente o abalo que lhe provém 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 as ideias, a divisão de seus periodos musicas em phrases mais ou menos regulares se opéra 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 phrases se torna tão sensivel 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; tu-

do é susceptível 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 d'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 presentir 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 ácêrca da Musica, são de notar quatro cousas principaes que concorrem para o seu effeito, a saber: Successão, que, como já vimos, se designa pelo nome de *Melodia*; Simultaneidade, d'onde provêm 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 Successão; 2.º Simultaneidade; 3.º Sonoridade. Cada um d'estes attributos se divide em fracções, como pelo decurso da obra se verá.

CAPITULO XI.

Da Melodia e do Rhythmo.

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 dúvida 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 trinta annos que, depois de varias experiencias, se averiguou que uma parte do público de nossos espectaculos se persuadia que a orchestra tocava unissona com os cantores. Hoje tem o público 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 tem feito, desde a idade media, uso da Melodia combinada com a Harmonia: parece que os antigos nenhum uso fizeram d'esta, e os Orientaes não a percebem quando lhes succede ouvê-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; porém as suas fórmãs 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 phantasia. 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 *rhythmo* do Tambor para as massas dos soldados, a quem se manda marchar. Não se acredite porém 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 *Rhythmo* em Musica. Por meio do *Rhythmo* é que esta Arte excita as mais vivas emoções, e a acção d'este *Rhythmo* 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 *Rhythmo* capaz de produzir os maiores effeitos.

O *Rhythmo* é susceptivel de muitas variedades. Em Andamentos vagarosos, taes como *Largo*, *Adagio*, é quasi nullo; porém nos Andamentos moderados ou rapidos 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 porém 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

(1) Este trecho foi extrahido da quarta lição do curso de philosophia e da historia da Musica pelo auctor d'esta Obra.

Tempo fere o ouvido ; e complexa quando se ouvem ao mesmo tempo combinações de diversos generos.

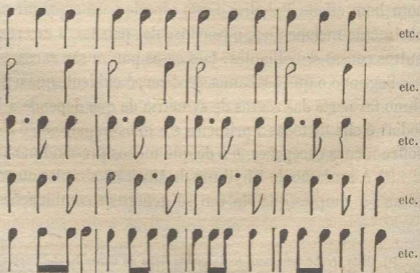
A sensação será tanto mais simples, quanto menor fôr a composição d'elementos na ordem symetrica. Os elementos do Rhythmo são tempos do Compasso e suas fracções, quer binarios, quer ternarios.

Exemplos d'alguns elementos de Rhythmo simples.

ORDEM BINARIA.



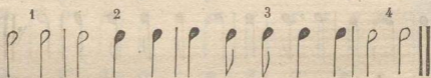
ORDEM TERNARIA.



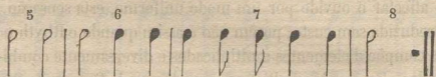
elementos do *rhythm*o dos Tempos; e este novo *Rhythm*o é tanto mais satisfactorio, quanto mais perfeita fôr a semelhança na disposição dos elementos *rhythmicos* de cada *Compasso*. Assim os *Rhythmos* que puzemos em ultimo lugar como exemplos, tornar-se-hão regulares e sensiveis, se a cada um d'esses exemplos, compostos de quatro *Compassos*, corresponderem phrases semelhantes, tanto no numero dos *Compassos*, como na collocação dos Tempos.

Exemplos.

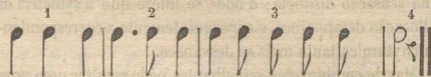
RHYTHMO BINARIO. — Primeira phrase.



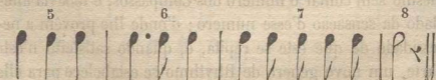
Segunda phrase.



RHYTHMO TERNARIO. — Primeira phrase.



Segunda phrase.



N'estes exemplos se observa paridade não só quanto ao numero dos *Compassos* de cada phrase, mas o quinto *Compasso* corresponde exactamente ao primeiro na collocação dos elementos do *Rhythm*o, o sexto ao segundo, o septimo

ao terceiro, e o oitavo ao quarto. Nota-se comtudo uma differença entre as duas phrases 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 phrases termina o sentido rhythmico; e o primeiro Tempo do ultimo Compasso é precisamente o ponto da terminação.

A disposição do Rhythmo phraseologico 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 Rhythmo.

A expressão de *Quadratura de phrases*, de que nos servimos na linguagem ordinaria para designar o Rhythmo phraseologico, pôde fazer persuadir necessidade absoluta de compôr todas as phrases em quatro Compassos; porém tal necessidade não existe, pois assim como ha um Rhythmo ternario de Tempos, ha tambem um Rhythmo ternario de phrases. Uma phrase de tres Compassos, se tiver uma outra phrase correspondente de tres Compassos, será pois perfeitamente rhythmica; e o Rhythmo será sobretudo satisfactorio, se a disposição dos elementos do Rhythmo de cada Compasso fôr absolutamente symetrica nas duas phrases.

Ha tambem phrases correspondentes de cinco Compassos cada uma; mas a este respeito podemos fazer a mesma observação que fariamos sôbre o Rhythmo de cinco Tempos por Compasso, que alguns auctores tentárão 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 Rhythmos 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 quinarios affecta pois o ouvido, como uma alternativa de Compassos de dous e tres Tempos; uma serie de phrases de cinco Compas-

so é uma combinação alternada de phrases de dous e tres Compassos: d'onde provêm que o Rhythmo phraseologico de phrases de cinco Compassos é o menos simples de todos, e por conseguinte o mais frouxo ao ouvido.

A's vezes a primeira phrase 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 phrase complementar ou correspondente. Sirva d'exemplo o Romance do *Prisioneiro*.

The musical score is written in 6/8 time and consists of two phrases, A and B, each with a complement. Phrase A is a four-measure phrase that is cut off after two measures. Its complement, labeled 1 and 2, continues the melody for the next four measures. Phrase B is also a four-measure phrase cut off after two measures. Its complement, labeled 3 and 4, continues the melody for the next four measures. The lyrics are in French and describe a prisoner in a dark cell.

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 phrases correspondentes e symetricas.

A's vezes fica suspenso o sentido musical depois da segunda phrase de quatro Compassos; n'este caso uma terceira phrase 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 êrro quem da materia precedente tirasse por conclusão que uma Peça de Musica qualquer deve sempre conter numero par de Compassos; porque não poucas vezes succede, que o Compasso final d'uma phrase serve tambem de primeiro a outra phrase, o que faz por fim que o numero dos Compassos seja impar, sem que o ouvido se resinta d'essa desigualdade; esta especie d'intersecção é mesmo o que tem graça, quando mettida a proposito.

Não é sem exemplo que uma phrase destacada de cinco ou tres Compassos apparece no meio d'outras phrases regulares e quadradas; mas um tal defeito contrasta sempre com um ouvido delicado: ousou asseverar, mesmo sem preceder exame, que a phrase está mal concebida, e que, reflectindo attentamente, seu auctor a poderia ter feito regular. Demais, são casos muito raros; pois que o musico naturalmente, e sem o pensar, vai seguindo a Quadratura das phrases, 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 physionomia particular, estrangeira, selvagem, digamos assim, a qual excita a nossa curiosidade desviando-nos dos costumes adquiridos. Não devemos porém

illudir-nos com isto: o que alli nos enleva um momento, bem depressa nos fatiga, a não estarmos distraídos 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 phantasia, apparentemente livre de todo o embaraço, está pois subordinada a tres condições, das quaes depende a sua existencia, a saber: *Congruencia de Tonalidade*, *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. Convém 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 da approvação d'um musico intelligente, assim como o Rhythmo e a fórma das phrases. Logo que pretendemos fazer uso da Modulação, ou antes logo que a isso nos achamos dispostos pela natureza dos Cantos inventados, sobrevém o embaraço da escolha dos Tons. Com effeito, o ouvido só admittre 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 sôbre a contrariedade que parece originar-se d'esta duplicada obrigação, bem se vê que qualquer Peça

tem duas especies de Modulação, uma principal, que determina a sua fôrma; outra accessoria, que é sómente episodica. A Modulação principal, tendo por objecto (e isto a fim de contribuir para a variedade) representar com simplicidade o pensamento do auctor, 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 auctor 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 Bemoes, depois o que tem um Sustenido ou Bemol de mais, e em fim o que tem um Sustenido ou Bemol 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 Bemoes, depois os que tem um Sustenido ou Bemol 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 agradavel e regular, passar do Tom principal para outro analogo, isto é, introduzir na Melodia um Sustenido ou Bemol 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

passa 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 phantasia 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 porém, longe de desagradarem ao ouvido, grangeião sensações tanto mais vivas para este, quanto mais inopinadas fôrem 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, com quanto 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 Bemol de menos ou Sustenido de mais, como de *Re* a *La*, ou antes d'um Tom menor ao seu relativo maior, como de *Si* menor a *Re* maior, comtudo 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 Sustenido de mais, como de *Re* maior a *Fa* \sharp 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 Tonalidade*; 2.^a *Symetria de Rhythmo*; 3.^a *Symetria de Numero*; 4.^a *Regularidade de Modulação*. Ca-

hiria em êrro quem se persuadissem que são outros tantos obstáculos á producção das ideias; por quanto o Rhythmo, 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 caracter 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 põem em maior apêrto, como ao diante se verá; todavia o homem de genio triumphava sempre de tudo isto. E' um mysterio que só podem comprehender os mesmos compositores, essa faculdade d'inventar, de conservar o estro, o calor, o delirio, de se apaixonar em fim no meio de tantos obstáculos; de ficar independente na escolha do seu Thema, e de o manejar habilmente, como se a isto nada se oppuzesse. Quem ponderar todas estas cousas, não deixará de conhecer que mesmo a Musica mediocre póde ter seu merecimento.

Ha melodias que agradão por si mesmas e despidas de todo o ornato estrangeiro, até d'acompanhamento; estas porém são em pequeno numero. Outras ha que, apezar de serem puramente melodicadas, precisão do soccôrro 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 musicas 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*,

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

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 póde 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 sómente dizer-se que o seu Canto não é facil de comprehender. O esmerar-se cada qual em penetrar o ámago 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 sôbre os nossos prazeres.

Com quanto a Melodia seja na apparencia o que todos podem apreciar facilmente, é comtudo uma das partes da Musica sôbre a qual se fórmão os mais erroneos juizos. Poucos ha habituados a theatros lyricos que se não julguem em estado de decidir da novidade d'uma Melodia; mas, além 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 antiqualhas vestidas á moderna por meio d'acompanhamentos de fórmias 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, fórmias 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, agradável: isso mais se sente do que analysa, e todo o mundo se acha em estado de julgar das suas sensações. — Não ha dúvida 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 phrases 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 aperfeiçoar 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 phrases, 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 convém 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 mino-
« rar vossos prazeres. As Artes não nos procurão fruições,
« senão á medida que seus effeitos são imprevistos. Não bus-
« queis pois adquirir conhecimentos, cujo resultado deve ser
« tornar-vos mais proprios para julgar que sentir. » Todo este raciocinio se funda n'este axioma de philosophia: « Perceber, é sentir; comparar, é julgar. » Mas o aperfeiçoamento do orgão auditivo, que dimana da observação do ef-

feito dos Sons, não é mais que um meio de perceber melhor, e d'augmentar por isso o total de suas fruições. Eis a razão por que se torna necessaria a attenção a qualquer homem, logo que d'um estudo imperfeito colhe pouca utilidade. Todos fórmão juizos ácêrca da Musica, uns por instincto cégo 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 vêr qual é a parte da Melodia de que o ouvido menos exercitado ajuiza acertadamente por mero instincto.

CAPITULO XII.

Da Harmonia.

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

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

Em consequencia da educação dos povos modernos e civilizados, 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. E' um êrro, 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 ou os Romanos poderião ter ácerca da Harmonia, ha sido fortemente controvertida, mas debalde, por ninguem 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 Cyttharas, 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 oppõem que esta Harmonia existe na natureza.—Concedo: mas quantas cousas encerra a natureza que só mui tarde se notárão! A Harmonia existe em a natureza, e comtudo o ouvido dos Turcos, Arabes e Chinas 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 porém permaneceu em estado de barbarie até quasi ao meado do XIV, época em que alguns musicos Francezes e Italianos começãrão a dar-lhe fórmas mais suaves. Entre estes musicos, os mais distinctos fôrão Francisco Landino, por sobrenome *Cieco*, porque era cêgo, ou *Francesco d'egli organani*, em razão da sua habilidade para o Orgão, e Tiago 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 pelos fins do seculo XIV e principios do XV. Seus discipulos accrescentá-

(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'Aristoxeno, d'Aristides Quintiliano, d'Alypio, de Ptolomeo e de Boecio.

gunda menor; o de *Do* ♯ a *Re* ♯ é uma *Segunda maior*. Mas se, por uma alteração momentanea que se não conforma com o Tom, se organizão 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* ♯ a *Fa* ♯ é uma *Quarta diminuta* que não podemos considerar senão como uma alteração momentanea; pois não ha Tom algum em que o *Do* seja Sustenido, quando o *Fa* é natural: pela mesma razão, o intervallo de *Do* ♯ a *Sol* ♯ é uma *Quinta augmentada*. Os diversos 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 não podendo o que é falso ter cabimento em Musica, abandonárão-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*; e a de

(1) Entre nós chamão-se *justas* as *Consonancias* perfectas, isto é, *Oitava*, *Quinta* e *Quarta*; e dizemos *Oitava justa*, *Quinta justa*, etc.

(Nota do traductor).

rão 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 civilisação 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 possivel. 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 *Nona*. 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 , conservão a denominação commum de *Re* pela ideia de realidade que se liga ao nome das Notas, facilmente conheceremos que todo o intervallo é susceptivel 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 *Bemol*, *Bequadro* 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 sómente 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 Se-

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 sôbre este assumpto, e ter-se-hião poupado pessimos raciocinios, se reflectissem na lei da inversão. A Quarta é uma Consonancia de qualidade 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 agradaveis, e que os outros o são sómente pela combinação com estes. Resulta d'esta differença que a successão das Consonancias é livre, e que d'ellas se podem fazer series com extensão arbitraria; duas Dissonancias, pelo contrario, não podem succeder-se, e, na resolução de qualquer Dissonancia em Consonancia, a Nota dissonante deve descer um degráo. Todavia esta regra, que se não infringe sem offender um ouvido delicado, nem sempre a respeitão os compositores; mas se os professores fazem desculpar as negligencias em favor das qualidades do 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.

E' 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 porém 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 cansaria a memoria ; não acontece porém 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 póde 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 sobretudo notavel; pois que a harmonia d'estes Accordes póde 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 póde 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*. Póde ter lugar em todos os Accordes a mesma operação, e dá origem a grupos de fórmãs 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 ouvido, 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 Sustenido, Bemol ou Bequadro 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, além 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 phantasia de certos compositores, que ás vezes antecipão nos seus Accordes a harmonia dos Accordes seguintes: este genero de modificações, bem 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 grave, intermediario ou agudo, sustentão a vibração d'uma Nota durante certo numero de Compassos. Esta duração se chama *Pedal*; porque, na origem da sua invenção, só foi empregado em Musica d'Igreja por organistas que, para este fim, se servião do teclado dos pedaes do mesmo Instrumento. Sôbre o pedal se fórma uma Harmonia variada, e produz as mais das vezes um bellissimo effeito, apezar do som d'este Pedal (cousa singular!) não estar em relação com aquella senão de longe em longe; basta que esta 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 Instru-

mento 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 occupava-se então em executar a parte do Tenor ou do Contralto. E' commumente attribuida a Luiz Viadana, mestre de capella da Cathedral de Mantua, a invenção d'um Basso independente do Canto, proprio para ser executado em 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, em 1596, o adoptou assim seguido e com regularidade em Musica d'Igreja. Mais ao diante, exprimirão-se os Accordes das differentes Vozes por meio de cifras sobrepostas ás Notas do Basso, e esta fórma abbreviada lhe proporcionou os meios de não escrever sôbre 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-chiffrée*.

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 diago-

nal, que corta a cifra d'esta maneira $\frac{7}{4}$; quanto aos intervallos augmentados, exprimem-se pondo ao lado da cifra o \sharp , \flat , ou \natural que os modifica. Quando a Nota sensível é característica d'um intervallo, acha-se representada por este signal $+$.

Tem havido, segundo as épocas e as escolas, differentes 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 perdeu uma parte do seu valor; porém não deixa de ser necessario cultivá-lo, já para desenvolver em os jovens artistas o sentimento da Harmonia por meio d'este genero d'estudo, já para conservar a tradição das bellas composições da escola antiga. Outr'ora em França não dizião: *Devemos estudar Harmonia, mas sim devemos aprender o Basso continuo*. Os Allemães 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 dúvida 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 prática á ávida curiosidade dos theoreticos. E notai que a historia da theoria é essencialmente dependente da da prática; 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 primi-

tiva, que não é de admirar se commettessem muitos erros ao organizar suas diversas classificações (1).

Até quasi ao fim do seculo XVI não usárão senão d'Accordes consonantes, e d'algumas prolongações que produzião dissonancias preparadas: com taes elementos deixárão tão circumscriptas as fórmulas harmonicas, que nem cogitárão 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 doutrina 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, ou seus contemporaneos Emilio del Cavaliere e Guidetti, e alguns Allemães que lhes disputão esta 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, n'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 Aca-

(1) Veja-se o meu *Esbóço da historia da Harmonia* na *Gazetta musical de Pariz* (anno de 1839), e a quarta parte do meu *Tractado completo da Harmonia* (Pariz, 1844, 1.º Vol. em 8.º)

demia das Sciencias) fez dar mais depois 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, ferindo uma corda, além 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 provêm 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 de profissão, mas tambem entre os que o não erão. Ao tempo que Rameau traçava o plano de fazer renascer toda a Harmonia de certos phenomenos 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 accrescentar 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 obteye um systema completo, onde todos os *Accordes* se ligavão entre si por principios de geração mais ou menos engenhosos. Este systema, com quanto baseado em mui fracos alicerces, possuia a vantagem de ser o primeiro que mostrava regularidade nos phenomenos harmonicos. Além 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 affinidade de successões que estes tem com o Tom, e foi obrigado a substituir as regras d'esta affinidade pelas d'um Basso fundamental, que formára dos Sons graves dos Accordes primitivos, regras de phantasia que não podião ter senão uma applicação forçada na prática.

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 Accorde perfeito. Sôbre este ponto havia estabelecido Tartini uma theoria obscura, que J. J. Rousseau, com quanto a não entendesse, 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 lh'o 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. Algum tempo depois, 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 porém esta a occasião opportuna d'entrar nas explicações respectivas a este assumpto.

CAPITULO XIII.

Da Acustica.

A *Acustica* é uma sciencia que tracta da theoria do Som. Differe da Musica em não ter affinidade 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 sôbre 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 sôbre 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 grão d'elasticidade necessaria para transmittir o Som ao ouvido; hoje porém 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, ouve-se o Som, em quanto o

mesmo recipiente está cheio d'ar; mas á proporção que este ar vai sahindo por meio d'uma bomba aspirante, o Som afrouxa, e acaba por se desvanecer depois de removido inteiramente o ar, bem que o movimento de percussão vá continuando sôbre a campainha. Esta experiencia é menos concludente do que parece á primeira vista; porque, além do Som poder ser transmittido ao ouvido por outros corpos elasticos diversos do ar, não poderíamos 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 fórma, de metal, de pào ou de crystal; um tubo onde se introduza ar; um sino, etc., são corpos sonoros, cujas vibrações produzem Sons de differentes qualidades. Ha quasi trinta annos que a Acustica se tem enriquecido d'uma infinidade d'observações sôbre os phenomenos produzidos pela resonancia d'estes corpos: fôrão uteis estas observações ao aperfeiçoamento de certos Instrumentos, e dêrão lugar á invenção d'outros. E' de suppôr que, para o futuro, se obtenhão resultados ainda mais satisfactorios das averiguações a que se dedicão alguns sabios acusticos.

A imperfeição dos apparatus experimentaes, bem como a falta d'esmero 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 prática 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, adoptarão 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 b*) como de 16 a 15; o Semi-tom menor (*Do, Do #*) como de 25 a 24; e a differença entre *Do #* e *Re b* como de 81 a 80 (1).

(1) São proporções fundadas sobre este principio, que os *numeros das vibrações d'uma corda estão na razão do seu comprimento*. Ora, tendo os geometras admittido e provado que o comprimento das cordas correspondente á entoação exacta dos Sons da Escala é o seguinte, a corda do primeiro Som d'esta Escala se vê representada pelo numero 1, quando vibra solta e em toda a sua extensão:

Nome dos Sons:	<i>Do,</i>	<i>Re,</i>	<i>Mi,</i>	<i>Fa,</i>	<i>Sol,</i>	<i>La,</i>	<i>Si,</i>	<i>Do.</i>
Comprimento das cordas:	1,	$\frac{8}{9}$,	$\frac{4}{5}$,	$\frac{5}{4}$,	$\frac{2}{3}$,	$\frac{5}{6}$,	$\frac{8}{15}$,	$\frac{1}{2}$.

D'aqui tirarão elles os numeros seguintes, que representão os das vibrações d'este comprimento de cordas:

Nome dos Sons:	<i>Do,</i>	<i>Re,</i>	<i>Mi,</i>	<i>Fa,</i>	<i>Sol,</i>	<i>La,</i>	<i>Si,</i>	<i>Do.</i>
Numero das vibrações:	1,	$\frac{9}{8}$,	$\frac{5}{4}$,	$\frac{4}{3}$,	$\frac{3}{2}$,	$\frac{5}{3}$,	$\frac{15}{8}$,	2.

Depois, continuando os geometras com as suas experiencias ácerca dos Semi-tons representados por Sustenidos e Bemoes, com o auxilio do Monocordio (*), tirarão d'alli est'outro principio, que *sustenizar um Som, é multiplicar o numero de suas vibrações por $\frac{22}{21}$; e bemolizá-lo, é multiplicá-lo por $\frac{21}{22}$* . (Pouillet, *Elementos de Physica experimental*, Tom. 1, pag. 114 e seg.)

Veremos mais adiante a origem do erro que levou os geometras a estas falsas proporções relativas aos Sons.

(*) Veja-se a significação d'esta palavra no Dicionario de Musica appenso

Ora, o resultado d'isto seria, que na prática da execução deverião os musicos fazer *Re* \flat mais alto que *Do* \sharp , e é precisamente o contrario que tem lugar; porque os musicos sentem que *Do* \sharp tem uma affinidade ascendente, em quanto *Re* \flat a tem descendente: a prática se acha pois n'esta parte em contradicção com a theoria. Alguns theoricos, considerando a affinidade de que fallamos como um facto proveniente da organisação dos musicos, dizem que este facto não destroe a theoria, que de nenhum modo é falsa; outros affirmão que os musicos fazem realmente *Re* \flat considerado como *Do* \sharp , e *vice versa*, o que, sendo verdade, destruiria toda a economia da Tonalidade.

Não hesitemos em dizer que Alembert, Carlos o physico, MM. 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.

Ora, eis-aqui os factos que são desconhecidos aos geometras, e que põem a sua theoria em opposição com a prática. Entre os Gregos havião os philosophos da Escola de Pythagoras estabelecido que entre os Sons *Mi-Fa* e *Si-Do* ha um *Limma*, intervallo, cujas proporções representavão elles pelos numeros 243 : 256, e que era consequentemente mais pequeno que o Semi-tom maior que os theoricos modernos suppõem existir entre estes Sons. Esta differença provém de que os Pythagoricos fazião iguaes entre si os Tons *Do-Re* e *Re-Mi*, como effectivamente devem ser, para que as entoações sejam perfeitamente justas; e a proporção numerica d'estes dous Tons era 8 : 9, em vez de ser, segundo a nossa theoria mathematica, o primeiro 8 : 9, e o segundo 9 : 10. D'aqui vem subirem os Gregos o Som *Mi*, e approximaremno do Som *Fa*, d'onde resultavão as proporções 243 : 256 d'este intervallo de Semi-tom, em vez de 15 : 16 que lhe dão os modernos. O mesmo acontecia com o Semi-tom menor ou *Limma* de *Si-Do*. Seguirão todos os theoricos da

idade media a doutrina dos Gregos n'esta parte, concordando tambem com Boecio, escriptor Latino do V seculo da Era Christã, que expôz esta doutrina no seu Tractado de Musica.

Pelo meado do seculo XVI, Zarlino, mestre de capella da Cathedral de S. Marcos em Veneza, separou-se immediatamente da doutrina dos antigos Gregos para adoptar uma hypothese de Ptolomeo, sabio astronomo e philosopho da Escola d'Alexandria, que escrevia pelos annos 140 da nossa Era, e de quem temos um Tractado de Musica especulativa. Depois de apresentar a theoria de muitas ordens Diatonicas possiveis, Ptolomeo propõe uma que faz maiores os Semi-tons *Mi-Fa* e *Si-Do*, e consequentemente distingue duas especies de Tons, um maior, como *Do-Re*, outro menor, como *Re-Mi*, cujas proporções são 8 : 9 e 9 : 10. Estas falsas proporções, introduzidas na theoria moderna por Zarlino, fôrão severamente criticadas por seu contemporaneo Vicente Galileo; porém logo outros geometras as admittirão como reaes, e desde então as considerão, como irrefragaveis, os sabios que ainda não estão firmes na justeza das entoações que lhes servem de base, com quanto tenham sido constantemente repellidas por musicos que, melhormente guiados pelo seu instincto, são todavia incapazes de discutir calculos mathematicos.

Se estes observassem a tendencia absoluta do quarto degráo para o terceiro, e do septimo para a Tonica, comprehenderião que ha um principio d'attracção que não haveria, se os Semi-tons fossem maiores, e se as distancias que medem sôbre o Monocordio fossem justas. Por isso mesmo que esta attracção existe, está provado que os Semi-tons são naturalmente tão pequenos quanto podem ser. O illustre geometra Euler, esclarecido pela lei que obriga as Dissonancias a fazerem a sua resolução sôbre a Nota inferior, comprehendeu que aquella attracção era real na Dissonancia de Septima entre *Sol-Fa*, e que era a lei que obrigava *Fa* a descer: d'onde concluiu que este *Fa* não é o da theoria mathematica ordinaria, mas um *Fa* mais aproximado a *Mi*; e que deve

ser representado por outro numero. Não é o *Fa* que precisa de descer, senão o *Mi* que precisa de subir; todavia é bem singular que aos mathematicos e physicos os não tenha illustrado ainda a memoria d'Euler sôbre este assumpto (1).

A attracção de que fallo, e que se torna sensível sobretudo nas harmonias dissonantes naturaes, é o que constitue a Tonalidade moderna. A alteração das Notas, ora ascendentes, ora descendentes, successivamente introduzida na harmonia ha perto d'um seculo, multiplicou a attracção dos Sons, tornando por isso variaveis as proporções de todos os intervallos. D'aqui a necessidade d'uma theoria mathematica nova, e muito mais extensa que tudo quanto se conheceo até agora, theoria de que ninguem descobriu ainda os principios, e que, tão depressa venha a ser conhecida, porá d'acôrdo a doutrina mathematica com o exercicio da Arte (2).

Não tendo os Instrumentos de teclado e d'affinação fixa a prerogativa de variar a attracção em todos os intervallos, forçoso foi procurar meios de repartir a desigualdade das proporções pelos dôze Semi-tons contidos na Oitava, recorrendo á operação d'affinar estes Instrumentos, que se chama *Temperamento*. Varios systemas de Temperamento se hão proposto e adoptado; mas reconheceo-se, n'estes ultimos tempos, que o melhor d'esses systemas consiste em fazer todos os Semi-tons iguaes: dá-se-lhe o nome de *Temperamento igual*. Para obter este resultado, empregão os afinadores de Piano varios processos; os melhores são os em que se multiplicão as provas da affinação, fazendo servir as Notas já afinadas para formarem diversos intervallos com as que se vão affinando. São indispensaveis um ouvido delicado, e muita prática para fazer esta operação.

(1) Veja-se a exposição da theoria verdadeira no decimo-quarto artigo ácerca do *Systema geral da Musica*, pelo auctor d'esta Obra. (*Gazetta musical de Pariz*, 3 de Janeiro de 1847).

(2) Será exposta esta doutrina na *Philosophia da Musica*, pelo auctor d'esta mesma Obra.

CAPITULO XIV.

Da Arte d'escrever Musica — Contraponto — Canones — Fuga.

Na Poesia, bem como em algumas artes de Desenho, a composição se antolha ao poeta ou artista sob a fôrma 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 agitam, ou fazer bellas combinações d'harmonia, 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. N'um Quartetto, n'um Còro, n'uma Abertura, n'uma Symphonia, cada uma das Vozes, cada um dos Instrumentos tem um andamento particular, e da reunião d'estes movimentos se fôrma o todo da Musica. Ajuize agora o Leitor da complicada operação que embaraça o espirito, chamada *Composição*, e dos estudos que são necessarios para vencer todos os obstaculos d'uma Arte tão difficil!

Tempo houve em que se não podia dizer que os musicos compunhão; collocavão Notas. 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 indifferentemente a toda a especie de palavras. Não se encontrão vestigios d'expressão, d'enthusiasmo, de paixão ou d'elevação n'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 época que a fermentação das ideias foi a mais ardente em materias religiosas, em Philosophia, em Poesia, em Pin-

tura; época em que o genio do homem se remontou ás mais altas regiões, e suas paixões se desenvolvêrão com a maior violencia. Mas livre de todo o embaraço, o poeta pensando 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 deixava logo de reconhecer que a imitação da Natureza devia ser o alvo dos seus trabalhos; instigados pelo excesso dos males que vexávão a Humanidade, o philosopho, o jurisconsulto, o theologo, não tinhão mais que deixar promper sua indignação para fallarem com eloquencia ácêrca 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 enganãrão-se na averiguação dos meios, e, cuidando caminhar ao fim, sómente se preparavão para entrar na vereda que os devia conduzir a elle.

O seu êrro redundou em proveito; pois nada menos havia mister que toda a perseverança de seus esforços para desenredar o chaos 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! Habitados como estamos a fazer uso dos meios que elles nos ensinãrão, não vêmos alli senão subtilezas escolasticas; mas os que constituirão esta Sciencia, eram 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 público dá-lhe o nome de *mestre de Composição*; porém 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 se tornar 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 n'uma Parte ao quarto do valor das d'outra; 4.^a ligar Notas syncopadas n'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 subministrou cinco especies de Contrapontos ou Estudos, que se chamão *Contrapontos simples da primeira, segunda, terceira, quarta e quinta especie*. Fazem-se estes estudos sôbre 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 combinações: escrevendo para tres Vozes, por exemplo, podêmos 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 pen-

sar. E' opinião geral que o musico instruido escreve com mais calculo do que outro que nunca fizera estudos, mas é um erro; creio mesmo que o contrario é que tem lugar, e que, ponderado o caso, aquelle a quem por escarneo chamão *musico sabio*, quando verdadeiramente digno de tal nome, esse escreve com menos custo que o que, sem o auxilio de prévios estudos, póde a cada passo estacar no meio de difficuldades imprevistas.

O Contraponto simples, de que fallamos, é a base de toda a Composição, pois que a sua applicação é de todos os instantes, de todas as circumstancias; não é possivel 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'essa 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 para tres Partes differentes, dá-se-lhe o nome de *Contraponto triplicado*; se a inversão é susceptivel de se fazer para quatro Partes, chama-se *Contraponto quadruplicado*.

Póde operar-se de muitos modos a inversão. Se ella consiste n'uma 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 arranjo 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 Phrase, um Motivo (1), e de apresentá-los debaixo de todas as fórmas, 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 desenvolvimento 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 sómente 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*

(1) Posto que *Thema* e *Motivo* se tomem ás vezes na mesma accepção, este comtudo 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 auctor escolhe ou compõe para lhe fazer *Variações*. *Phrase* 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 *Phrases*, 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 *Phrase* d'oito Compassos está considerada como a mais perfeita, e d'um uso universal, a de seis tem vehemencia nos Andamentos rapidos; e as *Phrases* de dez, nove, sette ou cinco Compassos podem tolerar-se, quando da sua disposição se tira bom resultado.

(Nota do traductor).

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 logogryphos musicaes a causa dos prejuizos do público contra a Sciencia, pois ha muito que elles não fazem parte da Musica usual, e fôrão lançados no lixo da Escola: até nunca tiverão grande credito. Alguns pedantes do seculo XVI e XVII, com o titulo de mestres, são os unicos que podêmos 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 seguião sua marcha ordinaria, e mil outras loucuras, cuja individuação seria demasiado longa. O público e os musicos reprovarão 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 póde 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

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

Beethoven, e que se não esquecerão do magico poder das Aberturas da *Flauta encantada* e de *Dom João*, estas pessoas, digo, me entenderão, quando souberem que todas estas producções tem por base as mesmas fórmulas de convenção, a que o genio soube dar vida. Cumpre-me explicar em que consistem estas fórmulas.

Ao analysar a Musica, topamos ás vezes com certas phrases, 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 phrases, estas se tornarião monótonas e fastidiosas; ha pois a vantagem de fazer passar d'uma Parte á outra a phrase que pretendemos repetir, e até, para mais variedade, de transportá-la, já uma Quarta, já uma Quinta ou Oitava, mais alta ou mais baixa. A phrase 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 imitam, 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, citaerei a scena das trévas da Opera *Moysés*, de Rossini, onde a phrase 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 phrase; mas ha especies d'Imitação mais rigorosa, que não só proseguem em toda a extensão d'uma phrase, mas até continuação 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 mesa, e quasi sempre a letra era burlesca ou chula. Todo o mundo conhece o que começa por estas palavras: *Frère Jacques, dormez-vous?* Por este modelo é que todos erão feitos. O primeiro que introduzio os Canones no theatro foi Piccini, na sua Opera *La Buona Figliola*; depois

Vicente Martini metteo um de fôrma mais livre e melodiosa na sua Opera *La Cosa rara*; 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 phrase principal d'um Canto agradável, desprezando tudo o que serve d'acompanhamento, sendo que Martini, bem como todos os professores que souberão organizar este genero de Musica, compõem um Canon de tantas phrases quantas fôrem as Vozes, e estas, valendo-se mutuamente do acompanhamento, passam 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 vêmos 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*.

A's 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 versâ*. 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 Minimas da antecedente se tornassem Seminimas na consequente, ou que ficassem supprimidas todas as Seminimas para não deixar senão as Minimas, etc. Os mestres de taes escolas travavão entre si uma especie de desafio, e fazião mu-

tua 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 de proposito 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 porém toda a especie de combate tem certas regras que não podem infringir-se, nos desafios dos Canones havia uma que obrigava o auctor 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 retrógrado. Olhai que, n'esta 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 Semiminas 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 estavão no gôsto d'esses tempos de pedantismo.

A Imitação póde tomar uma fórmula 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 fórmulas musicaes. Não se tira bom resultado de a empregar na Musica dramatica, em razão de sua marcha assás desenvolvida prejudicar o interessante da scena; mas em Musica instrumental, e sobretudo 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 qualquer poderá ter ouvido em Pariz, são modelos d'este genero de bellezas. Todavia (relewa 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. Podêmos applicar-lhe o verso de Boileau:

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

A Fuga não teve sempre a mesma fórmula que hoje se lhe conhece; lentamente se foi aperfeiçoando, como todas as outras partes da Arte musical. Agora compõe-se ella d'estas diferentes partes, o *Thema*, os *Contra-themas*, a *Resposta*, a *Exposição*, os *Episodios* ou *Digressões*, as *Repetições moduladas*, a *Stretta* e o *Pedal*.

A phrase que deve ser imitada chama-se *Thema*. Esta phrase é d'ordinario acompanhada por outras que fórmão com ella um *Contraponto dobrado*, isto é, uma harmonia susceptivel de se inverter em fórmula a trocar a posição das Notas, passando alternativamente das Vozes inferiores ás superiores, e d'estas áquellas; estas phrases d'acompanhamento chamão-se *Contra-themas*. Quando a Fuga é escripta para

(1) Em Portuguez: *Saber apreciar taes composições é uma prova de estar adiantado.*

quatro Vozes ou quatro Partes instrumentaes, tem ordinariamente um Contra-thema; em tal caso admite riqueza de harmonia e liberdade em seus movimentos. A's 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 segue 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 estudarão sem methodo nunca acertão em fazê-la como deve ser. E' como uma especie de pedra de toque do seu saber; por isso quando se diz do auctor 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 servem para modular. Logo que o compositor assenta haver-se sufficientemente espraia-do 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

póde grangear mais effeito. Quando o Thema é favoravel, póde levar muitas *Strettas* cada vez mais animadas. Terminão estas d'ordinario por um Pedal onde se achão reunidas todas as riquezas d'harmonia (1).

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 jámais 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 antiphonas 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, soube Palestrina 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 estes Motettes 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 de proporções. Na época 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

(1) Quem desejar mais individuação sôbre a arte d'escrever Musica, achalla no meu *Tractado de Contraponto e da Fuga*, cuja segunda edição se publicou em Pariz, no anno de 1846, 1.º vol. em folio.

elevação de sentimentos religiosos, o Contraponto fugado de Palestrina, a meu vêr, é muito mais adequado.

A' 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 pouco razoavel querer que os musicos não saibão o que é necessario 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 jámais apresenta um tal character senão entre mãos de musicos completamente idiotas. Esta Sciencia, para ser havida como tal, precisa de constituir-se em habito, a fim de que aquelle 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 XV.

Do emprêgo das Vozes.

Qualquer que seja o gráo de perfeição a que tenha chegado um instrumetista, ser-lhe-ha sempre difficil exercer sôbre 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, certos dias 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; convém todavia dizer que taes effeitos dependem de grandes massas, e que em geral a harmonia offerece mais recursos.

Erão já 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, além de ser difficil obter um todo concordante na execução de Musica tão complicada, o effeito produzido quasi nunca correspondia á ideia que d'elle se formava: até que a final percebêrão que, sendo bem escriptos, os Córos a tres ou quatro Partes distinctas tem mais energia, exactidão e mesmo harmonia. Em geral o uso dos Córos a quatro Partes preva-

(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'então desapparecem para sómente formarem Sons homogneos.

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

leceo; e eis-aqui as especies de Vozes que entrão na sua composição: *Soprano* ou Tiple, *Contralto* 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. Comtudo o costume de mutilar homens para formar cantores, não achando já-mais apoio em França, fez substituir ao *Contralto* os *Altos*, especie de Voz que não apparece senão em Languedoc, e especialmente nos arredores de Tolosa. Uma mesma causa banio da Musica 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 habitantes de Languedoc da instrucção musical que alli recebião.

Do quasi total desaparecimento de duas especies de Vozes tão uteis resultou um grandissimo embaraço na disposição dos Córos e na sua execução. A tentativa de substituir o Contralto de mulher aos castrados não foi feliz, por ser aquella Voz falta de timbre nos Sons graves; e o emprêgo dos *Tenores*, para servirem *d'Altos*, não foi mais bem succedido, por isso que a Musica escripta 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 sóbe 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

⁽²⁾ *Alto* designa Contralto d'homem; e o de mulher chama-se propriamente *Contralto*. (Nota do traductor).

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 redobráo 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 uniforme*: 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 práticos e delicados. Bellini, e depois d'elle Donizetti, e sobretudo Verdi, requintárão depois n'este methodo, levando ao excessso o abuso de Córos em unissono.

O emprêgo das Vozes, na distribuição dos papeis de theatro, ainda ha pouco se fazia em Italia da maneira a mais conveniente para obter o melhor effeito possivel nas Peças d'harmonia vocal. Assim quasi todas as obras constavão de dous Bassos, d'um ou dous Tenores, d'uma *prima dona* Contralto ou meio-Soprano, e d'um Soprano: o que, na junção das Vozes, offerecia um todo d'harmonia o mais completo. Não acontecia o mesmo em França, onde o poeta era quem decidia 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 sobresahião, accumulavão sôbre os nossos theatros Vozes da mesma especie, visto que estes emprêgos só diversificação em pontos imperceptiveis e indifferentes á Musica. Assim tinhamos Elleviou, Philippe, Gavaudan, Laruelle e Trial, comicos que representavão papel de galan,

e cujas Vozes erão Tenores: não havia Bassos senão para os papeis grutescos chamados em Francez *Tabliers*, e para os de pai ou de tutor; d'onde nasce que, á falta de personagens d'este genero n'uma obra, via-se o compositor obrigado a escrever Musica só para os Tenores e Tiples. 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. Tal é a origem do pouco effeito que se nota na maior parte dos finaes das nossas Operas-comicas, e da inferioridade em que a este respeito se acha a musica Franceza comparada com a Italiana. N'estes ultimos tempos, adoptarão os compositores Francezes o systema Italiano, e melhorarão assim as fórmãs da Opera.

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, contribuírão muito para alterar o character da sua Voz. Começão agora a reviver, segundo parece, ideias mais assisadas, e já 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 indifferença 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 phrases, no character dos passos, no seu encaedamento 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 Allemã, porque esta as mais das vezes vem sobrecarregada de modulações que tornão assás difficil a entoação. Atribuição muitos n'outro tempo esta facilidade do canto Italiano ao estreito circulo de suas modulações e fórmãs; Rossini porém mostrou em suas obras que este circulo pôde ampliar-se sem deteriorar as vantagens do Canto. Ainda mal que o systema de gritar, posto em voga por seus successores, ameaça agora completa degeneração na Arte de cantar.

Ha um ponto sôbre que os compositores Italianos fixavão outr'ora toda a sua attenção para evitar a fadiga dos cantores, a saber, os limites em que mantinhão 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 fórma a fazer pouco sensivel 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 sôbre estas Notas, vem o cantor a experimentar um cansaço que obsta ao desenvol-

(1) M. Bennati provou, nas suas *Averiguações sôbre o mecanismo da Voz humana* (Pariz 1832, em 8.º), que o verdadeiro nome d'estes Sons deve ser *sôbre-laryngeos*, porque se fórmão sôbre o larynge, canal da respiração.

vimento de seus meios, 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 ós 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 fórmão 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, convém que ao menos 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 tomá-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 professão entre si. Solicitos as evitavão os antigos compositores da escola Italiana; apparecem a cada passo 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 sôbre syllabas que facilitem a sua execução. Tal passo, tal Nota que sôbre uma syllaba dão excessivo trabalho ao cantor, tornão-se-lhe faceis n'outra. E' 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 sôbre as syllabas *on, an, en, ein, if,* etc.: importa pois, quando estas especies de syllabas se encontrão nos versos lyricos, que o musico as colloque no meio-termo da Voz, e que evite adaptar-lhes passagens ou Notas demoradas.

CAPITULO XVI.

Dos Instrumentos.

A Natureza estabeleceo graduações mui diversas nos diferentes timbres de Vozes; a arte porém adiantou mais em fabricar Instrumentos, que, na sua origem, fôrão construidos á imitação d'essas mesmas Vozes. O *som*, como já se sabe, não é mais que a vibração d'um corpo sonoro transmitida 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 podêrem 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.

E' 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 communição, 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. E' 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 Escriptura 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 auctores 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 Bemoes. 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*. Com quanto assás imperfeitos, os pedaes erão uteis; mas a difficuldade de mover pés e mãos ao mesmo tempo, difficuldade à 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, aperfeçoou, em 1770, o uso da mesma. Mas sobretudo Naderman, manufactor de Pariz, é quem deu ao mecanismo da Harpa de ganchos toda a perfeição de que era susceptivel: todavia o principio d'este mecanismo era vicioso e mui sujeito a desmanchar-se, razão porque Sebastião Erard se resolveo a substituí-lo por outro mecanismo mais bem concebido, no qual uma forquilha comprimia a corda sem a fazer sahir da linha prependicular, 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 susceptivel, dando a cada corda a possibilidade de fornecer tres entoações, a saber, o b , o \sharp , e o $\sharp\sharp$, o que obteve por meio d'um mecanismo de *duplicado movimento*. Parece que nada mais se póde ajuntar a estas Harpas; contém em si toda a perfeição desejada.

Disse eu que os Gregos não conhecêrão Instrumentos de cordas dedilhadas com um braço, sôbre 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. E' 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 sôbre 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 dezeseis 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 fizerão ce-

(1) Aqui de proposito me affastei do texto; porque, a não estar viciado, o auctor não vai coherente com o que diz no seu Diccionario, nem com o que aponta o Diccionario de Musica moderna de Castil-Blaze e do D.^r Lichenthal.

(Nota do traductor.)

lebres n'este Instrumento em o seculo XVII. Do vocabulo Francez *Luth* se formou *luthier*, que a principio significava manufactor d'Alaúdes, e depois se deo 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 afinavão 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 afinavão 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 sôbre 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 ségundo o capricho dos mestres. O *Calascione* ou *Colascione*, pequeno Instrumento com um braço muito comprido, de que usavão 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 desapareceo 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 mêsa, 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. Com quanto 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. E' conhecido em França desde o seculo XI; e então lhe davão o nome de *Guitterne*. 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 pôr 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 Con-

cêrto, 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-as com as costas da mão.

Todas as averiguações que se tem feito para descobrir, se os povos da antiguidade conhecêrão Instrumentos d'arco, ficarão 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 pretendidas provas.

Ninguem duvida que os Instrumentos de tampo, de braço, e de cordas levantadas sôbre um cavallette e vibradas por um arco, sejam originarios do Occidente; mas em que época, 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 sôbre um cavallette: este Instrumento que parece existir n'aquelle paiz desde a mais remota antiguidade, chama-se *Crwth*, e toca-se com um arco. E' 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 estariamos 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 divi-

dia 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 *faixas* ; 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 dêrão principio ás differentes *Violas*, a saber: a *Viola* propriamente dicta, que se pousava sôbre 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 sôbre 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 possivel 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 melodosos 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

(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*.

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 fizesse 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 dessem a preferencia, e geralmente o adoptassem. França, Italia e Allemanha produzirão habeis manufactores, e de suas fabricas sahirão 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 Andre 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 (1). 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 Orçestra (2).

O Basso de Viola, Instrumento difficil de tocar, e cujos sons erão um pouco surdos, desapareceu para dar lugar ao Violoncello, por ventura menos agradável nos solos, mas

(1) *Seis mil francos*, diz o Texto; porém nós demos a estes Instrumentos o maximo do seu valor, orçando cada franco em 200 rs. (Nota do traductor).

(2) Entre nós commummente se dá a este Instrumento o nome de *Violetta*, ao Violino o de *Rebeca*, ao Violoncello o de *Rebecão pequeno*, ao Contra-Basso o de *Rebecão grande*. (Nota do traductor).

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.

O *Violone* e o *Accordo*, Instrumentos usados nas orchestras para desempenharem a parte fundamental da harmonia, tinhão o defeito de todas as especies de Violas, que era dar sons abafados e destituídos d'energia. A' 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 começo do seculo XVIII. Estes Instrumentos, que são hoje o fundamento das orchestras, 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; os Contra-Bassos Allemães, Belgas 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 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 possivel conseguir em todas essas varieda-

des 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. E' 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 êrro, porque a *Virginal* já existia em 1530, e tinha o mesmo nome. O *Cravo* já tambem fôra inventado n'esta época. 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* 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 sôbre a mesma. Sôbre esta taboa havia cordas de fio de ferro ou latão tendidas por cravelhas, e afinadas em fórma de produzirem todôs 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 sôbre este ponto se fizerão, nasceo o *Clavicordio*, que consistia em uma caixa harmonica de fórma triangular com tampo e crave-

lhas, ás quaes se prendião cordas de latão, e com um teclado que fazia mover pequenas laminas de cobre, que ferião as cordas.

Este mêsmo 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, já desde longo tempo decidira varios manufactores de Cravos a procurarem os meios de o tornar mais suave: já em 1716, um manufactor de Pariz, chamado Mario, havia apresentado ao exame da Academia das Sciencias dous Cravos, nos quaes substituirá 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, e Sibermann, em Allemanha, tiverão fabricas regulares, e começárão a multiplicar os Pianos. Em 1776, os irmãos Erard fabricárão os primeiros Instrumentos que d'esta especie se virão em França, porque até então forçado era mandá-los vir de Londres. Os Pianos que n'esta época se fizerão, não tinhão mais que cinco Oitavas, e os martinetes batião em duas cordas unissonas para cada Nota. Com o andar do tempo foi successivamente progredindo a extensão do teclado até sette Oitavas ⁽¹⁾, 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 alterações e aperfeiçoamentos. N'elles cresceo 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 *mêsa*, que são os que mais se usão; *horizontaes* ou de *cauda*, que tem a fôrma dos Cravos; *verticaes* ou de *p parede*,

(1) Ha hoje grandes Pianos de Pape, manufactor de Pariz, que chegão a oito Oitavas.

cujas cordas são verticaes ou obliquas, e de muitas outras fórmas, cuja individuação seria enfadonha. Muito tempo tiveram os Pianos Ingleses a superioridade sôbre os outros, mórmente os *Pianos de cauda*; mas hoje em Pariz se fazem taes, que podem lutar com aquelles no tocante á qualidade dos sons e do mecanismo. Os Pianos Allemães, e sobretudo 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 respeito 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 beiços.

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. Tinhaõ 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 ás mãos. E' o unico Instrumento da antiguidade que nos possa fazer acre-

ditar que os Gregos e os Romanos conhecêrão a harmonia ; pois não é de presumir que os dous canudos fossem destinados para tocar em unísono. 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 de outras ; pretendem 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. Serve isto para explicar 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 dôce* ou *Flauta d'Inglaterra*. Em tempos mais modernos, deo-se o nome de *Flauta Allemã* á 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 dêdos, 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 exe-

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

cutar muitos passos que na antiga Flauta erão impraticaveis. Ha alguns annos a esta parte soffreo a Flauta em certo modo uma metamorphose completa, pela nòva disposição que Boehm, flautista Allemão, lhe deo. Por meio d'esta disposição, se achão collocados os buracos onde naturalmente o devem ser, mas muito mais largos. O Instrumento ficou sendo mais afinado; muitos passos inexequiveis na antiga Flauta tornárão-se faceis, e o poder sonoro da Flauta de Boehm é mais consideravel; mas a qualidade pura, brilhante, argentina que se notava no antigo Instrumento, foi alterada no novo. Todavia parece que uma nova estructura da Flauta, modificada segundo os principios de Boehm, lhe restituiu o antigo brilho, diminuindo um pouco a largura dos buracos.

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 em Musica d'Instrumentos de sôpro que se chama *Musica d'harmonia* ⁽¹⁾, Flautas um pouco mais pequenas; o Tom natural d'estas é *Mi* \flat , ou *Fa*. Uma outra especie de Flauta que se chama *Oitavino* ou *Flautim*, tambem se usa nas orchestras, quando o auctor pretende 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 sons penetrante, e as mais das vezes desagradavel. Os compositores da Escola actual abusão do seu emprêgo.

A materia das Flautas é ordinariamente buxo, ébano, hòrdo, granadilho, 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, construírão-se Flautas de crystal que erão quasi invariaveis; porém o seu pêsso, incommodo na execução, e a fragilidade da ma-

(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).

teria, 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 *Flajolé*, cujo effeito é agradável nas orchestras de baile. Era este Instrumento assás defeituoso pelo que respeita á affinação, e mui limitado quanto aos meios d'execução; porém 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 usarão em diversas épocas, apenas se ha conservado o *Oboé* ou *Boé*, o *Cor-inglez*, o *Clarinette* e o *Fagotte*.

E' o Oboé o mais antigo d'estes Instrumentos; pois já d'elle se servião os menestreis pelos fins do seculo XVI. N'esta época 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 1670 começou a ter chaves. Os Besozzi, que pelo seu talento n'este Instrumento se fizerão celebres, dérão-se a aperfeiçoá-lo: um manufactor de Pariz chamado *de Lusse* adaptou-lhe uma chave em 1780; e alguns outros melhoramentos, feitos n'estes ultimos tempos, o levarão a um gráo de perfeição que nada mais deixa a 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 sobressabe ás massas da mais pujante orchestra. Era o Oboé o Instrumento agudo de que os compositores fazião ha quarenta annos o mais frequente uso. Convém igualmente aos effeitos d'orchestra e aos solos.

O Instrumento a que impropriamente se dá o nome de *Cor-inglez*, póde 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 fórma 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. E' um Instrumento moderno, que ainda em 1770 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 *Fagotte* os Italianos, porque é composto de varias peças de páo em fórma 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 fórma d'este Instrumento, e, apezar dos trabalhos de muitos artistas e d'habeis manufactores, ainda está imperfeito. 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 n'elle os meios d'execução enriquecêrão mais; porém todos os seus defeitos estão ainda por corrigir. Muitos sons não cessarão de ser surdos; outros ficarão sendo falsos, mórmente nos graves. E' provavel que taes defeitos se lhe venhão a tirar, furando o Instrumento debaixo de melhores principios e segundo um novo systema. Convirá talvez mudar-lhe a fórma, e curvá-lo na extremidade inferior, a fim de aquecer mais promptamente.

Os defeitos que acabo de assignalar no *Fagotte*, são tanto mais lamentaveis, quanto na organização das orchestras é menos dispensavel 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 accents 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. E' 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. Comtudo permaneceu n'este estado desde 1770 até 1787, época em que se lhe augmentou uma sexta chave. Emfim, o numero d'estas chaves successivamente foi progredindo até quatorze; mas os defeitos não desapparecêrão inteiramente. Além das difficuldades d'execução que ainda conserva, muitas Notas tem falta de justeza e sonoridade. Podêmos 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 póde 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 Bemoes. 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 provém 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 continúia 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 b*, *Clarinette em La*.

Não foi introduzido o Clarinette nas orchestras Francezas senão em 1757: tornou-se geral desde então o seu uso, não só nas orchestras ordinarias, senão tambem nas orchestras 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 b* ou em *Fa*, cujo som agudo e penetrante convém a este genero de Musica, destinada a ouvir-se em pleno ar. Ha tambem um Clarinette mui grande que sôa a Quinta inferior dos Clarinettes em *Do*, e que tem uma especie de som concentrado; chama-se Clarinette-Alto. 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 toçãõ com embocadura aberta ou *bocal*, se comprehendem as *Trompas*, as diversas especies de *Clarins*, os *Trombões*, o *Serpentão*, os *Bugles* e os *Ophicleides*, que vulgarmente se chamão *Figles*.

Nas primeiras Operas, as caçadas em Musica erão sómente executadas por *Cornetas* de corno e com buracos; dava-se em Francez 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 aperfeiçoarão e applicarão 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 *Hampel* achou possibilidade de 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 dérão ao estudo da Trompa. Outro Alleinão, que se chamava *Haltenhoff*, acabou de melhorar o Instrumento, adoptando-lhe uma bomba corrediça, por meio da qual se regula a affinação quando o calor faz altear às entoações.

E' 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 porém 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 additionaes, cujo fim é mudar o grão 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*, é claro 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 opéra a transposição necessaria.

E' 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 pistões,

pelos 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, é actualmente d'um uso geral nas orquestras, mormente para as Partes da segunda e quarta Trompas, chamadas Trompas-Bassos, por isso que os pistões proporcionão os meios de dar as Notas graves em sons abertos, muito mais pujantes que os sons tapados da antiga Trompa. Ficou-se todavia usando para os solos a Trompa ordinária, por ser mais pura e mais argentina a sua qualidade de som. Os compositores que empregão muitos pares de Trompas nas grandes composições, escrevem para duas ou quatro Trompas sem pistões, e para outras duas ou quatro com pistões.

Em 1832, começou-se a introduzir em França o Cornetim, que podêmos considerar como Soprano da Trompa. Bem tocado por alguns artistas de merito, é Instrumento que está em voga, mórmente nas orquestras de Dansa: entretanto o Cornetim não foi ainda empregado como poderia sê-lo, para produzir novos effeitos d'harmonia.

A Trompa é precioso Instrumento pela variedade de seus effeitos: já 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 possivel. A arte d'escrever para Trompa com o desenvolvimento de todos os seus recursos, é uma arte inteiramente nova que Rossini em certo modo creou, e que ha alguns annos para cá se tem desenvolvido singularmente.

O Clarim é tambem Instrumento de metal usado na guerra, em Musica militar e nas orquestras. O seu diapasão é uma Oitava mais alto que o da Trompa. Mais limitado que esta, por se lhe não podêrem 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 penetran-

te, e os effeitos d'este Instrumento nenhum outro os póde 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. Finalmente os dous irmãos Braun trouxeram d'Allemanha Clarins aperfeiçoados pelo anno de 1770, e desde essa época foi desaparecendo das orchestras o Clarim de cavallaria. No comêço d'este seculo fabricarão-se Clarins semicirculares, que não erão, propriamente fallando, senão pequenas Trompas; mas o som d'estes Clarins não era brilhante como o dos outros.

Modificão-se as entoações do Clarim da mesma fórma que as da Trompa pelas mudanças de Tom, isto é, por meio de tubos addicionaes. Ha perto de quinze annos que se adaptarão pistões ao Clarim, com o nome de *cylindros*. Desde então generalizou-se o uso dos Clarins de *cylindros*. Tem a extensão d'uma Escala chromatica que começa pela Nota *Fa*. Depois d'esta invenção augmentarão-se consideravelmente os recursos do Clarim para o effeito das composições.

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 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*. Este 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 dimen-

sões, 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 *Trombetas de chaves* e d'*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. N'esta mesma familia de *Bügles* ou *Trombetas de chaves* fez M. Sax (o filho) algumas modificações, que n'estes ultimos tempos tomárão o nome de *Sax-horns*, não obstante as fundadas reclamações d'alguns manufactores; e foi para annuir ás pretensões do novo padrinho d'este systema d'Instrumentos, que se supprimio, em França, a antiga organização das Musicas militares, excellente pelo entrelaçamento de sonoridades, para lhe substituir as combinações do Sax-horn, cujo defeito inevitavel é a monotonia.

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 Instrumentos tem effeitos que lhes são proprios, e que não se parecem com os de nenhum outro. Os Trombões fórmão um systema completo com os Clarins, pois a sonoridade é a mesma em diferentes diapasões. E' moderna a construcção de Trombões com cylindros.

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. E' 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.

A' 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 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 majestoso, o mais rico em efeitos diversos, e o mais bello dos Instrumentos de vento, é o *Orgão*. Houve quem dissesse que era elle mais uma maquina do que 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 pretendião elucidar-nos, sôbre a ideia que do *Orgão hydraulico* fazião aquelles escriptores, e cuja invenção attribuem elles a Ctesibio, mathematico d'Alexandria, o qual viveo no tempo de Ptolomeo Evergeta. Tudo quanto disserão taes commentadores, sómente servio de provar sua cabal ignorancia ácêrca do questionado objecto. E' 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 appareceo em França: e collocou-se na Igreja de S. Cornelio, em Compiègne. Era este *Orgão* excessivamente pequeno e portatil, como o que foi construido por um Arabe, chama-

do *Giasfar*, 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. Fôraõ pouco rapidos os progressos na arte de fabricar este Instrumento; até parece que só no seculo XVI é que esta mesma arte começou a desenvolver-se. Francisco Landino, appellidado *Francesco d'egli organi*, por causa de sua habilidade para este Instrumento, o melhorou muito em 1350. Em 1470, um Allemão chamado *Bernardo Mured*, 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 bôca 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 sôbre 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 fórma 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 pouisa o dèdo sôbre 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 mesma 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 pela 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.

Além da variedade de sons que provêm d'esta diversidade de principios em os produzir, o Orgão tem outros que são o resultado das differentes fórmas 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 differentes 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 flutados, recebe o nome de *prestante*, que quer dizer excellente, por ser o jôgo que resôa com mais nitidez, e que meños 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 *flajolé* 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 dezeseis, 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 sahir, forçosamente torna a descer para se evadir por uma pequena abertura que se chama *bôca*, e d'este modo, percorrendo duas vezes a altura do canudo, sôa uma Oitava mais baixa do que soaria sabindo 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 dezeseis*. Entre os jogos de flau-

tado, 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 a fórma de uma cone ás avessas e aberta. Os canudos de *cromorno*, outro jôgo de palheta, são cylindrós sôbre o comprido. Póde a phantasia 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 até *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 fórma 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, dezeseis e trinta e dous pés, aberto ou tapado, resulta d'esta união, que se chama *pleno jôgo*, um todo o mais majestoso, e o mais estuendo que ouvir-se possa. Nenhuma outra combinação de Vozes ou d'Instrumentos póde dar ideia d'um tal effeito.

Além dos solos de Flauta, Oboé, Clarinette, Fagotte e Clarim, que se podem executar no Orgão, os grandes effeitos d'este Instrumento se dividem em tres classes: 1.^a a reunião de todos os jogos de flautado, que se chama *registos princi-*

paes do Orgão; 2.^a a reunião de todos os jogos de palheta, que toma o nome de *gran jôgo* ou *gran côro*; 3.^a o *pleno jôgo*.

Um grande Orgão antigo 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 póde junctar-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 do *echo*. Quanto ao teclado dos pedaes, serve para o organista tocar o Basso, quando queira dispôr da mão esquerda para executar Partes intermediarias. Estas antigas disposições fôrão recentemente modificadas.

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; porém este genero d'expressão tinha o defeito de se assemelhar a um longo bocejo. Antes da revolução, Sebastião Erard emprehêdeo construir um Piano organizado, no qual os sons erão expressivos pela pressão do dedo sôbre a tecla: optimamente se havia sabido da emprêza, 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 Instrumen-

tos de maior dimensão, na Escola real de Musica e na Congregação do Coração de Jesus, em Pariz. Era bellissimo o effeito de taes Orgãos. Erard aperfeiçoou o Orgão, reunindo em um só Instrumento, construido para a capella de Carlos X, o genero da expressão do Pedal sôbre os teclados do grande Orgão á expressão do dedo sôbre o terceiro teclado. Este Instrumento pereceo na revolução de Julho de 1830. Ultimamente fez grandes progressos a construcção dos Orgãos Francezes pelo esmêro de Daublaine, Callinet e Cavillé, tanto pelo que respeita ao mecanismo, como á harmonia de registos e sua variedade. Entretanto ha hoje demasiada tendencia para dar ao Instrumento um caracter d'orchestra moderna; porém suas combinações antigas, talvez um pouco rudes, apresentavão mais majestade, mais unção religiosa. Alguma cousa mais havia que fazer, e aperfeiçoamentos que introduzir; mas importava sobreestar em certos limites, e não procurar já uma transformação completa.

Os mais celebres organeiros, em França, fôrão os Dallery, Clicquot, Erard e Grenié; em Italia, Azzolino *dalla Ciaja* de Senna, os Tronci de Pistoia, Eugenio Biroldi, João Baptista Ramai, os Serassi de Bergamo, um pãdre 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, Chr. Müller, auctor do grande Orgão d'Harlem, e o abbade Vogler. Este ultimo singularizôu-se por *um systema de simplificação*, cujo fim era fazer desaparecer 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, recorreo-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 sôbre 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. Em 1820 é que na Allemanha se inventarão taes Instrumentos. Suas variedades se denominão *Physharmonica*, *Eolina*, *Elo-dicon*, *Harmoniophon*, 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 Pariz, aperfeçoou 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 d'elles o som esfregando-lhes a extremidade com os dedos levemente humedecidos. O celebre doutor Franklim alguns aperfeçoamentos ajunctou a esta descoberta, mórmente por indicar os meios de fabricar vidros proprios para produzir sons puros. Este Instrumento assim aperfeçoado se espalhou na Europa, e duas irmans Inglezas, as senhoras Davis, lhe grangeárão uma brilhante reputação pelo talento com que o tocavão. Mais ao diante foi aperfeçoada 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. E' nocivo á saude este effeito dos vidros por abalar mui fortemente o systema nervoso.

A' imitação da *Harmonica* se construíram diversos Instrumentos de fricção; o mais celebre é o *Clavicylindro*, que em 1806 se ouviu, em Pariz, tocado pelo physico Chladni.

Com quanto o inventor d'este Instrumento guardasse o segredo da sua construcção, parece se descobriua que consistia em uma serie de cylindros metallicos, sôbre os quaes uma manivella fazia mover arcos, que se punhão em contactó 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 fórmãs e uso deixão menos dúvida, 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 retinir; 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 d'Instrumentos de percussão. Entre os sonoros temos de notar o *Triangulo*, que de sua mesma fórmula 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 *Pavilhão-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 transportárão 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 de 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 por 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. Com quanto a entoação do *Timbale* se não percebe facilmente, comtudo um ouvido attento chega a discernê-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. E' costume introduzi-los ás vezes nas orchestras ordinarias.

Na recapitulação que acabo de fazer dos Instrumentos musicos, omitti algumas variedades que fôrão de curta existencia, e que só podêmos considerar como Instrumentos de phantasia. Comtudo 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 melôgraphos*.

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 Pariz, tentou resolver a difficuldade n'um Instrumento, a que pôz o nome de *Cravo-Sanfona*, por se parecer com a Sanfona sôbre uma mêsa, por lhe ter adaptado em vez d'arco uma roda, e porque o som era semelhante ao da mesma Sanfona. Foi approvedo este Instrumento pela Academia das Sciencias; e parece que de-

correo muito tempo sem que ninguem tractasse de aperfeiçoar a invenção d'aquelle manufactor. Pelos fins do seculo XVIII, certo mecanista de Milão, chamado *Gerli*, tocou, em varios Concertos e nas Igrejas, um Instrumento da 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 Pariz, 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 Pariz no anno de 1828. Em fim, M. Dietz approxiou-se o mais possivel á solução do problema, no seu *Polyplectro*, que deo a conhecer n'aquella época. Os principios, segundo os quaes Dietz construiu o seu Instrumento, são mais conformes ao que a observação ensina sôbre a resonancia dos Instrumentos d'arco, que os que havião sido adoptados pelos seus predecessores. O *Polyplectro* é susceptivel de produzir uma multidão 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 attenção de varios mecanistas. 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 sôbre isto, que occasionão dúvidas no que respeita á verdade dos factos. Por outra parte, João Frederico Ungher, conselheiro judicial em Brunswick, reclamou, n'uma obra Allemã, 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 melographo*, que consistia n'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 traduzirse em Notação ordinaria por meio d'uma taboa explicativa. Depois d'esta experiencia, tirou-se a folha metallica para fazer a traducção, e foi nomeada uma commissão para a publicar; mas, não se havendo publicado esta traducção, ha motivo para crêr que não fosse exacta. N'este mesmo tempo, M. Baudouin leo á Academia uma memoria, acompanhada de desenhos, ácerca d'outro *Piano melographo*; porém o Instituto nada proferio sôbre o mérito de tal descoberta. De tudo isto se infere que o problema ainda não foi resolvido.

Na rapida exposição que acabamos de fazer sôbre os Instrumentos e sua estrutura, poderá notar o Leitor 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 occupãrão em fabricar Instrumentos, quizerão aperfeiçoá-los por uma mais severa applicação de principios theoricos; mas os resultados na prática não correspondêrão á sua expectativa, já por causas desconhecidas, já por não tomarem as precauções necessarias. Achou-se ás vezes a theoria em opposição com a prática. Por exemplo, os principios de resonancia das superficies vibrantes mostrão que os Violinos, Violas e Bassos são construidos sôbre 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 XVII.

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; porém exige, assim como todas as outras partes da Musica, uma particular disposição, um certo presentimento do resultado das combinações. O compositor, dispondo 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 fôrça 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, podêmos 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. Porém 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 serião 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 prática d'alguns d'esses Instrumentos. O cuidado que tem o compositor de não escrever em cada Parte, senão o que os artistas facilmente possão 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 são quatro as 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, juntão-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, duas ou quatro Trompas, dous Clarins, tres Trombões e dous Fagottes, juntando quasi sempre a isto dous Timbales.

Duas Partes de Violino, uma ou duas de Viola, Violoncello e Contra-Basso fórmao o aggregado dos Instrumentos de corda em uma Symphonia, e em toda a especie de Musica a grande orchestra. E' 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 tambem 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 mólhos irritantes e carregados de pimenta, acha insipidas 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 Córros. 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 contém 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 começarão a dar-lh'a; 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 sôbre as ricas combinações d'effeitos, de que ha alguns annos a esta parte se tem abusado, uma questão se nos offerece, e vem 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 ruído? Não, porque a sensação do ruído é a que mais depressa fatiga. Por outra parte, haveria talvez muita difficuldade em reconduzir o público 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 Bässos de Viola. No comêço do seculo XVIII, o acompanhamento consiste em Violinos, Bässos, Flautas ou Oboés; successivamente se vão augmentando os recursos, mas as fórmas 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-Bässos, Flautas, Oboés, Clarinettes, Trompas, Clarins, Fagottes, Timbales, etc. Que principio de monotonia por uma semelhante obstinação em repròduzir incessantemente os mesmos sons, os mesmos accentos, as mesmas associações! Porque, com meios muito mais desenvolvidos, se não havia de dar a cada Peça uma physionomia 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 prêsas, outra faria *pizzicato*. Poderiamos igualmente empregar Flautas ou Clarinettes sómente; Oboés, Coringlezes 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 colheiria 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 tivesse a receita de fazer boa Musica, a Arte tornar-se-hia pouco digna de fixar a attenção dos espiritos elevados. Mas porque não houveramos 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 *Dom João e Moysés* com Violinos, Violas e Bassos sómente? Sem dúvida 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'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 prática; 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 sensivel nos *Finaes* d'uma Opera de longa duração, por melhor que ella seja.

CAPITULO XVIII.

Da fórma das Peças em Musica vocal e instrumental.

A Musica, seja vocal, seja 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 d'orchestra; 2.^a Musica de camara. Estes mesmos generos característicos 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. N'esta, 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 mesmo com as *Missas solemnes*; tem estas ás vezes um desenvolvimento tão consideravel, que a sua execução leva duas ou tres horas. N'estas 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 character é triste e melancolico, e o *Resurrexit*, que annuncia júbilo. As Missas solemnes de Pergolese, Leo, Durante e Jomelli (1) não têm 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 devia ser pomposo ou re-

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

ligioso ; 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'oposições 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 cincoenta annos, havia quem escrevesse muitas Vesperas em Musica ; mas desde que as Igrejas são pouco frequentadas, os compositores não se dão já a esse genero de trabalho, que era assás longo. A *Magnificat*, que fazia parte das Vesperas, foi deixada em abandõno, bem como as *Ladainhas*. O *Te Deum*, que serve de mostrar regozijo público, e os *Motettes*, são em Musica d'Igreja as unicas Peças destacadas, em que ainda hoje trabalham os compositores. Depende da phantasia d'estes o maior ou menor desenvolvimento d'aquellas.

Nas Igrejas Catholicas sómente se usão duas fórmãs 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 horrivelmente 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 pronuncião, nem o Canto que executão. Faltando a boa execução do Canto-chão, é de sentir que se não possa, á imitação das Igrejas protestantes d'Allemanha, introduzir nas nossas um genero de Musica simples e facil, sem outro acompanhamento mais que os flautados do Orgão. Achar-se-hia n'esta Musica usual, não só mais recolhimento d'espírito, senão ainda 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 concêrto, pois jámais 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 Concêrto religioso. Haendel, celebre musico Allemão, que passou a maior parte da sua vida em Inglaterra, compôz excellentes obras n'este genero com letra Ingleza: o *Messias*, *Judas Machabeo*, *Athalia*, *Samsão* e a Cantata das *Festas d'Alexandre*, são sobretudo apontadas como modelos d'estylo o mais elevado. Sejam quaes fôrem para o futuro as mudanças 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. Porém nem todos sabem a origem, e variedades de fórmãs 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 recebeo este primeiro ensaio, deliberou o poeta Rinuccini a compôr uma Opera intitulada *Daphne*, 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 obras consistia em Reci-

tados, 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 época 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 podêmos considerar como 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*. Além 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. E' notavel o que no primeiro acto d'esta Opera se acha sôbre as palavras, *se l'hore volano*, não só pelo rhythmo da primeira phrase do Canto, se não ainda por um passo de vocalisação assás extenso sôbre *il volo*; não deixa porém 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 época: são todas cortadas por coplas como os *Vaudevilles* ou 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 não quasi no fim das scenas, como nas Operas modernas.

Nos ultimos cincoenta 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 contra-senso. Por exemplo, na Aria da *Olympiada*, onde Megacles, resolvido a separar-se d'Aristèa, a quem ama, para a ceder a Licidas, seu amigo, dirige a este os seguintes versos patheticos:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
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 abysmo « de males! deixar o objecto amado, deixá-lo para sempre, « e por esta fórma! »

Todos os compositores que escrevêrão Musica sôbre estas palavras, depois do Andamento vivo que davão áquella phrase, *Que abysmo de males!* não deixárão de regressar friamente ao principio, e de repelir o Andamento 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 fórmãs d'Arias, cujo exito foi mais feliz, o *Rondò*, que consiste em repelir muitas vezes a primeira phrase 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 *Rondò* 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 organisação d'Aria foi mais prospero em França que na Italia; porque quasi todas as Arias d'antigas Operas Francezas erão compostas por esta fórmula.

Paesiello, Cimarosa, Mozart, Paer e Mayer escreverão 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 estrutura 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 déra 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. E' 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 público; 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 apropriar-se-lhes melodias tão suaves, tão elegantes como n'esta: toda a differença consiste em serem as proporções mais pequenas. Além d'isso as Canções e os Romances tem a vantagem de variar as fórmas. 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. A' frente de taes Peças devemos collocar o Romance do *Otello*.

Depois da Aria, o genero de composição mais commummente adoptado em Musica de theatro, é o *Duetto*. Suas fórmas 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 sobretudo 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, sérios 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 *Dom João, Su'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 digão lá o que lhes 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 sobretudo 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 Paësiello, Cimarosa e Guglielmi souberão diffundir sôbre esta parte da Musica. O famoso Septiminio do *rei Theodoro* foi um agigantado passo na arte de derramar os attractivos da Musica sôbre 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 *Dom João*, e das *Bodas de Figaro*. Rossini nada inventou na fórma das Peças concertantes; mas aperfeiçoou certos pormenores do rhythmo, 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. De-

mais, os assumptos das Operas-comicas erão demasiado breves, e o numero das personagens consideravelmente diminuto, para se podêrem 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, se não muito bom, ao menos muito expressivo.

Quanto á Opera-seria Franceza, Gluck, que lhe havia fixado a fórma, 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 fórmas um pouco complicadas d'este genero de Musica não começarão a naturalizar-se em França senão pelos trabalhos de Mehul e Cherubini. Concedendo os desenvolvimentos da scena lyrica sôbre um plano mais vasto que seus antecessores, estes dous grandes musicos applicarão á scena Franceza os melhoramentos da Italiana, modificados pelas qualidades particulares do seu genio. Suas producções mostrarão um gráo d'energia maior que as de Paësiello e Cimarosa; até exaggerarão a riqueza d'harmonia, cujo modelo havião achado na escola Allemã; fizeram 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 ácêrca do genero que adoptarão, não se póde negar que altamente concorrêrão para os progressos da Arte; que dêrão em fim á Musica maiores proporções que as que os Francezes tinhão usado, e que escreverão 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 habéis que lhes succedêrão: Boieldieu, Catel, Auber, Hérold, Halévy e outros, se glorião de

ter abraçado seus conselhos e seguido o seu exemplo. Boieldieu sobretudo se distingue pela graça, elegancia, e espirito que soube coadunar com as fórmulas musicas 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. Com quanto o seu merito seja inferior ao de Haendel no tocante a riqueza de fórmulas scientificas e de modulação, pelo menos é irrefragavel que soube dar aos Córos de suas Operas uma grande fôrça dramatica. Além d'isso as fórmulas scientificas dos Córos d'Oratorio, e as Fugas de que estão cheios, não convém á scena; porque importa não desviar a attenção do objecto principal, que é o interêsse dramatico. Depois de Rameau, escreverão 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. Paër 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 fórmulas melodicadas que até allí 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'alguma reputação em Italia, foi a da *Frascatana* de Paësiello. 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 entrelaçamento de majestade, de desordem e de pathetico que a caracterizão. A Abertura de *Demophonte*, de Vogel, é igualmente bellissima na introdução 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: contém phrases d'um Canto feliz; porém não merecem tal reputação, por serem mal organisadas. Estas Aberturas, destituidas de plano, de factura (1) e d'harmonia, só merecêrão acceitação quando o gôsto do público Francez estava ainda por formar. Compôz Cherubini muitas d'um merito assás relevante; tornárão-se classicas em quasi todas as philarmonicas da Europa, e executão-se com igual applauso em Inglaterra, Allemanha e França. Entre estas tem o primeiro lugar as da *Hospedaria Portuguesa* 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, de baixo 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 e magnifico, novidade de motivos, variedade no modo de os reproduzir, sciencia profunda no plano e pormenores, singular viveza d'instrumentação, interêsse progressivo e peroração cheia de calor. Podêmos ainda citar como modelos d'interêsse dramatico as Aberturas d'*Egmont* e de *Leonor*, 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; porém deo a conhecer que nem sempre o genio mais felizmente organizado consegue tirar partido das ideias mais favoraveis. E' certo que todas as Peças de Musica instrumental d'ordinario se dividem em duas partes: a primeira contém a exposição das ideias do auctor, e modula em Tom relativo ao principal;

(1) Veja-se esta palavra no Diccionario.

a segunda é consagrada ao desenvolvimento d'essas ideias, ao regresso do Tom primitivo, e á 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 esmérô 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 produzio uma obra mais digna da sua brilhante reputação. Weber, nas Aberturas de *Freyshütz*, d'*Eurianto* e d'*Oberon*, deo provas do mais perfeito talento pelo colorido dramatico, e progressivo interêsse que lhes soube adaptar.

E' 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 fizerão uma especie de *Pot-pourri* ou aggregado de Motivos; mas esta opinião parece-me extravagante. Que o resumo d'uma Peça seja necessario, convenho 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 phrases que lhe recordão situações da mesma. Se, pelo contrario, elle ouve estas phrases antes de tomar conhecimento das referidas situações, nenhuma ideia lhe despertão, nem lhe attrahem mais a attenção, do que outras quaesquer phrases lh'a 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 *Dom João*, da *Flauta encantada*, d'*Egmont*, de *Leonor*, da *Hospedaria Portuguesa*, d'*Anacreonte* e de *Guilherme Tell* são sómente Symphonias dramaticas, e não *Pot-pourris*.

Posto que a Abertura pertença á classe da Musica instru-

mental, 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 cahindo 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 povos: assim observa-se nas *Canzonette* o gôsto dos Italianos para Cantos cheios d'elegancia e de *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 auctores gozão por dez ou dôze annos de boa reputação nas mais brilhantes 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 Boildieu, auctor 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 ephémere, por isso que Labarre, Panseron e Mazini lh'a fizeram perder.

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

Tem a *Symphonia* o primeiro lugar em Musica de con-

cêrto. 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, Alaúdes, 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 Rondó que trazia o seu nome da repetição d'uma phrase 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 Oboés 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 já 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 dansa a que deo o nome; mas insensivelmente foi crescendo em ligeireza, e Beethoven acabou por fazer d'elle um *Presto*. E' 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 possivel 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

(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 compõem Trios para quatro, dez e dezeseis Partes, é termo improprio, se bem que autorizado pelo uso.

(Nota do traductor).

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. Já suas primeiras obras annunciavão a superioridade que tinha sobre os seus contemporaneos; mas erão muito inferiores ás que depois sahirão da sua penna. Se nos lembrarmos que estas mesmas obras fôrão sempre medidas pelo gráo d'aptidão dos tocadores, aptidão que elle proprio excitou, e de que em parte foi causa, facilmente ajuizaremos do profundo talento que havia mister para produzir obras-primas no meio dos obstaculos, e considerações particulares a que 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 jámais deixar de ser agradável. Outra qualidade o distingue, e vem a ser, a rectidão e nitidez do plano, que são taes, que o amator o menos instruido, bem como o musico o 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 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 triumphava com felicidade. Seu genio se eleva ás mais altas regiões: ninguem conheceo melhor que elle os effeitos da instrumentação, nos quaes fez muitas descobertas; porém 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, achão-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 musicaes, ouvindo ou lendo as obras d'Haydn ou de Mozart, muitas obras, todas extrahidas de seu proprio canhenho: d'aqui a independencia de modo e d'estylo, a originalidade das ideias, e o encanto da singeleza que caracterizão suas producções. Seria para desejar mais aquisição, 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; falando 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 fórmulas, quando taes Peças são escriptas por um habil compositor.

As melhores Sonatas de Piano fôrão compostas por Carlos Manoel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dussek, Cramer: as Sonatas fugadas de João Sebastião Bach para Piano e Violino são obras-primas. Krumpholtz para a 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 auctores 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 de 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 escreveo 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 fórmulas sérias d'este genero de Peças outras obras mais passageiras, a que se dá o nome de *Phantasias*, *Themas variados*, *Caprichos*, etc. A Phantasia, 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 arditosamente encoberta, eis o que se observa na Phantasia tal qual a sabião compôr Bach, Haendel e Mozart. Não é essa porém a ideia que hoje se liga a esta palavra. Jámais houve Phantasias menos reaes do que as d'agora. Tudo, excepto a Arte e a Sciencia, alli se acha regulado, compassado, arranjado sôbre um plano que é sempre o mesmo. Ouvir uma Phantasia 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 d'uma Aria theatral o que subministra o assumpto. Como a Phantasia termina sempre por Variações sôbre um thema, vem a ser a mesma cousa que um thema variado. E' impossivel que o tedio e enfastamento não sejam a necessaria consequencia do abuso de taes fórmulas: então se voltará a um theor de Musica mais solido, e a Arte recobrará seus dominios: ou, para melhor dizer, é chegado o momento; uma reacção se opéra, e a Sonata restaura seus direitos.

Estas tristes Phantasias, estes themas variados tão monótonos, tem igualmente usurpado o lugar do *Concérto*, 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 Concérto*, isto é, uma assembleia de musicos que executão diversas Peças de Musica (hoje dizem *academia*), escreveo-se a principio *Concento*. Em o seculo XVII, começarão a dar o nome de *Concérto* 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. E' opinião geral que um outro violinista, chamado Torelli, que viveo alguns annos antes d'aquelle, déra ao *Concêrto* a fórma que conservou quasi até 1760. O *Concêrto*, quando

era acompanhado d'um dóbrado Quartetto de Violinos, Viola e Basso, chamava-se *Concerto grosso*, grande Concêrto. Havia no *Concerto grosso* especies de *tutti*, onde se empregavão todos os Instrumentos; mas outra especie de Concêrto, 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 compuzerão-se para outros Instrumentos, e junctarão-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 sejam destituidos de merito, ignorarão todavia os meios de sustentar no Concêrto o character d'elevação que lhe é proprio. Trabalhárão para pôr-se ao alcance do público compondo cousas agradaveis, e devemos confessar que n'esta parte muitas vezes se sabirão optimamente. O primeiro d'estes Violinistas, oriundo da Bohemia, e que brilhou na côrte de Manheim, em 1750, reduzio a dous o numero dos trechos que entravão na composição do Concêrto, isto é, a um primeiro trecho e ao Rondó, dividindo cada uma d'estas Peças em tres solos, interpollados de *tutti*. Fôrão muito applaudidos os Rondós de Jarnowick. Em fim appareceo Viotti, que sem nada inventar quanto á fórma do Concêrto, de tal sorte se constituiu inventor no Canto, nos passos, na fórma dos acompanhamentos, na harmonia e na modulação, 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'imaginação, que não precisava de fazer peculio de suas ideias. Compunha bem mais por instincto que reflectindo; mas este mesmo instincto o guiava ás mil maravilhas, e o fazia acertar com o que era melhor, 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 tardê ainda os houve para Instrumentos de sôpro; mas uns e outros só erão imitações das fórmãs estabelecidas no Concêrto á *Stamitz*. Todavia são precisamente estas fórmãs as que me parecem viciosas, e que me persuado causarem tedio 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 phrases que o primeiro solo? onde segue a mesma modulação da Tonica para a Dominante, a fim de tornar depois á Tonica, e recommear 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 Cadençias de repouso, multiplicadas com o intento d'advertir o público 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*? E' 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 phantasia do compositor deve ser livre, e não são as ideias que devem accomodar-se á fórmula, mas sim a fórmula ás ideias.

Ha um genero de Musica instrumental, que podêmos considerar como ramo de Musica sagrada: fallo das Peças d'Orgão. Além 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 differentes. Por exemplo, nas Igrejas protestantes, 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 majestade 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 produziu 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 escrevêrão 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 methods d'acompanhamento, já praticados no Basso, já empregados nos Triples; 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 hobrear 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 sôbre a fór-

ma das peças de Musica, omitti alguns generos secundarios, por serem sómente divisões, ou antes leves modificações de generos mais importantes ; do essencial porém nada esqueceo.

TERCEIRA SECÇÃO.

DA EXECUÇÃO.

CAPITULO XIX.

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 público o effeito das vantagens que parecem dever-lhe assegurar o seu bom exito, e que vê de repente suas esperanças perdidas, accusa esse mesmo público d'injustiça, e este tracta o Cantor d'ignorante e charlatão. N'este caso todos andão mal ; porque por uma parte, 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 público 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 público 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 ar-

te, 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, com quanto 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.

Graduar a Voz é regular com a maior perfeição possível os movimentos da respiração com o emittir do som, e desenvolver o poder d'este som tanto, quanto seja compativel com o timbre do orgão e com a configuração 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. Poderemos 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 sôbre 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, Apojecturas*, e passos de vocalisação ⁽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

(1) Exercício para cantar sôbre uma só vogal, que é quasi sempre A.

(Nota do traductor.)

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 rudimentos, ficou mui surprehendido quando o mestre lhe diz: « Vai, meu filho, não tens mais que aprender; és « 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 aos 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 ainda 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 além 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 já sujeita a Humanidade a estas feias mutilações, é uma calamidade para a Arte o ficar privada d'estas Vozes admiraveis. Não podêmos hoje fazer ideia do que fôrão esses Cantores, Balthasar Ferri, Senesino, Farinelli, e muitos outros que brilhavão durante os primeiros cincoenta 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 recebem mudança, são as Vozes de mulher. O unico effeito que provém da approximação 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 assobio 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 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 possuiu tambem.

O trabalho de mais utilidade para as mulheres na arte do Canto, consiste em o 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 phrase musical, já difficultando a boa pronunciação.

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

Quando dous sons successivos se exprimem distinctamente, dando a cada qual uma articulação de garganta, sem li-




gadura alguma entre si, chama-se este effeito um *Staccato* ou Destacado; se porém 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 porém não o conseguem senão por um trabalho longo e penoso.

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

A *Apojectura* ⁽³⁾ 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.

⁽¹⁾ O *Portamento di voce*, a cuja expressão corresponde a Franceza, *Port de voix*, differe do que os Italianos chamão *Strisciato*, e os Francezes, *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 inapreciaveis, 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 signal adiante da Figura designa o de quatro, estando bem escriptos: se em lugar d'aquelle signal apparece est'outro , mostra que os *Mordentes* de tres ou quatro Notas devem executar-se de baixo para cima, formando sempre uma Terceira menor ou diminuta, e nunca uma Terceira maior. (*Nota do traductor*).

⁽³⁾ 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*).

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. (1). São indispensaveis no Canto os Floreios; mas convém 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 do momento, e quasi sempre a mesma Peça offerecia um aspecto differente. Logo que as escolas de Canto começárão a degenerar, tornárão-se os Cantores menos capazes d'escolher 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 pretendia embellezar suas melodias. Este methodo teve a principio um resultado assás vantajoso, que era dissimular a fraqueza dos Cantores, fazendo-os recitar uma lição já preparada; mas o que é verdade é que trouxe comsigo 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 fórmas d'ornato: pois que as achavão todas niveladas pela capacidade de seus meios de 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 res-

(1) N'esta segunda accepção tambem se denominão *Portamentos*; e differem dos Grupos em que estes constão sempre d'uma serie de Notas immediatas, que não excedem ponto e meio; e aquelles as mais das vezes se fórmão de Notas separadas por degráos intermediários, ou que, apezar de serem immediatas, ultrapassão os limites de Terceira menor.

(Nota do traductor).

piração 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 possuído, mas são puramente meios; o que se persuadisse que n'isto se cifrão todos os quilates da sua arte, poderia causar ás vezes tranquillo prazer aos ouvintes, porém 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 agitá-lo; que se abandona a inspirações momentaneas, qual outro compositor escrevendo a Musica que executa, e que nada despreza de tudo quanto possa contribuir para o effeito, não d'um trecho avulsò, mas d'um papel inteiro. O aggregado de todas estas qualidades constitue o que se chama *Expressão*. Sem expressão, jámais 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 assinalados, 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 curárão o rei d'Hispanha, 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 *Canta-*

bile (1); e Crescentini fazendo derramar lagrimas a Nopoleão, e a toda a sua côrte no *Romeo e Julietta*, são outras tantas provas do poder d'expressão que possuem estes deoses do Canto. Alguns momentos em que M.^{me} Malibran deixava de ser exaggerada, para tomar o character da verdadeira expressão, e em que a sua execução era irreprehensivel, dêrão 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.^{me} Malibran nos faz ouvir sómente em certos intervallos.

Nem sempre se achãrão 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 possuiu qualidades particulares que, n'outro genero, o constituirão um dos mais prodigiosos Cantores que tem existido; este Cantor era Garat. Jámais 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 sabia 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 phrases 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 sôbre 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 prática

(1) Este termo designa em geral o character 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 cujo Andamento é vagaroso. No *Cantabile* se faz ideia do talento do Cantor, bem como no *Adagio*, da expressão do Tocador.

(Nota do traductor).

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 pronúncia, que n'elle não só era uma perfeita nitidez d'articulação, rarissima especie de merecimento, mas tambem 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 pronúncia 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 caracter 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 vocalisação, 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, sem desprezar nenhum dos recursos da vocalisação.

As condições do canto Francez differem a certo respeito das do canto Italiano. Uma Voz pura e sonora, uma pronunçiação 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 já não interessava a espectadores, cujo gôsto havia tomado outra direcção, depois que se acostumarão á musica Italiana.

Todavia importa desviar d'um excesso para não cahir em outro : bom é conservar á musica d'um paiz a physionomia 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 porém seria prejudicial. Ha em nossos usos.theatraes uma tendencia á razão que exclue esses trechos floreados, os quaes 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 fórmas dramaticas, ás quaes só faltão Cantos mais faceis e mais elegantes. Não percamos sobretudo a tradição d'esse bello Recitativo á moda de Gluck, cujo merito tanto o reconhecem os compositores Italianos, que procurarão 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 já formadas, ao abrigo das revoluções physicas que os modificão na mocidade, nada mais facil do que fazer uma tal escolha. Porém 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 musicos, já pelo que respeita ao dizer Musica á primeira vista, já pelo que toca ao sentimento do Compasso. Seja qual fôr a belleza, a flexibilidade, o timbre de Voz, e mesmo qualquer que seja 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 porém 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 se achão geralmente distribuidas em França por cantões, assim como as

vinhas. 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 sobretudo 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 favoráveis 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 todás as outras provincias. Sem tractarmos d'explicar esta singularidade, bastará provál-a, 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 duráveis recursos. Em pôr termo a este mal deploravel é que os governos que se declarão protectores das Artes, devêrão esmerar-se : n'uma palavra, não basta preparar Cantores, importa conservá-los, circumstancia que exige cuidados de diferentes especies. Outr'ora o methodo seguido por Lainé, Adrien, e todos esses mestres que se chamavão *professores 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 *vocalisação*, e mais ainda pela exaggeração de força, a que obrigavão discipulos d'uma constituição physica apenas formada. Não se praticando d'um modo natural a emissão da Voz, e estando a força 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 forças d'Adrien; por isso muitos annos se observou que certas Vozes expeditas e bem timbradas, que só a muito custo se havião achado, expiravão antes de podêrem sahir da Escola real de Musica. Desappareceu este mal na época em que Rossini reinava na Opera, mas voltou mais funesto que nunca com o systema de Musica e de Canto que está em voga há perto de quinze annos (1835 a 1847).

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 habeis 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 põem elles, já na redacção, já 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 força os ligamentos da garganta. Quando isto succede, o mal já não tem remedio, e nenhuma arte do mundo póde restituir a esses meninos o avelludado da Voz, que o perdêrão para sempre. Acresce 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 can-

sar o peito com a excessiva prolongação do sôpro, 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 vez 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 interêsses dos mestres de Solfejo, pois gostão muito de que os tomem para mestres de Canto. Não duvido que o tempo traga comsigo este melhoramento importante nos estudos musicaes, que muito ha que tem feito em França os maiores progressos.

CAPITULO XX.

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 sôbre as cordas, e muita destreza no braço para manejar o arco. Podêmos 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 sobretudo dedos compridos, flexiveis, expeditos e fortes. Para adquirir 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 beiços facilmente, de lhes modificar a pressão, e de regular a força do sôpro, qualidades que em geral se denominão *embocadura*. Quanto aos Instrumentos de percussão, parece á primeira vista que todo o homem ro-

busto deve possuir qualidades necessarias para os tocar; não-tão-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 debalde um pianista ou oboista seriam dotados da mais rara sensibilidade, se n'este os beiços fossem chatos e seccos, e n'aquelle os dedos empertigados ou frouxos; chegariam elles a ser tão grandes Tocadores, 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 prês'a e firme sobre os differentes pontos. E' 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 fórmãs maiores que ou-

tros: 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 porém não basta: para tocar sempre-affinado, importa ser dotado de certa disposição para acertar, e ter feito um longo exercicio sôbre as entoações. Ha diversos grãos no modo de tocar *affinado* ou *desaffinado*. Affinação approximativa é a unica a que chegam os Tocadores ordinarios; affinação absoluta só pertence a mui limitado numero d'artistas. E' sobretudo 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 sôbre as cordas e faz vibrar ao mesmo tempo duas entoações, que são o resultado da combinação dos dedos da mão esquerda. Além da necessaria influencia dos dedos sôbre 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, póde a entoação ser mais alta ou mais baixa segundo a fórma de comprimir o arco. Ao menos a esta influencia d'arco é que o celebre violinista Paganini attribuia a rarissima precisão no seu modo de tocar.

A acção dos dedos da mão esquerda sôbre 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 sôbre 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 violonista 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 têsso; 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 sêdas do primeiro a fazer as vezes da corda do segundo. Mais tarde conbecêrão que um arco flexivel é mais proprio para produzir sons melodiosos e puros, do que um arco rijo e têsso; dêrão-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 cavallete, 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 agradavel e mesmo aspero; comtudo 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 sôbre o ponto; e o arco n'esta posição fere as cordas com muita suavidade, mas o som é surdo. A' medida que o arco se vai affastando do cavallete, diminue o artista a fôrça de pressão sôbre as cordas. A inclinação mais ou menos consideravel da vara sôbre as cordas, e a sua pressão mais ou menos forte entre os dedos, modificão tambem a qualidade dos sons. De todos estes factos, successivamente observados, resulta essa inexaurivel 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 aos seus derradeiros limites.

Por muito tempo foi o Violinô um Instrumento privativo de menestreis; servia unicamente para tocar Arias populares e para dausar. Mais ao diante foi introduzido nas orquestras, onde actualmente occupa o primeiro lugar; mas os que o tocavão erão tão pouco habeis, 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 sôbre a dedilhação e manejo d'arco. Seus successores, Vivaldi e Tartini, ampliárão 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, aperfeiçoárão 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 abrilhantado 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; porém tirão pouco som ao Instrumento, e o manejo d'arco é em geral pouco desenvolvido. Muito antes d'Allemanha ter violinistas affamados, já 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 Frœnzal, 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. Leclair, 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, Pugin,

e alguns outros que vierão depois de Leclair, tinham mais graça na execução, porém 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 ingenho.

Depois d'este começa o que podêmos chamar Escola moderna, que tem por corypheos a Kreutzer, Rode e Baillot. O primeiro não teve estudos classicos; mas sua feliz organisação lhe revelou o segredo d'uma especie d'estylo cavallesco, brilhante, facil e cheio d'encantos. Mais correcto, mais puro, foi o talento de Rode um modelo de perfeição. Admiravel pela justeza das entoações e pela arte de cantar sôbre 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 ha pouco no galarim, florescia na idade e no estro, crescia no talento com os annos, e parecia desafiar ao mesmo tempo o seculo que foge e o que se approxima. A este grande artista é que sobretudo 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. E' prodigiosa a sua variedade d'arco; mas o talento n'elle era só um meio de coadjuvar suas inspirações, que sempre erão profundas ou apaixonadas. Baillot fazia sobretudo realçar esse talento, quando executava Musica dos grandes auctores, e quando aos ouvintes communicava suas emoções.

Ninguem analysou tão bem, como elle, as qualidades d'estylo proprias para a execução da Musica dos grandes mestres; assim podêmos affirmar que de todos os violinistas foi quem apresentou mais variedade, quando na mesma noite executava Quartettos ou Quintettos de Boccherini, d'Haydn, de Mozart e de Beethoven. Na mão d'elle tomava cada um d'estes compôitores o character que lhe é proprio, e parecia que se estavam 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 meio d'um trabalho assiduo, notavel execução no tocante á justeza e suavidade dos sons, e ao bem acabado.

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

Começou uma nova época para o Violino, e vem a ser, aquella em que se vencêrão as maiores difficuldades. Paganini, dotado d'uma organisação musculosa e agil, tendo uma mão prodigiosamente flexivel, que lhe proporcionava 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 harmonicos*; 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 porém subtrahio-se a estas difficuldades, variando a affipação 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 Concêrto em *Mi b menor*, onde multiplicou rasgos de fôrça que são d'uma execução prodigiosa; mas o segredo d'esta maravilha consiste em fazer tocar a orchestra em *Mi b menor*, sendo que o Violino a *soló* está meio-ponto 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 sôbre as quatro cordas do Instrumento. Por isso não podêmos negar que este professor ampliou os recursos do Violino; infelizmente o desejo de fazer-se applaudir por seus rasgos de fôrça, fez com que elle abusasse d'isto a ponto de ficar não poucas vezes fóra do dominio da Arte. E' 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 cuja fortuna foi mais brilhante.

Apresenta a nova escola outro violinista que, não obstante ser joven, adquirio grande reputação pela pureza de 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 rescripto do Thema variado; seus ultimos trabalhos dão a conhecer que comprehendeo o que ainda lhe faltava, e os seus Concertos dentro em pouco tempo se tornarão classicos.

Vieuxtemps, primeiramente discipulo de Beriot, e violinista Belga como elle, se elevou depois por seus proprios es-

tudos á categoria dos maiores artistas no seu genero, e não se distinguio menos pelo merito de suas composições, que pela sua rara habilidade na execução. Entre outros violinistas que brillarão n'estes ultimos tempos, ou que ainda gozão do applauso público, podêmos citar Ernst, Hauman, as irmans Milanollo, e sobretudo Thereza Reuter, joven prodigio a par dos grandes artistas, Artot, Allart e outros.

Em Allemanha, é a escola de Spohr a que tem fornecido a maior parte dos habéis violinistas da época actual. Moli-que (em Stuttgart), Hartmann (em Colonia), Muller (em Brunswick), e muitos outros, cuja nomenclatura seria enfastonha, pertencem a esta escola. Devo igualmente citar Antonio Bohrer, hoje director de Concertos em Hanover, que, durante suas viagens, fez brilhante figura.

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 déssem com especialidade ao exercicio d'esta variedade de Violino. Alexandre Rolla, regente d'orchestra no theatro da *Scala* em Milão, e M. Urhan, professor de Pariz, 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 póde 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 podêrem fazer-se n'aquelle Instrumento Notas da mesma denominação, affectadas de Sustenidos, Bemoes

ou Bequardos, com os mesmos dedos que as mais das vezes se empregão no Violino. Demais, a obrigação de deixar o braço para firmar o pollegar sôbre 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 susceptível 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 o seu talento em tocar muitas passagens difficeis, por isso que taes difficuldades lhes granjeião o applauso público.

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 Allemães, 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 sobretudo Luiz Duport o moço, ao qual ninguem 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 violoncel-

(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.)

lista que mais sobresaheio; 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. Mas a nova escola Belga é incontestavelmente a que tem produzido agora os mais insignes Tocadores de Violoncello. Sahirão todos do Conservatório de Bruxellas. A' sua frente se acha Servais, que, quanto a energia de sons e prodigios d'execução, não tem rival; após este vem Demunck, mais terno, mais expressivo no Canto, mais elegante nas particularidades do manejo instrumental; e em fim Batta, que, sendo destinado a uma brilhante reputação, teve em pouco o mecanismo do arco, para conseguir resultados mais faceis.

Distinguiu-se a escola Allemã 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 sobretudo 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. Não sendo tão notavel pelo que respeita á execução, Dotzauer 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: E'

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. E' 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, apezar 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 grão de talento n'este genero, que excede tudo quanto possa imaginar-se. Dotado d'um sentimento musical assás energico, possuia Dragonetti uma firmeza de Compasso e uma finura de tacto, que o fazião dominar em todos os artistas que o rodeavão n'uma orchestra: isto porém só constitue uma parte do seu merito. Ninguem levou tão longe como elle a arte d'executar difficuldades, e de manejar com destreza o pezado 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 fôrão os unicos que alli se empregárão nos primeiros cincoenta 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 ex-

pressão 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 d'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 sôbre 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 sobretudo notaveis as orchestras de Pariz e de Bruxellas: a causa d'isto devemos attribuí-la á superioridade d'escola que existe nos Conservatorios, 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 porém, a meu vêr, é mais depressa um elogio do que uma crítica 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, 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 nos 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 orchestras Francezas toção em geral muito forte os Instrumentos de sôpro. A obrigação de tocar *piano* torna-se todavia tanto mais imperiosa, quanto a Musica 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 adoçadas.

Os Instrumentos de sôpro, empregados na orchestra pelos compositores da escola actual, sãp: duas Flautas, dous Oboés, dous Clarinettes, dous Fagottes, duas ou quatro Trompas, dous Clarins, aos quaes se ajunctão ás vezes tres Trombões, alguns Ophicleides, Bugles ou Trombetas 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 bôca, 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 perfectamente 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: brilhou nos primeiros cincoenta 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 executante, mas tambem um grande professor, que escreveu um excellente livro elementar sôbre 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 déra 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 comsigo 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 genio 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 accents, 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'aquelle 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 volubi-

lidade de lingua a mais admiravel de tudo quanto até alli se tinha visto; mas, sôbre ser frio o seu estylo, n'elle a execução cheira mais a rasgos de fôrça, do que a Musica verdadeira. Nicholson, morto ha poucos annos, foi 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 sobretudo na sua musica; mas tinha uma execução nitida e brilhante, uma qualidade de som puro e volumoso, e em graduar o som d'uma maneira imperceptivel, mostrava rarissimó 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* ⁽¹⁾; inconvenientes que tem lugar, quando a palheta vibra só, sem fazer sahir o som do Instrumento. Comtudo é necessario tomar certas precauções, quando se toca com muita suavidade; porque o Instrumento póde ás vezes *oitar*, 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 habilidade com que tocava este Instrumento. Uma familia originaria de Parma, chamada Besozzi, deo depois muitos artistas celebres n'este genero, os quaes brilhárão 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.

(1) Voz onomatopica, imitativa do *grashar* de pato e de sons fanhosos e roucos, accidente ordinário nos principiantes d'Oboé ou de Fagotte.

(Nota do traductor).

Antonio Besozzi estabeleceu-se em Dresda, onde formou discipulos, que depois propagarão seu methodo. Caetano Besozzi brillou em Londres até 1793. Carlos Besozzi, filho de 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, produziu Garnier e Salentin. Vogt, discipulo d'este ultimo, distinguio-se por uma força d'execução assás notavel: o não adoçar bem o som do Instrumento, será a unica falta de que o podêmos arguir. Brod, discipulo de Vogt, procurou evitar o defeito de seu mestre, e tocava com perfeita agilidade e apurado gôsto; porém cahia ás vezes no defeito contrario ao de Vogt, que era oitavar, quando tocava com suavidade. Entre os mais assignalados oboistas da escola actual se distinguem Verroust e Lavigne, ambos formados no Conservatorio de Pariz, pelas diligencias de Vogt.

O Clarinette, cujo som em nada se parece com o da Flauta, nem com o do Oboé, é Instrumento de grande utilidade na orchestra. Ainda mal que 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 Allemães d'uma superioridade incontestavel sôbre 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 da Allemanha, esse jámais o pudêrão 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 suc-

coso. José Beer, professor ás ordens do rei da Prussia, fundou, nos ultimos cincoenta annos do seculo XVIII, uma escola de Clarinette, d'onde sahirão muitos artistas de nome, entre os quaes se distingue Baermann, que em Pariz 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 dêrão 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 pela bella qualidade de som, e pelo bem acabado da execução. Passa hoje por primeiro clarinettista d'Allemanha, Bermann (o filho). Cavallini, de Milão, com quanto se sirva ainda do antigo Clarinette de seis chaves, possui uma fôrça d'execução extraordinaria nos passos difficeis; em fim Blacs, professor de Clarinette no Conservatorio de Bruxéllas, grangeou luzido renome pela suavidade do som e elegancia d'estylo.

Vimos (Cap. XVI) quaes erão os defeitos do Fagotte: ou seja pela influencia de taes defeitos, ou por outra qualquer causa, fôrão sempre raros os fagottistas de merecimento. Em França, Ozi e Delcambre tiravão ao Instrumento um bello som, mas erão destituídos de gôsto, e, quanto a difficuldades, estreitárão o Instrumento em curtos limites. Um Hollandez, chamado Mann, mais sobresahio na arte de cantar e em limpeza d'execução; porém não tractou de se fazer conhecido, e jaz na obscuridade. Berr, o clarinettista, teve tambem muita habilidade para o Fagotte; mas Willente-Bordogni, hoje professor no Conservatorio de Bruxellas, levou mais longe que nenhum de seus predecessores a arte de tocar este Instrumento, pela belleza de som, gôsto na maneira de phrasear, igualdade, justeza e nitidez de vibração de lingua nas passagens difficeis.

São mui difficeis de tocar os Instrumentos de metal, especialmente aquelles, cujas entoações só o movimento dos beiços modifica, como a Trompa e o Clarim. E' 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 póde executar os agudos, e *vice versa*: a dilatação consideravel dos beiços, sendo necessaria para uns, é incompativel com a contracção por meio da qual se execução os outros. Além 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 fizerão 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 tocam a parte da *Trompa Alto* não podem tocar a da *Trompa Basso*, e *vice versa*. Além 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 attingir 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. E' 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 quarenta annos gozou de grande reputação, era um *Trompa mixta*; nunca excedia a Oitava do termo medio.

Além da difficuldade de produzir sons nitidos, e d'executar passos com desembaraço e volubilidade, outra se offerece ainda maior que é igualar a fôrça 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 ne-

cessaria. 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 t'er 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 fórma conica 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 falhão nas entoações, e commettem o que vulgarmente se chama *cuá*: quasi sempre estes casos procedem da negligencia do artista em lançar fóra 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.

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 sobretudo 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, pae e filho, que fôrão Tocadores da primeira ordem,

e muitos outros que executão com suavidade e precisão passagens singularmente difficeis. Algumas obras d'Haendel contém Partes de Clarim tão difficeis, que mal se pôde comprehender como serião executadas; fazem presumir que houve nesse tempo, em Inglaterra, algum Clarim dotado d'extraordinario talento. Harper distinguio-se pela arte de modificar a brandura e a fôrça dos sons, pela precisão com que executava difficuldades, e pela feliz disposição dos beijos, que lhe permittia subir sem custo aos sons mais agudos. Fôrão tambem dotados d'extraordinario talento os irmãos Gambati (1820 até 1835). Entre os Clarins mais conspicuos da época actual, M. Zeiss, professor no Conservatorio de Bruxellas, me parece occupar o primeiro lugar. O seu Clarim de cylindro apresenta toda a energia do Clarim ordinario bem tocado, e a doçura de sons que d'elle tira, iguala os do melhor Clarinette. Executa tambem difficuldades que algum dia nenhum outro seria capaz d'executar.

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 falhar 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 fôrça 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 sôbre 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 encontram na arte de tocar Orgão, e sobretudo um grande Orgão, apenas passa pela ideia que haja homens tão bem organizados que possam alli chegar. Com effeito, além d'esta arte exigir primeiro uma livre articulação de dedos e regras de dedilhação, como nos outros Instrumentos de teclado; além 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 pretende 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 majestade 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 os houve em maior quantidade, foi na 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 sobretudo Frescobaldi, que brillarão desde 1615 até quasi 1640. Allemanha produzio Froberg, de Kerl, Buxtehude, Pachelbel, João Sebastião Bach e os discipulos d'este. A maior parte d'estes or-

ganistas distinguirão-se por qualidades particulares; porém mui poucos houve que reunissem todas as que acima enume-rei: creio que até fôra João Sebastião Bach o unico que apre-sentasse um tal phenomeno. Foi este grande artista um d'esses genios raros que brilhão, como pharoes, no meio dos secu-los para os allumiar. Subio a tão eminente grão, como Com-positor e como Tocador, que servio de modelo a todos os seus successores, cuja ambição consistia em se approxima-rem o mais possivel do seu merito, mas nunca em iguala-rem-no. Hesse, organista em Breslau, e Schneider, passão pelos mais affamados organistas da época actual. Quasi to-dos os organistas Francezes são faltos de sciencia; mas tem gôsto na escolha dos registos, e na arte de tirar d'elles bom effeito. Em Couperin, Calvière, Marchand, Daquin, não se lhes conheceo outro merito; sómente Rameau possuiu o verda-deiro estylo do Orgão, isto é, o estylo grave e severo que con-vém a este Instrumento. Desde alguns annos para cá effei-tuou-se no estylo dos organistas Francezes uma feliz mu-dança: Benoist, professor no Conservatorio de Pariz; Boëly, conhecido a principio como distincto pianista, e Fessy, ado-ptarão algumas das propriedades da escola Allemã, princi-palmente no manejo do pedal e na Fuga, amoldando-as po-rém aó genero dos Orgãos Francezes e ao Culto Catholico.

Não se acha entre o Piano e o Orgão outra analogia se-não a d'um teclado, sôbre 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, esse mesmo tacto indispensavel ao bom Tocador de Piano, em nada se assemelha ao teclar 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 sôbre o teclado, e a dar aos dedos uma flexibilidade proporcionada á fôrça, o que demanda muito exercicio. Uma boa posição de mão, e o es-

tudo constante de certos passos, executados a principio lentamente e com igualdade, e levados gradualmente mais depressa até ao mais acelerado Andamento, acabão por dar esta flexibilidade necessaria. 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 diffunde 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 porém as unicas. E' 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 seu merecimento artistico 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. E' a boa combinação d'ambas estas cousas o que caracteriza o grande pianista.

Podêmos dividir em tres épocas 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 época 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 fôrça de mão capaz d'exprimir 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 época, que começou em Carlos Manoel Bach, é aquella em que os pianistas, reconhecendo a precisão em

que estavam d'agradar por meio da melodia, entrãrão 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 elegancia que nas difficuldades vencidas. O coryptheo d'esta nova escola foi, como já 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 época. Foi Steibelt um pianista do mesmo tempo; mas o talento, que n'elle era real, com quanto 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 esphera do seu talento; mas, assim mesmo como era, occupou entre os artistas um lugar distincto. Começou a terceira época do 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 pilhar Notas distantes, e de grupar os dedos em harmonias que não vão por escala. Esta innovação, 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 târdou em arrostar difficuldades maiores, que essas de que Hummel e Kalkbren-

ner 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. Desde 1830 houve em toda a Europa uma mudança completa na arte de tocar Piano. Liszt levou a difficuldade vencida aos derradeiros limites do possivel, e encheo o mundo inteiro de pasmo n'essas peregrinações triumphaes em que os seus progressos obtiverão todo o esplendor do prodigio. Thalberg, imaginando Cantos no centro do teclado, combinados com passagens e desiguios d'ambas as mãos nas partes agudas e graves do Instrumento, constituiu-se chefe d'uma numerosa escola de pianistas, entre os quaes se nota em primeira linha Döhler e Prudent. Schopin, Alkan, Dreyschock, com quanto apresentem tambem suas maravilhas d'execução, sabirão fóra d'este trilho por tendencias particulares. Uma senhora, chamada Pleyel, tornou-se ha pouco tempo a feliz rival d'estes grandes artistas. A' sua energica execução ajunctou ella o encanto, a graça, a delicadeza que são proprias do seu sexo, e que posue no mais eminente gráo.

Durante a voga dos rasgos de fôrça, menosprezou-se muito tempo a boa Musica de Piano: produzir effeito, assombrar, era o unico fim dos pianistas. De Mozart, Beethoven, Hummel, fazia-se pouco caso, e até o nome de *Sonata* se havia tornado ridiculo. Observa-se agora uma reacção, provocada pelo abuso do mecanismo á custa do pensamento musical, e faz prevêr que tudo quanto tem produzido a habilidade dos pianistas da Escola, ficará encerrado em justos limites, e será combinado para entrar na classe de Musica séria.

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 fórmãs, porque a construcção do Instrumento não permittia variá-las. A senhora Krumpholtz soube contudo tirar partido de tão circumscripto genero de Musica, e achar accents expressivos em couzas que parecião ser-lhe tão pouco favoraveis; o verdadeiro talento dado pela Natureza triumphã 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 encontrão 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 Pariz. Seus *Estudos* que se compõem d'uma multidão de passagens de novo genero, fizerão 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. Um joven artista Francez, Theodoro Labarre, a senhora Bertrand e Godefroid levárão a execução na Harpa ao mais alto grão 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.

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 porém que não se contentarão com esta mediocridade; quizerão vencer os inconvenientes d'um som escasso, as difficuldades da dedilhação, e o circumscrip- to diapasão da escala do Instrumento. Foi Carulli o primeiro que no Violão emprehendeo executar difficuldades, e que as levou a ponto d'excitar a admiração. Sor, Carcassi, Huerta e Aguado requintarão no aperfeiçoamento d'esta arte: se o Violão podésse ter lugar na Musica propriamente dicta, ninguem 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 Bemoes, de Pausas de Semibreve, de Pausas de Seminima; tocar afinado e a Compasso parece-lhe o cúmulo da perfeição; e como sejam mui raras estas qualidades, forçosamente concorda em ser justo o aprêço 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 público; d'essas delicadas e imperceptiveis modificações que dão o colorido ao pensamento do compositor, que d'elle mostrão 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 póde 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'organisação 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 e os mesmos Cantores. O *non plus ultra* do effeito musical não póde 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 umã excepção da regra. A famosa companhia de *Buffos* de 1789 offereceo um d'estes exemplos: desde então Viotti, acompanhado pela senhora de Montgeroult; Baillot, em um Trio executado por elle; Rode e Lamarre no Conservatorio, dérão ideia d'uma perfeição que, em reuniões pouco numerosas, póde ainda encontrar-se, mas por extremo difficil de conseguir em Córros e Orchestras 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 dúvida 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 transmite, 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 máos Instrumentos, pois tem a arte de melhorar tudo; quasi que estou em dizer que nas suas mãos nenhuma Musica é má, com quanto sinta mais que outro algum as bellezas da composição.

Estaria enganado quem se persuadisse que não ha expressão possível, senão a de tristeza ou a de melancolia; cada genero tem accents 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, brilhantismo de floreios nas elegantes folias 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 phrase d'um *Cantabile*, o motivo d'um *Rondó*. Que digo? uma simples Nota, uma *apojectura* bem sentida, um accento expressivo, occasionão ás vezes exclamações d'applauso em todo o auditorio. Embora me accussem d'exaggerado, direi até que o grande artista, mesmo ao affinar, se dá a conhecer no modo por que o arco fere a corda, ou o dedo pulsa a tecla. Não sei que emanação se espalha então na atmospherá, para annunciar a presença do talento, que raras vezes engana. Persuado-me que serei entendido por alguns dos meus Leitores.

Em todos os paizes collocou a Natureza entes com feliz disposição para as Artes; mas o seu numero differe, segundo são mais ou menos desfavoraveis as circumstancias, o clima, ou outras cousas difficeis d'apreciar. Assim, entre os musicos, produzie a França Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Dupont, Tulou, e muitos outros que poderíamos citar, e que rivalizão com os maiores artistas d'Italia ou d'Allemanha;

comtudo as disposições naturaes da nação Franceza não são favoraveis á Musica, e o estado florente em que alli se acha esta Arte, é mais o fructo da educação, que o de gôsto innato. Os Francezes conhecem a perfeição e a procurão; mas, com quanto o seu gôsto aspire a muito, nem sempre conseguem bons resultados em Musica de concërto, 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 se achão evidentemente captivados pelo poder da Musica.

Devemos porém confessar que o que a Natureza havia negado aos Francezes, grangeou-lh'o 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 já 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 provin-

cias, onde excitárão 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 sensível 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 As proporções d'essas mesmas Orchestras, já pelo que respeita ás Vozes, já 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 concêrto e de theatro differem no modo por que são dispostas, com quanto se não percebe muito bem a causa d'esta differença: n'ellas sobretudo 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 ficão atraz, e precisa elle de voltar-se para os vêr: ao menos é assim que se costuma fazer na maior parte dos theatros Francezes. Entretanto, além das vantagens que tem o

regente em vêr os subalternos, para os despertar, excitar-lhes a attenção, e reconduzì-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 d'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 defronte da scena, um pouco retirado da mesma, e no centro 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 espectaculos lyricos.

Quanto ás Orchestras de concêrto, ninguem duvida que as estantes devem estar perpendicularmente pousadas 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 Londres, 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 n'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 Orchestras 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 Orchestras que ha pela provincia, esta falta de proporção foi sobretudo notada nos theatros, 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 podêmos 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 destituido 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 diver-

sas partes d'uma Orchestra, é necessaria para, na execução, produzir effeitos satisfactorios.

Notão-se com excessiva 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 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 podêmos 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 entusiasmo dos que executão, tornão o público indifferente, attento ou entusiasta; porque ha uma influencia reciproca do auditorio sôbre os artistas e d'estes sôbre o auditorio, a qual faz o encanto ou o supplicio d'uns e d'outros. Quantas vezes succede que um bom Tocador, depois d'arrancar a seus ouvintes um instantaneo grito d'admiração, por causa d'um feliz e inopinado accento expressivo, sê sente elle mesmo, como transportado a uma nova esphera, pelo effeito que acabava de produzir, e descobre em si proprio recursos que jámais suspeitára encontrar! N'estas 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, além de ser insupportavel, provoca-nos a dizer o que Fontenelle dizia á Sonata: *Que me queres tu? O' vós que desejas obter*

prospero resultado, e que por uma louvavel ambição pretendes 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 impossível 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 sôbre si a attenção, concorre a transportar essa attenção sôbre 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; porém, no todo das Vozes, póde esta fallhar 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 recear a falta d'affinação; em Córos é quasi permanente, sobretudo no theatro. Ha comtudo algumas excepções, pelas quaes podêmos ajuizar do effeito que elles produzirão, se fossem sempre bem executados. Citaremos como exemplos os Córos de *Moysés* nas primeiras representações, os da *Muda de Portici*, de *Guilherme Tell*, e alguns dos que se cantão no theatro Italiano. Entre os coristas da Opera-cômica, não se encontra nem zêlo, nem exactidão, nem concordancia: no Insti-

tuto real de Musica religiosa, dirigido por M. Choron, ouvião-se Córos que ás vezes se approximavão da perfeição.

As proporções que exigem as Vozes nos Córos tem dado que fazer a muitos mestres de capella: é evidente que estas podem variar infinitamente, assim como as massas. 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 Tipples 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 ou 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 ser preciso augmentar o numero dos Tenores, pois serião demasiado fracos segundo a antiga proporção, se fossem divididos em duas Partes distinctas. Com os Tipples 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 Tipples, e estabeleceo-se então a seguinte proporção: 1.º dezaseis Tipples; 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 sôbre 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 po-

dêmos esperar bom effeito. Na Opera-comica, por exemplo, Ponchard e a senhora Rigaut erão excellentes Cantores, cujo gôsto, methodo, e brilhante vocalisação 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 ; porém 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 público conserva alguma cousa d'essa natural tendencia que sempre mostrou pela Canção ; porque os Francezes são naturalmente mais cancionistas que musicos. 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 assignalar. 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 público. Sem dúvida 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 podêmos 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 exces-

siva 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. E' notorio o conceito que merecêra a Orchestra dos alumnos do Conservatorio, quando n'este estabelecimento se exercitava: a superioridade d'esta Orchestra sôbre todas as outras, está sendo ainda mais incontestavel em os novos Concêrtos da escola actual. Ao raro talento de M. Habeneck é que sobretudo se deve aquella superioridade. A Orchestra do Conservatorio de Bruxellas, dirigida pelo auctor d'esta Obra, é hoje uma das melhores da Europa, tanto na execução de Peças, como em acompanhamento.

Quanto ao acompanhamento do Canto, era n'outro tempo censurada esta Orchestra, e em geral todas as de França, de tocar mui forte, e de fazer pouco caso dos signaes expressivos; esta censura porém deixárão ellas de a merecer. Ha alguns annos a esta parte nota-se, até nas Orchestras da Opera-comica e do Conservatorio 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 porém 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 sôbre o effeito geral da 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 demasiadamente brandos, outros excessivamente fortes. Quando a passagem d'um ao outro d'estes signaes não se acha preenchida por um *cres-*

cendo, conviria que uma tal successão fosse muito mais interpolada do que ordinariamente costuma ser, o que não pôde 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 réforçado soffre grande demora, de sorte que sómente se consegue um *semi-crescendo*, cujo effeito é vago e pouco satisfactorio; acontece emfim sahir este *crescendo* desigual e sem união de partes: estes mesmos defeitos se observão no *decrescendo*. Póde um bom regente evitá-los; o seu gesto, o seu olhar, são seguros indicios 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 porém grandemente se oppõem á clareza das percepções do público. Para sentirem a necessidade de se abster de taes faltas, deverião os Tocadores lembrar-se que são chamados a dar conta das ideias do auctor sem modificação alguma: a exactidão é não só um dever, mas ainda o meio o mais commodo de cada um contribuir, quanto caiba em suas fôrças, para uma perfeita execução.

As bellas tradições da escola de Violino, em França, dêrão principio a um genero de bellezas d'execução outr'ora desconhecido: fallo da regularidade dos movimentos d'arco, que hoje se observa entre os que toçã a mesma Parte; re-

gularidade 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 arcos seguirem um movimento uniforme, como se o baixar e o levantar estivessem indicados por cifras. O público não olha para estas cousas, nem as deve examinar; mas, sem o saber, experimenta o resultado d'ellas, 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 regula depois 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 *salta-notas*, passa em Pariz por homem habil, visto que chegou 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 possão ouvir-se. De taes metamorphoses temos nós mais d'um exemplo.

Acabarei por fazer esta observação concernente á prática. E' raro que um auctor fique satisfeito do modo com que exe-

cutão a sua obra; 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 então que a Musica sobe ao mais alto gráo do seu poder; taes occasiões porém são mui raras.

QUARTA SECÇÃO.

COMO SE ANALYSÃO AS SENSACÕES PRODUZIDAS PELA MUSICA
PARA SÔBRE ELLA DISCORRER.

CAPITULO XXI.

Dos prejuizos dos ignorantes e dos sábios em Musica.

Na ignorancia das Artes ha mais que um gráo. O primeiro é incurável, e consiste na repugnancia que estas inspirão; é porém 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, com quanto 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 exceptuármos os individuos da segunda classe, que não tem occasiões de sahir de sua absoluta ignorancia pelo que respeita a cousas que não se coadunão com suas preci-

sões, não acharemos nas outras categorias, senão gente que se precipita em fallar sòbre 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-lhe 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 mostram a essas Artes que a Natureza nos concedeo para allivio de nossos males, ha quem tenha tambem sua opinião ácêrca 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 desprezo 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, com quanto 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 público 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 de que ella existe; a sensação do mal sufficientemente o averte. 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 tedio 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 fórmas, e saber discernir os defeitos da harmonia, do rhythmo e da melodia, para nos acharmos em estado de fallar sôbre o merito d'uma composição. Assim como o doente se limita a enunciar o mal que o opprime dizendo: *Eu padeço*, deve o ouvinte dizer sómente: *Gôsto, ou não gôsto d'aquella Musica.*

Achar-se-hia o ouvinte menos disposto a dar em tom decisivo o seu parecer sôbre Musica, se notasse que, durante a carreira da vida, está sujeito a frequentes mudanças. Quem ha ahí (mostrem-m'o) que não tenha abjurado seus primeiros enthusiasmos para se entregar a outros novos, e não chegue a ponto de renunciá-los 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, pelo decurso de tempo, esquecêrão suas antigas predilecções e suas novas antipathias, a ponto de se constituirem os mais ardentés apologistas do Rossinismo! Mas que muito? As Artes estão sob o dominio da sensibilidade humana, e devem seguir suas modificações; mudão as cousas e os acontecimentos: forçado é que tambem mudemos. Além 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, 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 sustentarem affincadamente que só elles tem direito, não só de julgarem a Musica, senão tambem 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 podésse entender senão depois d'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 difere do julgar: sentir é proprio de toda a especie humana; julgar compete aos sabios.

Não cuidem estes porém que os seus juizos são sempre irreprehensiveis; 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 prévio 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, com quanto para isto não sejam mais aptos que outro qualquer homem, cujos sentidos se aprimorárão com o habito de vêr e ouvir. O caracter d'infalibilidade de que, nos periodicos, todos os dias revestem suas theorias musicaes, os inculcaria como artistas experimentados, se frequentes des-

acêrtos não comprovassem a cada instante sua ignorancia a respeito do fim, dos meios, e do technico da Arte. O que tem graça é que ha vinte annos a esta parte completamente mudarão 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 esbravejar contra a sciencia em Musica, isto é, contra a harmonia, contra o luxo da instrumentação, que brilhava á custa da melodia e da *verdade dramatica*; e proferião-se ácêrca de tudo isto tantos erros como palavras. Agora tudo mudou de figura: os litteratos jornalistas tomárão a musica de Rossini por musica sabia, e desde então começou cada um a affectar uma linguagem scientifica, de que ninguem comprehende uma só palavra. Fallão sómente de *fôrmas d'instrumentação*, de *modulação*, de *strettas*, etc.; e sôbre 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 proclamarem as opiniões concebidas como principios geraes, estabelecêrão uma especie de poetica de circumstancias que se applica segundo os casos e os individuos; d'este modo julgão elles evitar contradicções. Mas os preconceitos favoraveis ou desfavoraveis, as sollicitações, os odios ou as complacencias, tanta influencia exercem sôbre os juizos já infectados d'ignorancia, que se compararmos tudo o que as folhas diarias ou periodicas dizem ácêrca d'uma obra nova, alli achamos o *pro* e o *contra* em tudo o que é objecto de questão. O que um louva, outra vitupera, e *vice versa*; de sorte que o amor proprio d'um auctor fica sempre satisfeito, e offendido 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 sobretudo em Bellas-Artes. Nas conversações da sociedade, com quanto 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 contém; e estes tanto mais adulterão as opiniões, quanto é verdade que a maior parte dos ociosos cégamente os acreditão, e que este contagio se communica a tódos. 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, possão convenientemente fallar das cousas; por este meio observamos que o mundo adquire ideias mais exactas sòbre toda a materia, e falla com mais acêrto.

CAPITULO XXII.

Da poetica da Musica.

Se em Musica não houvera mais que um principio de sensação vaga, fundado sómente na relação de conformidade entre os sons, tendo por unico resultado affectar mais ou menos agradavelmente o ouvido, tornar-se-hia esta Arte pouco digna da attenção pública; 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 reune 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 qué houve tempo em que o deleitar o ouvido se reputava uníco objecto da Musica; este tem-

po foi o do renascimento das Artes. Tudo quanto nos resta dos monumentos d'esta, desde o meado do seculo 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 sôbre o papel. Madrigaes, Motettes, Missas, toda a Musica, emfim, d'esses primeiros tempos da Arte achava comtudo 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 na instrumental, e sobretudo 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 concérto com o pretexto de drama*. N'este ponto era palpavel o melhoramento da Arte, apesar de não haver attingido o seu fim: era realmente Musica que delectava o ouvido; porém, não produzindo ella outro effeito, sómente prêenchia uma de suas condições.

Nos ultimos cincoenta 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; já 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 *a verdade*. Ora, claro está que a verdade não falla ao ouvido, senão ao espirito.

rito. 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 verdadeira*, 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 gorgueio 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; notarão que era mais satisfactoria, quando exprime as paixões, a dôr, o júbilo, 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 sensiveis as ideias simples ou complexas, e os affectos da alma. A Musica só nos pôde transmittir estes; porém 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 qual individuo; faz ella ainda mais: commove o ouvinte, suscita-lhe a seu bel-prazer impressões de tristeza ou d'alegria, e exerce sôbre o mesmo uma especie de poder magnetico, que o põe em relação com os entes sensiveis 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 êrro dos que julgãrão ser ella uma lingua como qualquer outra.

A Musica commove independentemente de todo o auxilio estranho: a palavra, os gestos nada accrescentão ao seu

poder; sómente esclarecem o espirito ácêrca 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 accentto que o cantor lhes dá ao pronunciar, torna-se um meio d'expressão assás energico; meio que basta para commover o ouvinte, e que afrouxa consequentemente a acção da Musica: porque não somos nós organisados em fôrma a perceber simultaneamente 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 predominio: então, como acabo de dizer, servem sómente as palavras de illuminar o espirito. Depois que este as comprehendeo, são as palavras inúteis á expressão, e não tem outra utilidade senão a de facilitar a articulação da voz. A Musica domina, e já 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 sôbre 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 podêmos tirar muitas consequencias: a primeira é que o que commummente se chama *expressão de*

palavras, não é o objecto essencial da Musica. Eu me explico: o que o poeta lyrico põe na bôca das personagens do seu drama, é a verbal exposição do que em si experimentão; mas de duás uma: ou estas personagens estão possuidas de 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 público 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 convém que a Musica seja interprete d'agudezas, motejos e facecias, á primeira vista se conhece que é ella totalmente inhabil. Se o compositor em nada pretende 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 já prevendo as objecções que o público 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, brilhou precisamente « por essa faculdade que recusais a esta Arte, que era a expressão de palavras. Muitas vezes desenvolve 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, recebêra 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 phrase 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 *Vaudeville*, e cujos orgãos não estavam ainda affeitos a ouvir outra cousa; mas n'essa mesma época 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 demais 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 constituíam 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 contém 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 jámais 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 porém 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 porém illudir-nos com isto : n'estas Peças, a qualidade das ideias musicaes 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 d'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 além 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 phrase melodica, e diffunde pela orchestra todo o interêsse 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 porém 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 podêmos sahir d'esta alternativa: ou a Musica domina as palavras, ou as palavras dominão a

Musica. Não se dá possível divisão entre ellas, menos que não sejam bem fracas para que o público se mostre indifferente, tanto a esta, como áquellas. A Musica tocante exprime situações e não palavras; quando estas encerrão notabilidade, aquella 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 sobretudo 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 porém nada conclue contra o que deixo exposto, visto que só por meio da educação é que as nossas ideias se desenvolvem. Qual é o homem, por pouco iniciado que fôra na Arte, que se não sentio commovido pelos patheticos accentos 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 dúvida; mas é exactamente por isso que exercem em nós tanta influencia. Quanto menos evidente fôr o objecto, quanto menòs applicado se achar o espirito, tanto mais a alma será commovida; porque nada ha 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, é 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 quan-

do nos deixa bem convencidos da verdade. Nada d'isto se exige da Musica; que ella nos commova, é quanto basta. — Mas sôbre 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 êrro. O amor, assim como tem uma acção physica, participa tambem d'outra moral. Pessoas ha, cuja phantasia muitas vezes comparou a Musica com outra qualquer cousa, e ninguem cogitou ainda da unica paixão, cujos symptomas e effeitos são analogos aos seus. Assim como no amor, encontrão-se na Musica doçuras voluptuosas, explosões apaixonadas, alegria, dôr, exaltação, e o 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 órgão, 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 cólera, o ciume ou a desesperação; em seus accentos tudo isto predomina, mas nada ha de positivo. E' da attribuição das palavras esclarecer e ouvir; tão depressa elle as entenda, basta-lhe a Musica, que a essa pertence o commover. Não deve o musico pois perder tempo, em esquadrihar os limites d'esse matizado que lhe é impossivel exprimir. Todos os preceitos que n'este ponto nos deo Gretry, em seus *Ensaïos sôbre a Musica*, são illusorios.

Os principios da poetica e philosophia da Musica são materia assás delicada, assás difficil de comprehender, e mais difficil ainda d'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 preferência que certas pessoas dão á melodia, á harmonia, aos meios simples, ou a modulações elaboradas e multiplicadas, são outros tantos erros dos que pretendem 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 fórma, 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 possivel 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, póde 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 reputárão 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 phantastico brillantismo. 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 na sua musica empregou cousas d'este genero com mais frequencia, do que até então se havia feito, mostrou saber evitá-las, quando a opportunidade 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 época 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 sobressahir 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 brilhantes 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 jámais se poderá chegar, perderemos definiti-

vamente 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 precedêrão! Ha outro modo de sentir, outro modo de pensar, e eis-aquí onde bate o ponto. Em tudo o que fazemos nos rodeião as circumstancias, a educação, e sobretudo 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, colloquemos na posição em que se achava o auctor, 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 jámais poderíamos reconhecer, a não insistirmos em tomar por objecto de comparação as produções mais coherentes com o estado actual 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 fórma 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 brilhão 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 fórma, d'elegancia e de majestade, ao passo que notaremos, nas produções de

Beethoven, um primeiro rasgo admiravel e pensamentos gigantescos que, á fôrça de desenvolvimentos originados d'uma vaga phantasia, perdem muitas vezes do effeito na sua carreira, e terminão por fazer sentir que o auctor não acabasse mais depressa.

Com este prudente meio de regular suas impressões, virá cada um a desfazer-se de preocupações 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 sôbre o vulgo: a de darem aprêço á Musica dos homens de genio de todas as épocas e de todos os systemas, sendo que os outros só admittem a que está em voga, e não comprehendem outra. Os primeiros não procurão na Musica antiga, senão qualidades que lhe são essenciaes; os outros porém, não achando alli reproduzidas suas sensações habituaes, tem para si que esta não as póde produzir de nenhuma especie. E' 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 depois que se decidirem a re-fundir em suas obras a historia dos progressos da Arte.

CAPITULO XXIII.

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, complicão-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 rhythmo são ainda cousas sôbre 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 público illustrado, de quem depende a reputação dos artistas, não sabe mais, nem póde levar mais longe suas analyses. Em harmonia, esse público não entende d'accordes; uma phrase que se lhe representa acompanhada de diversas maneiras, é sempre a mesma phrase. As delicadas e imperceptiveis differenças de fórma 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 dos processos d'esta Sciencia, para saborearmos todo o seu bom resultado? Se fallasse como artista, responderia eu affirmativamente, e di-

ria com orgulho que acho na Musica certas fruições, em que jámais 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 emprehendi 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 sensivel 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 já não é qualquer cousa. Demais, ha probabilidade d'encontrar na Opera quasi tantas bellezas como defeitos: é licito pois formar juizos que não compromettão para o futuro. Taes são (não podêmos 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 con-

vencidos 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, á primeira vista, de maravilha deixa de fazer impressão a extrema originalidade. Lembrem-nos do máo conceito que fez o público 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 sahe das mãos do compositor, é uma taboa rasa ; depende da boa ou má execução o ter ella alguma ou nenhuma importancia.

E' 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 julgá-las em ultima instancia. Porém, 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 das fórmas da moda, 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* de

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 executarão com uma convicção tal, que excitou a do público, 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 dós 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 executarão 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 alguém procura eximir-se de todas as fraquezas que falsêo 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 já 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 phantasia, só poderemos avaliar, se é agradavel e bem feita. Agradavel? eis o que todos são chamados a julgar; bem feita? eis o ponto da difficuldade. A boa ou má factura depende da ordem que reina nas ideias. 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. E' filho da experiencia que uma phrase, 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 porém n'um trecho occorrem muitas ideias, e cada uma d'estas com muitas repetições, fícará o trecho mui extenso, e por certo que ha de enfadar. Demais, seria difficil reter bem na memoria, e

compreender bem ao mesmo tempo muitas phrases differentes. Importa, pois, que um trecho não apresente maior numero d'ideias, do que suas dimensões o permitem sem fadigar a attenção dos ouvintes: d'aquí o haver composições bem concebidas, e de facil comprehensão com pequeno numero de phrases bem dispostas e mettidas a proposito. Por outra parte, se as ideias principaes d'uma Abertura offereessem sempre o mesmo aspecto, tal uniformidade causaria tedio. Será pois uma Abertura tanto mais bem imaginada, quanto mais ricas d'harmonia ou d'instrumentação fôrem as fórmulas 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 comsigo 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 jámais 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 póde 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, póde 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 logar 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 convém á scena. Esta distincção é uma das maiores difficuldades a vencer; por quanto, para o conseguir, importa luctar contra poderosas impressões que nos dominão; e até nem devemos persuadir-nos que ella seja possivel, 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, convém 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, póde ser de muitos modos: é sobretudo notavel na fórma das Peças. Podem, por exemplo, as Arias d'uma Opera apresentar-se, como já 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 Cancão. Se pelo decurso d'uma Opera apparecem todas estas

fórmãs, ou ao menos a maior parte d'ellas, experimenta-se, sem dar pela causa, o effeito d'esta variedade; mas, se estas mesmas fórmãs 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 conseguinte 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 de 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 fórmãs, é consequentemente um dos mais necessarios para ajuizar do merito d'uma composição.

Pertencem ao dominio do genio as qualidades melodicãs 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 phrases tenham regularidade, o mais está na alçada da phantasia, e nenhuma auctoridade o póde restringir. Quanto menos relação tiver a composição do musico com as precedentes, tanto mais se approximarã elle do fim a que pretende chegar. Não é possivel 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. Comtudo um signal certo do merecimento d'esta é a approvação do maior numero, a que communmente 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 pública é sempre razoavel.

Ao simples amator de Musica, isto é, áquelle 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 auctor da Opera em que ellas se achão, ou se acaso são mero plagiato; mas é esta uma circumstancia que lhe não deve dar cuidado. Podêmos dividir os plagiatos em duas especies; a primeira consiste n'essas reminiscencias vulgares em que o auctor 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 público 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 emprehende. Os eruditos, ou, por melhor dizer, os pedantes, não deixão jámais de descobrir a fonte de taes plagiatos, e de fazer por isso grande espalhafato; mas o público não olha a estas cousas, com tanto que se divirta, e tem razão. Muitos ha que fôrão assás remissos na escolha de bellas phrases 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 viço 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 descu-

brir reminiscencias, que inutilmente turbarião seus prazeres, e não serião a final senão imaginarias.

Um dos erros em que mais commummente cahe 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 sôbre que assentão taes floreios, fica muitas vezes sem ser percebido, e tem isto chegado 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 afeitas a ouvir. Bastará que se dê alguma attenção á contextura das phrases melodicás, 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 maravillhão. 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 phrases. 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 jámais poderia metter cousa alguma de sua casa; mas é sempre por um falso raciocinio que do particular concluimos para o geral. As melodias de Mozart, que são enlêvos d'expressão, tem quasi todas um character harmonico, isto é, um encadeamento de sons, que occasionão suspeita sôbre a harmonia com que as mesmas devem ser acompanhadas: d'aqui o estreitar-se o cantor em curtos limites, com receio de fazer ouvir em seus floreios alguns sons estranhos áquella harmonia. A isto accresce que taes melodias, com quanto sejão admiraveis, não tem, como

as Italianas, uma estrutura favoravel á livre e natural emissão da 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 embellezar e variar com facilidade, é inexacto chamarlhe mediocre: e por certo que ha excellente Musica que não admite floreios; mas é, por outros motivos, que isto se pretende estabelecer como regra. Seria mais exacto dizer que ha melodias que não fôrão compostas para admittir floreios, e outros 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 com 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 fóra; 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 considerá-los, antes de tudo, no sentido de serem adequados á scena; 2.º comparar sua fórma com a das outras Peças do mesmo genero que se achão pelo decurso da Opera, para nos assegurarmos de que alli existem as condições da 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 sôbre as bellezas ou defeitos d'uma Peça d'este genero, em fórma a não emittir senão opiniões fundadas. Outras cousas ha, sem dúvida, 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 dúvida 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 destructa 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.

A' medida que se multiplicão as vozes com as personagens, 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 causa, o interêsse geral; porém as mais das vezes são determinados por considerações dramaticas, os juizos que sôbre 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, variarão as opiniões sôbre o seu fim dramatico; mas, em geral, são considerados, como de grande recurso, para augmentar o interêsse pela opposição de caracteres e de paixões. D'accôrdo 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 d'afrouxarem a acção dramatica : d'aqui os dilatados concêrtos de que consistão 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 ; outros, dominados da sua sensibilidade por Musica, pois que toda a divergencia d'opinião reside em dous systemas differentes, que tem seus predicados e defeitos. O systema dramatico na primeira representação d'uma Opera produz mais seguro effeito, sobretudo 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.

A' 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 emittirem até sôbre este assumpto opiniões que depois retractão. Só depois d'ouvir duas ou tres vezes Peças d'este genero, é que podêmos fazer distincta ideia da sua estructura, e apreciar-lhes o merito. O relativo á sua parte melodica se analysa como nas Arias e Duetto ; mas ha um gráo de perfeição n'estas Peças, que deve occasionar maiores difficuldades a qualquer que não tenha feito na Arte sério 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 sôbre estes objectos ; dirigindo depois e successivamente

a attenção para os pormenores do movimento das vozes, das opposições de carácter, d'harmonia e d'instrumentação, quasi que poderemos formar ideia de todas as cousas, e acabaremos por nos familiarizar tanto com ellas, que já 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 público que não aprendeo a reflectir sôbre suas sensações.

Debaixo de certos pontos de vista, é mais simplès a Musica d'Igreja que a dramatica, e mais complicada a outros respeito. Em sua origem exprime ella sómente um sentimento religioso destituido de paixão, e consequentemente mui simples. A necessidade porém que temos d'emoções, não permittio que os musicos se delivesssem longo tempo em tão estreitos limites. Os Textos da Biblia, os Psalmos, a mesma Prosa contém narrações dolorosas, transportes de júbilo, 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'algun 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 Of-

ficio ; de sorte que os compositores virão-se na urgencia de transferir para a sua Musica d'Igreja uma pouca d'essa expressão mundana contéuda na Opera. Todavía não devemos crêr que a Musica d'Igreja serena e majestosa não possa hoje agradar. Sirvão d'exemplo as Missas ou os Motettes de Palestrina, ou, n'outro genero, os Psalmos de Marcello, e observaremos que a boa execução d'esta Musica hade influir sobre um auditorio sensível, tanto como se fôra d'estylo mais moderno, mas com diversos effeitos.

Para nos dispôrmos a gostar de Musica sagrada d'um caracter grave e antigo, importa 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, com quanto taes bellezas sejam d'uma categoria estranha ás nossas ideias habituaes. Tracta-se pois sómente d'analysar nossas sensações, e para este fim devemos proceder como em outro qualquer genero de Musica.

E' raro que as melodias da Musica d'Igreja sejam tão fa-
ceis 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 fórmãs scientificas, 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 sôbre a Musica d'Igreja, senão depois d'estar familiarizado com o estylo dramatico. Aos estudos sôbre as massas d'harmonia insensivelmente irá succedendo a observação sôbre as fórmas 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 sérios 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 adivinhar essa linguagem em vez de comprehendê-la, o que demanda exercicio. Direi da Musica instrumental o que já tive occasião de repetir varias vezes: convém escutá-la com paciencia 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 rhythm, 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 ácêrca da mesma, como de qualquer outra especie de Musica.

CAPITULO XXIV.

Se é util analysar as sensações que provêm da Musica.

Certo estou que muitos Leitores, percorrendo o capitulo precedente, dirão lá comsigo: « Que pretende este homem
« com as suas analyses? quer elle pois deteriorar nossas frui-
« ções por meio d'um trabalho continuo, 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 pro-
« fessores de Contraponto. Queremos desfructar, e não aju-
« zar; por tanto não precisamos de raciocinios. » Muito bem.
Não permita Deos que eu vos perturbe o prazer; mas ainda
bem não tereis acabado de proferir estas palavras, que, se
fôrdes ao theatro, exclamareis: *Que bella Musica!* ou antes:
Que pessima composição! E' esta d'ordinario a pretendida
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 preguiça.

Suspeitaria alguém por acaso que sou eu tão insensato,
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 vêmos senão aquillo
que bem aprendemos a vêr, que não ouvimos senão aquillo
que bem aprendemos a ouvir, que em fim nossos sentidos, e
por consequente nossas sensações, sómente se desenvolvem
por meio do exercicio, quiz démonstrar como se dirige o do
ouvido, para o tornar mais apto a se ápoderar de todas as
impressões da Musica: não julguei dever accrescentar que
os exercicios cessão de per si mesmos, logo que o orgão se
acha habilitado, porque isto bem se entende: quem sabe an-
dar por seu pé, já não precisa d'andadeiras, nem de 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 contrabido 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 fórmias, a distinguir melodias mais ou menos bem rhytmadas, 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 fórmulas ou abuso de meios; emfim, as infinitas miudezas de tudo o que entra na composição das grandes massas musicaes, estão presentes a seu espirito, como se as examinasse com a devida reflexão sôbre 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 cêgamente se entrega ás suas sensações? De nenhum modo. Nem sequer elle pensa 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, redundando 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, se-

não 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 dúvida que a perfeição depara prazeres mais puros, que aquillo que d'ella se approxima ; mas não sentimos a perfeição sem ter aprendido á senti-la: convém 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 sensações musicas, é sem dúvida 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 podéssemos 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, e independentemente de todo o conhecimento positivo, notaríamos 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. E' evidente que o que fazemos sem guia, melhor o poderemos fazer com ella. Tudo o que no mundo e nos livros se diz sôbre a sensibilidade natural para as Artes, e sôbre a alteração d'essa mesma sensibilidade, proveniente da observação, não é fundado, nem é razoavel ; mas a preguiça accomoda-se a taes prejuizos.

CONCLUSÃO.

Apresentaria eu n'este livro quanto n'elle se esperava achar? ignoro. E' 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 terão opiniões, prejuizos, afeições ou antipathias. Como esperar desde já 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.

1875

LIBRO
1875

El presente libro es una obra de carácter científico y técnico, que trata de los aspectos más importantes de la vida social y económica de la época. El autor, un eminente economista de la época, analiza minuciosamente los factores que influyen en el desarrollo de la sociedad, desde la agricultura hasta el comercio exterior. Su obra es considerada una de las más importantes de su tiempo, y ha sido objeto de numerosas ediciones y traducciones. El libro está dividido en varios capítulos, que abarcan desde la teoría económica hasta la práctica social. Su lenguaje es claro y preciso, lo que facilita su comprensión por parte de un amplio sector de la población. Este libro es una obra fundamental para el estudio de la historia económica y social de la época.

INDEX

DAS SECÇÕES E CAPITULOS QUE ESTE LIVRO CONTÉM.

	Pag.
SECÇÃO PRIMEIRA. — Do systema musical, considerado nas tres qualidades de sons, a saber: Entoação, Duração e Intensidade	1
CAPITULO I. — Objecto da Musica — Sua origem — Seus meios	<i>Ibid.</i>
CAPITULO II. — Da diversidade dos sons, e da maneira de os exprimir por nomes.	4
CAPITULO III. — Como se representão os sons por Signos.	8
CAPITULO IV. — Da differença e denominação das Escalas, e da operação que se chama <i>Transposição</i>	16
CAPITULO V. — Em que consiste a Tonalidade — A diversidade de Tonalidades funda-se nas differentes concepções d'Escalas	19
CAPITULO VI. — Do valor das Figuras e do silencio em Musica; como se representão por signaes, e como se mettem a Compasso	26
CAPITULO VII. — Do que se chama <i>Expressão</i> em executar Musica; dos meios de a conseguir, e dos signaes com que a indicamos na Notação	34
CAPITULO VIII. — Das réformas propostas para a notação da Musica	39
CAPITULO IX. — Dos methodos para ensinar Musica.	55

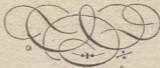
SECÇÃO SEGUNDA. — Dos sons considerados em suas relações de successão e simultaneidade; do resultado d'estas cousas	68
CAPITULO X. — O que seja <i>relação</i> ou <i>afinidade</i> de sons	<i>Ibid.</i>

INDEX.

	Pag.
CAPITULO XI. — Da Melodia e do Rhythmo	70
CAPITULO XII. — Da Harmonia	84
CAPITULO XIII. — Da Acustica	96
CAPITULO XIV. — Da arte d'escrever Musica — Contraponto — Canones — Fuga	102
CAPITULO XV. — Do emprêgo das Vozes	114
CAPITULO XVI. — Dos Instrumentos	121
CAPITULO XVII. — Da Instrumentação	135
CAPITULO XVIII. — Da fôrma das Peças em Musica vocal e ins- trumental	161

SECCÃO TERCEIRA. — Da Execução	182
CAPITULO XIX. — Do Canto e dos Cantores	<i>Ibid.</i>
CAPITULO XX. — Da Execução instrumental	196
§. 1.º — Da arte de tocar Instrumentos.	<i>Ibid.</i>
§. 2.º — Da Execução em geral, e da Execução col- lectiva.	224

SECCÃO QUARTA. — Como se analysão as sensações produzi- das pela Musica para sôbre ella discorrer	239
CAPITULO XXI. — Dos prejuizos dos ignorantes e dos sabios em Musica	<i>Ibid.</i>
CAPITULO XXII. — Da poetica da Musica.	244
CAPITULO XXIII. — Da analyse das sensações produzidas pela Musica	256
CAPITULO XXIV. — Se é util analysar as sensações que provém da Musica	272



ERRATAS.

ERROS.	EMENDAS.
Pag. 5, lin. 29, completou a Oitava	— completou a serie
» 118, » 27, indiferença	— diferença
» 137, » 12, <i>Fagotte</i>	— <i>Fagotto</i>
» 140, » 8, adoptando-lhe	— adaptando-lhe
» 158, » 29, augmentarão	— augmentarão

Alguma outra falta de menos importancia o Leitor facilmente a poderá corrigir.

DICCIONARIO

DAS

PALAVRAS

QUE HABITUALMENTE SE ADOPTÃO EM MUSICA.

ESCRITO EM FRANCEZ

POR

F. J. FÉTIS,

TRADUZIDO E ACCRESCENTADO

POR

JOSÉ ERNESTO D'ALMEIDA,

DICTIONARIO

DE LA LENGUA

CASTELLANA

DE LA LENGUA

CASTELLANA

DE LA LENGUA

DE LA LENGUA

DE LA LENGUA

DICCIONARIO

DAS

PALAVRAS

QUE HABITUALMENTE SE ADOPTÃO EM MUSICA.

A

Abafador — Apparelho mecauico, destinado a suspender a vibração das cordas nos Instrumentos de teclado (Veja-se Cap. XVI).

Abbreviaturas — Signaes que representão em Musica uma serie de notas, e mesmo de phrases inteiras. As Abbreviaturas diminuem o trabalho do copista, e facilitão ás vezes a leitura da Musica.

Abertura — Peça que precede o comêço da acção theatral d'uma Opera, d'um Baile, ou d'uma Cantata, e á qual os Italianos chamão *Sinfonia*.

Acciacatura — Palavra Italiana que indica uma especie d'ornato empregado na Musica de Piano ou d'Harpa, o qual consiste em fazer ouvir successiva e rapidamente as notas d'um accordo em vez de as ferir todas a um tempo.

Accidental (*signo*) — Chamão-se *signos accidentaes* o Sustenido, Bemol ou Bequadro, que, não estando ao pé da Clave, se encontram pelo decurso d'um trecho de Musica.

Accorde — Reunião de varios sons concordantes, que agraão ao ouvido feridos a um tempo.

Accordes Consonantes — São accordes consonantes aquelles que só constão dos intervallos chamados Consonancias (Veja-se *Intervallo e Consonancia*).

Accordes Derivados — São accordes formados dos fundamentaes, e cujos sons se não achão dispostos pela ordem a mais directa.

Accordes Dissonantes — Chamão-se accordes dissonantes aquelles que produzem no ouvido uma sensação menos satisfactoria que os accordes consonantes, e são compostos de Dissonancias (Veja-se esta palavra).

Accordes Fundamentaes — São accordes fundamentaes aquelles em que os sons se achão dispostos pela ordem a mais simples, isto é, de Terceira em Terceira (Veja-se *Terceira*). Não ha mais que dous, o *acorde perfeito* (Veja-se esta palavra), e o *acorde de Septima* (Veja-se *Septima*).

Accorde Perfeito — Accorde composto de tres sons, collocados de Terceira em Terceira. E' o mais agradavel ao ouvido, e o unico que dá ideia d'uma conclusão harmonica.

Accordeão — E' o Accordeão ordinario um Instrumento de palheta mettido n'uma pequena caixa, que se dilata e contrahe á vontade, e produz d'esta fórma os sons, auxiliado pelo mecanismo d'um teclado que se dedilha.

Estende-se diatonicamente desde o terceiro *Sol* do Piano de seis Oitavas até ao quinto *Do* por cima da pauta, mas não dá o *La* por baixo da pauta, nem o *Si* por cima das linhas. Ha porém Accordeões que, n'esta mesma extensão, podem tocar em tons de Sustenidos ou Bemoes: ha-os até com uma extensão que abrange uma escala chromatica de tres Oitavas e meia. Podem servir para tocar pequenos trechos de Musica simples, e para formar accordes. Quanto ao mais, é Instrumento de mui pouca importancia.

Acompanhador — Aquelle que acompanha um cantor ou tocador no Piano, no Orgão ou no Violão.

Acompanhamento — Arte d'acompanhar. Divide-se em varias especies. A primeira é o *acompanhamento singelo*, que consiste em tocar com a mão esquerda sôbre o teclado o Basso escripto no papel de Musica (Veja-se *Basso*), em quanto com a mão direita se executão os accordes indicados por cifras sobrepostas ao mesmo Basso (Veja-se *Accordes* e *Cifras*). A segunda é o *acompanhamento figurado*, no qual a melodia se juncta á harmonia (Veja-se *Melodia* e *Harmonia*). A terceira é o *acompanhamento de partitura* (Veja-se *Partitura*), que consiste em tocar simultaneamente no Piano todas as Partes d'uma orchestra (Veja-se *Orchestra*).

Acompanhamento — Algum dia dava-se tambem este nome ao que hoje chamamos *instrumentação* (Veja-se *Instrumentação*).

Acto — Dá-se este nome ás principaes divisões d'uma com-

posição dramatica. Importa porém, quando termina um *Acto*, que se dê a entender que as personagens são obrigadas a retirar-se para pôr em prática os seus designios, e que possa suppôr-se que a acção continuará mediante o *Entre-acto*.

Julgão algumas pessoas que os *Actos* se inventarão para dar algum descanso aos actores. Mas aqui só fallamos da divisão da Opera, do Baile, e do Oratorio.

Quanto ao numero dos *Actos*, o uso arbitrariamente o tem augmentado ou diminuido.

Actor — Cantor que desempenha um papel durante a representação d'uma Opera. Não basta que o *Actor* seja excellente cantor, importa ainda ser excellente pantomimo; por quanto a Opera é o aggregado de muitas artes, que, reunidas todas, devem cöoperar para um mesmo fim. Deve o *Actor* não só fazer sentir o que diz, senão ainda o que deixa dizer á Musica.

Acustica — Sciencia dos sons: deriva-se esta palavra d'um verbo Grego que significa *ouvir*. Divide-se em duas partes distinctas; uma é relativa aos phenomenos que se manifestão na resonancia dos corpos sonoros, outra compõe-se de calculos que tem por objecto determinar a afinidade dos sons entre si. Chama-se a primeira *Acustica experimental*, a segunda *Acustica arithmetica* ou *canonica*.

Emprega-se ás vezes o adjectivo Acustico, e dizemos um *instrumento acustico*, um *phenomeno acustico*, etc.

Ad Libitum — Expressão Latina que significa *á vontade*. Quando apparece por baixo d'um passo de vocalisação ou d'uma fermata (Veja-se *Vocalisação* e *Fermata*), indica que se pôde tocar o que está escripto, ou supprimi-lo se aprouver. Encontra-se tambem ás vezes esta expressão no principio d'uma Parte d'acompanhamento de Violino, de Basso, etc., o que quer dizer que estes acompanhamentos se podem dispensar, sem deterioramento da Parte principal.

Adagio — Palavra Italiana que significa *pausadamente*. Escreve-se no principio da Peça para designar um Andamento vagaroso.

Toma-se ás vezes como substantivo, applicando-se por metaphora aos trechos de Musica, cujo Andamento determina; e assim dizemos: Um *bello Adagio*, um *Adagio de Beethoven*, etc.

Affettuoso — Palavra que outr'ora servia para advertir o cantor ou tocador que devião cantar ou tocar com suave e melancolica expressão. O emprêgo d'esta e de varias outras palavras do mesmo genero tornou-se menos frequente, depois que se marcão os differentes grãos de lentidão ou de ligeireza pelos numeros do Metrónomo de Maelzel.

Affnar — E' pôr em satisfactoria relação de justeza com o ouvido os sons d'um Instrumento entre si ou entre outros, já augmentando ou diminuindo a tensão das cordas d'um Violino, Basso, Violão ou Piano, já alongando ou encolhendo o tubo d'um Instrumento de vento, como Flauta, Trompa, etc.

Affinador — Aquelle que affina Instrumentos: só se dá este nome aos que estão em circumstancias d'affinar Pianos ou Orgãos.

Affinidade de Tons — Tendencia que ha d'uns para os outros. A *Nota sensível* (Veja-se esta palavra) tem affinidade com a Tonica; o quarto *degráo* (Veja-se esta palavra) tem-na com o terceiro.

Agilidade — Costuma dizer-se da facilidade com que algum cantor ou tocador executa uma rapida serie de notas.

Agitado — Palavra Italiana que, á frente d'um trecho de Musica, designa um character d'expressão apaixonada e de ligeireza.

Agudo — Diz-se d'algum som alto na Escala musical.

Substantivado, toma-se ás vezes para designar comparativamente a parte elevada d'uma Voz ou d'um Instrumento. Dizemos: Ir do *grave* ao *agudo*, para passar dos sons baixos aos altos.

Alaüde — Instrumento originario do Oriente, onde é conhecido ainda pelo nome de *Eoud*. Estava particularmente em uso nos seculos XVI, XVII, e nos primeiros cincoenta annos do seculo XVIII. Tinha o corpo redondo como o Bandolim, que é seu diminutivo, e a parte superior do braço arqueada, o qual era mui largo. Consta de vinte e quatro cordas, oito das quaes se collocavão pela parte de fóra do braço, e se dedilhavão soltas para formar os Bessos; as outras dezaseis se affinavão aos pares em unissono, e apresentavão oito sons de corda solta. Era o Alaüde, nos seculos XVI e XVII, o principal Instrumento de toda a *Musica de camara* (Veja-se estas palavras):

Alla Breve — Palavras Italianas que ás vezes apparecem no principio d'algumas peças de Musica d'Igreja, e que indicão um Andamento rapido em Compasso binario, composto d'uma ou duas Semibreves.

Alla Militare — Palavras que, escriptas no principio d'um trecho de Musica, indicão que se deve dar á sua execução o character das Marchas militares.

Alla Palestrina — Diz-se do estylo de Musica d'Igreja e de camara, tractado com tanto primor, no seculo XVI, por um compositor da escola Romana, chamado Pedro Luiz de Palestrina, que as suas obras ficárão sendo modelos d'este genero.

Alla Polacca — Isto é, em Andamento de Polacca, cujo Compasso é um Ternario moderado.

Allegro — Palavra Italiana que significa *alegre*, mas que d'ordinario se emprega mais para designar certo gráo de presteza no Andamento das Peças, abstrahindo do seu caracter alegre ou triste. *Allegro* é intermediario de *Presto*, que se executa mui rapido, e do *Adagio*, que é excessivamente lento. Notão-se estas differentes modificações do vagaroso e do apressado, junctando á palavra *Allegro* algum epitheto que indique o caracter de cada uma d'estas modificações. Assim, para graduar o *Allegro* cada vez mais vivo, escreve-se *Allegro con moto* ou *Allegro mosso*, *Allegro con brio*, *Allegro animato* ou *con animo*, *Allegro assai* e *Allegro vivace*; para diminuir a ligeireza, acha-se *Allegro giusto*, *Allegro commodo*, *Allegro moderato* e *Allegro maestoso*. Entre os dous extremos, *Allegro maestoso* e *Allegro vivace*, a differença do Andamento é mui grande.

Allegretto — Diminutivo d'*Allegro*, indica um Andamento menos vivo, se bem que d'um caracter ligeiro e marcado.

Allemandá — Peça de dança a dous Tempos, composta do valor de duas Semiminimas em cada Compasso, e cujo Andamento é o d'*Allegretto* um pouco animado. Algum dia, quando os termos Italianos *Allegro*, *Allegretto*, etc., não se usavão ainda, vinhão designados os trechos de Musica instrumental a dous Tempos, e d'um Andamento correspondente ao d'*Allegretto*, pela palavra *Allemandá*, posto que esses mesmos trechos não fossem Peças de dança. Para indicar os Andamentos, servião-se os compositores dos nomes d'estas Peças, por serem gèralmente conhecidas.

A-La-Mi-Re ou A-Mi-La — Assim se chamava n'outro tempo a nota *La*. Alguns musicos de provincia se servem ainda d'esta expressão antiquada. Está porém em uso dizer *A La Fa*, que é o tom de quatro *Bemoes*.

Alma — Pequeno cylindro de páo, collocado no interior do Violino, da Viola ou do Basso, que serve, d'um lado, para sustentar o tampo superior debaixo da pressão das cordas, e, do outro, para comunicar a vibração a todas as partes do Instrumento.

Alma — Diz-se tambem da faculdade d'expressão que reside na sensibilidade do cantor ou tocador. Aquelle que, cantando ou tocando, patenteia grande energia d'expressão, costuma dizer-se, *que tem alma*.

Alteração — Em Musica elementar, designa esta palavra a mudança que soffrem as notas naturaes ou diatonicas por meio de certos signos d'elevação ou d'abaixamento, chamados *Sustenidos*, *Bemoes* ou *Bequadros*.

O semi-tom mais alto que o Sustenido produz, bem como o semi-tom mais baixo produzido pelo Bemol, não coincidem exactamente com o mesmo ponto. Assim, *Do* sustenido e *Re* bemol não

dão precisamente o mesmo som; pois *Do* suspenido é um pouco mais alto que *Re* bemol, e *vice versa* *Re* bemol é um pouco mais baixo que *Do* suspenido. Eis-aquí a razão porque *Do* suspenido tende a subir para *Re*, e *Re* bemol, pelo contrario, a descer para *Do*.

Na prática, *Re* bemol e *Do* suspenido se considerão como produzindo som identico. Nos Instrumentos d'affinação fixa, como Piano, Orgão, etc., sobe-se um pouco o Bemol, e abaixa-se um pouco o Suspenido para os fazer coincidir perfeitamente no mesmo ponto. A isto é que se dá o nome de *Temperamento* (Veja-se esta palavra).

Alteração — Na Sciencia harmonica, chama-se accorde *alterado* aquelle em que uma ou mais notas se achão acompanhadas d'um signo alterador que as eleva ou abaixa meio ponto, sem que esse accorde venha por isso a perder sua individualidade. Assim, o accorde da Dominante *Sol, Si, Re* bemol, *Fa*, ou *Sol, Si, Re* suspenido, *Fa*, em lugar de *Sol, Si, Re, Fa*, é um accorde *alterado*.

Alterados, Alteradas — Chamão-se *intervallos alterados* aquelles que pela alteração d'uma nota perdem sua analogia natural com o tom da Peça: ficão tambem *notas alteradas* as que pela addição d'um signo estranho ao tom se tornão taes.

Altista — Cantor que, nos Córos, executa a parte chamada *Alto* (Veja-se o artigo seguinte).

Alto — Nome que outr'ora se dava á voz do castrado, a qual correspondia á Voz mais baixa de mulher chamada *Contralto*, ou á mais aguda do Tenor: n'este ultimo caso, *Alto* vem a ser synonymo da palavra Franceza *Haut-contre*, ou da Italiana *Contraltino* (Veja-se *Contralto*).

Alto — Adjectivo que se refere á entoação d'umã nota, e significa *elevado, agudo*. Dizemos: *Esta mulher tem uma voz alta*, para dar a entender que ella sobe muito com a voz. *Cantar demasiado alto*, quer dizer que se canta mais alto do que convém, e por consequente fóra do tom.

Alto-Viola — Instrumento que corresponde á voz d'*Alto*, e que, na Musica instrumental, preenche as mesmas funcções que a voz d'*Alto* na vocal. Hoje se lhe dá commummente o nome de *Viola* ou *Violetta*.

Alvorada — Concêrto que se dá, ao romper d'alva, em pleno ar, debaixo das janellãs d'alguem. A Alvorada d'ordinario não está em uso senão entre os corpos de Musica militar: dá-se aos principes, ás auctoridades militares, etc.

Amabile — Palavra Italiana que apparece ás vezes em Musica, e designa um Andamento que medeia entre *Andante* e *Adagio*. O character da sua execução requer mimo e graça.

Amoroso — Designa esta palavra a expressão terna e tocante d'um trecho de Musica. Vem as mais das vezes acompanhada das palavras *Andante* ou *Andantino*, e demanda uma execução semelhante á do *affettuoso*.

Andamento — Esta palavra que, tomada no sentido musical, não tem correspondente em Francez, designa, relativamente á Fuga, um periodo, uma composição, uma especie de thema um pouco extenso que percorre todas as cordas do Tom, entremette-lhe de quando em quando outros themas, e contém dous ou mais membros.

Toma-se tambem a palavra *Andamento* na accepção de *movimento*, e dizemos um *Andamento justo, rapido*; algumas vezes na accepção de *character*, dizendo: Esta composição tem um *Andamento regular e bonançoso*.

Andamento — Maior ou menor gráo de ligeireza ou vagar com que se executa um trecho de Musica. São cinco os Andamentos principaes, a saber: *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto*. Outros ha que são excepções, como *Larghetto, Andantino, Allegretto, Prestissimo*, cujas diversas modificações vem indicadas na propria Peça pelo metrónomo de Maelzel.

Andante — Palavra Italiana que significa Andamento moderado, mas de *rhythm*o sensível. E' participio do verbo *andare*, ir.

Andante — Se toma ás vezes como substantivo, dizendo um *Andante d'Haydn* ou *de Mozart*.

Andantino — E' diminutivo d'*Andante*, e se executa do mesmo modo que este, porém n'um Andamento um pouco mais vivo.

Angelica — Antigo Instrumento da familia dos Alaúdes, usado na Inglaterra, e que se julga fôra inventado, no seculo XVII, por um fabricante d'Orgãos, chamado Ratz, em Mulhausen na Alsacia.

Angelica (Voz) — Espécie de jôgo d'Orgão, composto de canudos cylindricos e de palheta (Veja-se *Jogos de palheta*).

Anglaise — Espécie de dança d'um character brilhante e marcado, cuja melodia se compõe de duas partes, d'oito Compassos cada uma e repetidas, a dous Tempos, e d'um Andamento mais ou menos vivo.

Chama-se ás vezes *Contradansa*, da palavra Inglesa *Country-dances*, isto é, dausa usada entre os aldeãos.

Animato, animado — Palavra que indica acceleração no Andamento. Juncta-se ordinariamente a outra palavra que determina o character da Peça, como, por exemplo, *Allegro animato*.

Animo, con animo — Expressões que ás vezes se encontram na Musica, e que indicão a necessidade d'um character d'energia na execução.

Animocordio ou Anemocordio — Instrumento de teclado, cujas cordas resoão por meio d'uma corrente d'ar que as fere. Foi inventado este Instrumento em Pariz, em 1789, por um Allemão chamado João Schnell. Já não está em uso.

Anticipação — Emprêgo d'uma nota antes que a regularidade da harmonia a peça. D'ordinario não se usa senão na Parte mais aguda por meio da syncope (Veja-se esta palavra).

Antiphona — Palavra derivada do Grego, que significa canto reciproco, e d'onde vem a palavra *antiphonatum*, isto é, cantar alternativamente. Hoje se chama *Antiphona* o versiculo que se entõa no principio d'um psalmo, e é seguido do canto alternado do mesmo psalmo. Às vezes, e sobretudo nas Festas solemnes, está em uso entoar sómente as primeiras palavras da *Antiphona* antes do psalmo, e não a cantar inteira senão depois do mesmo psalmo.

Entre os antigos Gregos se dava o nome d'*Antiphona* a uma Peça que diversas Vozes ou diversos Instrumentos executavão em Oitava, por opposição á que se executava em unissono, e que se chamava *homophonia*.

Antiphonario — Livro do Côro em que se achão notadas as antiphonas em *Canto-chão* (Veja-se esta palavra).

Apollon — Instrumento da especie do Alaúde, com vinte cordas, inventado em Pariz, em 1678, por um musico chamado Promt.

Apollonicon — Flight e Robson, em Londres, dão o nome d'*Apollonicon* a um novo Orgão inventado por elles n'estes ultimos annos, isto é, em 1824. Une este Instrumento á suavidade dos sons a força a mais ruidosa, e póde ser tocado por uma ou muitas pessoas, e até por meio d'um unico cylindro.

Apollonion — Instrumento de teclado que, pelos fins do seculo XVIII, fôra inventado, em Darmstadt, por João Voller, e que não é outra cousa mais do que um Piano de dous teclados com varios registos d'Orgão, contendo em cima um automato do tamanho d'um menino d'oito annos, que toca varios Concêrtos de Flauta.

Appassionato — Palavra Italiana que indica a urgencia d'uma expressão ou sentimento *apaixonado* na execução da Musica.

Dizemos tambem um amator, um artista *apaixonado*, quando tem a mais decidida paixão pela Musica, e não vive, por assim dizer, senão d'esta Arte.

Appoggiatura — Palavra Italiana que vem do verbo *appoggiare*, apoiar. A *Appoggiatura*, que em Portuguez dizemos *Apojeatura*, e, n'outro tempo, se dizia *Apójo*, é um ornato da melodia, que consta d'uma pequena nota sem valor real, collocada acima, ou ás vezes abaixo da nota ordinaria que se lhe segue. E' o cara-

cter da phrase, as circumstancias, e o gôsto do tocador, o que determina a duração da nota da Apojectura; ás vezes se executa mui rapida por ter só um valor inapreciavel, e n'este caso se chama mais propriamente *Mordente* (Veja-se esta palavra): outras vezes tira á nota essencial metade, um quarto ou tambem um oitavo do seu valor. Ha casos em que o compositor escreve a Apojectura; outros ha em que deixa ao executante o cuidado de julgar da sua necessidade.

Arco — Vara flexivel de páo, á qual se prendem cabellos que, esfregados com certa resina preparada (Veja-se *Colophonia*), servem para fazer vibrar as cordas do Violino, Viola, Violoncello e Contra-Basso, por meio da fricção. O nome d'*arco* vem-lhe de que a principio formava esta vara uma curvatura semelhante á d'um arco. Entesão-se os cabellos do arco á vontade por meio d'uma tarracha, cravada no botão que se acha na extremidade inferior do mesmo.

Quando na parte do Violino, Viola ou Basso apparece esta palavra *arco*, ou *coll'arco*, indica que já não é preciso dedilhar as cordas, mas sim tocar com o arco.

Archi-Alaüde — Especie de grande Alaüde que alguns confundirão com a Tiorba, bem que fossem dous Instrumentos diferentes. Era guarnecido de vinte cordas, que se afinavão duas a duas em unissono, e difficil de tocar.

Aria — Nome generico que designa toda a peça de Musica para uma só Voz. E' muito variada a fórma das Arias. As mais antigas são as *Canções populares* (Veja-se *Canção*), que se chamão tambem *Arias nacionaes*. Cada povo as tem particulares: citão-se as *barcarollas* de Veneza, as *tarentellas* e *villanellas* de Napoles, as *lieder* d'Allemanha, as *ranz-das-vaccas* da Suissa, os *boleros*, *seguedilhas* e *tirannas* da Hespanha, as *songs* da Escocia e da Irlanda. Cada provincia de França tem as suas; no Auvergne ha os *bourrées*; no Poitou, os *branles*; na Borgonha, os *noëls*, etc. (Vejào-se estas palavras). Ha Arias que, sem serem populares, tem fórmas privativas de certos paizes: em França é o *Romance*; na Italia, a *Canção*, etc. (Vejào-se estas palavras). São de muitas especies as Arias theatraes: a primeira Aria que canta na Opera um actor, chama-se *Cavatina*; ás Arias d'um só Andamento, cuja phrase principal é muitas vezes repetida, dá-se-lhes o nome de *Rondó*. Algumas Arias constão d'um só Andamento, outras de dous: um moderado ou lento, outro vivo. Em fim tambem as ha compostas de tres Andamentos: o primeiro moderado, o segundo vagaroso, e o terceiro vivo. A's vezes estas Arias são precedidas d'um *Recitativo*, dando-se-lhes em geral o nome de *grandes Arias*, e o de *scena* quando effectivamente preenchem toda uma sceua. A fórma pois das Arias

d'Opera varia segundo os tempos e os lugares (Veja-se *Cavatina*, *Rondó*, *Recitativo*).

Chamão-se *coplas* as pequenas Arias da Opera Franceza, as quaes tomão o nome da pequena peça poetica que d'ellas se compõe.

As *Arias de dansa* fazem parte das Arias nacionaes de diferentes povos. Antigamente as havia d'um caracter determinado com os nomes de *giga*, *corrente*, *allemanda*, *anglaise*, *minuette*, etc. (Veja-se estas palavras); e hoje não ha mais que *contradansas*, cujos themas são tirados d'Arias theatraes (Veja-se *Contradansa*). Na Allemanha teve a sua origem uma especie de dansa em Compasso ternario, chamada *Valsa* (Veja-se esta palavra). A Hungria tem as suas *polkas*. O *fandango* dos Hespanhoes é tambem Aria de dansa d'um Andamento vivo em Tempo ternario (Veja-se *Fandango*;) em fim, na Polonia ha uma dansa grave a tres Tempos, que se chama *Pollacca* (Veja-se esta palavra), e tambem as *mazurkas*. A Aria de dansa chamada *galope* ou *galopada* é uma Valsa rapida e saltada a dous Tempos.

Arietta — Diminutivo d'Aria. Chama-se *Arietta* o canto formado d'uma serie de phrases melodicadas, rhymadas e entresachadas de repousos a que chamamos *cadencias*. Este canto é d'ordinario feito para ser executado por um Instrumento qualquer, ou adaptado a certas poesias compostas para se cantarem. *Arietta*, em geral, é uma pequena Aria avulsa, ligeira e graciosa, que medeia entre o Romance e a Canção. Pelo meado e fins do seculo XVIII estava muito em uso; hoje porém quasi que passou de moda. As *Ariettas* compostas antes do seculo XV quasi todas trazião o nome de Canção.

Arioso — Adjectivo que, tomado substantivamente, designa um canto de caracter expressivo e sustentado.

Arpejo — Em Italiano, *arpeggio*. Meio de fazer ouvir successivamente as notas d'um accorde, sobretudo nos Instrumentos d'arco e de teclado. Vem esta palavra da Italiana *arpa*, harpa, por ser este Instrumento o primeiro que parece ter dado lugar aos primeiros *arpejos* que se fizeram.

Arpejar — Fazer arpejos.

Arranhador — Pessimo tocador de Rebeca ou Violoncello, que dilacera os ouvidos com sua aspereza, e bem assim d'outro algum Instrumento de cordas ou mesmo de sôpro.

Arranhar — Termo de desprezo que denota máo methodo de tocar algum Instrumento, como Violino ou Basso, fazendo gritar as cordas debaixo do arco.

Arranjar — E' reduzir a partitura d'uma Opera, d'uma Aber-

tura, d'uma Aria, ou d'outra qualquer peça de Musica a um pequeno numero d'Instrumentos ou a um só, ou tambem mudar-lhe a natureza, arranjando, por exemplo, um Concêrto de Violino para Piano, e *vice versa*. Mais exacto fôra dizer *desarranjar*, do que arranjar, porque nunca se muda a primitiva disposição d'um trecho de Musica sem alterar o seu character e effeito.

Articular — E' fazer ouvir distinctamente as palavras no canto, e ferir as notas com precisão e nitidez, já cantando, já tocando.

Ascendente — Diz-se d'um intervallo (Veja-se esta palavra) ou d'uma nota, cujo destino é resolver subindo.

Aspiração — Acção de fazer entrar o ar nos pulmões cantando. Quando a aspiração é ruidosa ou se torna sensível, resulta d'aqui um effeito desagradavel ao ouvido.

Aspirar — Tomar a respiração.

Assai — Palavra Italiana que significa *assás*. Indica augmento de morosidade, de ligeireza, de fôrça ou de suavidade, quando se acha juncta a outras palavras, taes como *Largo, Allegro, Forte, Piano* (Veja-se estas palavras).

Attacca subito — Palavras Italianas que se achão ás vezes no fim d'um trecho de Musica, e mostrão que é preciso começar immediatamente o trecho seguinte.

Attaccare, atacar — Acção do cantor ou tocador que começa um trecho de Musica, ou o continúa depois d'um silencio. Toma-se tambem esta palavra no sentido de *entoar, emittir o som*, e serve para indicar a entrada immediata d'uma Parte qualquer na execução d'um trecho de Musica vocal ou instrumental. *Attaca-se o som com graça, fôrça, nitidez*.

Augmentação — Diz-se do augmento do valor das notas, bem como do thema da Fuga, quando se repete n'um valor augmentado, isto é, quando se repete, por exemplo, em Minimas o canto imaginado em Seminimas, e no mesmo movimento; artificio de que ás vezes se serve o compositor para dar mais variedade a este genero de composição (Veja-se *Fuga*).

Augmentado — Nome que se dá ao intervallo, cuja nota superior ou inferior se acha meio-ponto mais alta por effeito de *Sustenido*, ou *Bequadro* (Veja-se estas palavras), e que não tem analogia com o tom, nem com o modo a que tal nota se refere.

Authentico — Nome de certos tons que ha no *Cantochão* (Veja-se esta palavra).

B

Bacia — E' aquella parte da Harpa que serve de base ao Instrumento, onde se achão as molas dos pedaes, que, puxando pelas varetas, põem em movimento o mecanismo da consola. A cada lado da *bacia* correspondem os pedaes, quatro da direita e tres da esquerda (Veja-se *Consola, Harpa, Pedaes*).

B-Fa-Mi — E' expressão antiga que corresponde ao *Si* moderno. Usão os Allemães da letra *B* significando *B fa*, ou *Si Bemol*, cujo tom exige dous *Bemoes* na Clave; e da letra *H* para designar o *Si* duro, segundo a denominação d'elles, e segundo a nossa, *Si* natural.

Baile — Vem da palavra Italiana, *ballo*, dansa; e tem variado muito a sua exacta significação. No seculo XV havia Bailes que se compunhão de dansas graves, de personagens historicas, mythologicas ou mesmo biblicas: dansavão n'estes Bailes os reis, os principes e seus cortezãos. Mais ao diante houve-os entremeiados de cantoria; tal era o *Baile comico da rainha*, composto por Balthasarini para as nupcias do duque de Joyeuse, em 1581: depois vierão os *Bailes-theatraes* e os *Bailes-pantomimicos*. Constão estes ultimos d'uma acção dramatica onde entra dansa.

Baixo — Adjectivo que é synonymo de *grave*, e se diz por opposição a *alto*. Costumamos dizer *cantar* ou *tocar baixo*, isto é, *piano, a meia voz, docemente*, etc.

Baixar — E' descer a entoação d'uma nota, ou porque é demasiado alta, ou porque a Voz tem falta d'energia.

Baixão — Instrumento a que os Italianos chamão *Fagottone*, e que sôa uma Oitava mais baixo que o *Fagotte* ordinario. Demanda que o tocador tenha peito robusto para poder tocá-lo.

Ballada — Canção, cuja origem remonta ao seculo XII, e se tem conservado na Inglaterra, na Irlanda e na Escossia. Encontrão-se, nos manuscriptos dos antigos trovadores, *Balladas* com o canto notado. E' d'ordinario o assumpto da *Ballada* um passo d'historia verdadeiro ou romanesco, desenvolvido sob a fôrma d'uma ode, e dividida em varias estrophes. As melodias das *Balladas* Escossezas e Irlandezas são de character melancolico: algumas ha que são encantadoras.

Banda — Significa esta palavra uma reunião de musicos tocando toda a especie d'Instrumentos de vento e de percussão. Em Italia dá-se habitualmente o nome de *Banda* a alguns Instrumentos

tos de percussão, taes como Pratos, Chapeo-chinez, Triangulo, que, reunidos nas orquestras dos grandes theatros, servem de reforçar, quando se precisa, os *fortes* nos diferentes trechos da Opera e do Baile.

A palavra *Banda* applica-se principalmente ás Musicas militares, compostas d'Instrumentos de vento. Assim dizemos: *A Banda de tal ou tal regimento é a melhor de todas.* A Musica militar de cavallaria não se compõe senão d'Instrumentos de metal.

Bandolim — Instrumento de cordas dedilhadas da familia do Alaúde e de mais pequena dimensão. Affina-se como a Rebeca. A prima é simples, mas as outras tres cordas são dobradas, isto é, o *La* e o *Re* em unissono, e o *Sol* em Oitava. Pulsão-se as cordas do *Bandolim* com um bocado de casca de tartaruga, um bico de penna d'aguia ou um palito de casca de cerejeira (Veja-se Cap. XVI).

Barbiton — Instrumento de cordas usado entre os antigos Gregos, que alguns dizem ser uma especie de Lyra; mas nada se sabe de positivo a tal respeito.

Barcarolla — Especie de canção em dialecto Veneziano, que cantão os gondoleiros de Veneza. São as *Barcarollas* d'uma melodia tão agradável, que poucos musicos ha, em toda a Italia, que se não prezem de as saber e de as cantar.

Bardos — Poetas e cantores entre os antigos Gallos, Germanos e Bretões. Erão elles os que entoavão as Canções guerreiras, e estavão encarregados d'excitar a coragem dos heroes. Fingal e seu filho Ossian são os Bardos mais celebres.

Baritono — Segunda especie da voz d'homem, contando do grave ao agudo. E' intermediaria da voz de Basso e da de Tenor. Tem os Francezes preferido sempre, por gôsto ou por necessidade, a voz de Baritono á de Basso.

Baritono — E' tambem o nome d'um Instrumento que se assemelha ao Basso de Viola, e que foi inventado em 1700. Tinha sette cordas de tripa, que se ferião com o arco, e por baixo do braço dezaseis cordas de metal, que se dedilhavão com o pollegar, tornando-se por isso difficil de ser bem tocado, se bem que o som fosse mui agradável: eis-aqui a razão porque não é possivel executar n'este Instrumento senão peças d'um Andamento mòderado. Compôz Haydn 163 peças de Musica para Baritono, Instrumento favorito do seu principe Nicolao Esterhazy.

Base — Significa o mesmo que Tonica, som fundamental.

Basso — A mais baixa das Vozes. Dá-se tambem este nome ao *Violoncello* (Veja-se esta palavra), que nas suas quatro cordas, sem sahir da primeira posição, abrange com pequena differença a extensão da voz de Basso. Chamamos, por analogia, *Basso* á Parte

mais baixa de toda a especie de Musica, áquella que constitue a base da harmonia. Assim dizemos, por exemplo: *Eu cantarei o Triple, e vós fareis o Basso no Violino*, não obstante o Violino não ser Basso, nem tão pouco ter a gravidade de seus sons.

Basso Cantante — A Parte mais grave da Musica vocal em Peças concertantes.

Basso Cifrado — Parte de Basso com cifras ou algarismos sôbre as notas, á vista das quaes acompanhão os organistas a Musica d'Igreja, e que servia antigamente para acompanhar toda a especie de Musica no Cravo (Veja-se o artigo seguinte).

Basso Continuo — Parte de Basso instrumental com cifras sobrepostas, indicando os accordes que deve tocar quem acompanha. Remonta aos principios do seculo XVII a invenção d'este genero de Basso, a qual se attribue a Luiz Viadana, compositor Italiano. Deo-se-lhe o nome de *Basso continuo*, por não ser interrompido como o Basso vocal. Já se não usa dizer *Basso-continuo*.

Basso Obstinado — Formula de Basso que os antigos compositores se propunhão com obrigação de mudar incessantemente o canto e a harmonia nas Partes agudas, em quanto o Basso repetia sempre a mesma phrase.

Basso Figurado — Aquelle que em vez de ser representado por uma só nota, se acha dividido em muitas notas de diferente valor.

Basso Fundamental — Nome imaginado por um compositor Francez, chamado Rameau, para designar um Basso racional, composto das notas graves de certos accordes, o qual, segundo a opinião d'elle, servia de provar a regularidade da harmonia. Durante uma parte do seculo XVIII teve muita voga em França o *systema do Basso fundamental*; mas nunca se adoptou senão alli, e está hoje em esquecimento.

Basso de Viola, em Italiano, *Viola da gamba* — Instrumento que servia de fazer a parte do Basso, em Musica instrumental, antes da invenção do Violoncello (Veja-se esta palavra). Depois que este foi introduzido nas orquestras, servio ainda muito tempo o *Basso de Viola* para executar solos. Era elle guarnecido de seis e ás vezes de sette cordas.

Bassista — Musico que toca Violoncello ou Contra-Basso.

Bater o Compasso — Marcar com a mão ou com o pé as principaes divisões binarias ou ternarias (Veja-se *Compasso e Tempo*).

Battimento — Especie de Mordente, ou, segundo alguns, de Trinado que, em vez de começar pela nota mais alta, começa pela mais baixa immediata á principal, e isto com mais ou menos rapidez.

Becco Polacco — Especie de *Gaita de folle* mui grande, de que, em certos lugares d'Italia, usão os aldeãos.

Bemol — Character de Musica que tem a fórma d'um b , e indica a necessidade de baixar meio-ponto á nota que se lhe segue.

Bemolizar — Collocar Bemoes na Clave para mudar a ordem e o lugar dos semi-tons, ou marcar alguma nota com um Bemol accidental, assim no canto, como na modulação.

Bequadro — Character musical que se escreve assim \sharp , e, collocado á esquerda d'uma nota, significa que essa nota que o Sustenido anterior fez subir, ou o Bemol descer, deve tornar á sua elevação natural.

Bergamasca — Antiga Aria de dansa originaria de Bergamo, de que se achão exemplos em algumas colleções de Sonatas de Violino e d'Alaúde, compostas em Italia no seculo XVII.

Berrar — Gritar cantando, e forçar o volume natural da Voz.

Binario (*Compasso*) — Duração musical dividida em Tempos iguaes, isto é, por 2 ou pelos multiplos de 2, como 4, 8, 16, etc. São de duas especies os Compassos binarios em Musica: a primeira consta d'aquelles, cujas divisões de cada Tempo são tambem binarias, taes como C , $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$; a outra especie comprehende os Compassos binarios com Tempos ou partes ternarias, como $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$.

Chamava-se antigamente imperfeito o Compasso binario, e dava-se ao Compasso ternario o nome de perfeito, por isso que os antigos affirmavão que o numero 3, que não é divisivel, reputa-se mais perfeito que o numero 2. Eis-aqui porque elles marcavão o Ternario com um circulo dividido, ou com um circulo com um ponto no meio, ou com um circulo simplesmente, como a mais perfeita de todas as figuras geometricas; e o Binario com um semi-circulo ou circulo imperfeito, ora simples, ora cortado, ou com um ponto no meio: d'aqui vem o uso do C simples e do C cortado, de que ainda hoje nos servimos para indicar os Compassos de dous e quatro Tempos.

Binario (*Tempo*) — Parte do Compasso que se subdivide em numeros pares, isto é, em 2 ou nos multiplos de 2.

Bis — Palavra Latina que significa *duas vezes*, e de que se usa na Musica, já para fazer repetir a Peça quando ella findou, dizendo *bis* áquelle que a executa, já para marcar alguma passagem que se deve repetir duas vezes consecutivas, e então se escreve por cima da mesma passagem que deverá ficar entre dous travessões, a fim do musico saber onde começa e finaliza a palavra *bis*.

Biscroma — Nome Italiano que se dá á *Semi-colcheia* (Veja-se esta palavra).

Bissex — Instrumento que se assemelha ao Violão, inventado, em 1770, por um musico de Pariz, chamado Vanhoëke. Tinha dôze cordas, e uma extensão d'Oitava e meia.

Bôca — Abertura horizontal, feita na parte inferior d'um canudo d'Orgão, para deixar sahir o ar que dentro em si contém. Ainda que o canudo seja aberto por ambas as extremidades, é por esta *bôca* que elle falla.

Bocal — Pequeno hemispherio concavo de metal, de marfim ou de páo duro, vasado pelo meio, que serve d'embocadura para tocar Trompa, Trombão, Serpentão, e varios outros Instrumentos metallicos.

Boé — (Veja-se *Oboé*).

Bolero — Aria Hespanhola que serve ao mesmo tempo para cantar e dansar. As mais das vezes esta Aria é em tom menor, e o seu rhythmo em Compasso ternario. Acompanha-se com Violão. Em Hespanha ha uma multidão de *Boleros*.

Boquilha — Parte do Clarinette que se introduz na bôca para tocar o Instrumento.

Botão — Parte inferior do arco onde se acha cravado o parafuso, que serve de apertar ou afrouxar os cabellos segundo o gôsto ou estylo do tocador. A parte superior chama-se *ponta*.

Bomba — Fragmento de tubo em fórma de semi-circulo, que pelas suas duas extremidades encaixa bem ao certo n'outros tubos, a fim de baixar ou altear a entoação da Trompa e do Clarim, por meio da extensão ou encurtamento da columna d'ar. A Flauta e o Clarinette tem tambem uma *bomba* formada d'um encaixe de metal, cujo emprêgo é o mesmo que o da bomba da Trompa e do Clarim.

Bombarda — O maior e o mais forte dos jogos de palheta no Orgão. Seus canudos, que são abertos e de fórma conica, tem dezaseis e mesmo trinta e dois pés, e imitão o Instrumento de que se tracta no artigo seguinte.

Bombardo — Instrumento de sôpro e feito de páo com buacos, de que se fazia muito uso nos seculos XVI e XVII. Era uma especie d'Oboé, e tocava-se com uma palheta. Dividia-se em varias especies: a primeira era o Contrabasso de *bombardo* ou *bombardão*, que abrangia duas Oitavas, a começar no primeiro *Fa* do Piano até ao *Fa* da quarta Linha: tinha elle quatro chaves, e tocava-se com um bocal ou tudel semelhante ao do Fagotte. O segundo Bombardo era o *Bombardo* propriamente dicto, que tinha tambem quatro chaves e um diapasão de duas Oitavas, desde o *Do* subgrave do Piano de seis Oitavas até *Do* agudo por cima da Pauta. O terceiro Bombardo, chamado *Bombardo Tenor*, tinha tres chaves, e estendia-se

desde o *Sol* grave primeira linha Clave de *Fa* até ao *Sol* sobre-agudo segunda linha Clave de *Sol*.

O *Nicolo*, quarta especie de *Bombardo*, tinha só Oitava e meia d'extensão, isto é, desde o *Do* grave segundo espaço Clave de *Fa* até ao quarto *Sol* do Piano; e não tinha mais que uma chave. A quinta especie, chamada *pequeno Bombardo*, tambem não tinha senão uma chave, e se estendia do terceiro *Sol* do Piano até ao *Re* sobre-agudo quarta linha Clave de *Sol*. Em fim, o sexto *Bombardo*, chamado ás vezes *Flauta pastoril*, não tinha chave, ou ás vezes, quando muito, só tinha uma, e se estendia desde o quarto *Fa* do Piano até ao *La* agudissimo por cima da Pauta. A familia d'estes Instrumentos tinha um som aspero e mui forte; e foi ella a que deo origem ás variedades do Oboé.

Bombo — Entendia-se n'outro tempo por esta palavra o repetir uma nota sôbre o mesmo degráo. Hoje é entre nós synonymo de Zabumba.

Bordão — Nome com que designamos o tubo ou córda d'Instrumento que dá sempre o mesmo som grave, como se observa na Gaita de folle e na Sanfona.

Bordão — Dá-se tambem este nome a um registo d'Orgão de dezaseis ou de trinta e dois pés, cujos canudos são tapados na extremidade superior, e produzem sons de Flauta dôce. O mesmo nome se dá tambem ás cordas mais baixas dos Instrumentos d'arco e de cordas dedilhadas.

Bourrée — Aria de dansa originaria d'Auvergne, que em outro tempo se dansava mesmo na côrte. Constava de duas partes, d'oito Compassos cada uma, em Tempo binario, e começava por uma Seminima no ar.

Braço — Parte superior dos Instrumentos de cordas dedilhadas ou d'arco, que serve de ter mão n'esses Instrumentos. Estirã-se as cordas sôbre o *braço* por meio de caravelhas, e modifcã-se as entoações comprimindo as cordas com os dedos sôbre esse mesmo-braço em diversos pontos do seu comprimento.

Branle — Aria de dansa muito usada em França, nos seculos XVI e XVII. Havia-a de duas especies: uma originaria de Poitou, e era mui alegre; tinha a fórma de Rondó, e dansava-se andando á roda: outra, menos viva, teve o seu principio na Bretanha.

Bravo! — Exclamação admirativa que se faz a quem canta ou toca. D'ordinario junctão-lhe os Italianos o nome do compositor, cantor ou tocador, a quem dirigem o applauso, como *bravo Rossini!* *bravo Rubini!* *bravo il Violino!* A's vezes se emprega tambem esta expressão como critica. Por exemplo, se na Opera do compositor moderno apparecem reminiscencias d'outro composi-

tor antigo, como Cimarosa ou Paesiello, a plateia exclama: *bravo Cimarosa! bravo Paesiello!*

Bravura (*Peça de*) — Chama-se assim uma Peça, na qual o compositor mette muitas passagens difficeis para fazer brilhar o talento do cantor ou tocador. Dizemos, *Aria de bravura, Peça de bravura, Genero de bravura*, etc., por opposição ao genero simples e cantavel.

Breve — Dava-se outr'ora este nome a uma Figura que, na Musica moderna, tem o valor de duas Semibreves. Ainda hoje se encontra ás vezes no fim das Fugas, e em algumas peças de Musica d'Igreja; mas é rarissima em Musica d'outro genero.

Brillante, brilhante — Indica esta palavra uma modificação de character. Dizemos pois: *Musica brilhante, execução brilhante*, etc.

Brioso, ou Con Brio, vivo, com vivacidade — Esta palavra, que ás vezes se ajuncta ao Allegro, torna-o mais vivo, mais resoluço e mais brilhante.

Buffo, comico — Como adjectivo é o titulo que se dá a um genero de drama lyrico em contraposição com o serio. Em Italia se diz *dramma giocoso, opera buffa*, e entre as outras nações, *opera comica*. Como substantivo significa o cantor que preenche um papel jocoso na Opera comica. Divide-se, na Italia, em *buffo primo* (primeiro), *buffo secondo e terzo* (segundo e terceiro), *buffo nobile* (nobre), *di mezzo caratter* (de meio character), *caricato* (exaggerado), *buffo cantante e comico* (cantante e comico).

Bugle, ou Bugle-Horn — Trombeta de chaves actualmente mui usada em Musica militar e mesmo na Opera. Attribute-se a invenção da Trombeta de chaves a Weidinger, musico da camara do imperador d'Austria; mas Halliday, manufactor d'Instrumentos de metal em Londres, passa geralmente por inventor do *Bugle-Horn* de seis chaves.

Burletta — Nome que se dá a uma pequena Opera comica, ou farça em Musica.

Buzina — Especie de Trombeta, de fórma conica, de que usavão os antigos Romanos na guerra.

A Buzina que modernamente adoptarão as bandas militares, é uma especie de Trombão, cujo pavilhão tem fórma de guela de serpente. Esta fórma que agrada á vista, é essencialmente nociva aos efeitos do Instrumento, pois faz que o som se lhe torne mais surdo, mais duro, mais sêcco que o do Trombão.

C

C — Esta letra, collocada no principio d'um trecho de musica, indica que o Compasso se deve dividir em quatro partes. Se o C apparece com um risco vertical pelo meio, d'esta fórma **C**, chama-se C cortado, ou Compasso de capella, e em Italia *alla breve*, por ser um Binario rapido, composto de duas Minimas ou d'outras Figuras equivalentes, e assás empregado em Musica d'igreja.

C-Sol-Fa-Ut — Era no antigo solfejo o que hoje chamamos *Do*.

Cabaletta — Phrase breve, periodicamente repetida, e d'um Andamento animado, que se colloca no fim das Arias, Duos e outras Peças theatraes. A *Cabaletta* é um meio, de que os compositores da escola actual abusão para dar a conhecer o fim da Peça, e provocar os applausos.

Cabaletta, segundo outros, se póde definir tambem : Ligeiro e melodioso pensamento, ou canto cheio d'agradavel simplicidade, cujo rhythmmo bem marcado se grava facilmente na alma do ouvinte, e é tão natural, que, apenas ouvido, não só o repetem aquelles que sabem Musica, mas até os que, sem a saber, a sentem.

Cacheiro — Parte superior do braço onde se collocão as caravelhas nos Instrumentos d'arco, e que tem fórma de cajado.

Cacophonia — União discordante de muitos sons mal afinados : é d'ordinario o effeito d'uma má execução, e não da composição.

Cadencia — Terminação d'uma phrase em Musica, ou repouso momentaneo. Dá-se tambem nome de *Cadencia* a uma certa successão d'accordes que dá a entender conclusão final ou accidental da harmonia. Impropriamente se dava outr'ora, em França, o termo *Cadencia* ao que hoje chamamos *Trinado* (Veja-se esta palavra).

Cadencia — Em sentido absoluto, designa o sentimento bem regulado do Compasso a respeito da relação que existe entre a Musica e a Dansa.

Cadencia — Em Italiano *Cadenza*, é synonymo de *Ponto d'orgão* (Veja-se esta palavra); e significa um seguimento de passagens phantasiadas, que o cantor ou tocador improvisa sôbre um repouso d'harmonia, ao rematar a Peça.

Cainorfica — Instrumento de teclas, inventado ha poucos annos por um manufactor d'Instrumentos em Vienna, chamado Røellig. Tem a fórma d'Harpa, e as cordas são feridas por arcos cy-

lindricos, que se movem por meio do pé, augmentando ou diminuindo a fôrça do som á medida da pressão do dedo sôbre a tecla. Ha varios Instrumentos d'esta especie.

Caixa de Rufo — Tambor que tem o diâmetro dos Tambores ordinarios, mas metade mais alto com pequena differença. Emprega-se em Musica militar, e tem um som mui dôce.

Calando — E' o mesmo que *decrecendo* e *ritardando*.

Calare, *baixar* — Em Italiano se diz que um cantor ou tocador *cala* (canta ou toca demasiado baixo), quando a sua entoação é mais baixa do que devêra ser. A causa d'este defeito é *natural* ou *accidental*; no primeiro caso, é quasi incorrigivel o defeito.

Calascione ou **Colascione** — Especie d'Alaúde com duas cordas, cujo corpo é mui pequeno e braço mui comprido. Fazem uso d'este Instrumento os habitantes de Napoles.

Campainha — Pequeno corpo sônoro de que usavão os antigos Hebreôs: os Sacerdotes trazião-na pendente dos habitos. Servirão-se d'ella tambem os Gentios, e este uso foi imitado pelos padres Catholicos dos primeiros tempos.

Hoje as *Campainhas* se empregão como registo no Orgão.

Canção, em Italiano *Canzone* — Pequeno poema lyrico em Musica, que qualquer póde cantar sem ter aprendido a arte do Canto. Tem um desenvolvimento mais consideravel que o Romance entre os Francezes.

A Canção é originaria da França; teve a sua origem no seculo VIII, e se manteve em acceitação até hoje. A Canção mais celebre da idade media foi a de Rollando, a qual era cantada na guerra pelos soldados, e gozava de grande fama, sobretudo no tempo de Carlos Magno, e mesmo depois d'elle. Nos seculos XII e XIII compuzerão os trovadores uma multidão d'ellas. Em todos os tempos se dêrão os Francezes a compôr muitas Canções satyricas ácêrca dos acontecimentos politicos e das principaes personagens do Estado: havia um grande numero d'ellas feitas nos tempos da Liga, da Funda, da Regencia, etc. Desde o seculo XV é que erão muito procuradas as Canções a muitas Vozes, e n'este genero de composição se occupavão os mais habeis artistas. Cantavão-se á mesa com acompanhamento d'algun Instrumento. Mais ao diante fôrão estas substituidas por outras Canções a uma só Voz. Varias provincias de França tem-nas d'um character particular: taes são principalmente as de Provença, de Borgonha, d'Auvergne e d'Alsacia (Veja-se *Aria*).

Cançoneta, em Italiano *Canzonetta* — Nome que antigamente se dava a uma pequena composição vocal para uma ou mais Vozes, cantada por divertimento nas sociedades particulares: hoje

não é mais que uma breve poesia lyrica em Musica, que nada tem d'affectado, assim no assumpto, como na execução.

Canon — Peça de Musica em que a melodia per si mesma se acompanha, sendo successivamente imitada por duas, tres, ou maior numero de Vozes ou d'Instrumentos, em distancia de certo numero de Tempos ou de Compassos, de tal maneira que essas Vozes ou esses Instrumentos formem uma harmonia agradável e correcta. Ha *Canones* em que a melodia é imitada por movimento contrario; outros onde a imitação se faz ás avessas; outros finalmente, em que diferentes melodias marchão a par: estes ultimos se chamão *Canones dobrados, triplicados, etc.*

Canon Enigmatico — E' um Canon de que se não dá a entender a melodia, sem designar aonde deve ser a entrada das diferentes Vozes. Consiste o enigma em descobrir o lugar e o modo d'essas entradas.

Canon Cerrado — Canon enigmatico, cuja resolução se não acha, e que têm só a melodia escripta.

Canon Aberto — Canon, cuja resolução se acha feita, e que tem todas as Partes escriptas em partitura.

Cantabile — Adjectivo Italiano que se emprega substantivamente, e designa em geral toda a melodia propria para ser facilmente executada pela voz humana. O que sobretudo o caracteriza, é um canto claro, simples, que está em opposição com o canto irregular, duro e pouco natural. O seu Andamento é vagaroso.

Cantar — Na acceção geral, é formar com a Voz sons variados e apreciaveis; mas em sentido mais restricto, é fazer com a Voz diversas inflexões sonoras por intervallos admittidos em Musica, e segundo as regras da modulação.

Cantarolar — Cantar em voz baixa e por entre os dentes, com intervallos, algum passo d'Aria, de Canção, ou d'outra Peça theatral.

Cantarina — Mulher que canta no theatro ou nos Concêrto. Tambem se usa dizer *Cantora*.

Cantata — Esta palavra tem duas significações. Pela primeira se entende um pequeno poema posto em Musica, que consta de Recitativos, Arias, Duos, etc.; n'este sentido, pertence a *Cantata* á Musica de Concêrto. Pela segunda entende-se uma especie d'Opera ou d'Oratorio, representado ás vezes em scena, ou que requer o emprêgo de grande numero de cantores, de coristas e d'instrumentistas. A *Creação do mundo*, d'Haydn, é uma Cantata.

Cantico — Hymno religioso. Os Canticos fazem parte da liturgia da religião reformada. Sua melodia varia segundo as nações, as linguas e os usos particulares de cada Igreja.

Não são mais que sette os Canticos da Igreja Catholica: os tres principaes são o da Virgem (*Magnificat*), que se canta a Vesperas, o de Zacharias (*Benedictus*), que se canta a Laudes, e o de Simeão (*Nunc dimittis*), que vem na Completa, ultima parte do Officio Divino.

Cantilena — O mesmo que *melòdia*, *pensamento musical*.

Canto — O effeito de sons diversamente modificados e emitidos pela voz do homem e das aves. Divide-se o Canto em *natural* e *artificial*. O primeiro é quando se canta de phantasia, e sem os preliminares da arte do Canto; o segundo é o aperfeiçoamento do primeiro por meio da arte, e tem por objecto appropriar as melodias, e dar a expressão correspondente ao sentimento da composição musical e das palavras.

Canto — E' ás vezes synonymo de *melodia*; e n'este sentido se diz: *Esta peça apresenta bellos cantos, mas os d'aquella são destituidos de graça.*

Canto Alternativo — Modo de cantar Psalmos nos primitivos tempos da Igreja, e que ainda hoje se adopta.

Canto Ambrosiano — Canto ecclesiastico formado por Sancto Ambrosio d'alguns fragmentos da antiga Musica dos Gregos. Este Canto ainda está adoptado na diocese de Milão, se bem que mui alterado na execução que tradicionalmente lhe compete.

Canto-chão — Canto das Antiphonas, dos Hymnos, dos Psalmos, dos Responsos, das Prosas e d'algumas outras peças do Officio das Igrejas Catholicas. Não é compassado este Canto, e a sua tonalidade differe em muitos pontos da Musica profana. No IV seculo da Era Christã, Sancto Ambrosio, Arcebispo de Milão, deo ao Canto-chão sua fórma primitiva, servindo-se para isso d'algumas antigas melodias dos Gregos. Mais ao diante, o Papa S. Gregorio Magno reformou esse primeiro Canto-chão, e lhe deu o caracter que até agora conservou sob o nome de *Canto-Gregoriano*. Pelo meado do seculo XVIII, foi introduzido em Pariz um Canto-chão mais adornado, que tomou o nome de *Canto-chão Parisiense*. Cada ordem monastica teve tambem o seu Canto-chão particular.

Differe a tonalidade do Canto-chão da da Musica ordinaria em mudar a collocação dos meios pontos em todas as escalas, e em não ser composta d'um tom maior e do seu relativo menor. Ella se divide pois em oito tons, quatro dos quaes se chamão *authenticos*, e os outros quatro *plagaes*. Os tons authenticos são aquelles, cuja divisão d'Oitava se acha na Quinta superior da final; os *plagaes* são aquelles, cuja nota inferior se acha uma Quarta abaixo da final.

Canto Fermo — Expressão Italiana frequentemente usada em Musica como synonyma de *Canto-chão*. (Veja-se esta palavra).

Canto Figurado — Aquelle em que se empregão notas de um valor mixto, opposto ao Canto-chão que se compõe de notas principaes e uniformes. Divide-se em *antigo* e *moderno*. O antigo, de que usárão os antigos Gregos, e que durou até ao seculo XIII da Era Christã, só tinha duas differentes especies de valor, a saber, a Longa e a Breve; de sorte que o som d'uma syllaba longa tinha o dôbro do valor d'uma syllaba breve. O moderno não se pôz em prática senão depois da invenção das notas modernas, invenção que teve lugar no seculo XI. Não só estas notas fórmão figuras differentes no tocante á duração do tempo, senão ainda pelo que diz respeito á sua connexão: eis-aqui a razão por que este Canto, composto de muitas figuras, se chama *Canto figurado* ou *Musica figurada*.

Canto Gregoriano — Canto ecclesiastico regulado por S. Gregorio Magno no seculo VI. D'elle se usa na maior parte das Igrejas Catholicas; e não é outra cousa senão uma modulação de Vozes em unissono, sem mudança de Tempo, empregada nos Officios religiosos para louvar e bemdizer ao Senhor. Este Canto se chama tambem em Italiano *canto piano* (canto plano), por causa da sua simplicidade e facilidade; *canto fermo* (canto-chão), pela gravidade com que marcha sôbre notas d'um igual valor; *canto corale* (canto coral), por isso que canta em côro e no côro; enfim *canto Romano* (canto Romano), por ser em Roma que foi introduzido pela primeira vez. D'onde se infere que o Canto Gregoriano não tem rhythmo nem metro, e n'isto se distingue do Canto Ambrosiano, que é rhythmico e mais variado, dando sempre á nota que tem syllaba longa o exacto dôbro do valor que deve ter a syllaba breve.

Canto Militar Russo — É digno de particular menção o Canto que a Infantaria Russa executa em suas longas viagens. Em cada companhia d'um batalhão Russo ha dôze e ás vezes mais soldados, escolhidos pela sua habilidade d'executar Cantos nacionaes; estes soldados fórmão um côro e trazem o nome de *cantores de companhia*. Consiste a recompensa d'este emprêgo particular mais na honra da escolha que nas vantagens pecuniarias que lhe audão annexas, e os soldados se dão por mui contentes com isso. Quando o commandante d'um batalhão observa que os soldados começam a perder as fôrças com as longas e penosas marchas, ordena aos *côros* que marchem á frente de suas companhias e que cantem. Os cantores, ávidos do applauso de seus camaradas, começam então, não obstante a sua fadiga, a entôar Canções militares e nacionaes; os soldados continuão sua marcha com mais ardor, e mui pouca ficção atraz. D'este modo é que um regimento inteiro, e mesmo todo o exercito, canta ás vezes uma Canção militar no momento d'ata-

car o inimigo, mórmente quando se tracta de combater á baioneta calada ou d'um assalto. Foi esta a prática dos antigos Irlandezes, Gallos e Germanos, bem como dos Francezes modernos, como o provão a Canção de Rollando, a *Marseillaise*, etc.

Canto Parisiense — Especie de Canto-chão usado na diocese de Pariz. E' menos simples e de menos belleza que o Canto Gregoriano.

Cantor — Homem que conhece a arte de Canto, e que a natureza dotou d'uma voz mais mais ou menos bella. (Veja-se *Voz*, *Castrado*, *Alto*, *Tenor* e *Basso*).

Canudos d'Orgão — Tubos de páo, d'estanho, ou d'uma mistura metallica a que os Francezes chamão *étouffe*, de fórma quadrada, cylindrica ou conica, pelos quaes se introduz o vento que produz o som do Orgão.

Os maiores canudos do Orgão tem 32 pés d'altura, o que corresponde ao nosso *Flautado* de 24; os mais pequenos só tem duas ou tres linhas.

Os canudos abertos por ambas as extremidades produzem o mesmo som que os tapados por uma, e estes ultimos só tem metade do comprimento d'aquelles; assim um canudo de quatro pés tapado sôa o unissono d'oito pés aberto.

Canun — Nome d'um Instrumento de cordas semelhante ao Psalterio Allemão. Tem cordas de tripa que se ferem com dedaes de tartaruga.

Capella — Esta palavra significa originariamente um grande ou pequeno local, em que uma numerosa ou pequena familia se reúne para assistir ás ceremonias do Culto Divino. Em geral entende-se por *Capella* o lugar, n'uma Igreja, onde se executa Musica, bem como o proprio corpo dos professores que executão essa Musica, e, por extensão, todos os musicos assalariados por um soberano, ainda quando não cantem, nem toquem nas Igrejas.

Algumas Capellas se compõem sómente de cantores e d'um ou mais organistas, como a da cathedral de Milão; outras são formadas d'uma completa reunião de cantores e tocadores.

Capo-tasto — Pequena peça de marfim ou páo duro que se fixa no braço dos Instrumentos de corda por meio d'um parafuso, e faz as vezes d'um cavalleto movel, cujo effeito é subir a affinação geral do Instrumento um ou mais pontos, para evitar que o tocador seja forçado a transportar, e a fazer o que os Francezes chamão *barré*, dando mais liberdade á mão esquerda.

Capricho — Phantasia livre que está em opposição com uma peça d'Andamento regular, ou composição escripta sem a regularidade das fórmas ordinarias e sem designio, na qual se cruzão os

sentimentos d'uma maneira extravagante, e o auctor dá um livre desenvolvimento á sua imaginação fogosa.

Os *Caprichos* de Locatelli e de Fiorillo para Rebeca gozárão de grande celebridade.

Character — Esta palavra, em Musica, significa o genero d'expressão que o auctor dá á sua composição, e a propriedade d'estylo que adapta ao objecto que se propõe. Dizemos pois *Musica d'um bello character, de grande character*. Quando se tracta d'uma Musica facil e agradável, dá-se preferencia á palavra estylo, dizendo *Musica d'um estylo gracioso, elegante, etc.* (Veja-se *Estylo*).

O character geral das differentes peças de Musica é o que as distingue entre si: a fórma, o compasso, o andamento, o acompanhamento, o sentimento, tudo contribue, mais ou menos, para caracterizar uma composição musical. A Marcha, por exemplo, se distingue do Minuette no tocante á fórma, ao tempo, ao andamento, ao metro e a esse *maestoso* que lhe é proprio: podêmos tambem qualificá-la de muitos modos, a saber: *Marcha militar, funebre, religiosa*.

Caracteres de Musica — Os Caracteres de Musica propriamente dictos, são as notas que se empregão para indicar o som dos differentes degráos; mas dá-se este nome tambem a muitos outros signaes que se adoptão em Musica, como Claves, Accidentes, Tempos, Repetições, Ligações, Pontos, etc.

Caramillo — Especie de Flajolé Hespanhol.

Caricato, exaggerado — Diz-se d'uma producção musical, onde se prodigalizo mais signaes expressivos, ou mais bellezas accessorias do que convém. Póde este defeito provir d'um excessivo uso de dissonancias, de transições, e as mais das vezes procede da sobreabundante instrumentação que cobre a Voz principal.

Carrilhão — Esta palavra significa: 1.º um Instrumento que, por meio de certo numero de sinos de differente tamanho, dispostos e afinados por ordem diatonica ou diatonico-chromatica, fórma um jôgo d'Oitava e meia até tres Oitavas. Os martellos produzem o som por meio d'um teclado semelhante ao do Cravo, ou por meio d'um cylindro posto em movimento com os pés; 2.º chama-se tambem *Carrilhão* o trecho de Musica que se executa n'este Instrumento.

Castanhetas — Instrumento d'origem oriental, composto de duas pequenas peças concavas em fórma de concha. Prendem-se aos dedos estas conchas por meio de cordões que as unem. O que as toca, bate com uma na outra marcando o Compasso, e de quando em quando agitando-as com rapidez.

Castrado — Cantor com voz de Contralto ou de Soprano que,

na sua infancia, foi privado dos órgãos da geração, a fim d'obstar ao desenvolvimento physico do individuo no periodo da puberdade, e á mudança da voz que é a sua consequencia. Tinha a voz d'estes cantores um timbre e accento muito mais penetrante que a voz das mulheres. A maior parte dos grandes cantores do seculo XVIII, taes como Senesino, Farinelli, Caffarelli, Guadagni e Marchesi, erão castrados; Crescentini e Velluti são os ultimos que gozárão de brilhante reputação. Tolerava-se outr'ora nos Estados Romanos a operação dos castrados; era sobretudo frequente em Macerata. Hoje porém é severamente prohibida.

Catacustica — Sciencia dos echos ou sons repercutidos, d'onde depende a da construcção das salas d'espectaculos e de Concertos.

Cauda — Distinguem-se as notas pela cabeça e pela cauda. A cabeça é o proprio corpo da nota; a cauda é essa linha perpendicular pegada á cabeça, e que, indifferentemente voltada para cima ou para baixo, atravessa a pauta. Em Canto-chão, a maior parte das notas não tem *cauda*, e na Musica figurada moderna só a *Semibreve* é que a não tem.

A nota que traz duas caudas, é executada ao mesmo tempo por dous Instrumentos de sôpro que têm pelo mesmo papel, como Trompas, Clarins, Fagottes. Quando apparece uma nota com dobrada cauda na parte d'algum Instrumento de corda e de braço, deve ser tocada em duas cordas.

Cavalleto, em Italiano, *ponticello* — Pequena ponte, ou bocado de páo não muito grosso e ligeiramente arredondado, sôbre o qual se levantão as cordas dos Instrumentos d'arco, para as desviar do ponto, e dar-lhes mais tensão e sonoridade.

Cavatina — Aria que canta um actor, quando apparece pela primeira vez em scena n'uma Opera. Este nome vem do Italiano *cavare*, sabir. Erão as Cavatinas antigamente Arias d'um só Andamento sem repetições; hoje são as mais das vezes compostas d'um Recitativo, e de dous ou tres Andamentos alternadamente lentos e vivos.

Celestino — Instrumento inventado em Allemanha, em 1784, por um mecanico chamado Walker. Era um Piano guarnecido d'um pequeno cordão de sêda, que passava por baixo das cordas em linha recta, e se punha em movimento por meio d'um pedal adaptado a uma roda. Por baixo d'este cordão havia para cada tecla uma rodinha de metal que approximava o cordão ás cordas do Instrumento, e lhes fazia dar sons prolongados, e mesmo o *crescendo* e *decrescendo*.

Cembalo ou **Clavicembalo**—Nome que os Italianos dão ao Cravo (Veja-se esta palavra).

Cembalo Angelico—Especie de Cravo inventado em Roma, e que se distingue do Cravo de cauda em que as cordas, em vez de serem feridas por pennas de corvo, são vibradas por pequenos bocados de couro, forrados de velludo, para imitarem a brandura dos dedos, e modificarem o som com doçura.

Cembalo da Arco—Este Instrumento, inventado em 1757 por Hohlfeld, em Berlim, tinha cordas de tripa, que erão feridas por um arco guarnecido de cabellos, e posto em movimento por meio d'uma roda. Prolongava os sons como um Violino.

Cembalo Onnicordo, chamado tambem *Proteo*—Instrumento de cordas inventado, em 1650, por um Florentino chamado Francisco Nigelli.

Cembalo Organistico—Piano-forte com um teclado de pedaes, inventado em Veneza pelo abbade Trentin.

Chácona—Aria de dança d'origem Italiana, e d'uma extensão assás consideravel, que servia antigamente de final ás Operas e aos Bailes. Era d'um Andamento moderado, e d'ordinario a tres Tempos.

Chapeo-Chinez—Instrumento de percussão usado em Musica militar, e até nas orquestras dos grandes theatros. E' uma especie de chapeo de latão, terminado em ponta, e guarnecido de muitas ordens de campainhas. Está fixado o *Chapeo-chinez* sôbre uma hastea de ferro por meio d'uma corrediça. Quem o toca, péga com uma mão por essa hastea, e lhe dá um movimento de rotação com a outra sôbre elle mesmo; ou antes sacode-o fortemente em cadencia, de modo que toquem junctamente todas as campainhas nos Tempos fortes do Compasso.

Chave—Nome que se dá a certas peças mecanicas, que servem para fechar ou abrir os buracos dos Instrumentos de sôpro, aos quaes não podem chegar os dedos.

Chiroplasto—Maquina de metal ou de madeira que se adapta ao teclado dos Pianos, e tem por fim dar uma boa posição ás mãos dos principiantes, bem como regular o movimento dos dedos. Foi inventada esta maquina, em Dublin, por Logier, que a constituiu depois objecto d'um methodo d'ensino em Londres. O Chiroplasto é tambem util aos que querem corrigir-se dos máos habitos contrahidos no Piano. (Pronuncia-se o *ch* como *k*).

Chromámetro—Instrumento que se compõe d'um pequeno corpo sonoro com um braço comprido, dividido por semitons e munido d'uma corda, sôbre a qual se faz escorregar um capo-tasto movel que varia a entoação segundo as divisões do braço. Uma tecla de tamanho ordinario põe em movimento um martello,

que bate na corda e a faz vibrar. Este Instrumento, destinado a facilitar a affinação do Piano ás pessoas que não estão habituadas a isso, foi invenção de Roller, manufactor de Pianos em Pariz, em 1827.

Chromatico, Adjectivo que ás vezes se toma substantivamente.—Genero de Musica que procede por semitons consecutivos, e onde as *modulações* (Veja-se esta palavra) são frequentes e rapidas. Distinguião-se antigamente tres Generos de Musica: o *diatonico*, que pouco ou nada modulava, o *chromatico*, onde se multiplicavão as modulações, e o *enharmonico*, onde as modulações se fazião por um modo particular (Veja-se *Diatonico* e *Enharmonico*); mas já se não fazem essas distincções, porque a Musica dos nossos dias, é um entrelaçamento continuado dos tres Generos.

Chronómetro—Instrumento que serve para determinar a medida do tempo em Musica, e indicar as diversas modificações do vagaroso e do apressado. Ha d'elle muitas especies; o melhor é aquelle que é conhecido pelo nome de *Metrónomo* (Veja-se esta palavra).

Cifrar—E' escrever cifras ou outros caracteres sôbre as notas do Basso, indicando os accordes que essas notas devem levar para regulamento de quem acompanha.

Cifras—Signos collocados sôbre as notas do Basso, que designão os accordes com que se deve acompanhar no Orgão ou no Piano. Não é uniforme em todas as escolas a collecção d'estes signos; as variedades que existem a tal respeito, deixão as mais das vezes perplexo o espirito dos que acompanhão (Veja-se *Acompanhador* e *Acompanhamento*). Depois que se adoptou escrever os acompanhamentos de Piano nas peças de Canto, abandonou-se o methodo de cifrar o Basso; e já não é usado senão em estudos d'harmonia. Todavia o conhecimento das Cifras é necessario para acompanhar a Musica antiga.

Cithara—Instrumento formado de dous tampos chatos com uma abertura de resonancia no tampo superior, e unidos por uma tala d'altura de dous dedos. Tem um braço dividido por trastos onde pousão os dedos, e uma duplicada encordoadura de seis cordas metallicas, que d'ordinario se affinão, começando pela mais baixa, que é o terceiro *Sol* do Piano, da fórma seguinte, *Sol, Re, Si, Sol, Re, Mi*. Ainda se usa este Instrumento entre os camponeses, e do seu aperfeiçoamento é que procede o Violão.

Ha quem muitas vezes tenha confundido a Cithara com a Lyra antiga; entretanto crê-se que a Lyra era mais comprida, e a Cithara mais larga: estes dous Instrumentos se distinguão tambem pelo numero das cordas. O inventor da Lyra, segundo a fabula, é Mercurio, e o da Cithara é Apollo.

Citharista — Musico que toca Cithara. Differe de *Citharedo*, que, nas luctas musicaes de Delphos, tocava e cantava ao mesmo tempo; e era além d'isso poeta, compositor de Musica e sabio. Homero lhe chama homem respeitavel.

Clarão — Pequeno Clarim usado na Musica da idade media. Era uma Oitava alta do Clarim ordinario.

Clarão — Jôgo de palheta e d'estanho que se emprega nos Orgãos de França e dos Paizes-Baixos, e mesmo nos nossos. Sôa a Oitava do jôgo da mesma especie chamado Clarim.

Clarim — Instrumento que a principio servio para a guerra, e depois se introduzio na orchestra. Assim como a Trompa, pôde o *Clarim* mudar de tom por meio de tubos supplementares chamados *Tons* (Veja-se esta palavra); mas cada tom não bastece senão um certo numero de notas, que as outras não as dá o Instrumento. Para obviar a este inconveniente, imaginou certo Inglez, por nome Halliday, adaptar chaves ao *Clarim* (Veja-se *Bugle*). Tendo esta adição das chaves mudado a natureza do Instrumento, tractou-se então de fazer um Clarim de bomba corrediça á semelhança do Trombão; mas o melhor meio de que hoje se servem, é o dos pistões, que permitem fazer todas as notas da escala chromatica em sons abertos.

Clarinette — Instrumento de sôpro composto d'um tubo de buxo ou d'ébano, terminado em pavilhão vasado, e que se toca soprando por um bico, ao qual se ajusta uma delgada lingueta de canna chamada *palheta*. O tubo tem buracos que se tapão com os dedos ou com *chaves* (Veja-se esta palavra), as quaes servem de modificar as entoações. O Clarinette tem sons mais graves que a Flauta e o Oboé, e uma extensão maior que a d'estes Instrumentos; pois abrange quasi quatro Oitavas, isto é, de *Mi* terceiro espaço Clave de *Fa*, e percorre uma escala diatonico-chromatica até ao *Do* o mais agudo. Comtudo os sons agudos d'esta ultima Oitava não se escrevem senão em Concêrtos. Para os arpejos da Oitava mais baixa escrevem alguma vezes os compositores uma Oitava mais alta, como sendo mais commodo, e põem por cima da passagem a palavra Franceza *chalumeau* ou a Italiana *scialumò*, o que significa que a execução tem lugar na Oitava baixa. Como não é possivel tocar com o mesmo Instrumento em todos os tons ordinarios, eis o motivo porque ha Clarinettes de diferentes dimensões, que sobem ou descem o tom á medida do comprimento do tubo.

Clarinette — Registo dos Orgãos modernos que se obtem, reunindo os jogos de Flauta travessa e de Flauta conica ao registo de Clarim.

Clarinetista — Musico que toca Clarinette.

Classico — Applica-se esta palavra aos auctores geralmente approvados, e que fazem auctoridade em Musica. Diz-se tambem das composições que a Escola considera como obras-primas, ou, quando menos, como excellentes, e que ella adoptou para servirem de modelo no ensino pratico.

Clave — Signo que se colloca no principio das pautas (Veja-se esta palavra) para indicar o gráo d'elevação ou gravidade das notas que alli se achão, ou o genero de Voz ou d'Instrumento a que essas notas pertencem. Na Musica moderna ha tres Claves, que se chamão *Clave de Sol*, *Clave de Do* e *Clave de Fa*. E' vertical a posição d'estas Claves sôbre as linhas da pauta, e os nomes das notas mudão por causa da posição das Claves. As Claves de *Sol* e de *Do* na primeira linha servem para Vozes e Instrumentos agudos; as Claves de *Do* na segunda, terceira e quarta linha, pertencem ás Vozes e Instrumentos intermediarios; a Clave de *Fa* é propria das Vozes e Instrumentos graves (Veja-se Capitulo III).


Clavicylindro — Instrumento de teclado e de fricção por meio d'um cylindro de vidro, com fórma de Cravo, inventado, em 1793, por um physico chamado Chladni.

Clavicitherio — Instrumento que não está em uso, e cujo teclado se achava n'uma posição horizontal, tendo as cordas, que erão de tripa, n'uma direcção vertical. E' porém de notar que na *Musurgia* de Nachtigall, impressa em Allemanha em 1342, falla-se do Clavicitherio, como d'um Instrumento que não é novo.

Claviharpa — Instrumento do genero da Harpa, com cordas de tripa em direcção vertical, que resoão por meio d'um teclado. Foi Dietz (o pai) quem inventou este Instrumento em Pariz no anno de 1812.

Clavilyra — Instrumento do mesmo genero que o precedente, que ha dez annos, pouco mais ou menos, foi fabricado em Inglaterra por Bateman.

Coda — Termo Italiano que quer dizer *cauda* ou *terminação*. Dá-se este nome a um periodo accrescentado áquelle em que poderia finalizar a Peça, mas sem a terminar tão completamente e com tanto brilho. D'onde se infere que a *Coda* não é parte essencial da Peça, e póde ás vezes supprimir-se.

Colcheia — Character de Musica com a fórma seguinte  :

tem um valor equivalente á oitava parte d'uma *Semibreve* (Veja-se esta palavra). E' relativa a sua duração, e depende da rapidez ou lenteza do Andamento.

Coll'arco, com o arco — Esta expressão Italiana significa que

é preciso pegar outra vez no arco, que se deixou para executar alguma passagem em *pizzicato*.

Colla Parte, *com a parte*—Esta expressão, frequentemente empregada nos acompanhamentos da Musica vocal de theatro, denota que se deve, acompanhando, seguir o cantor nas modificações d'Andamento que elle julgar conveniente, para dar á Musica maior expressão e obter melhor effeito.

Colophonia—Resina preparada que serve para esfregar os cabellos do arco nos Instrumentos que o tem, a fim de lhes dar prêsa sôbre as cordas.

Comma—Pequeno intervallo de que se não pôde fazer uso em Musica prática, mas de que os theoricos são obrigados a dar conta no calculo das proporções da Escala musical. A primeira, que se chama *comma syntonica*, é a differença que ha entre o tom maior representado pela proporção 9:8, e o tom menor que se exprime por 9:10; differença que é a nona parte d'um tom, e que se representa pela proporção 81:80. A segunda Comma chama-se *comma diatonica*; é a differença que se acha entre a Oitava justa, representada pela proporção 1:2, e o ultimo termo de dôze Quintas successivas, differença expressa pelos numeros 531441:534228. Dá-se tambem a esta Comma o nome de *comma de Pythagoras*. A terceira Comma, chamada *diesis* pelos antigos theoricos, é a differença que existe entre dous sons analogos como *Re* \flat e *Do* \sharp , differença que se expressa pela proporção 128:125. Todas estas Commas se desvanecem ao dividir a Oitava em dôze partes iguaes, que é o que se chama *Temperamento*.

Commodo—Palavra Italiana que denota um Andamento intermediario de vagaroso e apressado.

Compassado—Indica esta palavra certas partes do Recitativo que não se dizem livremente e sem Compasso, como o resto (Veja-se *Recitativo*).

Compasso—Divisão do Tempo musical em certo numero de partes iguaes. Os musicos considerão como unidade do Tempo certos signaes de duração que dividem em partes mais pequenas; mas a verdadeira unidade da duração, tanto em Musica, como em astronomia, é o *minuto* (Veja-se Cap. VI).

Complainte—Termo Francez que designa uma especie de Romance popular d'um genero pathetico. Este pequeno poema é d'ordinario a narração d'uma historia lastimosa, que se suppõe feita pela propria personagem.

Componium—Instrumento inventado, em 1820, por um mecanico Hollandez, chamado Vinkel, e cujo mecanismo ainda se não sabe. Por uma combinação admiravel, improvisa este lustru-

mento uma quantidade de variações, que Biot e Catel dizião ser inexaurível, n'uma relação que fizerão para o Instituto. O Orgão a que este mecanismo se applicava, é além d'isso notavel pela sua belleza.

Compôr — Acção d'inventar Musica e de a escrever segundo as regras da Arte.

Compositor — O que inventa Musica, e conhece as differentes partes de que se compõe a arte de a escrever, taes como a harmonia, o contraponto, o effeito das Vozes e dos Instrumentos, etc. Muitos ha que se mettêrão a compôr Musica sem saber parte d'estas cousas. Na Italia usa-se da palavra *maestro* para designar um compositor.

Composição — Arte d'inventar e escrever Musica. Em geral é má expressão dizer *que se aprende* ou *se ensina a compôr*. Compôr é inventar, cousa que não é possível aprender; mas ensina-se a arte d'escrever, isto é, o *contraponto* e a *harmonia*.

Con Anima, *com alma*, *com expressão* — Locução Italiana que ás vezes apparece em Musica para indicar o caracter da execução. *Cantar com alma*, quer dizer, dar ao canto e ao gesto uma expressão viva e apaixonada, desenvolver toda a energia de que é susceptível o trecho que se canta: da mesma sorte, *tocar com alma*, é tirar partido do Instrumento que se toca, d'uma certa alteração no valor das notas, que não é uma alteração no Compasso, e d'um grande numero de meios, cujo effeito é mais facil conceber que definir.

Con Brio, *com um caracter brilhante*, *com esplendor* — Expressão de que se usa no principio d'alguns trechos d'Andamento vivo.

Con Espressione — Que deve ser cantado ou tocado com expressão.

Con Moto — Que deve ser executado em Andamento decidido.

Concertato — Esta palavra Italiana significa um estylo de Musica d'Igreja mais brilhante que o estylo severo chamado de *capella*, *a capella*. Uma *Missa concertada*, um *Psalmo concertado* tem acompanhamento d'orchestra.

Concertante — Como adjectivo substantivado, dizia-se antigamente do cantor ou tocador que figurava em algum Concêrto; hoje dizemos *concertista*.

Concertante se diz particularmente d'uma Peça em que as differentes Partes brillão alternativamente. Assim dizemos um *Duo*, um *Trio concertante*, para designar Peças em que duas ou tres Partes concertão. Uma *Symphonia concertante* é uma Peça que serve

para fazer sobressahir o talento d'alguns instrumentistas, em quanto os outros acompanhão. Ha d'estas Symphonias para diversos generos d'Instrumentos.

Concertare, concertar — Exercicio que duas ou mais Vozes ou Instrumentos fazem simultaneamente, a fim de que a execução da Peça venha a ser mais uniforme, mais igual, e apresente a mesma força e a mesma expressão.

Concertina — Pequeno Instrumento de folle, que se toca com ambas as mãos ao mesmo tempo, auxiliada pelo mecanismo de pequenos cylindros metallicos ou de marfim, nas duas extremidades, e quasi semelhante ao que nós chamamos *Accordeão*. Este Instrumento é com particularidade usado na Inglaterra. Ha Concertina-Baritono, que tem uma extensão de tres Oitavas e meia, isto é, desde o terceiro *Sol* do Piano até ao *Do* sobre-agudissimo; Concertina-Basso, que é uma Oitava abaixo do Baritono, e Concertina-Tenor, uma Oitava mais alta que este ultimo. Foi Giulio Reegondey o primeiro que tocou este Instrumento na Inglaterra.

Concertino — Em alguns paizes da Italia chama-se *Concertino* a parte do primeiro Violino, que é o gubernaculo da orchestra, e onde se achão notadas todas as passagens obrigadas d'outros Instrumentos.

Concertista — Adjectivo substantivado que se refere áquelle que canta ou toca em algum Concêrto.

Concêrto — Reunião d'artistas que executão peças de Musica vocal e instrumental. Deriva esta palavra do Latim *concinere*. Ao Concêrto chamão os Italianos *Academia*.

Concêrto — Especie de composição musical que tem por objecto fazer brilhar o talento d'um instrumentista, em quanto muitos outros acompanhão. Ha Concêrtos de Violino, de Piano, de Flauta, d'Oboé, etc.

Concerto da Camera — Expressão Italiana que outr'ora designava um Concêrto acompanhado sómente por um Basso.


Concerto Grosso — Antiga expressão Italiana que significava um Concêrto, em que varios Instrumentos, acompanhados por toda a orchestra, tocavão, ora junctos, ora pelo seu turno. A esta especie de Concêrto dá-se hoje, em Italia, o nome de *Concertone*, ou *Synfonia concertata* (*Symphonia concertante*).

Quando os periodos principaes do *Concêrto* são executados por dous Instrumentos, quer alternada, quer simultaneamente, chama-se *Concerto doppio*, Concêrto dobrado.

Conjuncto — Diz-se d'um intervallo ou degráo. Intervallos *conjunctos* são os que se achão dispostos entre si de fôrma, que o som mais agudo do degráo inferior faz unissono com o som mais

grave do degráo superior. Assim, *Do Re, Re Mi*, são intervallos conjunctos, e o mais pequeno intervallo conjuncto será o semi-tom menor, como *Do Do* ♯.

Conservatorio — Escola pública de Musica, mantida á custa dos governos, ou por fundações particulares. Foi em Napoles que se fundou, em 1537, o primeiro Conservatorio, sob os auspicios de *Sancta-Maria di Loretto*. Houve desde então outros muitos na mesma cidade e em Veneza. O Conservatorio de Pariz estabeleceo-se em 1795. Ultimamente debaixo de diversos titulos fundárão-se identicos estabelecimentos em Vienna, Praga, Berlin, Londres e Bruxellas.

Consola — A parte superior da Harpa que encerra a mais complicada porção do mecanismo dos pedaes, e na qual se achão fixadas as caravelhas, que servem de prender e afinar as cordas. Tem a fôrma d'um .

Consonancia — Reunião simultanea de dous sons que harmonizão entre si, e cujo effeito agrada ao ouvido. As Consonancias são Terceira, Quarta, Quinta, Sexta e Oitava. Chamão-se *perfeitas* a Oitava, Quinta e Quarta, e *imperfeitas* a Terceira e Sexta, quer sejam maiores, quer sejam menores.

Consonante — Intervallo ou accorde composto de sons que fôrmao consonancias.

Contra-Bassista — Tocador de Contra-Basso.

Contra-Basso — Grande Instrumento d'arco que, pela sua dimensão de cordas, sôa a Oitava baixa do Violoncello. É o *Contra-Basso* o fundamento das orchestras, e tão necessario, que nenhum outro Instrumento o pôde supprir, por causa de sua energia. Em França tem o *Contra-Basso* tres cordas, que se affinão por Quintas, e das quaes a mais alta é *La*, a do meio *Re*, e a mais baixa *Sol*. Em Italia tem tambem tres cordas, mas afinadas em Quartas, a saber, a primeira *Sol*, a segunda *Re*, a terceira *La*. Em Allemanha, porém, tem quatro cordas afinadas por Quartas, *Sol, Re, La, Mi*, o que facilita mais a dedilhação.

Contra-Basso — Jôgo d'Orgão, cujos canudos são de 16 ou 32 pés, e abertos ou tapados, segundo a qualidade do Orgão.

Contradansa — Especie de dança que succedeo a todas as dansas antigamente usadas, e que hoje se dança, assim na cidade, como na aldeia. Vem esta palavra do Inglez *Country-dance*, dança do campo. A Musica das contradansas tem um Andamento animado em Tempo binario. Fôrma-se a Contradansa das diversas figuras que resultão da posição dos dansadores. Dão-se a estas figuras os nomes de *Pantolon, Eté, Trénisse, Pastourelle, chassé-croisé, galop*, etc.

Contra-Fagotte — (Veja-se *Baixão*).

Contralto — Voz intermediaria de *Soprano* ou voz aguda de mulher, e de *Tenor* ou voz aguda d'homem. Ha mulheres que possuem naturalmente a voz de Contralto; e os suburbios de Tolosa fornecem tambem homens que tem o mesmo genero de voz um pouco mais circumscripta nos agudos, mas com mais extensão para os graves. *Alto* é o nome que se dá a esta qualidade de vozes. Por meio da castração obtinhão-se artificialmente algum dia, na Italia, excellentes vozes de Contralto.

Contrapontista — Esta palavra e a de compositor de Musica empregão-se ás vezes como synonymas; mas ha entre ellas mui notavel differença. O contrapontista, na verdadeira accepção da palavra, é aquelle que, segundo as regras escolasticas, isto é, segundo a grammatica da arte de compôr, combina o aggregado dos sons, observa exactamente a orthographia musical, quando traça sôbre o papel seus respectivos signaes, e não se occupa em fim senão da parte scientifica da Arte. O verdadeiro compositor, pelo contrario, cuida sobretudo em dar ás suas composições um merecimento esthetico e verdadeiras bellezas da Arte, o que é obra do genio, e não depende de regras. D'aqui se infere que pôde haver um bom contrapontista sem ter as faculdades necessarias para produzir bellas composições de Musica, sendo que não é possivel existir verdadeiro compositor, sem conhecer e possuir em grande parte a sciencia do Contraponto. As composições que não levarem este cunho, jámais serão contempladas como verdadeiros primores da Arte.

Contraponto — Arte d'escrever Musica segundo certas e taes condições (Veja-se Cap. XIV).

Contraponto Dobrado — Contraponto susceptivel de se inverter, ou no qual a melodia do Tiple se pôde transportar ao Basso, e *vice-versa*.

Contraponto Fugado — Contraponto que consta d'*Imitações*, *Canones*, e outros artificios da arte d'escrever.

Contraponto Simples — Contraponto que não é susceptivel d'inversão.

Contra-Tempo — Ir em *contra-tempo* é faltar ao Compasso, não entrar bem a tempo.

Um trecho de Musica vai em *contra-tempo*, quando não começa pelo Tempo forte ou fraco que deve começar: o effeito d'um trecho semelhante offende os ouvidos cultos, pôr maior que seja aliás o seu merecimento.

Contra-Thema — Phrase d'acompanhamento que se introduz nas Fugas, para formar com o Thema um contraponto dobrado, susceptivel de ser invertido.

Copiar — Transcrever um trecho de Musica. Significa tambem esta palavra o plagiato d'um compositor que se appropriia passagens inteiras d'outros auctores, e as faz passar por suas, como se na realidade tivessem sahido da sua penna.

Copista — Aquelle que copia Musica. Deve o copista ser bom musico, por quanto não é só da sua attribuição copiar exactamente o que tem diante dos olhos; ás vezes é-lhe forçoso tambem *transportar* (Veja-se esta palavra), extrahir partes separadas d'uma Partitura, e fazer varias outras operações, que exigem intelligencia e conhecimento das diversas partes da Musica.

Copla — Estrophe que se canta n'uma melodia d'Andamento animado. São d'ordinario muitas as *coplas* que se cantão na mesma Aria, e cujos versos são rhymados e dispostos d'uma maneira uniforme (Veja-se *Canção* e *Vaudeville*).

Cor-Inglez — Instrumento de sôpro e de palheta, do genero do Oboé (Veja-se Cap. XVI), e que, por causa do seu comprimento, sôa Quinta abaixo d'este.

Chama-se tambem *Cor-inglez* um registo d'Orgão, de palheta, de canudos abertos de dous ou quatro pés, e de fórma cylindrica.

Cor-De-Basset (em Allemão *Basset-horn*) — Instrumento do genero do Clarinette, e que para este vem a ser o mesmo que o Cor-inglez para o Oboé. Foi inventado, segundo se crê, em 1770, por Passaw, em Baviera, tendo Lotz contribuido muito, em Presbourg, para o seu aperfeiçoamento, no anno de 1782. Tem quatro Oitavas completas, a começar no *Do* segundo espaço Clave de *Fa* até ao *Do* o mais agudo. Todavia, pela difficuldade da dedilhação, não se toca senão em *Fa*, *Si* \flat , e *Do* maiores, e em *Fa*, *Sol*, *Re*, e *Do* menores. A Musica destinada ao *Cor de basset* escreve-se em Clave de *Sol*, e se transporta Quarta ou Quinta abaixo. Assim os tons de *Sol* e de *Fa*, que são os mais usados n'este Instrumento, escrevem-se ámbos em *Do*, quer elle toque em *Sol*, quer toque em *Fa*.

Corda Sonora — Corda têsa, que serve de fazer experiencias physicas e acusticas, por meio das quaes se explica a theoria do som (Veja-se *Monocórdio*). Varias especies d'Instrumentos ha, cujo som é produzido por cordas tendidas sôbre uma caixa sonora. D'este numero são os Instrumentos de cordas vibradas, taes como o Cravo, Piano e Tympanon; aquelles, cujas cordas são feridas por corpos elasticos ou pelos dedos, taes como o Alaúde, o Bandolim, o Violão, a Harpa, etc.; os Instrumentos d'arco, etc. (Veja-se Capitulo XVI).

Cordas — As cordas dos Instrumentos d'arco, e d'aquelles em que são dedilhadas, fazem-se dos intestinos d'ovelha ou de cor-

deiro, lavão-se na lixivia, e são passadas depois pela fieira. As cordas finas de melhor qualidade, taes como as primas de Rebeca, fabricão-se em Napoles, por haver alli uma especie de cordeiro que fornece os melhores intestinos. As cordas Francezas são mais bem fabricadas que as de Napoles, mas a qualidade das primas é inferior. Tem o Piano cordas d' aço e de latão, que, n' outro tempo, sahião quasi todas das fabricas de Nuremberg: mais ao diante obtiverão a preferencia as cordas de Berlin. Hoje passão por melhores as Inglezas.

As cordas grossas dos Instrumentos d' arco são de tripa, cobertas com um fio de latão ou de prata mui delgado, e bem assim as da Harpa e do Violão.

Corneta — Instrumento de que se servem os postilhões em Allemanha, e que substitue algumas vezes o Tambor para guiar a marcha dos soldados.

Corneta — Jôgo d' Orgão, composto de quatro canudos que sôão junctos em cada nota, dando a Primeira ou Tonica, a Oitava, a dobrada Quinta e a triplicada Terceira.

Cornetim — Pequeno Clarim que pôde dar todos os semitons da escala chromatica, por meio de tres pistões que modificão a columna d' ar posta em vibração.

Côro — Esta palavra significa: 1.º um trecho de Musica vocal a tres, quatro, oito ou mais Vozes redobradas, com ou sem acompanhamento d' orchestra. Tem por objecto exprimir o sentimento d' uma grande multidão de povo; mas como este sentimento pôde variar, o Côro não tem character determinado, e pôde revestir-se d' aquelle que as circumstancias ou a situação exigem; 2.º dá-se tambem o nome de Côro ao ajuntamento de musicos que devem cantar os Côros, e se chamão *coristas* para os distinguir dos principaes cantores; 3.º designa este nome, de mais a mais, a parte da Igreja onde se canta o Officio Divino, e que está separada da que se chama nave.

Corona — (Veja-se *Ponto d' orgão*).

Corpo de Voz — Tem a voz humana diferentes grãos de fôrça e d' extensão. Quando se tracta de fôrça, chama-se *corpo de voz* o numero d' esses grãos, e, quando se tracta da extensão, chama-se *volume*. Assim de duas Vozes semelhantes que entõem a mesma nota, terá mais *corpo* aquella que mais se ouvir e em maior distancia.

Corpo Sonoro — Dá-se este nome a tudo o que produz sons, como uma corda tendida, um sino, um canudo d' Orgão, etc.

Corypheo — Chefe dos coristas que canta nos solos.

Corrente — Aria de dansa em Compasso ternario, antiga-

mente usada nos Bailes, que passou de moda. A *Corrente* d'ordinario tinha lugar depois da Allemanda, e constava de duas partes repetidas.

Cravelha — Pedaco de páo ou de ferro cylindrico, sôbre o qual se enrolão as cordas dos Instrumentos, a fim de as levar ao gráo de tensão necessario para que fiquem afinadas.

Cravo — Instrumento de téclado de que se usava antes do Piano (Veja-se esta palavra). Não era o Cravo um Instrumento do mesmo genero que este ultimo, pois não tinha martellos que lhe ferissem as cordas, senão bicos de penna de côrvo fixados n'uma especie d'alcapremas, a que se dá o nome de *martinetes*. D'aqui vem ser elle posto na classe do Alaúde, do Bandolim, e d'outros Instrumentos que se chamão *Stromenti da penna* (Instrumentos de penna).

Cravo De Martellos — Instrumento que podêmos considerar como a origem do Piano, e cuja invenção se deve a um manufactór de Pariz, chamado Mario.

Crescendo — Palavra Italiana que indica que a fôrça do som deve augmentar gradualmente. E' o *crescendo* um dos effeitos mais energicos da Musica; emprega-se d'ordinario ao terminar a Peça.

Crivo — Prancha com buracos que serve de sustentar os canudos do Orgão com a embocadura collocada no sommeiro.

Cromorno — Palavra derivada do Allemão *Krumphorn*, que significa *Corneta recurva*. Tinha a fórma d'uma ponta de boi torcida com quatro buracos na parte inferior. Era usado este Instrumento nos seculos XV e XVI, mas ha muito que jaz em profundo esquecimento.

Cromorno — Registo d'Orgão que consta de canudos cylindricos e de palheta. Na qualidade do som assemelha-se algum tanto ao Fagotte e ao Violoncello.

Crotalos — Instrumento de percussão do genero dos Pratos, e de que usavão os povos da antiguidade. Consta de duas peças de ferro mui parecidas com duas escudellas redondas, assaz grossas e pouco concavas. Toca-se do mesmo modo que os Pratos. Na Provença ainda se usão os *Crotalos*, e alli se lhes dá o nome de *Chaplachoon*. Em Musica militar dá-se ás vezes o nome de *Crotalo* ao Chapeo-chinez, que é guarnecido de campainhas e guizos.

Cymbala — Registo agudo d'Orgão, que entra no numero dos jogos de mutação. Compõe-se, quando menos, de tres canudos com bôca d'estanho, e ás vezes de cinco, seis, sette, ou mais, que resôão junctos em cada nota. São afinados em Terceira, Quinta e Oitava.

Czakan — Especie de Flauta em fórma de canna, que, em

1800, esteve em voga na Allemanha, e para a qual se escreveu muita Musica. Tinha ella grande suavidade de sons.

D

D-La-Sol-Re, ou **D-La-Re** — Estas expressões, que derivão do antigo modo de *solfejar*, designão o segundo degráo da escala diatonica, que segundo o solfejo moderno se chama *Re* (Veja-se *Solfejo*).

Da Capo, e por abbreviatura *D. C.* — Querem dizer estas palavras que, tendo finalizado um trecho de Musica ou um motivo principal, é preciso repeti-lo do principio até ao lugar em que se acha a palavra *Fine*. Quando ha algum signal, em vez de *Da Capo*, ou *D. C.*, escreve-se *al segno*, ou *D. C. al segno*, e tambem *sino al segno*, palavras Italianas que significão *Desde o principio até ao signal*, que d'ordinario é um *S* inclinado e atravessado por uma diagonal, d'esta fórma *S*.

Decacordio — Instrumento de dez cordas, chamado tambem *Harpa de David*. O abbade Vogler, apoiado em certas razões, crê que esta Harpa se afinava assim, começando por *Si*, segunda linha clave de *Fa*, e em seguida *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re*.

Decima — Intervallo que comprehende dez sons, ou a Terceira da Oitava.

Decima-Nona — A dobrada Oitava da Quinta.

Decima-Oitava — A dobrada Oitava da Quarta.

Decima-Septima — A dobrada Oitava da Terceira

Decima-Sexta — A dobrada Oitava da Segunda.

Decima-Quinta ou **Quinzena** — A dobrada Oitava.

Decima-Quarta ou **Quatorzena** — A dobrada Septima.

Decima-Terceira ou **Trezena** — A dobrada Sexta.

Decifrar — Lêr Musica. Esta palavra só tem lugar quando a leitura é difficil e penosa.

Decrescendo — Significa esta palavra o contrario de *crescendo*, isto é, uma diminuição progressiva na intensidade dos sons.

Dedilhação — Resultado do mecanismo dos dedos sôbre os Instrumentos. Um trecho de Musica é bem dedilhado, quando seu auctor procura facilitar-lhe a execução por meio da melhor e mais appropriada collocação de dedos. Dizemos: *Essa dedilhação não presta; Kalkbrenner é quem melhor dedilhação apresenta no Piano*.

Dedilhar — Regular os dedos sôbre o Instrumento, segundo

certas regras que tem por objecto facilitar a igualdade e rapidez da execução.

Degrão — Posição relativa de cada nota da Escala sôbre as linhas da pauta (Veja-se *Escala*). Por exemplo, na escala de *Do*, *Do* é o primeiro *degrão*, *Re* o segundo, *Mi* o terceiro, etc. (Veja-se *Tonica*, *Mediante*, *Dominante* e *Nota sensível*). Dizemos que as partes da harmonia marchão por *degrãos conjunctos*, quando passão d'uma nota qualquer á mais visinha, quer superior, quer inferior, na ordem da successão, e que vão por *degrãos disjunctos* ou por saltos, quando fazem movimentos de Terceira, de Quarta, de Quinta, etc.

Denis D'Or — Nome d'uma especie de Cravo com pedal, inventado nos principios do seculo XVIII por um clerigo de Predmitz, na Moravia, chamado *Divis*. Dizem que este *Cravo* imitava, de cento e trinta fórmãs, todos os Instrumentos de corda e de sôpro.

Desaffinar — E' destruir a affinação d'um Instrumento, já por desandar as caravelhas que entesão as cordas, já por abalos que o agitação, ou por outra qualquer perturbação.

Descante — Era, nos seculos XIII e XIV, um contraponto a muitas Vozes improvisado sôbre canto-chão; hoje é concérto d'Instrumentos, onde ás vezes tambem entrão Vozes. Vem da palavra Latina *discantus*, e os Inglezes chamão ainda *discant* á voz de Soprano em Musiça d'Igreja; porque em Musica ordinaria dão-lhe o nome de *treble*. Os Allemães dão igualmente ao Soprano o nome de *discant*.

Descer — E' passar d'um som agudo a outro mais grave. Tambem se emprega o mesmo termo para abaixar insensivelmente a entoação d'uma nota, ou porque ella é demasiado alta, ou porque a fraqueza do orgão vocal assim o requer.

Desentoar — Cantar ou tocar desaffinado, faltar á justeza das entoações.

Designio — Tres cousas são necessarias nas producções artisticas, a saber, *designio*, *conducta* e *aperfeiçoamento*. Chama-se *designio* a invenção e disposição das partes essenciaes d'uma Peça que, ligadas entre si, lhe dão character e expressão. Sendo o *designio* uma das qualidades mais importantes n'uma obra, exige da parte do compositor a mais séria attenção; por quanto sem uma distribuição bem entendida e sem uma justa proporção em todas as partes, o *designio* será sempre imperfeito. E' das attribuições da *conducta* a arte de combinar as ideias principaes com as ideias accessorias, e de as fazer sobresahir nos principaes periodos de baixo de fórmãs differentes. Ao *aperfeiçoamento* cabe essa especie de *lima* que serve de polir as bellezas accidentaes e accessorias d'uma composição artistica.

Destacado — Adjectivo substantivado, que em Italiano se diz *staccato*. E' um modo d'executar, separando todas as notas por meio d'uma emissão breve e não prolongada. Ao *destacado* se oppõe o *ligado*, em Italiano *legato*.

Diagramma — Extensão geral de todos os sons do systema Grego, ao que hoje se dá o nome d'*escala*.

Diapasão — Nome Grego da Oitava. Dá-se tambem este nome á extensão d'uma Voz ou Instrumento.

Diapasão — E' além d'isso um pequeno instrumento d' aço, que dá o som fixo por onde se affinão todos os outros Instrumentos. Em Italiano denomina-se *corista*, e sôa *Do*; em Francez, *diapasão*, e sôa *La*.

Diaphonia — Por este termo entendião os Gregos as dissonancias, mettendo entre ellas as Terceiras e Sextas. Nos seculos XI e XII, a palavra *diaphonia* designava voz de Soprano, e depois da invenção da harmonia, queria dizer composição a duas Partes.

Diatonico — Palavra derivada do Grego, e quer dizer *por tons*. Na Musica dos Gregos tinha esta palavra uma exacta significação, por isso que todos os modos d'este genero não representavão mais que um só systema de tonalidade; mas é vazia de sentido na Musica moderna, por quanto a escala natural dos sons d'esta Musica varia frequentemente na modulação. Não temos portanto verdadeiro genero diatonico.

Diaulo — Flauta dobrada dos Gregos, chamada assim por opposição a *monaulo*, que era a Flauta simples.

Dicordio — Instrumento dos povos antigos, particularmente dos Egypcios. Tinha a fórma d'um Alaüde achatado com um braço comprido, e sómente duas cordas.

Diese — Signal que tem a seguinte fórma \sharp , e estando á esquerda d'uma nota, denota a necessidade de levantar meio-ponto a entoação d'essa nota. Entre nós chama-se vulgarmente *Sustenido*.

Diesis — Era, segundo o systema theorico da Musica dos antigos, um pequeno intervallo que nós chamamos *comma*. Procedia este intervallo da differença de dous sons approximativos, como *Re* \flat e *Do* \sharp : suas proporções se determinão por 128 : 125. (Veja-se *Comma*).

Dilettante — Amador de Musica: se esta palavra passou da lingua Italiana para a Franceza, com mais razão deverá passar para a nossa, que se amolda mais ao genio d'aquella.

Diminuto — Assim se chama um intervallo de dous sons que não se conformão com a base do tom. *Do* sostenido e *Mi* bemol, por exemplo, é uma Terceira *diminuta*, pois nenhum tom ha

que na Clave apresente ao mesmo tempo sustentidos e bemoes. Por isso um intervallo d'esta natureza não é mais que uma alteração momentanea d'um Intervallo natural.

Diminuendo, *diminuindo* — Exprime esta palavra Italiana uma gradual diminuição de força nos sons, e por isso é synonyma de *decrecendo* (Veja-se esta palavra).

Diminuição — Divisão d'uma nota longa em muitas notas de menor valor. Depois de termos variado em Colcheias um thema escripto em Minimas e Seminimas, fazemos nova *diminuição* apresentando uma variação em Semi-colcheias.

Dinamica — Doutrina do movimento das Vozes.

Directo — Intervallo directo é aquelle que fórma uma harmonia qualquer sôbre o som fundamental que a produz. Assim, a Quinta, a Terceira maior, a Oitava e suas replicas, são em rigor os unicos intervallos directos; mas, por extensão, se chamão ainda intervallos directos todos os outros, quer consonantes, quer dissonantes, que fórma cada uma das partes com o som fundamental práctico, que está ou deve estar abaixo d'ellas.

Chama-se accorde directo aquelle, cujo som fundamental é a nota mais grave, e cujas partes se achão distribuidas, não segundo a ordem a mais natural, mas segundo a ordem a mais approximada.

Dis — Em Musica manuscripta ou impressa em Allemanha, apparece ás vezes *Corni in dis*, *Trombe in dis*, que quer dizer *Trompas*, ou *Clarins em Mi* \flat . E' viciosa esta expressão, e não pôde vir de compositor habil, pois que a palavra *dis* em Musica Allemã significa *Re* \sharp , e não *Mi* \flat .

Disjuncto — Diz-se d'um intervallo ou degráo. Intervallos *disjunctos* são os que se fórmão de notas que não estão immediatas, mas separadas por degráos intermediarios, como *Do Mi, Fa La*.

Dissonancia — Reunião de dous sons que não harmonizão perfeitamente, e que só pôde servir de passagem para uma *consonancia*, isto é, para um aggregado de sons mais agradaveis ao ouvido. Chamão-se *dissonancias* a Segunda, a Septima, a Nona de varias especies, etc.

Dissonante — (Veja-se *Accorde, Intervallo*).

Ditale-Harpa — (Veja-se *Harpa-Ditale*).

Dittanklasis — Nome que certo mecanico de Vienna, chamado Müller, deo a um Cravo inventado por elle em 1800. Era composto este instrumento de dous teclados, cujas cordas se afinavão em Oitava uma da outra. N'elle havia além d'isso uma Lyra com cordas de tripa.

Divertimento — Peça de Musica instrumental que esteve em voga desde 1790 até 1810, pouco mais ou menos. Era conce-

bida n'um estylo facil e corrente, proprio para lisongear o ouvido, e algumas vezes entresachada de diferentes themas variados. Estes *divertimentos* não se usão hoje, visto offerecerem mais alimento e recreio á intelligencia os bons Quartettos e Quintettos que ha.

Divertimento — Dá-se ás vezes este nome a pequenos entre-actos, compostos de Dansa e Musica, que terminão representações dramaticas.

Divertimento — Parte da Fuga que ás vezes tambem se denomina *episodio* (Veja-se Cap. XIV).

Divisi, divididos — Quando apparece esta palavra na parte dos primeiros Violinos, por cima de passos inteiros escriptos com a sua Oitava, significa que a execução d'esses passos se divide, executando um dos tocadores as notas superiores da Oitava, e o outro as inferiores.

Do — Monosyllabo substituido em Italia, no seculo XVII, por *Ut*, como de mais facil e suave pronunciação, para designar a primeira nota da escala no solfejo.

Dobrado — Chamão-se *dobrados* ou *redobrados* todos os intervallos que excedem a extensão d'uma Oitava.

Dobrado — Intervallo *dobrado* é tambem aquelle que n'um accorde fazem duas Partes, já em Unissono, já em Oitava. No accorde de Sexta, por exemplo, dobra-se a Terceira ou Sexta, e raras vezes o Basso: no accorde de Dominante, não se dobra nem o quinto degráo nem a Sensível, porque essas notas são quasi sempre per si mesmas mui fortemente pronunciadas, e porque, não tendo senão um modo de resolver, seria desacêrto fazer marchar identicamente duas Partes em Oitava uma da outra.

Dobrar — Em Musica a muitas Partes, *dobrar* significa reproduzir muitos sons n'um só.

Dobrado-Bemol — Signo que serve para abaixar meio-ponto a nota que já é *bemol*. Eis-aqui a sua fórma: $\flat\flat$. Tambem se lhe dá o nome de *Sobre-bemol*.

Dobrada-Fuga — Nome que alguns auctores, sobretudo Allemães, impropriamente dão a uma especie de Fuga com dous themas.

Dobrada-Nota — Unissono formado sôbre duas cordas de Violino, Viola ou Violoncello. Indica-se por meio d'uma nota com duas caudas, uma virada para cima, outra para baixo.

Dobrado Sustenido — Signo, cujo emprêgo é fazer subir meio-ponto a nota que já tem *sustenido*, e cuja fórma é a seguinte, X. Tambem lhe damos o nome de *Sobre-sustenido*.

Dolce (em abbreviatura *dol:*) — Indica esta palavra uma maneira d'exprimir com doçura e suavidade as phrases do canto a que ella

se refere, sem excluir todavia certo vigor no som, nem ultrapassar os limites do *mezzo-forte*.

Dominante — Quinta nota da escala d'um tom: no tom de *Do*, por exemplo, *Sol* é a *dominante*. Dá-se-lhe o nome de *dominante*, porque domina sempre, e se emprega em um sem-numero d'accordes que não admittem a *Tonica*.

Dublette — Registo agudo d'Orgão, com bôca, que sôa Oitava do *prestante* (Veja-se esta palavra), e cujo canudo mais alto não tem mais que um pé de comprimento.

Duetto — Composição musical a duas Partes obrigadas, d'ordinario mui breve, e trabalhada com pouca arte.

Duetto — Composição para duas Partes concertantes vocaes ou instrumentaes. O *Duetto* instrumental sempre é composto só para dous Instrumentos; o vocal porém tem as mais das vezes acompanhamento d'orchestra, de Piano, etc. Tambem podêmos dizer *Duo*.

Dulciano — Antigo nome do Fagotte (Veja-se esta palavra), nos seculos XV, XVI e XVII.

Dulciano — E' tambem um registo d'Orgão de palheta, que não está em uso na Allemanha. Parece-se com o registo de Fagotte dos Orgãos Francezes.

Duodecima ou **Dozena** — A Oitava da Quinta. Conserva sempre o nome de Quinta em qualquer distancia que se ache; mas em Contraponto dobrado chama-se sempre Dozena. O mesmo se deve entender da Nona, Decima, Quinzena, etc.

Duro — Costuma dizer-se d'um accorde ou d'uma harmonia que fere o ouvido.

Duro é tambem o nome que os Allemães dão aos tons maiores. Assim ao tom de *Re* maior chamão elles *D dur*.

Dutka — Dobrada Flauta dos aldeãos Russos, que se compõe de duas cannas de desigual comprimento com tres buracos em cada uma.

E

E-La-Fa — Antiga denominação de *Mi* \flat , de que os Italianos e nós mesmos ainda usamos.

E-La-Mi — Antigo nome da terceira nota da escala, chamada hoje simplesmente *Mi*. Entre nós, bem como na Italia, se chama ainda *E la mi*, e tem quatro Sustenidos na Clave o seu tom.

Echo — Som repercutido por um corpo solido, e que por isso

se repete e renova ao ouvido. Chama-se tambem *echo* ao lugar onde elle se repete. Bem como os raios da luz, os raios sonoros se difundem em todas as direcções, sendo reflectidos por certos corpos duros de superficie plana e polida, na qual batem. Ha localidades taes, onde o som, e até phrases inteiras se repetem muitas vezes. N'um lugar chamado *Simonetta*, a duas milhas de Milão, ha um *echo* que repete vinfe vezes.

Echo é tambem um jôgo d'Orgão, ou antes um pequeno Orgão particular, que se juncta aos grandes Instrumentos d'esta especie, e para o qual ha um teclado privativo.

Efeito — Em Musica, designa esta palavra o resultado das inspirações do genio e das combinações da Arte. São os *effeitos* particulares o producto de certos systemas, de certas fórmas, que varião segundo os tempos e caprichos da moda.

Elodicon — Instrumento inventado, em 1815, por Eschenbach, e fabricado por Voigt, manufactor d'Instrumentos em Schweinfurt. Consistia o principio do mecanismo d'este Instrumento em fazer vibrar, não cordas tendidas, mas laminas metallicas, por meio d'um folle artificial. Achavão-se alli réunidos os effeitos do Clavicordio com os do Orgão. Este mesmo principio de vibração de laminas metallicas pela acção do ar, é o que desde então se tem reproduzido em varios outros Instrumentos.

Embocadura — A parte onde se introduz o sôpro nos Instrumentos de vento. A embocadura da Flauta é um buraco lateralmente aberto no Instrumento. A embocadura da Trompa é conica; a do Clarim, Trombão, Serpentão, tem fórma de funil; a do Clarinette é um bico guarnecido d'uma palheta; o Oboé, o Cor-inglez e o Fagotte não tem por embocadura senão uma palheta dobrada.

Embocadura se diz tambem da disposição natural dos beiços do individuo para tocar o seu Instrumento; assim dizemos que tal flautista tem *boa ou má embocadura*.

Engorola-Notas — Musico que sabe lêr Musica com facilidade, mas é destituído de gôsto e d'expressão.

Enharmonico — O genero enharmonico é a mudança de uma nota para outra, sem que se torne sensivel com a mudança a entoação d'essa mesma nota. Se na melodia, por exemplo, ha um *Fa* \sharp que pareça indicar a Septima do tom de *Sol*, e este *Fa* \sharp muda para *Sol* \flat por causa da harmonia que o acompanha, este *Sol* \flat tornar-se-ha quarto degráo do tom de *Re* \flat , e por conseguinte teremos n'esta mudança *enharmonia* ou *transição enharmonica*. O accorde de Septima diminuta é o que mais naturalmente produz o genero enharmonico, pois que se pôde apresentar sob quatro faces differentes, sem haver mudança sensivel na entoação.

Enthusiasmo — Exaltação da alma que não pôde definir-se. N'este estado vai por diante com mais facilidade a producção musical. As ideias, por assim dizer, acodem em chusma, debuxão-se e dispoem-se com a rapidez do relampago, de modo que, sem mesmo attender ás regras, tudo se acha collocado pela melhor ordem.

Entoar — Significa litteralmente *tomar o tom, assenhorear-se da entoação*. Costumamos dizer: *esta nota é difficil d'entoar, esta entoação é difficil de tomar*.

Entrada — Acção da personagem que entra em scena.

Entrada — Entende-se tambem por esta palavra o momento em que, n'um trecho de Musica, cada uma das Partes começa a ouvir-se, depois d'um repouso ou nas repercussões da Fuga (Veja-se *Repercussão*). N'este sentido é que dizemos: *A Flauta falhou na entrada; aqui não entrarão bem os Bassos*.

Entre-Acto — E', n'uma Opera, o espaço decorrido entre o final d'um acto e o principio do seguinte, e durante o qual a acção fica suspensa. Dá-se tambem este nome á Peça instrumental que se executa no intervallo de dous actos d'uma Opera, d'uma Tragedia, d'um Baile ou d'uma Comedia.

Entrecho — Disposição das diversas partes que compõem um poema lyrico ou um trecho de Musica, e regresso periodico das ideias principaes.

Epigonion — Instrumento dos Gregos que tinha, segundo se crê, quarenta cordas.

Episodio — Parte da Fuga que tambem se chama ás vezes *divertimento*. Dá-se communmente este nome aos motivos accessorios que fazem parte d'uma composição musical, sem todavia serem absolutamente necessarios.

Escala — Nome que, em geral, se dá ao systema dos sons da Musica entre os diversos povos. Mas em particular dá-se o nome d'*Escala* á serie dos sette signos, *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si* (Veja-se *Gamma*). Este nome d'escala vem da gradual posição das notas sôbre a pauta (Veja-se *Pauta*): corresponde ella ao diagramma dos Gregos.

Escola — Reunião dos artistas d'um mesmo paiz, a cuja commum origem se deve certa analogia entre os caracteres e generos de suas composições respectivas. Ha Escolas geraes, como a escola Italiana, a escola Allemã e a escola Franceza; e tambem as ha particulares de certos mestres, como a escola de Palestrina, a escola de Durante, etc. Chama-se *trecho d'escola* uma composição musical onde se encontra mais esmêro nos effeitos da harmonia que na graça dos cantos. *Escola*, n'este sentido, é synonymo de *fatura*.

Escola — Se diz ainda das tradições d'um cantor ou tocador celebres. Dizemos pois : *A escola de Caffarelli, a escola de Paganini.*

Esfôrço — Defeito que se descobre na emissão da Voz em certos cantores. Provém algumas vezes este defeito de terem sido mal dirigidos os seus estudos de vocalisação ; mas a causa verdadeira é quasi sempre a ingrata natureza do orgão vocal.

Espaço — Intervallo que ha entre as linhas da pauta (Veja-se *Pauta*, e Cap. III).

Expressivo, *expressivo*. — Palavra Italiana usada em Musica, e que mostra que se deve cantar ou tocar com expressão.

Estandarte — Peça d'ébano ou páo preto com buracos, que se colloca na parte inferior dos Instrumentos d'arco, onde se prendem as cordas pór um nó.

Esthetica — Sciencia que tem por objecto a doutrina do bello, do sublime, do gôsto e do juizo sôbre as artes. E' já, desde o meado do seculo XVIII, conhecida do mundo litterario como uma das partes essenciaes da philosophia ; e podêmos dizer que ella é exactamente a philosophia das artes.

Estudos — Peças de Musica compostas para facilitar o mecanismo da Voz e da execução nos Instrumentos. Dão os compositores a estas Peças um character de melodia, a fim d'evitar o dissabor do trabalho. Os Estudos para canto chamão-se propriamente *vocalisações* (Veja-se *Vocalisação*).

Estylo — Adopta-se esta palavra na linguagem musical, para designar o character distinctivo d'uma composição ou do talento de quem executa. Quanto á composição, o *Estylo* consiste particularmente na propriedade das ideias em relação ao genero da Peça e á pureza no modo d'escrever. Pelo que respeita á execução, é certo methodo individual que o artista se appropriou, e o fructo da sua organização e de seus estudos.

Euphono — Instrumento de fricção do genero da *Harmónica* (Veja-se esta palavra), inventado pelo doutor Chladni, em Wittenberg, no anno de 1790. Constava elle d'uma caixa quadrada de quasi tres pés e oito pollegadas d'altura, que continha quarenta e dous pequenos cylindros de vidro, cuja fricção, operada por um mecanismo interior, os fazia vibrar.

Evitar — Evitar uma Cadencia (Veja-se *Cadencia*), é ajunctar uma dissonancia ao accorde final para prolongar a phrase.

Execução — Acção d'executar uma peça de Musica (Veja-se Cap. XIX e XX).

Executante — Adjectivo substantivado que designa aquelle que canta ou toca.

Executar — Cantar ou tocar uma ou varias partes d'uma composição musical.

Exercicios — Collecção de passagêns difficeis, destinada para estudo do canto e do manejo instrumental. Em geral differem os Exercicios dos estudos em não serem arrançados em fôrma de Peça mais ou menos melodiosa, e em que estes ultimos só tem por objecto o manejo instrumental, sendo que os Exercicios se applicão ás Vozes e aos Instrumentos.

Expressão — Predicado do artista musico que faz commover os ouvintes (Veja-se Cap. XIX e XX).

Extensão — Distancia mais ou menos consideravel que ha entre o som mais grave e o mais agudo d'um Instrumento ou d'uma Voz.

Extensão — Faculdade relativa d'alongar ou estender os dedos sôbre o ponto ou sôbre o teclado dos Instrumentos para abranger grandes intervallos. O exercicio desenvolve esta faculdade.

F

F — Esta letra por baixo d'uma ou mais notas designa *forte*, dous FF, *fortissimo*, e tres FFF, *o mais forte possivel*.

F — Collocada no principio da pauta em Musica da idade media, era o signal da Clave de *Fa*.

F — E' o quarto som da escala diatonica e natural, que outr'ora se chamava em França *F ut fa*, no antigo solfejo Italiano, *F fa ut*, e hoje se chama *Fa*.

Dá-se tambem o nome de *FF* ás duas aberturas feitas no tampo superior dos Instrumentos d'arco, e nõ meio das quaes se acha o cavallette.

Fa — (Veja-se o artigo precedente).

Fabordão — Designa: 1.º uma Musica para diversas Vozes, mas simples e sem Compasso, cujas notas são quasi todas iguaes, e cuja harmonia é sempre syllabica; 2.º um canto onde se collocão por baixo d'uma Maxima, isto é, d'uma nota que vale oito Compassos, muitas syllabas, e raras vezes dissonancias; 3.º um genero de Musica em canto-chão, na qual o canto era executado por uma Voz intermediaria, d'ordinario pelo Tenor, em quanto as outras Vozes cantavão em contraponto figurado.

Factor — O que faz Instrumentos musicos, isto é, Orgãos, Pianos, Harpas, ou Instrumentos de sôpro. O que faz Orgãos, fa-

brica ás vezes Pianos; com tudo a estrutura d'estes Instrumentos demanda couhecimentos diversos, e trabalhos que nenhuma analogia tem entre si. A construcção da Harpa exige tambem um artificio especial. Os fabricantes d'Instrumentos de metal fazem Trompas, Clarins, Trombões, Ophicleides, etc.; os que trabalham em madeira, fazem Flautas, Clarinettes, Flajolés e Fagottes.

Em vez da palavra *Factor* está hoje mais adoptado o dizer-se *Manufacturer* ou *Fabricador*.

Factura — Estylo mais ou menos scientifico d'escrever Musica: esta palavra refere-se mais á harmonia do que á melodia da Musica. Dizemos pois: *Que bella factura tem esta Peça! A factura d'esta Symphonia é mediocre*. Em geral esta palavra só se applica a composições de certa importancia, como Peças concertantes, Finaes, Symphonias, Fugas, etc. Seria pois ridiculo fallar da *factura* d'uma pequena Aria ou d'um Romance.

Fagotte — Instrumento de sôpro composto de varias peças de páo furadas e guarnecidas de chaves, que se toca com uma *palheta* (Veja-se esta palavra) adaptada a um canal de latão chamado *tudel*.

Fagotte — Jôgo d'Orgão que consta de canudos com palheta, imitando os sons do Instrumento do mesmo nome.

Fagottão — (Veja-se *Baixão*).

Fagottista — Tocador de Fagotte.

Faixas — Taboas delgadas e curvas, que fórmão a espessura dos Violinos, Violas, Bâssos, etc., e sôbre as quaes repousão os tampos superior e inferior d'estes Instrumentos.

Falsete — Voz sobre-laryngea, chamada mais exactamente *voz da cabeça*. E' genero de Voz que não existe senão entre os homens, e particularmente entre os Tenores.

Falso — Este epitheto, que se oppõe a *justo*, dá-se 1.º á Quinta diminuta; 2.º a uma viciosa serie d'intervallos; 3.º a uma Voz que entôa demasiado alto ou baixo relativamente a outros sons; 4.º a uma corda que faz más ou adulterinas oscillações; 5.º á má relação de duas notas ouvidas successivamente em Partes diferentes, como entre o Tiple e o Basso, e que dão ideia d'um Binario sem analogia, como, por exemplo, *Do sustenido* e *Do natural*; 6.º á affinação das cordas d'um Instrumento ou dos canudos d'Orgão que não condiz com a affinação d'outros Instrumentos; 7.º ao que chamamos nota de passagem; 8.º aos sons que vulgarmente se chamão de cabeça.

Fandango — Antiga Aria de dansa n'um Ternario d'Andamento accelerado, originaria d'Hespanha onde está ainda em voga. Os naturaes a dansão acompanhando-se com castanhetas, que elles adoptarão dos Mouros.

Fanfarra — Aria militar executada por muitos Clarins, ou por uma combinação de Clarins, Trompas, Trombões e Ophicleides (Vejão-se todos estes nomes). Esta Musica produz agradável effeito e modulações variadas n'este genero de Peças, por meio d'Instrumentos em differentes tons.

Tocão-se tambem *Fanfarras* com Trompas de caça.

Fantasia — Peça de musica, cuja origem data do seculo XVI. Foi a principio uma composição em que o auctor, segundo o titulo da mesma, se entregava aos caprichos da sua imaginação. D'esta fórma é que a Fantasia foi comprehendida pelos grandes musicos Allemães até Mozart; mas ha quasi vinte annos a esta parte, que nada ha menos livre que uma Fantasia: todas são feitas por um molde que é sempre o mesmo, e no qual a imaginação nada trabalha. Tem ella sempre por thema alguma Aria theatral, cujo motivo é variado.

Fantastico — Chama-se Musica fantastica aquella que d'ordinario consta d'effeitos d'uma instrumentação particular, de combinações desusadas, de melodias sem designio, e d'uma harmonia incorrecta.

Farandola — Aria de dansa d'um Andamento vivo em seis por oito, que se usa na Provença e n'uma parte do Languedoc, por occasião d'algun casamento ou baptizado. E' dansada por grande numero de pessoas que fórmão uma longa cadeia de lenços prêsos á direita e á esquerda de cada uma, exceptuadas porém as que ficam nas duas extremidades. Compõe-se a *Farandola* de vinte, sessenta, e mesmo cem pessoas collocadas, quanto seja possivel, com alternativa de sexos.

Farça em Musica — Especie de pequena Opera buffa n'um só acto, usada em Italia.

Fermata — Palavra Italiana que é synonyma de *Communia*, *Corona*, *Cadencia*, *Ponto d'orgão*, *Caldeirão*, e significa suspensão no Compasso.

Fige — (Veja-se *Ophicleide*).

Figura — Chama-se assim um grupo de notas, um fragmento de motivo que o compositor gosta de reproduzir em todas as Partes d'um trecho de Musica, cujas modulações varia sem nada mudar no designio adoptado. A *Figura* passa do Basso ao Violino, do Fagotte á Flauta, estabelecendo-se uma lucta entre os Instrumentos que se apoderão, pelo seu turno, da passagem favorita. Dizemos *canto figurado*, *acompanhamento figurado*, *córo figurado*, para exprimir que o musico fez grande uso das *Figuras* escrevendo taes composições.

Figuras de Musica — Dá-se este nome ás notas de dif-

ferente valor, ás pausas, e geralmente a todos os signos empregados na escriptura musical.

Figurado — Contraponto *figurado* é aquelle em que entrão notas de diverso valor, e que se oppõe ao contraponto igual, que só admitte notas do mesmo valor.

Final — Nota pela qual se acaba uma antiphona, um hymno, ou outra qualquer peça de Canto-chão.

Final — Trecho de bastante desenvolvimento e riqueza d'harmonia que finaliza o acto d'uma Opera, ou mesmo uma composição de Musica instrumental. O Final d'esta ultima Peça é quasi sempre de character alegre e gracioso; o da Opera contém ás vezes Arias, Duettos, Tercettos, Quartettos, ou Quintettos, e Córos de differente character, metro, andamento, os quaes continuão ou findão a acção.

Flajolé — Especie de Flauta de bico, com seis buracos e guarnecida de chaves (Veja-se Cap. XVI).

Flajolé — Jôgo d'Orgão mui agudo, cujos canudos tem bôca, e são compostos d'estanho, zinco e chumbo. O canudo mais alto não tem mais que seis pollegadas.

Flajolé (*flagioletto*) chamão tambem os Italianos aos sons harmonicos executados no Violino.

Flauta — Instrumento de sôpro, cujas fórmas tem variado muito desde os tempos antigos até hoje (Veja-se Cap. XVI). Ha Flautas simples, dobradas, iguaes, desiguaes, de bico, com embocadura lateral, etc. Fazem-se de páo, de crystal, de porcellana, etc.

Flautado — Varios registos d'Orgão ha com este nome. Ha pois *flautado aberto, tapado, conico, de chaminé*; e differem tanto pela qualidade do som como pela fórma.

Tambem dizemos *som flautado, voz flautada*, para indicar que esse som ou essa voz tem a doçura da Flauta.

Flautim — Pequena Flauta que sôa a Oitava da Flauta ordinaria. Tambem se chama *Oitavino*, e os Italianos lhe dão o nome de *Flautino*, e ás vezes de *Piccolo*.

Flautista — Tocador de Flauta.

Flebile — Adjectivo Italiano que algumas vezes se juncta ao Andamento designado, e significa *flebil, choroso*. Dizemos *Andante flebile*, Andante lastimoso.

Floreios — Ornatos do canto.

Flotta — Nome d'um Côro antigamente cantado por grande numero de discipulos dos Conservatorios de Napoles, na procissão de S. Januario, que tinha lugar todos os annos no mez de Maio.

Flottole — Especie de Cantico melodioso que os discipulos dos Conservatorios de Veneza cantavão nas procissões dos Sanctos.

Flutet ou **Galoubet** — Instrumento de sôpro mui antigo na França, e que ha mais de dous seculos não está em uso senão na Provença. E' o mais festivo de todos os Instrumentos campestres, e o mais agudo de todos os Instrumentos de sôpro. Tem elle a fôrma de Flauta de bico com tres buracos, e toca-se com uma mão só, em quanto a outra fere com uma baqueta o tamboril que o acompanha, e desafia os camponezes a dansarem.

Foglietto — Dá-se este nome, em Italia, á parte do primeiro Violino que contém os solos e as entradas das outras Partes da orchestra: é uma especie de partitura abbreviada.

Folias d' Hespanha — Aria que outr'ora se dansava em Hespanha com acompanhamento de castanhetas. Era ella em Tempo ternario, d'Andamento moderado e d'uma melodia simples.

Fôrça — (Veja-se *Intensidade*).

Forçar a Voz — Defeito que frequentemente se encontra nos cantores, mórmente quando se achão indispostos. Berrão então em vez de cantarem, e desaffinão facilmente, por isso que a Voz sahe fóra do seu diapasão natural. Nota-se este mesmo defeito até nos Instrumentos, forçando o sôpro ou o arco; e ainda quando se não altere a entoação, torna-se sempre ingrato e penetrante o som de taes Instrumentos.

Forlana — Dansa de caracter alegre, cuja Musica é em seis por oito e d'um Andamento vivo; está em uso principalmente no Friul (na Illyria), d'onde ella deriva o seu nome.

Fôrma — Distinguem-se as composições musicaes por suas fôrmas. A Symphonia, por exemplo, tem uma fôrma differente do Concêrto; a Aria tem-na totalmente diversa do Rondó; mas isto se entende pelo que respeita á sua fôrma exterior. Ha todavia outra fôrma que constitue o bello nos trechos de Musica, e consiste em combinar a unidade com a variedade.

Forquilha — Parte do mecanismo da Harpa, inventado por Sebastião Erard, para subir as cordas meio-ponto. A forquilha prende a corda sem a tirar fóra da linha perpendicular.

Fort-Bien — Nome d'uma especie de Piano, inventado em 1758, em Gira, por um manufactor d'Instrumentos chamado *Federici*.

Forte, por abbrev. F. — Adverbio Italiano que designa fôrça na execução d'algum passo, quer seja desde o seu comêço, quer seja depois d'um P., variando porém os grãos do *forte* segundo a diversidade de circumstancias. Assim o *forte* n'uma orchestra completa, em trechos d'energia e fôrça, demanda maior intensidade que na execução d'um *solo* ou d'uma Peça de carácter suave ou triste: o *forte*, n'um grande theatro, corresponde ao *fortissimo* dos pequenos theatros.

Forte, *adjectivo* — (Veja-se *Tempo*).

Forte — Adjectivo que se toma na accepção d'*habil*. Dizemos pois: *Este é forte na Flauta, aquelle é mais forte no Piano que no Violino.*

Forte-Piano — Antigo nome do Instrumento que hoje se chama *Piano* (Veja-se esta palavra); mas entre nós dá-se ainda este nome aos Pianos de cauda.


Fortissimo — Superlativo de Forte, e em breve, FF, *mui forte*. Designa o ultimo gráo de fôrça na intensidade dos sons.

Fragmentos — Dava-se este nome, na antiga Opera de Paris, a uma escolha de muitos actos de Bailes ou d'Operas, que nenhuma relação tinham entre si, mas que formavão um espectaculo variado de duração ordinaria. Havia tambem *fragmentos* compostos com intenção determinada.

Fuga — Peça de Musica que se acha estabelecida sôbre uma ideia ou phrase principal, passando alternativamente em todas as suas partes por uma imitação periodica (Veja-se Cap. XIV).

Fugado (em Italiano *fugato*) — Trecho de Musica concebido no estylo de Fuga, sem observar á risca as leis estabelecidas n'este genero de composição. Estylo *fugado* é pois uma Fuga mais ou menos irregular.

Fundamental — Que constitue a base da harmonia. Chama-se *som fundamental* a nota mais grave do *accorde perfeito* ou do *accorde de Septima* (Veja-se *Accorde*). Accorde fundamental é aquelle d'onde os outros dimanão por inversão (Veja-se *Inversão*, e Cap. XII).

Fusa — Character de Musica, cuja fôrma é a seguinte , e

vale a trigesima segunda parte da Semibreve, isto é, são precisas trinta e duas Fusas para fazerem uma Semibreve.

G

G — Esta letra designa ainda a quinta nota da escala de *Do*, segundo o solfejo Allemão e Inglez.

G-Re-Sol — Antigo nome de *Sol*, segundo o solfejo Francez; os Italianos dizem *G sol re*, ou *G sol re ut*.

Gaita-de-Folle — Instrumento que, durante o seu estado

grosseiro, se chamava em Italia *Cornamusa*, e hoje *Musetta*. Consta d'um ou dous tubos com buracos que se tapão com os dedos, d'um tubo maior que não dá mais que um som, e se chama *bordão*, d'uma especie d'ordre de pelle de carneiro que encerra o vento e o communica aos tubos, e finalmente d'um canudozinho que serve d'introduzir o vento no ordre. Foi muito usado este Instrumento, em França, pelo meado do seculo XVIII.

Galiarda — Antiga Aria de dança d'um Andamento animado em Compasso ternario. Tocava-se, nos seculos XVI e XVII, depois da Pavana e d'outras dansas vagarosas.

Gamma — Dá-se este nome á serie dos sons da musica Européa, a qual se acha disposta de tal sorte que entre a primeira e segunda nota ha um tom, entre a segunda e a terceira um tom, entre esta e a quarta um semi-tom, entre a quarta e a quinta um tom, entre esta e a sexta um tom, entre a sexta e a septima outro tom, e finalmente entre a septima e a oitava um semi-tom, depois do que recomeça outra serie pela mesma ordem, uma Oitava mais alta, e assim por diante até aos sons mais agudos.

O nome de *gamma* vem-lhe de se representar antigamente a nota mais grave da escala dos sons pela terceira letra do alphabeto Grego chamada *gamma*. Attribute-se o uso do *gamma* e o nome de *gamma* a um monge Italiano do seculo XI, chamado *Guido Aretino*; mas elle mesmo falla d'isto como de cousas anteriores ao seu tempo (Veja-se *Hexacordo* e Cap. IV).

Gavotta — Aria de dança em Compasso binario e d'um Andamento moderado. Já se não usa a Gavotta senão nos Bailes. Entre nós ha muito que foi abolida.

Generos — Formulas de successão harmonica e melodica. Tinhaõ os Gregos tres generos: 1.º o *Diatonico*, no qual todos os sons se achavão em distancia d'um tom ou d'um semi-tom, segundo a exacta significação da palavra *diatonico*; 2.º o *Chromatico*, onde se empregavão semi-tons e o intervallo de tom e meio; 3.º o *Enharmonico*, do qual havia diversas combinações, onde entravão como elementos o quarto, o terço, os dous terços e os tres quartos de tom. Estas expressões, transmittidas á Musica moderna, são ou insignificantes ou completamente falsas. As palavras *diatonico* e *enharmonico* nada exprimem em nossa linguagem musical. Afóra estes não temos na Musica d'hoje genero propriamente dicto, pois que todos alli se achão entrelaçados.

Genio — Genio musical se chama esse dom innato, inexplicavel, que da Natureza recebemos; é a faculdade de crear facilmente ideias estheticas, e de lhes dar a expressão a mais adequada á linguagem melodiosa e harmoniosa dos sons; é esse fogo que in-

teriormente abraza o compositor, e que lhe inspira continuamente cantos novos e agradaveis, uma expressão viva que falla ao coração, e uma harmonia majestosa que determina o character do canto.

Giga — Aria de dança d'um Andamento vivo em Compasso binario e composta de tres partes. Grande numero de compositores do seculo XVII e XVIII adoptou o character d'esta Aria em suas Peças instrumentaes.

Giusto, justo — Tempo *giusto* é uma expressão de que os Italianos se servem para indicar um Andamento, nem muito vivo, nem muito vagaroso.

Glottis — Embocadura dos Instrumentos de sôpro entre os Gregos.

Glottis — E' tambem a parte carnuda do orgão da Voz, cujos movimentos contribuem para o articular dos sons.

Gorgheggio, garganteio — Palavra Italiana que designa uma passagem rapida executada com a Voz. Os melhores cantores antigos e modernos a empregarão sempre com prudencia. Pôr meio do *gorgheggio* se evita a frequente repetição das palavras, e se faz realçar mais a Voz.

Gradação de Voz — Um dos mais bellos ornatos do canto e da Voz, que é entoar mui suavemente uma nota de longa duração ou d'uma Cadencia, augmentando gradualmente o som do *piano* ao *forte*, e diminuindo do *forte* ao *piano* na mesma proporção. Em Italiano se diz *messa di voce*, e em Francez *mise de voix*.

Gradual — Canto que se recita no Officio solemne da Missa depois da Epistola. Este Canto se chama Gradual, porque, nas Missas cantadas, se canta sôbre os degrãos da estante ou do Sanctuario, *in gradu*. Dá-se tambem o nome de Gradual ao livro de Canto-chão que contém o Officio da manhã.

Gran-Jôgo ou **Gran-Côro** — Denominação que se dá a uma Peça d'Orgão executada sôbre os teclados reunidos do grande Orgão e do Positivo com os pedaes, e na qual se junctão todos os jogos de palheta, taes como trombetas, clarins, bombardas, cromornos, combinados ás vezes com os jogos de mutação, taes como cornetas, nazardos, e até com os jogos principaes, como são os bordões, os diversos flautados, quando os folles fornecem vento com abundancia (Veção-se todas estas palavras).

Grand-Opera — Nome que outr'ora se dava á Opera de Paris, para a distinguir da *Opera-comica*. Hoje se chama simplesmente *Opera*.

Grasnar — Tirar de certos Instrumentos, taes como Oboé, Fagotte, etc., um som fanhoso e rouco que se parece com o gras-

nido do pato ou do ganso. Acontece isto aos principiantes, mórmente nos sons graves, por não cerrarem a palheta com os beiços. Os Francezes exprimem a mesma ideia com a palavra *canarder*; e os Italianos, *sgrisciare*.

Grave — Adjectivo que exprime a qualidade de sons produzidos por Instrumentos de grandes dimensões e pelas vozes de Basso. Um som *grave* se contrapõe a outro agudo, e quanto mais lentas forem as vibrações do corpo sonoro, tanto mais grave será o som.

Grave, gravemente — Adverbio Italiano que apparece á frente d'alguns trechos de Musica, para indicar um Andamento assás vagaroso e certa gravidade na execução. Nos Instrumentos de corda designa elle uma execução distincta e energica.

Gravidade — A gravidade dos sons depende da grossura das cordas ou dos tubos, da longura, do diametro, e em geral do volume e da massa do corpo sonoro.

Gravura Musical — Arte de gravar Musica.

Grazioso — Adjectivo Italiano que significa *gracioso*, e posto no principio de certas Peças indica um caracter suave e aprazivel na execução.

Grupetto — Palavra Italiana que designa um ornato de canto, composto d'algumas pequenas notas que precedem outra nota de maior duração. O *grupetto* consta geralmente de tres notas subindo ou descendo, e quando está em breve, apparece um *∞* por cima da nota a que se refere.

Grupo — Ornato em melodia, que ordinariamente consta de quatro pequenas notas, e que ás vezes se pôde exprimir sem ellas, pondo um *∞* adiante da nota que o precede. Se a quarta nota sobe, chama-se *grupo ascendente*; se desce, *grupo descendente*.

Grupo quer dizer tambem reunião de muitas cordas n'um Instrumento, afinadas em Unissono ou em Oitava, que devem ser feridas com o dedo, tecla, ou por outro algum meio. As vinte e quatro cordas do Alaúde formão dôze grupos de duas cordas cada um. Cada tecla d'um grande Piano fere um grupo de tres cordas.

Guddok — Nome d'um Violino rustico de tres cordas, usado entre os camponezes Russos.

Guião — Signal que outr'ora se collocava no fim da pauta sobre o degráo, em que devia ser collocada a nota da pauta seguinte, a fim de facilitar a leitura da Musica. Este signal já não está em uso, senão em Musica manuscripta.

Guitarra — Instrumento de cordas com um braço dividido por trastos onde pousão os dedos. Dedilhão-se as cordas d'este

Instrumento com a mão direita. Consta a Guitarra de dez cordas metallicas, formando a prima e as tres immediatas quatro grupos de duas cordas cada um, afinadas em unissono pela seguinte ordem, *Sol, Mi, Do, Sol, Mi, Do*, a mais baixa das quaes corresponde ao *Do* da quarta corda do Violino, e a mais alta ao *Sol* da prima d'este. Antes que se introduzisse o Piano, era entre nós o Instrumento favorito das Damas.

Guitarrista — Tocador de Guitarra.

Guzla — Instrumento campestre dos Morlacos, que não tem mais que uma corda de cabello entrançado. Serve-lhes este instrumento para acompanhar os cantos nacionaes, chamados Pisme.

H

H — Letra que entre os Allemães designa *Si* natural.

Halali — Nome d'uma Aria que tocão as Trompas de caça quando o animal succumbe.

Harmonia — Resultado de muitos sons ouvidos simultaneamente, e que harmonizão entre si.

Harmonia — Doutrina dos accordes; systema de sua classificação (Veja-se Cap. XII). N'este sentido é que se diz: *Eu estudo a harmonia; No Conservatorio aprende-se a harmonia.*

Harmonia — Musica d'Instrumentos de sôpro onde não entrão os de percussão. Por este nome é que se distingue este genero de Musica da *Musica militar* (Veja-se estas palavras); todavia os musicos confundem a cada passo estas duas accepções.

Harmonia — Entendem os manufactores d'Orgãos por este nome a qualidade propria do som de cada um dos jogos d'este Instrumento. Dizem pois: *Esta Flauta, este Oboé, este Clarim, são d'uma bella harmonia*, isto é, d'uma boa qualidade de som.

Harmonica — Instrumento composto de copos de vidro, que se affinão por meio da agua que se lhes deita com mais ou menos abundancia, e cujas extremidades se esfregão com os dedos para os fazer retinnir. Tambem se obtém este effeito com vasos de crystal, atravessados por um eixo moveiço, á roda do qual andão os mesmos movidos por um pedal (Veja-se Cap. XVI).

Harmonica — Dá-se tambem este nome a um Instrumento que consta d'uma escala chromatica mais ou menos extensa, de laminas de vidro prêsas por uma ponta e soltas pela outra, as quaes

são feridas por pequenas baquetas flexíveis, terminadas por um bocado de cortiça.


Harmonicos — Sons que dão frouxamente a Oitava da Quinta, e a dobrada Oitava da Terceira d'um som grave, quando se faz vibrar com fôrça uma corda de grande dimensão (Veja-se Cap. XII).

Harmonicos — Vejão-se *Sons harmonicos*).

Harmonioso — Que tem harmonia. *Esta Musica é harmoniosa; é harmonioso o todo d'estas vozes.*

Harmoniphon — Instrumento de sôpro e de teclado, que tem quinze pollegadas de comprimento, cinco de largura e tres d'altura, e cujos sons se assemelham aos do Oboé. Toca-se com a bôca por meio d'um tubo elastico, que serve para lhe introduzir o ar, ao mesmo tempo que os dedos manobram sôbre o teclado, que é exactamente semelhante ao do Piano. A sua extensão é geralmente a mesma que a do Oboé ou do Cor-inglez, e a embocadura tem quasi cinco linhas de diametro. Foi inventado este instrumento, em 1837, por Páris, de Dijon.

Harmonista — O que é versado na sciencia da Harmonia.

Harpa — Instrumento de grandes dimensões, cujas cordas são de tripa, e se pulsão com ambas as mãos. São quatro as peças principaes de que se compõe a Harpa, a saber: a *consola*, a *columna*, o *corpo sonoro* e a *bacia*. Esta ultima, reunindo as duas precedentes na sua parte inferior, fórma a base do Instrumento. O corpo sonoro consta d'uma caixa convexa de páo de bôrdo, mais larga em baixo do que em cima, e coberta com uma taboa de pinho. Esta taboa, sôbre a qual se achão fixados os botões que servem de prender as cordas, chama-se *tampo harmonico*. Quanto á consola, é uma peça curva em fórma de , e guarnecida de caravelhas que servem de puxar pelas cordas prêsas na extremidade opposta sôbre o tampo. Pelo que respeita á columna, em fim, é ella uma haste massiça ou ôca, segundo a Harpa fôr simples ou tiver mecanismo de pedaes. Estes são sette, quatro para o pé direito e tres para o esquerdo; e algumas ha com um quarto pedal para a esquerda.

Harpa-Ditale — Pequena Harpa d'uma extensão de quatro Oitavas, construida por Pheiffer, em Pariz. N'ella se acha substituido o mecanismo dos pedaes da grande Harpa por um movimento particular dos dedos.

Harpista — Artista musico que toca Harpa.

Hexacordo — Escala do Cantochão composta de seis notas que geralmente se crê ter sido inventada por um monge do seculo XI, chamado *Guido Aretino*, e que só depois d'elle esteve em uso (Veja-se *Gamma*, *Mutanças* e *Solfejo*).

Hymno — Cantico de louvores em estylo sublime. Além do *Te Deum laudamus* e varios outros Hymnos, emprega a Igreja nas suas ceremonias uns tres, cujo texto é tirado do Evangelho de S. Lucas, a saber, a *Magnificat*, o *Benedictus*, e o *Nunc dimittis*.

O *Hymno Ambrosiano* ou *Te Deum* foi composto, no IV seculo, por Santo Ambrosio, arcebispo de Milão. Está adoptado por toda a Christandade para se cantar em certas funcções particulares, já em Musica figurada, já em Cantochoão, como o mais proprio em acção de graças ao Omnipotente.

Hymno — Canto triumphal ou patriotico. A *Marseillaise* é um hymno da revolução Franceza. Ha quem diga que este hymno produzia no campo de batalha o mesmo effeito que a antiga e celebre canção de Rollando. O nome de *Marseillaise* vem-lhe de serem os confederados os primeiros que, em 1792, o levárão de Marselha para Pariz.

I

Imitação — Phrase melodica que passa alternativamente d'uma Voz ou d'um Instrumento a outro, e serve d'acompanhamento a outras phrases, mediante certas regras da arte de compôr. Ha varias especies d'Imitações, que se podem vêr indicadas no Cap. XIV.

Imitativa (Musica) — Chama-se *Musica imitativa* aquella que tem por objecto produzir effeitos semelhantes ou analogos aos que se observão na Natureza, taes como o ruído da tempestade, a agitação das vagas, o movimento d'uma caçada, o galopar dos cavallos, etc. Estas imitações são mui imperfeitas, e só produzem effeitos de convenção. Todavia são de quando em quando necessarias.

Improviso — Invenção espontanea d'um trecho de Musica quando se toca algum Instrumento. Poucos exemplos ha de verdadeiros *Improvisos*; as mais das vezes o que se apresenta como tal, não é mais que o complemento d'um quadro preparado d'antemão, e no qual entrão muitas ideias já determinadas. Só quando o artista tem por ouvinte a si proprio, é que elle improvisa verdadeiramente; então, no meio de pensamentos vagos ou insignificantes, apparecem alguns que tem o character da originalidade.

Improvisar — Fazer *improvisos*.

Inganno — Palavra Italiana que quer dizer *engano*. Empre-

ga-se em Musica para indicar uma modulação inopinada, e differente d'aquella que parecia indicar a preparação (Veja-se *Cadencia* e *Modulação*).

Instrumentos — Apparelhos destinados a produzir sons á imitação da voz humana, e a formar Concertos pela reunião de seus timbres. Commummente se dividem os Instrumentos em quatro secções principaes, a saber: 1.º Instrumentos de corda; 2.º *idem* de sôpro; 3.º *idem* de percussão; 4.º *idem* de fricção e de corpos metallicos ou vidrosos. Subdivide-se a classe dos Instrumentos de corda em Instrumentos de cordas dedilhadas, d'arco e de teclado. Entre os Instrumentos de sôpro devemos pôr os do genero das Flautas de canudos, com embocadura ou boquilha, os que se toçao com uma palheta ou lingueta vibrante, e os que tem embocadura de metal. Os Instrumentos de percussão fórmão duas classes, os Tambores, ou Instrumentos de pelle estirada, e os timbres de diversas fórmãs. Finalmente os Instrumentos de fricção, como as Harmonicas, os *ferros harmonicos*, as *placas*, etc. Para maior individuação, veja-se o Cap. XVI.

Instrumental — Que se refere a Instrumentos. Dizemos *concerto instrumental*, para dar a entender um concerto que só consta d'Instrumentos; chamamos *composição instrumental* a Musica que é escripta para Instrumentos.

Instrumentista — Artista musico que toca um ou mais Instrumentos.

Intensidade — Qualidade energica dos sons; força de sua vibração.

Intermedio — Pequena peça entresachada de versos, de Musica e de Dansa, que outr'ora se executava entre os actos d'uma Tragedia, d'uma Opera séria ou d'uma Comedia de character. Era quasi sempre alegre ou buffo o genero d'estes *Intermedios*. Em Italia se dava antigamente o nome de *intermezzo* (intermedio) a pequenas Operas, taes como *La Serva Padrona*, de Pergolese, ainda que nem sempre fossem executadas nos entre-actos d'outras Peças: hoje se lhes dá o nome de *farças*.

Intervallo — Distancia entre dous sons, um mais grave, outro mais agudo.

Intervallo Consonante — Analogia entre dous sons d'entoação differente, mas agradável ao ouvido.

Intervallo Dissonante — Relação entre duas notas d'entoação differente, e que põe o ouvido na urgencia immediata d'ouvir um intervallo consonante (Veja-se Cap. XII).

Intervallo Dobrado ou **Composto** — Distancia maior que a Oitava entre dous sons. A Nona é um intervallo de Segunda

dobrada; a Decima um intervallo de Terceira dobrada, etc. (Veja-se Cap. XII).

Intervallo Simples — Distancia entre dous sons que se achão dentro dos limites da Oitava (Veja-se Cap. XII).

Intervallo Invertido — Por intervallo ou accorde invertido se entende aquelle, em que a ordem das partes se acha transposta de tal fórma, que as notas graves passam a ser agudas, e estas se mudão para o lugar das graves.

Introduccão — Comêço d'uma Opera onde a Musica não soffre interrupção, e que ás vezes consta de varias scenas e diversos trechos. A Introduccão entra na classe das fórmas mais modernas da Opera; ella é hoje obrigatoria.

Chama-se tambem *Introduccão* um Andamento vagaroso e assás breve, por onde começão ás vezes uma Symphonia, um Quartetto, uma Abertura, e que immediatamente é seguido d'outro Andamento mais vivo.

Inversão — Mudança na disposição das notas que fórmão um accorde, e nas partes que constituem uma harmonia.

Inverso (Contraponto) é o nomé d'uma especie de composição systematica, em que uma ou muitas Partes executão ás avessas, isto é, em movimento contrario, phrases que outras Partes fizerão ouvir em movimento recto (Veja-se *Movimento contrario*, e tambem o Cap. XIV).

Inverso Contrario (Contraponto ou Imitação) — Contraponto, em que uma ou muitas Partes fazem por movimento retrogrado e contrario o que outras disserão em movimento recto.

Irregulares (Tons) — Chamão-se em Cantochão *tons irregulares*, ou antes, *peças irregulares*, certos cantos em que é difficil determinar o tom, por isso que parecem pertencer ao mesmo tempo a diversos tons do Cantochão. Taes são, por exemplo, o canto do Psalmo *In exitu Israel* e sua antiphona; a antiphona *Hæc dies* do oitavario da Pascoa.

J

Jôgo — Collecção de canudos d'Orgão de certa fórma, de certa especie, estabelecida sôbre todas as notas de que se compõe a escala geral do Instrumento. Um *jôgo de flautado aberto de quatro pés* é um jôgo, cujo canudo maior tem quatro pés d'altura; um *jôgo*

d'Oboé é um aggregado de canudos de palheta que imitam o som do Oboé. Dividem-se os jogos do Orgão em *jogos de bóca*, *jogos de palheta* e *jogos de mutação* (Veja-se Cap. XVI).

Justo — Dá-se geralmente este epitheto aos intervallos, que se achão exactamente na relação que devem ter com as outras notas do tom e do modo (Veja-se estas palavras). Chama-se *justa* uma Oitava, quando algum signo d'elevação ou abaixamento a não altera.

K

Kyrie — Palavra Grega que serve para invocar o nome do Senhor no princípio da Missa. Algumas vezes ha nas Missas longos trechos de Musica sôbre estas palavras: *Kyrie eleison*, *Christe eleison*. Kyrio é entre nós o seu nome proprio, e dizemos: *Este Kyrio é mui extenso: que bellos Kyrios!*

L

La — Sexta nota da escala moderna, e da escala do Cantochão.

Lacrimoso, *lamentavel* — Esta palavra indica um Andamento vagaroso, e qualifica ao mesmo tempo o character da Musica, que deve ser triste, sentimental e lugubre.

Lamentações de Jeremias — Elegias que se cantão na Semana Sancta; tres na quarta, tres na quinta e tres na sexta. D'ordinario executão-se, em Italia principalmente, em Cantochão com acompanhamento de Violas, Violoncello e Piano, etc., ou tambem em Musica figurada a uma só Voz ou a muitas. Serve o mesmo nome para designar estas differentes composições.

Larghetto — Palavra Italiana que serve para denotar uma imperceptivel modificação de lenteza mais pronunciada que o *Andante* e menos vagarosa que o *Adagio* (Veja-se estas duas palavras).

Largo — O mais vagaroso de todos os Andamentos em Musica.

Larigó — Jôgo d'Orgão que consta de canudos de bóca, e sôa Quinta acima do *dublette* (Veja-se esta palavra). Este jôgo é dos mais agudos do Orgão.

Legato, ligado — Palavra Italiana que mostra que todas as notas devem ser ligadas sem interrupção.

Leggiero, ligeiro — Designa suavidade no modo de tocar.

Lento — Andamento assás vagaroso em Musica.

Ligação ou **Ligadura** — Semi-circulo horizontal que abrange duas notas da mesma entoação, para as ligar uma á outra de modo que sómente se faça uma de duração igual ao valor d'ambas.

E' tambem uma linha curva por cima de muitas notas de diferente entoação, para serem ligadas d'um só fôlego, arcada ou vibração de lingua.

Licença — Incorreção que um compositor se permite no seu estylo d'escrever a harmonia da Musica, e com a qual viola momentaneamente as regras da Arte, e por conseguinte as do ouvido.

Em Musica geralmente nada ha fóra das regras, senão o que offende o ouvido, a razão e o gôsto: portanto só os verdadeiros genios nos podem servir de guia para as *licenças* que é possível admittir. Como porém não existe codigo algum para regular estas licenças, devemos empregá-las com a maior reserva e pondêrarem bem a sua natureza, a fim de não nos expôrmos a commetter faltas; porque a mesma licença que n'um grande compositor seria admissivel, póde ser condemnada nas composições d'aquelle que não tem experiencia, por isso que não soube profundar a causa, o nexo e as circumstancias que o induzirão a tomá-la.

Linha — Riscos horizontaes que fórmão a pauta, em que se escreve Musica. São cinco estas linhas na Musica ordinaria, e quatro no Cantochoão. O numero d'estas linhas variou na idade media: pelos fins do seculo XVII e principios do XVIII, compunha-se a pauta d'oito linhas para Musica d'Orgão e de Cravo.

Loco, no lugar — Esta palavra Italiana indica, depois d'uma passagem em Oitava acima ou abaixo, tornar á posição natural das notas.

Longa — Figura que, segundo a antiga notação, valia duas Breves ou quatro Compassos. Em Compasso ternario tinha o valor de tres Breves.

Loure — Nome de certo Instrumento que já não está em uso na França, e mui parecido com a Gaita de folle. E' tambem o nome d'uma Aria de dansa, de character grave e Andamento vagaroso, em *tres por quatro*, ou *seis por quatro*, a qual começa no ar, e consta de duas partes d'oito, dôze ou dezaseis Compassos que se repetem.

Lyra — Antiquissimo Instrumento de cordas e fórma triangular, que servio, pelo decurso de muitos seculos, para acompanhar

os cantos destinados ao louvor dos deoses e á memoria dos heroes. Attribute-se a Mercurio a invenção d'ella; mas ha differença entre a Lyra de tres cordas inventada por Mercurio Egepcio, e a de Mercurio Grego de sette cordas. A invenção d'esta ultima tambem se attribue a Orpheo, a Amphion, a Apollo, etc., de sorte que é mui difficil determinar precisamente o seu verdadeiro inventor.

A Lyra dos Gregos tinha a fórma de duas pontas de carneiro, separadas por uma travessa onde prendião as cordas. Crêm os antiquarios que se tocava com um plectro, cuja fórma variava segundo a diversidade d'Instrumentos, em que era empregado. A mesma Lyra era nome generico dos Instrumentos de cordas dedilhadas entre os antigos, taes como *Cythara*, *Chelys*, *Phorminx*, etc. (Veja-se Cap. XVI).

Lyra — Dá-se tambem este nome a uma variedade do Violão, que esteve em voga desde 1793 até 1810. Tinha effectivamente alguma analogia de fórma com a Lyra antiga, e só se differenciava pelo braço, que permittia variar as entoações de cada uma das cordas que erão seis. Como esta fórma era pouco favoravel ao effeito dos sons, eis o motivo de a abandonarem.

Lyrico — Termo que antigamente se applicava á Poesia destinada para se cantar com acompanhamento de Lyra. Hoje se chama Poesia lyrica a que é expressamente composta para entrar em Musica, bem que a Lyra já esteja em esquecimento. Esta é a razão porque ás vezes designamos uma Opera com o nome de *drama lyrico*, e o theatro em que se representão peças de Musica, *theatro lyrico*.

M

Madrigal — Peça composta para Vozes sem acompanhamento, que estava muito em voga desde os principios do seculo XVI, e só deixou de ser moda depois do triumpho da Musica dramatica. Erão escriptos os *Madrigaes* para quatro, cinco, seis ou sette Vozes, n'um estylo cheio de combinações elaboradas e d'Imitações (Veja-se esta palavra). Os compositores Italianos e Belgas se distinguirão sôbre tudo em compôr Madrigaes: na época em que este genero de Musica estava em uso, escrevião os musicos Francezes em estylo mais livre suas Canções a muitas Vozes.

Madrigalesco — Que diz respeito ao estylo de Madrigal.

Maestoso, *majestoso* — A Musica d'este character pede um Andamento mais vagaroso e execução semelhante á do Grave (Veja-

se esta palavra). A's vezes anda annexo, como epitheto, á palavra *Allegro*, *Adagio*, etc.

Maior — Indica uma qualidade d'intervallo mais distante que o *menor* da mesma denominação. Assim, a *Segunda maior* compõe-se d'um tom, e a *Segunda menor* d'um semi-tom.

Este adjectivo applica-se tambem ao modo d'um tom (Veja-se *Modo e Tom*), que é *maior* quando a Terceira e a Sexta da Tónica (Veja-se esta palavra) abrangem a sua maior extensão relativa ao tom, e *menor* quando taes intervallos fazem differença d'um semi-tom para menos.

Mancando — Palavra Italiana que significa — Tocando cada vez mais devagar e mais *piano*.

Mandóra — Instrumento de cordas dedilhadas da familia do Alaúde, mas differentemente afinado. Tem a Mandóra oito grupos de cordas de tripa afinadas de Quinta em Quarta, que fazem ao todo dezaseis. Ha já muito está em desuso este Instrumento.

Mão Harmonica — Nome que os antigos escriptores de Musica davão á figura interna da mão esquerda, cujos dedos trazem o nome das notas *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, dispostas em fórma a facilitar aos discipulos o *solfejo* nos tres generos, chamados *por bemol*, *por bequadro*, e *por natureza*, segundo o methodo das *mutanças*. A invenção da *mão harmonica* é commummente attribuida ao monge *Guido Aretino*, que vivia no seculo XI; d'isso porém não se acha indicio algum em suas obras.

Marcato, *marcado* — Este epitheto Italiano se emprega em Musica, para indicar que a passagem ou phrase se deve exprimir d'uma maneira mais sensivel e distincta.

Marcha — Peça de Musica composta para Instrumentos de vento e de percussão, destinada a regular o passo da tropa. Algumas vezes empregão-se as Marchas na Musica theatral, junctando-se-lhes d'ordinario um Côro. O Andamento da Marcha é moderado, mas bem caracterizado, e em Compasso quaternario.

Massas — Diz-se de muitas Partes consideradas como fazendo um todo harmonico. Os arpejos dos Violinos e das Violas, ligados pelas *tenutas* dos Instrumentos de sôpro, fórmão bellas *Massas* d'harmonia. Um solo d'Oboé se exprime com graça, e domina sôbre as *Massas* da orchestra.

Masurka — Aria de dansa usada na Polonia. O seu Andamento é animado; mas ha *Masurkas* ou *Mazurkas* d'um Andamento moderado.

Maxima — Figura de Musica, cuja fórma é um quadrilongo terminado por uma cauda vertical ao lado direito. Valia oito Compassos, e desapareceo da Musica moderna.

Mediante — Terceira nota da escala de qualquer tom (Veja-se *Gamma* e *Tom*).

Medio (**Termo**), *meio-termo* — Parte central do diapasão d'uma Voz ou d'um Instrumento, igualmente distante das extremidades grave e aguda.

Melodica — Instrumento de teclado da fôrma do Cravo com um jôgo de Flauta, inventado, nos ultimos cincoenta annos do seculo XVIII, por João André Stein, d'Augsbourg.

Melodicon — Instrumento de teclado, inventado, em Copenhague, pelo mecanico Pedro Rieffelsen. O som n'este Instrumento era produzido pela fricção de puas metallicas sôbre um cylindro d'aço.

Melodia — União successiva de sons que fôrmao um sentido musical mais ou menos agradável ao ouvido. E' a *Melodia* uma das partes mais importantes da Musica. Seus elementos se compõem da successão de sons e do *rhythm*o (Veja-se *Rhythm*o).

Melodioso — Que tem melodia. Dizemos: *Musica melodiosa*, *Côro melodioso*.

Melodion — Instrumento que Dietz (o pai) inventára em Al-lemanha. Tinha a fôrma d'um Piano pequeno, e pedaes, como a Harmonica, que fazião mover uma roda. Por meio da fricção de pequenos cylindros metallicos é que elle se tocava.

Melodista — Musico que é dotado da faculdade d'inventar melodias. Chama-se tambem *Melodista* o amador de Musica que tem decidida paixão pela melodia. Há, em Inglaterra, uma sociedade de *Melodistas* que tem por alvo animar a producção d'Arias populares.

Melodrama — Na sua mais exacta significação, quer dizer esta palavra *drama posto em Musica*. Uma Opera é um verdadeiro *Melodrama*; mas prevaleceo o uso de chamar *Melodramas* a certas peças dialogadas, onde a Musica não entra senão quando se dausa, ou adverte a entrada e sahida dos actores.

Melomania — Mania, excessiva paixão por Musica.

Melomaniaco — Fanatico amador de Musica. Differe o *melomaniaco* do *melodista* em que este gosta sómente da melodia, e aquelle folga de vêr reunidas todas as secções da Arte.

Melopêa — Era entre os antigos a arte ou regras de compôr o canto, cuja prática ou effeito se chama melodia. A *Melopêa* pois significava a composição dos cantos, e *melodias* os cantos compostos.

Meloplasto — Quadro composto das cinco linhas da pauta com algumas linhas addicionaes por cima e por baixo. Este quadro, pelo qual o professor de Musica vai correndo com uma varinha terminada por uma pequena bola, serve de representar, por

meio d'uma notação movel, cantos que são executados pelos discipulos, á medida que a varinha lhes indica novos sons, o que os dispensa d'aprender a lêr os signos ordinarios da Musica, de conhecer as Claves e todos os accessorios da Musica escripta. Foi inventado este methodo do *Meloplasto*, em 1817, por Pedro Galin, de Bordeos.

Menestreis — As primeiras nações Christans da Europa tinham, além do Canto sagrado, uma especie de Musica profana executada quasi exclusivamente por uma classe especial d'homens, que é provavel trouxessem a sua origem dos antigos Bardos, ou dos comicos Latinos, cuja occupação era quasi a mesma. Esta classe de musicos poetas, ou ás vezes simplesmente tocadores, andava errante, sem ter lugar fixo, de cidade em cidade, de castello em castello, em bandos mais ou menos consideraveis, com suas mulheres e filhos, procurando em toda a parte divertir os grandes e os ricos por meio d'elogios, as mulheres vaidosas por meio de lisonjas, e a baixa classe do povo por meio de momices.

Depois que o numero d'elles excedeo certos limites, fôrão pouco a pouco perdendo o seu credito e predominio sôbre as imaginações, a ponto de muitos d'elles attrahirem o desprezo público, e provocarem não poucas vezes o rigor das leis por excessos e desordens.

Os *Menestreis* sobreviverão aos trovadores, e, conhecidos ainda hoje por este nome, occupão o ultimo lugar da jerarchia musical, usando sómente do seu arco para entreter festejos do campo.

Meno, menos. — Esta palavra ao pé d'outras indica diminuição de força no som e de presteza no Andamento, como, por exemplo, *meno forte, meno presto*, menos forte, menos apressado.

Menor — Intervallo de dous sons, mais pequeno que o intervallo *maior* da mesma denominação, distancia de meio ponto (Veja-se *Maior*). Uma Tereira *menor* consta de pontô e meio; uma Terceira *maior* encerra o intervallo de dous pontos.

Merlina — Orgão de cylindros que serve para ensinar melros e piscos. O som da *Merlina* é mais forte que o do Realejo, de que se usa para canarios e pintasilgos.

Merula — Antigo registo d'Orgão que, em França, se chamava ás vezes *rouxinol*. Consistia elle n'uma boceta d'estanho cheia d'agua com dous ou tres tubos, nos quaes a agua era agitada pelo vento: este registo imitava o gorgueio dos passaros, e hoje não está em uso.

Mestre — Nome que só compete aos compositores, cantores e tocadores de distincto merecimento.

Mestre de Canto — Eis-aquí os seus principaes deveres :

1.º formar a Voz do discipulo para entoar com precisão, e de modo que venha a possuir esse grão de flexibilidade igual nos *fortes* e nos *pianos*, tão necessario á entoação e ao valor de cada nota. Cumpre fazer-lhe contrahir esse habito logo desde o principio, a fim de tornar a Voz duradoura por meio d'exercicios calculados de fórma, que lh'a poupem e não fatiguem; 2.º habituá-lo á leitura da Musica, para que execute facilmente á primeira vista; 3.º exigir uma pronúncia e declamação clara e distincta, inspirando-lhe verdadeiro gòsto e expressão.

Mestre de Capella — Dava-se outr'ora este nome a um musico encarregado de compôr Musica sagrada para a capella dos reis e dos principes, de ensaiar e dirigir os executantes. Hoje chama-se *mestre de capella* ao compositor de Musica d'Igreja e de theatro; e, na Italia, goza tambem d'este titulo aquelle que teve um curso completo d'estudos no Conservatorio musical.

Mestre de Musica — O que dirige a Musica d'uma Igreja, e dá lições aos meninos do Còro.

Mestre de Musica — Se diz tambem d'um musico que ensina principios de *solfejo* (Veja-se esta palavra).

Mestre de Musica — Em fim, é o nome d'aquelle que dirige a Musica d'um regimento.

Metal de Voz — Qualidade d'uma Voz sonora. Dizemos: *Aquella tem bello metal de Voz*, isto é, tem uma Voz clara, pura, sonora, argentina.


Methodo — Estylo de cantar ou tocar segundo certos principios mais ou menos razoaveis. Dizemos d'um cantor que tem boa gradação de Voz, uma vocalisação correcta e pronúncia bem articulada, que elle tem *bom Methodo*.

Methodo — Se diz tambem d'uma collecção de principios e regras proprias para formar bons cañtores, bons instrumentistas, ou bons leitores de Musica. Ha Methodos de canto, para todos os Instrumentos, para cada uma das partes de que a Musica tracta, etc.

Metronomo — Instrumento proprio para medir o tempo em Musica, inventado pelo mecanico Winckel, d'Amsterdam, e aperfeçoado por Maelzel, que lhe deo o seu nome (Veja-se o Cap. VI).

Mezza, Mezzo — Palavras Italianas que significão *meia, meio*. *Mezza voce*, meia voz; *mezzo forte*, ou em breve, *mf.*, meio forte, isto é, um meio-termo entre *piano* e *forte*.

Mi — Nome da terceira nota da escala musical de *Do*.

Minima — Figura musical que tem esta fórma , e vale duas Seminimas, ou metade d'uma Semibreve.

Minuette — Aria em Tempo ternario, d'um Andamento moderado, que tira o seu nome d'uma dansa antigamente usada. Chama-se tambem *Minuette* aquelle trecho a tres Tempos, que nas Symphonias precede ou segue o *Adagio* ou *Andante*. N'outro tempo tinha este trecho quasi o Andamento da Aria de dansa do mesmo nome, que paulatinamente se lhe foi accelerando. E' elle geralmente mui rapido agora, e eis-aqui a razão porque hoje se lhe dá o nome de *scherzo* (brinquedo) com preferencia ao de *Minuette*. Tanto o *Minuette*, como o *scherzo*, constão ordinariamente de duas partes cada um, as quaes se repetem; mas, para mais variedade n'esta Musica, junctou-se-lhe outra melodia do mesmo rhythm, chamada *Trio*. Este segundo Minuette se chamou assim por ser d'ordinario desempenhado por tres Partes, sendo que o Minuette principal era executado por toda a orchestra segundo alguns, e segundo outros, por duas Partes sómente, a saber, pelos primeiros e segundos Violinos em unissono, acompanhados pelos Bassos.

Mixto — Diz-se dos sons sobre-laryngeos, a que communmente se dá o nome de *falsete* ou *voz da cabeça*. A *voz mixta* quasi que não existe entre as mulheres, mas encontra-se em quasi todos os homens e particularmente nas vozes de Tenor.

Mixto — Chama-se assim o modo que participa do *authentico* e do *plagal* (Veja-se Cantochoão).

Moderato, moderado — Palavra Italiana que denota um Andamento, nem muito vivo nem muito lento. Emprega-se muitas vezes, como epitheto d'*Allegro*, para moderar a vivacidade d'este Andamento.

Modinha — Canção Portugueza que costuma cantar-se com acompanhamento de Guitarra, Violão ou Piano, e mesmo a uma ou duas Vozes. Muitas ha que são entre nós modelos classicos, que tiverão e ainda tem muita acceitação entre as senhoras Portuguezas, algumas das quaes lhes dão, ao cantá-las, uma graça inteiramente particular.

Modo — Fôrma essencial d'um tom (Veja-se *Tom*). Havia na Musica dos antigos um consideravel numero de *modos*; na Musica moderna não ha senão dous, e a palavra não tem a mesma acceção. Estes dous modos são o *maior* e o *menor*. O modo é *maior* quando a terceira nota da escala de qualquer tom se acha distante da primeira dous pontos, e a sexta-quatro pontos e meio; o *menor* é quando estes dous intervallos tem um semi-tom de menos. D'aqui se infere que as notas caracteristicas do modo maior são a Terceira e a Sexta maiores; as do modo menor a Terceira e Sexta menores.

Modo era tambem, segundo a notação que se usou desde os fins do seculo XI até ao meado do XVII, um methodo de fixar

por signos o valor relativo das figuras e das pausas. Marcava-se o modo depois da Clave por meio de circulos ou semi-circulos, com ou sem ponto no centro, acompanhados das cifras 2 ou 3, segundo o Compasso era binario ou ternario. D'este uso é que nos ficou, na Musica moderna, o d'empregar o **C** ou **C** para dar a entender Compasso de quatro ou dous Tempos (Veja-se Cap. VI).

Modulação — Maneira de mudar de *modo* ou de *tom* pelo decurso d'uma Peça (Veja-se Cap. XI).

Modular — Fazer modulações segundo certas regras.



Monaulo — Flauta d'um só tubo, usada entre os povos da antiguidade.

Monferina — Aria de danza em *seis por oito*, d'um Andamento vivo e alegre, usada no Piemonte e na Lombardia. Consta de duas partes d'oito Compassos cada uma, e d'estas só a ultima se repete.

Monocordio — Instrumento d'uma só corda que se pôde dividir á vontade por meio de pequenos cavalletes moveis, e serve para medir as proporções dos intervallos e dos sons. Na idade media estava elle adoptado para facilitar aos principiantes a justeza das entoações.

Ha quem affirme que, depois de *Guido Aretino*, tractou-se de substituir aos cavalletes moveis do Monocordio um cavallette fixo, mui analogo ao dos nossos Cravos, e que d'aqui viera a origem do *Clavicordio* e do nosso bem conhecido *Monocordio* ou *Manicordio*, cujas cordas resôão por meio de pequenas linguetas de metal fixadas na extremidade das teclas.

Monologo — Esta palavra que significa o mesmo que soliloquio, desigua uma scena cantada por um só actor, o qual, identificando-se com a personagem que representa, pinta os sentimentos com verdade e expressão, e se dirige aos deoses, ás pessoas ausentes, e até algumas vezes a objectos inanimados. Este Recitativo, d'ordinario instrumentado e cheio de rasgos expressivos e apaixonados, é seguido quasi sempre d'uma Cavatina, ou d'uma Aria, que o faz sobresahir.

Mordente — Ornato de melodia composto d'uma, duas ou mais pequenas notas, que não excedão o numero de seis, collocadas immediatamente antes d'uma nota ordinaria qualquer. O Mordente d'uma, cinco ou seis notas, escreve-se sempre por extenso; o de duas, tres ou quatro, ora em breve, ora por extenso. Este signal  por cima d'uma nota designa Mordente de duas, a que tambem chamão Trinado curto ou breve; est'outro  indica o Mordente de tres, estando sôbre a nota, e quando está adiante da mes-

ma, o de quatro. Note-se hem que o que caracteriza os Mordentes, e os faz distinguir dos *Portamentos*, é o não sahirem dos limites d'uma Terceira menor ou ponto e meio.

Morendo, *morrendo* — Designa esta palavra Italiana uma progressiva diminuição de fôrça nos sons até cessarem totalmente, e atrazando cada vez mais o Compasso.

Mosso, **Più Mosso**, isto é, *accelerado*, *mais acelerado* no Andamento.

Motette — Trecho de Musica para uma ou muitas Vozes, com ou sem acompanhamento d'Orgão ou d'orchestra, adaptado a palavras tiradas da Escriptura ou dos Psalmos, para se executar durante a Missa ou alguma outra cerimonia d'Igreja.

Motivo — Ideia primitiva e principal por onde começa d'ordinario um trecho de Musica: emprega-se a palavra *thema* na mesma accepção. Dizemos d'uma Aria, Duetto, Côro, ou d'outra qualquer Peça, que *o seu motivo é feliz ou mal escolhido*. Quando a unidade de pensamento domina em um trecho, tudo alli deve proceder directa ou indirectamente do *motivo* principal, ou antes das ideias primitivas que o compõem; porque é raro se não encontrem no mesmo trecho varios *themes*, os quaes todavia devem ter entre si uma certa analogia. D'aqui vem as expressões *motivo principal*, *motivo secundario*.

Moto (Con), *com movimento*, isto é, com uma especie de rapidez.

Movimento — Progressão ascendente ou descendente do Basso, ou d'outra qualquer Parte da harmonia debaixo de certas fórmãs. O movimento relativo de duas Partes chama-se *movimento recto*, quando ambas sobem ou descem junctamente; *movimento obliquo*, quando uma das Partes sobe ou desce, em quanto a outra se acha no mesmo degráo, isto é, na mesma linha ou no mesmo espaço; *movimento contrario*, quando uma das Partes sobe e a outra desce.

Mudança da Voz — Alteração da voz no tempo da puberdade. Opera-se esta alteração na voz dos homens substituindo sons graves e masculos aos sons agudos da voz infantil, de sorte que o todo da mesma se acha uma Oitava ou Oitava e meia mais baixo. Entre as mulheres é quasi imperceptivel esta mudança de voz, e não se dá a conhecer senão por uma maior intensidade no timbre depois d'ella cessar. Durante a *mudança* propriamente dita, e no momento da crise, a voz enrrouquece, e torna-se penosa ou mesmo impossivel a emissão dos sons. Importa suspender durante esta crise todo o estudo de canto.

Murky — Espécie de composição para Piano, já desusada, na qual o Basso constava unicamente d'Oitavas interrompidas.

Musica — Resultado da combinação dos sons, tendente a commover a alma de diversas maneiras e a deleitar o ouvido. A Musica, considerada como Arte, consta de muitas partes, cujas principaes são: a *invenção*, formando um todo de melodia, harmonia e rhythm; a *tecnologia*, ou arte d'escrever e lêr as combinações dos signos; a *execução*, ou arte de cantar e tocar.

Musica de Camara — Propriamente fallando, é aquella que se executa na côrte perante a familia dos Principes, onde antigamente se admittião, não só os cortezãos, senão ainda os estrangeiros. Hoje por *Musica de camara* se entende a que é propria para executar-se n'uma sala de Concêrto, como *Symphonias, Concertos, Quartettos, Sonatas, Arias destacadas, Nocturnos, Fantasias, Canones, Variações, Solos* para diversos Instrumentos, etc.

Musica Dramatica — A que é destinada ao theatro. Dizemos ás vezes que a *Musica Instrumental*, e mesmo a d'Igreja, é dramatica quando exprime os affectos da alma, e faz produzir vivas emoções.

Musica d'Igreja — A que é composta e adaptada ás palavras da Missa, Vesperas, Completa, Antiphonas, Hymnos, Ladainhas, Psalmos, etc. Ha Musica d'Igreja só para Vozes, e tambem com acompanhamento d'Orgão e com orchestra. O Canto-chão é a Musica primitiva da Igreja.

Musica Instrumental — A que é composta para Instrumentos.

Musica Militar — Marchas, Passos dobrados (Veção-se estas palavras), compostos para serem executados por Instrumentos de vento e de percussão á frente das tropas. E' o principal objecto d'esta Musica excitar o heroismo guerreiro, e a sua perfeição consiste em ser: 1.º *popular*, por isso que é especialmente destinada a ouvidos pouco musicaes; 2.º *solemne*, e portanto exige Instrumentos de sópro e de percussão que tenham som forte e brilhante; 3.º *marcada por um rhythm fortemente accentuado*; 4.º *composta em tons brilhantes*, taes como *Mi, Mi b, Do, Re*, etc.

Musica Vocal — Musica escripta para Vozes.

Musical — Applica-se a tudo quanto é relativo a Musica, e dizemos: *Arte musical, phrase musical, declamação musical*, que é o que se chama Recitativo.

Musicalmente — Em relação, em conformidade com os preceitos e regras da Musica.

Musicè Vivere — Proverbio Latino que significa *levar vida folgada* (id est, *laute, hilariter vivere*).

Musico — Aquelle que sabe Musica, que sabe cantar ou tocar algum Instrumento, que é compositor.

Mutação (Jogos de) — Dá-se este nome aos registos do Orgão, cujos canudos não estão afinados pelo diapasão dos jogos fundamentaes, e sôão a Terceira, ou a Quarta, ou a Quinta d'estes, e ás vezes muitos d'estes mesmos intervallos junctamente (Veja-se Cap. XVI).

Mutanças — Mudança do nome das notas no solfejo do Canto-chão, quando a melodia sáe fóra dos limites do *Hexacordo* (Veja-se esta palavra). Adoptão os cantores como regra n'estas mudanças, dizer *Mi Fa*, subindo, entre as duas notas onde ha semi-tom, e *Fa La*, descendo, entre as notas que formão o mesmo intervallo, quando se prolonga o movimento descendente.

N

Natural — Adjectivo de que se usa em Musica, mas d'uma maneira impropria, chamando *natural* á nota que não vem acompanhada de *sustenido* nem de *bemol*. Acha-se na maior parte dos methodos de Musica, que o *sustenido* *alteia meio ponto a nota*, que o *bemol* *a faz baixar outro tanto*, e que o *bequadro* *a reduz ao seu estado natural*. O erro é evidente, pois é natural a uma nota o ser acompanhada de *sustenido* ou de *bemol*, quando o tom e o modo assim o exigem.

Natural — Dá-se tambem este epitheto a todo aquelle tom, cujas notas fundamentaes, isto é, a Primeira, a Quarta e a Quinta se não achão alteradas com algum *sustenido* ou *bemol*; e por isso é improprio reputar sómente *naturaes* os tons de *Do* maior e *La* menor.

Natural — Chama-se tambem *natural* o intervallo ou consonancia que não determina modo algum, como a Quarta, a Quinta e a Oitava.

Nazardo — Jôgo d'Orgão que deriva o seu nome da qualidade de som nasal e fanhoso que lhe é proprio. Sôa a Quinta do *prestante* (Veja-se esta palavra), razão porque se lhe dá algumas vezes o nome de *quinta*. O *nazardo* pertence á classe dos jogos d'Orgão, chamados *jogos de mutação*.

Nicolo — Nome que se dava antigamente a uma especie d'Oboé, que era o Contralto d'este Instrumento, e já não está em uso. Foi o Cor-inglez que o substituiu.

Nocturno — Parte do Officio de Matinas, que se divide em tres *nocturnos*, assim chamados, porque os primeiros Christãos os cantavão durante a noite em tres tempos differentes.

Nocturno — Trecho de Musica para ser executado de noite em serenata, ou n'uma grande sala. Como este genero de composição se distingue sobretudo por um certo character pacifico, suave e affectuoso, não se devem escolher para a execução do *Nocturno* senão Instrumentos insinuantes, e deixar os que produzem effeito ruidoso. Na poesia d'um Nocturno vocal, tracta-se muitas vezes d'assumptos que dizem respeito aos encantos d'uma bella noite, á Lua, ás Estrellas, etc. As qualidades que estes assumptos reclamão são uma melodia graciosa e suave, terna e mysteriosa, phrases simples, uma harmonia pouco elaborada, mas cheia, unctuosa e sem trivialidades.

Dá-se tambem o nome de Nocturno a alguns trechos d'Opera que apresentão esse character, e se cantão n'uma scena nocturna.

Noels — Melodias simples d'alguns canticos que pela festa do Natal se cantão nas Igrejas de França. Esta antiga Musica traz a sua origem da Provença e da Borgonha. Gostão muito d'ella os Francezes, e os organistas a tocão as mais das vezes, dispondo os registos de fórma que o Instrumento imite a Gaita de folle; e até variando e mettendo suas difficuldades, se a Natureza os habilitou para isso auxiliada pela arte. Daquin se tornou outr'ora celebre por composições d'este genero.

Nona — Intervallo dissonante de nove degrãos, ou oitava da Segunda. E' ella de tres especies: *maior*, *menor* e *augmentada*.

Non Troppo, *não muito* — Expressão Italiana que se juncta ás indicações do Andamento, do accelerado ou do vagaroso, bem como ás modificações de fôrça e de suavidade. Assim, *non troppo allegro*, quer dizer não muito apressado; *non troppo adagio*, não muito lento; *non troppo forte*, não muito forte.

Notação — Systema de notar e escrever Musica por meio de caracteres especiaes.

Notas — Signos ou caracteres que representão os sette sons *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*. Como significativas de som, chamão-se *notas*; como representativas de valor ou duração, *figuras*.

Nota Sensivel — Dá-se este nome á Septima maior d'um tom, quando, por certas combinações, forçosamente deve subir da Tonica para a Oitava; descendo, não seria a mesma cousa, nem se lhe poderia dar este nome. E' ella tão importante para a melodia, como necessaria para a harmonia: considerada em relação á melodia, faz presentir a nota fundamental, e deve em certo caso resolver sôbre a mesma; considerada em relação á harmonia, fórma ella

a Terceira do accorde de Dominante, e resolvendo sôbre a Tonica, deve necessariamente cahir no accorde da nota fundamental, e formar uma cadencia perfeita.

Notar — Acção d'escrever Musica com notas e outros caracteres necessarios para a intelligencia do pensamento do compositor. Importa porém distinguir a acção de *notar* da de *copiar*. Um compositor nota o que compõe ou sabe de côr; o copista escreve a Musica segundo o exemplar que tem diante dos olhos.

Notas de Passagem — Dá-se este nome ás notas que não fazem parte da harmonia, e não são mais que pontos intermedios entre as notas essenciaes dos accordes.

O

Oboé — Instrumento de sôpro e de palheta, com buracos e guarnecido de chaves, o qual occupa um importante lugar na orchestra (Veja-se Cap. XVI).

Obra — Com esta palavra designamos as composições musicas d'um auctor, e dizemos: *Obra 4.^a de Mozart*, *Obra 55.^a de Beethoven*.

Obrigado — Chama-se *Parte obrigada* aquella que é tão essencial, que não é possível supprimi-la sem deteriorar consideravelmente o trecho a que pertence. Assim uma Parte vocal ou instrumental que não é de preencher, e que se não póde executar *ad libitum* (á vontade), chama-se *Parte obrigada*, e dizemos um *Psalmo*, um *Versiculo* com acompanhamento *obrigado* de Violino, de Clarinette, etc.

Odeophono — Instrumento inventado, em Londres, por um Viennez chamado Vanderburg. Era elle uma muito bem imaginada modificação do Clavi-cylindro de Chladni. Extrahia-se-lhe o som de pequenas peças de metal por meio d'um teclado ou d'um cylindro.

Oitava — Intervallo que encerra cinco tons e dous semi-tons, e além do qual se reproduzem os sons pela mesma ordem em que se achão os diversos degráos dentro da Oitava. E' ella a mais perfeita das consonancias, e suas diferentes modificações chamão-se *Oitava justa*, *Oitava diminuta*, *Oitava augmentada*.

Oitava significa também: 1.^o que tal ou tal passagem se deve executar na Oitava superior, bem que para maior commodidade se escreva a Oitava inferior; e isto vem indicado por uma li-

nha que se prolonga da palavra *Ottava* ou 8.^{va} até á palavra *loco* (no lugar), a qual annuncia que as notas devem retomar a sua posição natural; 2.^o as ceremonias religiosas que, na Igreja Romana, se referem a uma Festa principal, como a Oitava de Pascoa; 3.^o um jôgo d'Orgão que sôa Oitava do principal.

Oitavino — (Veja-se *Flautim*).

Oito-Pés — Denominação commum dos Orgãos, cujo canudo maior do jôgo de Flautado aberto tem *Oito pés* de comprimento ou altura. O canudo d'Oito-pés aberto sôa unissono com a quarta solta do Violoncello; mas estas proporeções já não são exactas, depois que o diapasão subio (Veja-se *Diapasão*).

Oito-Pés Tapado — Jôgo d'Orgão da especie do Flautado, que se compõe de tubos com bôca tapados na extremidade superior. Dá-se-lhe tambem o nome de *Bordão de dezaseis*, isto é, na França, e entre nós *de dôze*; porque alli está em costume medir os canudos do Orgão por pés, e cá por palmos.

Ondeggiamento, ondulação — Significa esta palavra quasi o mesmo que *tremolo*, com a differença, porém, do movimento ser mais grave, e dos sons da Voz ou do Instrumento sahirem com muita mais amplitude.

Onzena ou Undecima — Intervallo d'onze degráos, ou a oitava da Quarta. Chamava-se antigamente *accorde d'Onzena* o que hoje chamamos *accorde de Quarta e Quinta*.

Opera — Espectaculo dramatico e lyrico, no qual se achão reunidos todos os attractivos das bellas Artes, com o fim d'exercerem sua influencia ao mesmo tempo sôbre os affectos e sôbre a imaginação. Contão os Italianos quatro especies d'Opera: *Opera sacra*, *Opera seria*, *Opera semi-seria*, *Opera buffa*. Os Francezes tem dous generos d'espectaculos lyricos: O drama cantado desde o principio até o fim, e vulgarmente chamado *grand'Opera*, como o *Roberto do Diabo*, *Guilherme Tell*, e o drama em que o canto se mistura com o dialogo fallado, e que se chama *Opera comica*, tal como o *Domino noir*, o *Brasseur de Preston*. São os Allemães os que distinguem maior numero d'Operas: enumerão pois *grand'Opera*, *Opera seria*, *Opera tragica*, *Opera heroica*, *Opera romantica*, *Opera allegorica*, *Melodrama militar*, *Opera comica*, etc., e em quasi todas se alterna o canto com o dialogo fallado.

Opera — Palavra Italiana que significa *Obra*, e pela qual se designa o numero das Obras d'um auctor.

Opera-Baile — Expressão que os Francezes adoptarão para denotar um spectaculo muito em moda na França até 1773, que constava de cantoria e dansa, e já quasi está esquecido agora.

Operetta — Palavra que dizem ser forjada por Mozart para

designar composições em miniatura, que só admittem Canções e coplas do *Vaudeville*. Dizia Mozart que um musicô bem organizado podia compôr duas ou tres obras d'esta categoria entre o almôço e o jantar.

Outra definição: Opera em um só acto, as mais das vezes no genero comico ou sentimental, mas tambem no genero mixto. Estas Operas tem geralmente, em Italia, a denominação de *farças*.

Ophicleide — Instrumento de sôpro e de metal, d'origem Hanoveriana, que desde 1820 faz parte das Musicas do exercito Francez. E' o seu Contra-Basso, e veio substituir os antigos Serpentões d'Igreja. E, se olharmos á origem Grega do seu nome, é elle, propriamente fallando, um Serpentão de chaves: estas chegão ao numero de nove. Segundo as dimensões que se lhe dêrem, pôde considerar-se como *Alto*, *Tenor* ou *Basso* do Bugle ou Trombeta de chaves.

Oratorio — Especie de drama, cujo assumpto é tirado da Biblia e das legendas dos Sanctos, para ser executado por cantores com acompanhamento d'orchestra ou n'uma Igreja, ou em sala, ou no theatro. Neste ultimo caso lhe chamão os Italianos *Opera sacra*. Foi inventado, em 1548, por S. Philippe Neri, fundador da Congregação do Oratorio; mas outros fazem remontar a sua origem ao tempo das Cruzadas.

Orchestra — Entendia-se originariamente do lugar em que os musicos se reúnão para executar Musica; mas hoje designa esta palavra a propria reunião dos musicos, e o effeito que elles reünidos produzem. Dizemos que uma Orchestra é boa ou má, segundo os musicos desempenhão bem ou mal o seu papel (Veja-se sôbre a organização e qualidades das Orchestras o Cap. XX).

Orchestrino — Nome d'um Piano com arco, que Poulleau, natural de Pariz, inventou em 1808, e que imitava o Violino, a Viola d'amor e o Violoncello.

Orchestrion — Nome de dous Instrumentos de teclado, cuja invenção teve lugar pelos fins do seculo XVIII. O primeiro é um Orgão portatil composto de quatro teclados, de sessenta e tres teclas cada um, e d'um teclado de pedaes de trinta e nove teclas. O todo do Instrumento apresenta um cubo de nove pés. Foi construido este Instrumento, em Hollanda, segundo o plano dado pelo abbade Vogler, e publicou-se no mez de Novembro de 1789, em Amsterdam. Havia n'elle o mecanismo do *crescendo* e *decrescendo*, e na inteusidade dos sons assemelhava-se á d'um Orgão de deza-seis pés. O outro Instrumento do mesmo nome, inventado em Praga por Thomaz Antonio Kunz, em 1796, era um Piano unido a alguns registos d'Orgão.

Organista — Artista que toca Orgão (Veja-se no Cap. XX algumas observações sobre os organistas mais celebres, e sobre a difficuldade de tocar Orgão).

Orgão — O maior de todos os Instrumentos, composto do mecanismo d'um ou mais teclados, e de muitas ordens de canudos que vibrão por meio do ar subministrado por folles (Veja-se no Cap. XVI a breve analyse da construcção do Orgão, e a indicação dos melhores fabricadores d'este Instrumento).

Orgão-Lyrico — Instrumento inventado em Pariz, em 1810, por um Francez chamado M. de Saint-Pern. Tinha a fórma d'uma papeleira, contendo um Piano ordinario rodeado d'alguns grupos d'Instrumentos de sôpro.

Orgão de Cylindro — Instrumento do genero do Orgão ordinario, mas no qual um cylindro, guarnecido de puas metallocas, substitue os dedos do organista para fazer mover um teclado que lhes é appropriado. Por meio d'uma manivella rodante é que este cylindro se move, apresentando successiva ou simultaneamente as puas ás teclas correspondentes. Os *Orgãos d'Allemanha*, os *Orgãos de Barbaria*, os *Realejos*, as *Merlinas*, são Orgãos de cylindro.

Orgão Expressivo — (Veja-se Cap. XVI).

Orgão Hydraulico — Aquelle, cujos folles ou cylindros se movem por meio da água. Como porém a humidade é extremamente nociva aos Orgãos, já se não emprega este meio. Demais, não temos uma descripção exacta acerca do mecanismo e fórma d'um Instrumento, de que só fallão auctores antigos.

Orpheoreon — Instrumento da familia dos Alaüdes, que tem oito cordas de metal, e já não está em uso.

Orphica — Instrumento de teclado que deve a sua invenção a Røellig. Tem as teclas d'este Instrumento tão pouca largura, que não póde ser tocado senão por mãos de menino.

Ouvido — Em Musica toma-se esta palavra no sentido figurado. *Ter ouvido*, é ter um ouvido sensivel, e capaz d'apreciar as menores discrepancias d'entoação e de Compasso. *Ter máo ouvido*, é cantar ou tocar constantemente desafinado sem dar por isso; é ser privado da sensibilidade do orgão auditivo.

P

P — Esta letra, escripta em abbreviatura (p), significa *piano*, suavemente, e dobrada (pp), *pianissimo*, mui suavemente; ás vezes

apparece tambem triplicada (ppp), o que indica então o que vulgarmente se diz em Italiano *pianississimo*, isto é, o mais suave que seja possível.

Palheta — Lingueta singela ou dobrada que vibra pela acção do ar, e cujas verberações são os agentes do som em certos Instrumentos de sopro. Estes Instrumentos de que fallo, são o Oboé, Cor-inglez, Fagotte, Clarinette e Cor de basset. Consiste a *palheta* do Oboé, Cor-inglez e Fagotte em duas linguetas de canna, adelgadas pela extremidade que os beiços comprimem, e ajustadas pela outra a um pequeno tubo cylindrico de metal, que se adapta ao Instrumento. A palheta do Clarinette e do Cor de basset compõe-se d'uma só lingueta delgada, tambem de canna, que se applica á parte superior do Instrumento chamada *boquilha*. A belleza do som d'estes Instrumentos depende ao mesmo tempo da qualidade da palheta, da configuração dos beiços que a apertão, e da quantidade d'ar que se lhe introduz.

Panaulon — Flauta travessa que desce até ao *Sol* do Violino, imaginada por Trexler, de Vienna.

Pandeiro — Pequeno Tambor de que se usa, principalmente na Biscaya, composto d'uma pelle tensa sôbre um circulo de páo de duas a quatro pollegadas d'alto, e guarnecido de cascadeis e laminas de metal que se tocão, já escorregando com os dedos sôbre a pelle do *Pandeiro*, já batendo-lhe com as costas da mão ou com o cotovêlo. Steibelt compôz algumas *Bacchanaes* para Piano com acompanhamento de Pandeiro. Sua mulher, que era Ingleza, foi uma das que mais se assignalárão pelo raro talento com que tocava este Instrumento, a ponto de merecer os applausos de todo o mundo.

Pandora — Instrumento de cordas metallicas, cujo cavalete era obliquo, e cuja fórma tinha alguma analogia com a do Sistro. Dedilhavão-se as cordas com um bico de penna. Actualmente este Instrumento não está em uso.

Pandura — Instrumento usado no reino de Napoles, que pouco differe do Bandolim, mas é maior. Tem oito cordas de metal, que fazem uma harmonia agradável, e se dedilhão com um bico de penna.

Pan-Melodicon — Instrumento inventado, em 1810, por Leppich, em Vienna. Consiste elle n'um cylindro conico, movido por uma roda, que põe em vibração pequenas peças de metal curvadas em angulos rectos, as quaes se tocão levemente por meio d'um teclado.

Pantalon — Instrumento de cordas do genero do Tympanon, inventado no principio do seculo XVIII, por um musico Alle-

mão, chamado Pantaleão Hebenstreit. Tinha este Instrumento a extensão do Cravo e duas ordens de cordas, umas de metal, outras de tripa. Os sons erão majestosos, mórmente nos Bassos.

Papel — A Parte que o actor representa no theatro, isto é, tudo o que elle deve cantar ou recitar n'uma Opera. E' o que em Francez se exprime pela palavra *rôle*.

Papel de Musica — Chama-se assim o papel pautado para escrever Musica. Ha duas especies de *papel de Musica*, a saber, um, cujo formato é mais alto que largo, e que se chama *papel á Franceza*; e outro, cujo formato é mais largo que alto, e denomina-se *papel á Italiana*. Dá-se a preferéncia a este para escrever Partituras, e áquelle para copiar Partes separadas.

Parodia — Significa litteralmente *imitação burlesca*; mas dá-se ás vezes este nome a trechos de Musica vocal, cujas palavras se mudárão, ou mesmo a Peças instrumentaes que se transformárão em Arias, Duettos, etc., para Vozes. Em Musica composta sôbre poesia original, o canto amolda-se ás palavras: na *Parodia*, pelo contrario, amoldão-se as palavras ao canto. Ainda bem quando o auctor da Parodia se conforma com o character do trecho musical. Mas, para fazer a Parodia d'um trecho de Musica, quer vocal, quer instrumental, importa conhecer bem o mecanismo da phrase musica, a fim de a poder analysar de repente, e escolher o metro lyrico, as cesuras e as cadencias que melhor lhe convém.

Parodiar — Fazer Parodias mudando a natureza primitiva das composições musicaes.

Parte — Dá-se este nome áquella porção de Musica concernente a cada uma das Vozes, ou a cada um dos Instrumentos, que concorrem para formar o todo d'uma Peça. Assim, quando dizemos *uma parte d'Oboé, de Trompa, de Violino ou de Tenor, de Soprano*, etc., referimo-nos á Musica destinada a esses Instrumentos ou a essas Vozes, para executarem uma Symphonia, uma Abertura, um Côro, etc.

Parte — E' tambem a porção d'um trecho musical separada d'outro por duas barras perpendiculares com pontos que denotão a obrigação de recommear cada uma das duas partes. Quasi todos os primeiros trechos de Sonatas, Symphonias, Quartettos, etc., se dividem em duas partes; mas a segunda partê d'ordinario não se repete.

Partimenti — Denominação Italiana de certos exercicios preparados para estudo do acompanhamento e da harmonia, que se achão adoptados nas escolas d'Italia. Constão estes exercicios de partes de Basso, onde os accordes vem indicados com cifras sobrepostas ás notas, e estes accordes devem ser tocados com a mão di-

reita dos alumnos, em quanto execução o Basso com a esquerda. Varias collecções ha d'estes exercicios que se tornárão classicas.

Partitura — Reunião de todas as Partes vocaes e instrumentaes que entrão na composição d'uma Peça. Todas estas Partes se escrevem sôbre a mesma pagina umas por baixo das outras, compasso por compasso, de maneira que o compositor possa ajuizar do effeito da sua obra ao escrevê-la, e o regente d'orchestra possa penetrar d'um volver d'olhos a intenção do auctor. As Vozes e os Instrumentos se collocão na *Partitura* segundo o seu grão d'elevação ou de gravidade, os mais agudos nas linhas superiores, os intermediarios no centro, e os mais graves nas linhas inferiores. Ha todavia Partituras em que esta ordem se não segue, bem que fundada na razão.

Passo-Dobrado — Especie de Marcha militar d'um Andamento mais rapido que a Marcha propriamente dicta. O *Passo-dobrado* é sempre em *dous por quatro* ou *seis por oito*.

Passacaille — Aria de dansa de caracter um pouco melancolico e d'Andamento moderado em *tres por quatro*, e d'oito Compassos sem repetição. Era antigamente muito usada nas Operas e nos Bailes, mas hoje passou de moda. Nas Operas de Gluck apparecem muitas d'estas Arias.

Passagem — Significa 1.º passar d'um tom a outro: d'aqui vem o dizermos *passagem enharmonica*; 2.º uma especie d'ornato melodioso que consiste em succederem-se muitos sons gradualmente ou por salto, que vão cahir sôbre uma syllaba do texto, ou sôbre uma nota principal. O compositor é que os indica, e ás vezes o proprio executante os põe de sua casa. Bem entendido: estas passagens devem ser inspiradas por um gôsto delicado, e vir em auxilio da expressão; aliás só servirão de fazer brilhar o talento do cantor, que nem sempre é o fim que se propõe quem escreve uma Opera. Significa 3.º o mesmo que *phrase*, como quando, por exemplo, se diz: *E' bonita esta passagem; aquella não me agrada*.

Passapé — Dansa que já não está em uso, e que dizem viera da Bretanha em França. E' de caracter gracioso e d'uma alegria que não exclue a nobreza. Coñsta de duas partes d'oito Compassos cada uma, em *tres por oito* ou *tres por quatro*, e leva-se em Andamento um pouco mais vivo que o do Minuette.

Pastiche — Palavra Franceza que não tem correspondente em Portuguez, e que os Italianos exprimem por *Pasticcio*. Designa uma composição em que as ideias se achão reunidas sem ordem e em sentido contrario, ou na qual o musico introduz muitas phrases ou trechos d'outras composições. A Musica d'um Baile que se compõe de trechos de varios auctores, escolhidos sem gôsto e sem

analogia com o objecto, chama-se tambem um verdadeiro *pastiche*.

Pastoral — Indica esta palavra uma composição de caracter simples e campestre, mas terno, d'ordinario em *seis por oito*, e d'um Andamento moderado: n'este sentido costumamos dizer *Pastorella*.

Significa tambem um drama musical que representa alguns acontecimentos da vida campestre, e no qual todos os sentimentos expressos levão o cunho da simplicidade e innocencia dos camponezes. Um Baile, uma Missa, uma Symphonia, uma Sonata, quando apresentão o mesmo caracter e pintão os mesmos sentimentos, trazem o nome de *Pastoral*, como, por exemplo, a Missa *Pastoral* do abbade Vogler, a *Symphonia Pastoral* de Beethoven, a *Pastoral* ou, para melhor dizer, a *Pastorella* do terceiro Concërto de Steibelt, etc.

Pausa — Designa este signal que se deve parar com a execução na Parte em que se acha notado. Cada figura tem a sua respectiva *pausa*, que no silencio corresponde ao valor da mesma figura (Veja-se Cap. VI).

Pauta — Nome das cinco linhas paralelas onde se escrevem às notas da Musica. Tambem se lhe dá o nome de *pentagrammo*.

Pavana — Antiga dança, hoje desusada, d'um caracter serio, e na qual os danzadores formavão uma especie de roda que se parecia com a que faz o pavão, quando desprega sua cauda. Para formar esta roda, servião-se os homens da propria capa e espada. E' dança originaria d'Hespanha, que esteve muito em moda nos seculos XVI e XVII, e tinha um Andamento vagaroso.

Pavilhão — Parte inferior e vasada de certos Instrumentos de sôpro, taes como Oboé, Clarinette, Clarim e Trompa.

Pavilhão-Chinez — (Veja-se *Chapeo-chinez*).

Peça — Parte d'uma Opera, d'uma Symphonia, d'uma Sonata, etc. Dizemos d'uma Aria, d'um Andante de Symphonia, d'um Rondó, d'um Quartetto, que são *bellas Peças*. D'onde se deve inferir que a palavra *Peça* se entende d'umã cômposição inteira ou d'alguma parte d'ella; e n'este ultimo sentido usamos tambem da palavra *trecho*.

Peças Concertantes — Chamão-se assim todos os trechos dramaticos executados por muitas pessoas. Assim um Duo, Trio, Quartetto, Quintetto, Sextetto, etc., são *Peças concertantes*, com tanto que as Partes sejam bem distinctas, formem um dialogo, e se unõ ás vezes: por isso os Córos, ainda que compostos de muitas Partes, não são contemplados como Peças concertantes. Quanto aos Duos e Trios, posto que sejam Peças concertantes, parece todavia que este nome se dá d'ordinario só aos Quartettos, Quintettos, etc.

Pectis — Instrumento de cordas dos antigos Gregos, cuja invenção Atheneo attribue a Sapho.

Pedaes (Teclado de) — Chama-se assim o teclado que se acha junto aos pés do organista. Não tem elle d'ordinario mais que duas Oitavas, e serve para fazer ouvir as notas do Basso, em quanto as mãos executão outras Partes nos teclados superiores (Veja-se Cap. XVI). Quasi nenhum Orgão Inglez tem *pedaes*, circumstancia assás notavel, por isso que o Orgão recebe d'elles a sua energia e gravidade, qualidades que muito se compadezem com o caracter da nação Ingleza.

Os *pedaes* são tambem varetas de metal que servem para levantar meio-ponto as cordas da Harpa *simples*, ou um ponto, querendo, nas Harpas de *duplicado movimento* (Veja-se Cap. XVI).

Em fim os *pedaes* do Piano são agentes de certo mecanismo, por meio do qual se modifica á vontade a qualidade de som no Instrumento, já levantando os abafadores, já fazendo mover o teclado e bater os martinetes n'uma ou duas cordas sómente, já finalmente interceptando a vibração das cordas pelo contacto de bocados de camurça ou anta, etc.

Pedal — Nota prolongada no Basso ou em alguma das outras Partes, sôbre a qual se succedem muitos accordes, sem estarem mesmo em relação directa com aquella (Veja-se Cap. XII).

Pedal Celeste — Nome d'um *pedal* do Piano, o qual faz correr o teclado para a direita, a fim dos martinetes baterem n'uma só corda, ao mesmo tempo que se usa do pedal dos abafadores.

Pentagrammo — (Veja-se *Pauta*).

Percussão (Instrumentos de) — Os que sôão quando n'elles se bate (Veja-se Cap. XVI).

Perdendosi, perdendo-se — Designa esta palavra Italiana que o som deve diminuir gradualmente a sua intensidade, até que, na execução, se torne quasi imperceptivel.

Periodo — Phrase musical de sentido completo, que se divide em muitas outras phrases d'um certo numero de Compassos uniformes e regulares (Veja-se Cap. XI).

Periodologia — Esta sciencia, que tem por objecto a symetria rhythmica, ensina o modo de reunir diversas phrases para d'ellas formar um periodo completo. Na composição musical, cumpre attender não só á relação intrinseca das phrases que devemos unir, senão ainda ás condições seguintes que dizem respeito á sua fórma exterior: 1.º á pontuação ou formula final d'um membro periodico, que exprime um sentido perfeito com maior ou menor gráo de repouso; n'este primeiro caso, se chama *Cadencia*: 2.º á qualidade rhythmica ou ao numero de Compassos comprehendidos

na parte melódica, bem como ao que chamamos *quadratura de phrases*, ou numero correspondente de Compassos nos membros do periodo, que podem estender-se a tres, quatro, cinco Compassos, etc.; os mais agradaveis são os de quatro: 3.º á qualidade logica, isto é, ao que é preciso para fazer um sentido perfeito; circumstancia que tambem importa observar na união de duas melodias, a fim de que ellas, na sua fórma exterior, não pareçam fazer mais do que uma só.

Perpetuo (Canon) — Canon que não tem fim, e que sempre se póde tornar a começar (Veja-se Cap. XIV).

Pesante, pesado — Palavra Italiana que denota uma execução retardada, mas empregando força.

Pestana — Pequena peça de marfim, d'ébano ou de páo preto, collocada na extremidade superior do braço dos Instrumentos de cordas dedilhadas ou d'arco, que serve de ponto d'apoio ás mesmas cordas, e de as levantar de modo que não pousem sobre o ponto.

Phantasia — (Veja-se *Fantasia*).

Phrase — Fragmento de melodia a que d'ordinario corresponde outra phrase d'igual numero de Compassos, do mesmo rhythmico e do mesmo caracter (Veja-se Cap. XI).

Phrasear — Exprimir o periodo musical com elegancia e nobreza, revestindo-o de todos os ornatos inspirados pelo gosto e prescriptos por uma boa escola, e conduzindo-o com arte desde o comêço até á conclusão, sem desprezar nada de quanto possa contribuir para o seu effeito.

Physharmonica — Instrumento de laminas metallicas que vibrão pela acção do ar alimentado por um folle. Foi inventado por Antonio Hackel, de Vienna. Um manufactor de Pianos em Pariz, chamado Dietz, foi quem aperfeiçoou este systema de resonancia n'um Instrumento, a que deo o nome d'*Aeréphono*.

Pianista — Artista musico que toca Piano.

Piano — Instrumento de teclado que succedeo ao Cravo. Deo-se-lhe a principio o nome de *Piano-Forte* ou de *Forte-Piano*, por exprimir duas qualidades que o distinguem que são, modificar os sons de *piano* a *forte* ou de *forte* a *piano* por degrãos imperceptiveis. Ha Pianos que tem fórma de quadrado oblongo, que se chamão *Pianos de mesa*, ou tambem *Fortes-Pianós quadrados*, quando são da primeira ordem; ha-os verticaes, que se denominão *Pianos de parede* ou *Pianos de buffete*; e horizontaes, que se designão pelo nome de *Pianos de cauda*, *Fortes-Pianos* ou *Grandes Pianos* (Veja-se Cap. XVI). Se o Piano não póde apresentar-se com vantagem n'um vasto recinto e no meio d'uma multidão d'Instrumentos, tira bem a sua desforra nos salões, onde fórma elle só uma

harmonia completa. Se o Violino é o soberano das orquestras, o Piano é o thesouro da harmonia e do cantor na cidade, e principalmente no campo. Quantos saráos subtraídos ao dissabor e embellecidos pelos encantos da Musica! Debalde se procuraria arranjar um Quartetto; mas lá está o Piano, que é o ponto de reunião.

Piano de Cauda Vertical — Em 1850, Dietz, filho do celebre mecanico d'este nome, tão apreciado por Napoleão 1.º, e tio de M.^{me} Anna de Lagrange, a celebre cantora, foi quem inventou o Piano de cauda vertical. Tem este Piano uma bonita e elegante fórma. Semelhante a esses cantores que apresentam grande Voz em pequeno corpo, produz sons tão pujantes como os d'um Piano d'Erard de grande cauda. Sua construcção original, submettida a todas as leis da Acustica, o impede de desaffinar-se, como os outros Pianos direitos, debaixo da influencia da temperatura atmospherica. O lado direito não tem mais que oitenta e cinco centimetros d'altura, e o lado esquerdo, um metro e settenta e cinco centimetros. Dá alguma ideia da galante fórma da Harpa: e o pianista não fica totalmente escondido pela nova disposição do Instrumento.

E' mui leve o teclado, e os martinetes ferem as cordas com extremo vigor, sem causar a menor perturbação na alma do Instrumento. O mecanismo do martinete consta sómente de duas peças, e nos outros Pianos, de cinco pelo menos. Este mecanismo admite mui pouca fricção, e por conseguinte deve durar muito mais tempo que os outros. O tampo nunca jámais póde dar de si com a pressão das cordas, por se achar isolado do sommeiro.

Facil é convencermo-nos, segundo esta analyse, que o mecanismo e estructura d'este Piano differem essencialmente dos outros. Sua elegancia, sua simplicidade, seu pequeno volume e sua grande valentia lhe assegurão um futuro de prosperos successos.

Picado — Expressão que designa que as notas se devem destacar ou ferir sêccamente com o arco, com o sôpro ou com o dedo. As *notas picadas* trazem sôbre si pontos ou accents; e se, além d'isso, ha uma ligadura que abrange as mesmas notas, indica que se devem dizer todas d'uma só arcada, fazendo saltitar levemente o arco sôbre as cordas.

Piccolo, *pequeno* — Epitheto que se juncta á Flauta, ao Violino, etc.

Pifano — Pequeno Instrumento de sôpro, com o qual se acompanha d'ordinario o Tambor. Toca-se como a Flauta; mas differe d'este Instrumento em varios pontos: 1.º tem os furos por igual; 2.º não tem chaves, mas sómente seis buracos para os dedos e um para a bôca; 3.º é muito mais pequeno que a Flauta e uma Oitava mais alto; 4.º nas Oitavas agudas tem um som mais forte e

mais penetrante. A sua extensão é desde o *Re* quarta linha da clave de *Sol* até ao *Re* sobre-agudo. Foi inventado na Suissa, e já estava em uso entre os soldados, nos primeiros cincoenta annos do seculo XVI, na batalha de Marignan.

Più, mais — Epitheto que anda annexo ás palavras Italianas: *Allegro, forte, stretto, mosso, etc.*

Pizzicato, dedilhado, e em breve *pizz*: — Termo empregado nas Partes dos Instrumentos d'arco, que significa que as notas assim marcadas se devem ferir, não com o arco, mas sim com os dedos: as palavras *coll' arco* ou simplesmente *arco*, indicão o lugar em que se deve fazer uso do arco.

Plagal — Diz-se d'uma certa fôrma de tons do Canto-chão, que se oppõe á fôrma dos tons authenticos (Veja-se *Canto-chão*).

Plectro — Ainda que a sua fôrma variava entre os antigos segundo a diversidade dos Instrumentos, em que era empregado, com tudo a sua fôrma mais commum era um pequeno bastão redondo que ia adelgaçando para uma das extremidades, e terminava na outra por uma especie de botão oval. Era feito a principio de páo, e tambem da unha ou ponta d'algun animal, que as mais das vezes era cabra; mas em tempos posteriores houve-os tambem de materias preciosas, e sobretudo de marfim. *Plectro* é hoje nome generico do instrumento auxiliar que serve para fazer vibrar os corpos sonoros: taes são, por exemplo, as baquetas com que se toção os Timbales, o bocado de penna com que se ferem varios Instrumentos de cordas, etc.

Pleno-Jôgo — Registo d'Orgão que se compõe dos jogos de mutação chamados *Cymbala* e *Cheio*; addicionão-se a esta combinação os registos fundamentaes, como *bordões, flautados* e *prestantes*. Este registo assim combinado offerece pujança e majestade.

Pleximetro — Instrumento do genero do metrónomo, inventado pelo doutor João Finazzi d'Omegna, na Sardenha, actualmente estabelecido em Milão. O *pleximetro* differe dos primeiros metrónomos de Maelzel em marcar os primeiros tempos de cada Compasso por um signal ou movimento sensivel. Os metrónomos de Bienaimé d'Amiens são modelados por este systema; e Wagner, mecanico de Pariz, fez o mesmo nos metrónomos de Maelzel.

Pochette — Termo adoptado pelos Francezes para designar uma pequena Rebeca d'algibeira (*poche*), de que os mestres de dansa se servem para dar as suas lições. Sôa a Oitava alta da Rebeca ordinaria.

Poco, pouco — Epitheto que se juncta ás palavras Italianas *Adagio, mosso, etc.*

Polacca — Dansa nacional da Polonia. O seu character é grave

e solemne, e leva-se n'um Andamento moderado em Compasso ternario de *tres por quatro*. Os trechos que trazem o nome de *Polaccas* em Sonatas, Concertos etc., levão-se n'um Andamento mais animado que as verdadeiras Polaccas.


Polycordio — Instrumento d'arco, inventado, em 1799, por Hilmer de Leipsick, e semelhante ao Contra-Basso, cujas vezes podia fazer, bem que não tivesse mais que quarenta e dois centímetros de comprimento sobre vinte oito de largura, com um braço d'onze pollegadas de comprido e quatro de largo. Distingue-se o Polycordio dos outros Instrumentos d'arco em ter dez cordas e uma extensão de duas Oitavas, isto é, desde o *Do* segundo espaço Clave de *Fa* até ao *Do* terceiro espaço Clave de *Sol*. E' elle guarnecido de teclas para as entoações.

Ponticello, *cavallette* — A expressão *sul ponticello* (sobre o cavallette) indica que as notas assim marcadas devem ferir-se muito perto do cavallette; o que produz um som aspero e um pouco nasal.

Pont-Neufs — Outr'ora davão os Francezes este nome á melodia das Canções vulgares e dos *Vaudevilles*. Este nome lhes vinha de se collocarem antigamente, na *Pont-Neufs* de Pariz, os que negociavão com a venda d'estas Canções, para as cantarem, dando por este meio extracção a suas mercadorias. Hoje mesmo chamão elles, por zombaria, *pont-neufs* a certas Arias de melodia commum.

Ponto — O Ponto collocado antes, depois, ou entre duas notas, modificava antigamente essas notas de varios modos; na Musica moderna, o ponto não tem outro effeito senão augmentar metade do valor á nota que o precede. Assim uma Semibreve com ponto vale tres Minimas, uma Seminima pontuada, tres Colcheias, etc.: adiante de qualquer pausa produz o mesmo effeito. Pontos por cima das notas indicão que devem ser destacadas, fazendo-lhes perder metade do seu valor.

Ponto — E' tambem, nos Instrumentos de cordas dedilhadas e d'arco, a parte superior do braço forrada d'ébano ou páo preto, sobre a qual os dedos apoião as cordas para variar suas entoações.

Ponto-d'Orgão — Suspensão indicada em Musica da seguinte maneira , para denotar um repouso, em que o executante desenvolve todo o seu talento nos rasgos de phantasia que a imaginação lhe inspira. Este artificio, chamado pelos Italianos *cadenza*, tem ordinariamente lugar em Concertos d'Instrumento ou nos Solos de canto.

Portamento di Voce — Esta expressão Italiana, á qual corresponde a Franceza *port de voix*, e que é directamente opposta

ao *staccato* (destacado), quer dizer ligar os sons, passando d'uma nota a outra com perfeita igualdade, seja ao subir, seja ao descer. O *portamento di voce* será tanto mais bello, quanto menos interrompido para tomar a respiração, pois deve produzir uma gradação bem exacta e nitida.

Portamentos — São duas ou mais pequenas notas que não seguem a ordem dos *mordentes*, e tirão o seu valor da figura ordinaria que os precede. Distinguem-se dos *mordentes* em sahirem fóra dos limites de ponto e meio, e não terem numero determinado.

Positivo — Pequeno Órgão sem pedaes, com o qual se acompanha o Côro, e que d'ordinario se colloca na frente do grande Órgão (Veja-se Cap. XVI).

Posição — Tem esta palavra varias accepções em Musica. Na sciencia da harmonia, distingue-se a *posição* das notas dos accordes pela sua proximidade ou distancia do Basso. Nos accordes compostos de tres notas, podendo cada uma d'estas ser a mais proxima, a intermediaria ou a mais distante do Basso, ha motivo para se darem tres posições. Os que constão de quatro notas podem apresentar-se sob o aspecto de quatro differentes posições.

Chama-se tambem *posição* a diversa collocação da mão sôbre o braço dos Instrumentos de cordas dedilhadas ou d'arco. Primeira posição é aquella que fica mais perto das caravelhas; as outras, á medida que se vai subindo para os sons agudos, chamão-se *segunda*, *terceira posição*, etc.

Posição da Bôca — Sendo esta um dos pontos mais essenciaes para sobresahir na arte do Canto, a regra, prescripta por uma boa escola, é ter a bôca aberta de modo que os dentes da mandibula superior fiquem perpendiculares aos da mandibula inferior, e que, sem o menor desaliuho e com uma especie de brando sorriso, a bôca se conserve segundo a posição indicada, n'uma attitude e graça natural.

Posição do Corpo — Quem toca, deve em geral procurar uma posição decente, e evitar um movimento affectado e desairoso, só proprio de pessoas de pouca educação e destituidas de gôsto. Eis-aqui as regras estabelecidas para tornar a execução mais facil e mais commoda.

O pianista deve estar sentado em frente do meio do teclado, um pouco mais perto dos Tiples que dos Bassos; deve conservar-se direito e n'uma distancia sufficiente para poder cruzar as mãos sem descompôr o corpo; o ante-braço deve estar firme e immovel quanto seja possivel; a mão arredondada e horizontalmente collocada, com os dedos sempre promptos e dispostos a ferir as teclas.

Outr'ora era o rebequista obrigado a estudar com as mãos elevadas e a cabeça levantada; hoje, pelo contrario, tem as mãos baixas e a cabeça um pouco inclinada, o que dá mais fôrça e facilidade á execução. O arco cae muito mais a prumo, desde que se conserva quasi direito sôbre a corda, e o pollegar se firma sôbre a vara. Para bem suster a Rebeca, importa que o alto do braço esteja, por assim dizer, collado ao corpo, a mão bem revirada, a barba apoiada sôbre a parte esquerda da Rebeca perto do estandarte, o pé esquerdo atraz do direito, e dez pollegadas distante em frente do calcanhar d'este ultimo. D'este modo fica firme o Instrumento, e a mão esquerda pôde percorrer livremente toda a extensão do ponto, em quanto o braço direito maneja o arco.

Pot-Pourri—Peça de Musica instrumental, composta d'um certo numero de melodias conhecidas, tiradas, em parte ou no todo, d'aqui e d'alli d'entre as produções de diferentes compositores, e unidas umas ás outras por algumas phrases addicionaes. Esta Peça é algumas vezes precedida d'uma Introducção.

Pratos—Instrumento de percussão, compôsto de dous pratos circulares de metal sonoro, d'onze a quatorze pollegadas de diametro, de quasi uma linha d'espessura, e que tem no centro uma cavidade que lhes facilita o produzir o som, e um buraco por onde se introduz uma dobrada correia. Para tocar este Instrumento passão-se as mãos por estas correias, e batem-se um no outro do lado que é ôco, produzindo este choque um som brilhante. Este genero d'Instrumento, que d'ordinario juncta-se ao Zabumba para marcar o rhythmo, não servia outr'ora senão em Musica militar; mas Rossini o adoptou na orchestra da grande Opera, em Pariz.

Preghiera, oração—Trecho de Musica, cuja poesia é uma invocação aos deoses, quando se tracta d'uma Opera mythologica Grega ou Romana, etc., ou ao Deos verdadeiro nas Operas, cujo assumpto é tirado da historia dos povos Christãos ou d'algun Oratorio (Veja-se esta palavra): é algumas vezes um Solo, outras um Recitativo, ou um trecho a muitas Vozes, ou um Côro. Deve esta composição ter um caracter religioso, um Andamento vagaroso e harmonico, e uma melodia que inspire respeito e devoção.

Preludio—Breve phantasia pela qual os instrumentistas se preparão ás vezes para executar uma Peça. Cumpre ser avaro d'estas phantasias, e os *Preludios* devem ser breves. Ha porém Preludios mais extensos para servirem d'Introducção a um trecho d'Orgão, a uma Fuga; tem elles um caracter analogo aos que se improvisão, ou indicão a maneira de formar estes ultimos: taes são os d'Haendel, Bach, Albrechtsberg, Vanhall e outros.

Preludiar—Tocar Preludios.

Preparação — Efeito d'uma nota que se ouve no estado de consonancia antes de se tornar dissonancia (Veja-se Cap. XII).

Preparativo de Canto — (Veja-se *Solfejo* e *Vocalisação*).

Prestante — Registo d'Orgão da especie dos flautados, cujo maior canudo tem dous pés de comprimento (Veja-se Cap. XVI).

Presto — Palavra Italiana que indica um Andamento vivo e animado na execução. A palavra *Prestissimo* designa o maior gráo de ligeireza possível.

Prima Donna — Titulo da primeira e principal cantarina do theatro.

Primeira — Dous sons no mesmo degráo. A Primeira ou é natural, como *Do, Do*, e então não se reputa intervallo, por não formar espaço algum, nem agudo nem grave; ou é augmentada, como *Do, Do* \sharp , e em tal caso conta-se entre os intervallos. Isto não obstante, a Primeira é geralmente classificada como intervallo, já porque apparece quasi sempre em lugar da Oitava, já por causa da Primeira augmentada que pertence aos intervallos. Chama-se tambem *Unissonõ*.

Primeira Vista (A') — Talento que consiste em executar de repente uma Parte que ainda se não vio nem ouvio. A esta expressão corresponde a Franceza *à livre ouvert*.

Principal — O que é mais saliente n'uma Peça. Dá-se tambem este epitheto á Parte recitante d'um Concêrto e á Parte concertante, para as distinguir das Partes dos Instrumentos da mesma natureza, que figurão só nos acompanhamentos: e dizemos *Violino principal, Flauta principal, Clarinette principal, etc.*

Principio Harmonico — Ao ferir uma corda sonora e grave, além do som que lhe é proprio, produz ella ainda outros sons, os mais sensiveis dos quaes são a oitava da Quinta e a dobrada oitava da Terceira. D'estes tres sons dimana o primeiro accorde ou accorde perfeito, que se chama tambem *principio harmonico*, por ser d'elle que derivão todas as consonancias, etc.

Progressão — Quando se ajuneta a uma phrase melodica, que per si mesma exprime já um sentido completo, alguma cousa para determiná-la mais, essa parte prolongada chama-se *progressão*. Esta se faz por meio da repetição sôbre os mesmos degráos ou sôbre degráos differentes.

Prohibido — Epitheto que se emprega nas palavras Oitava, Quinta. Em melodia olha-se como prohibido o intervallo, o salto, a progressão que é difficil, se não quasi impossivel, d'entoar. Cae n'estes defeitos quem não estudou a arte do Canto, nem as regras do Contraponto.

Prologo — Introducção antigamente usada na Opera, e cujo

thema nenhuma relação tinha com o da Peça. Às vezes tinha o *prologo* assás desenvolvimento para ser elle mesmo uma especie de pequena Opera. Já não está em moda o prologo.

Prolongação — Nota que, tendo sido ouvida em um accorde, se prolonga por uma ligação sôbre o accorde seguinte.

Pronúncia ou **Pronunciação** — Dar, cantando, a cada syllaba e a cada letra, seja vogal, seja consoante, o som que deve ter segundo os bons principios da lingua em que se canta.

A *pronúncia* é modificada pelo que se chama *gradação de voz*, e distingue-se da *articulação* em que esta ultima tem por objecto principal fazer ouvir bem distinctamente as syllabas ou consoantes, com o gráo de força que convém ao sentimento que se pretende exprimir, e ao local em que se canta. A *pronúncia* deve sempre ser a mesma, quer se cante n'um pequeno recinto, quer n'uma sala ou sôbre um grande theatro; mas a *articulação* varia e deve augmentar de força, á proporção da grandeza do local, do numero dos Instrumentos e dos ouvintes.

Prosa — Peça de Canto-chão adoptada em certas circumstancias. Era mui frequente nos primeiros tempos da Igreja o uso das *prosas*. O Officio Romano só conserva tres: *Victimæ paschali laudes*, para o dia de Pascoa, *Veni, sancte Spiritus*, para o Pentecostes, *Lauda, Sion, Salvatorem*, para a Festa do SS. Sacramento. Cantão-se muitas vezes em Musica figurada: e d'entre estas a mais celebre é o *Stabat Mater*. Todos os apaixonados d'esta Musica conhecem as de Palestrina, de Pergolese, d'Haydn, de Rossini, etc. Ha tambem o *Dies iræ*, que é a *prosa* dos mortos.

Psalmodia — Canto de Psalms sôbre uma só entoação de Voz, em sons pausados e com accento oratorio.

Psalterio — Instrumento de cordas que já quasi não está em uso. Tem a fórma de triangulo e cordas de metal que se ferem com pequenas baquetas.

Q

Quadratura de Phrases — Disposição symetrica do numero de Compassos que constituem duas phrases de melodia, formando um periodo. Commummente o numero de Compassos que entrão nas phrases, é de quatro; d'isto mesmo é que vem a expressão de *quadratura de phrases*: todavia duas phrases de tres ou seis Compassos são quadradas, porque em si mesmas contém a symetria do numero (Veja-se *Phrase, Periodo, Rhythmo*, e Cap. XI).

Quadrilha — Dança d'um caracter mui alegre, d'um Andamento vivo, em Compasso binario de *dous por quatro*, e que consta de duas partes repetidas, d'oito Compassos cada uma.

Quadrilha se chama tambem um grupo de quatro dansarinos e quatro dansarinas que figurão nos grandes e pequenos Bailles theatraes, e se distinguem dos outros grupos por um traje particular. Compõe-se a *quadrilha* de cinco figuras, tendo cada uma o seu caracter especial, e cuja denominação é a seguinte: 1.^a *Pantolon*, 2.^a *Eté*, 3.^a *Poule*, 4.^a *Pastourelle* ou *Trenis*, 5.^a *Final*. A figura *Pantolon* escreve-se em 6 por 8, e raras vezes em 2 por 4; *Eté* as mais das vezes em 2 por 4, e se leva mais de vagar que *Pantolon*; *Poule* em 6 por 8, é d'um caracter serio e a sua phrase ondulante; *Pastourelle* pede um Andamento mais vivo que o da *Poule*; a *Final*, que ás vezes é uma *Galopade* ou *Galop*, permite que se apresse o Compasso, sem todavia fazer correr os dansantes.

Qualidade do Som — De nenhum modo se póde determinar a qualidade do som, porque as diversas materias que se empregão na construcção dos Instrumentos, a maneira de os tocar, ou mesmo outras invenções, podem produzir o som totalmente differente d'aquelle que tem os Instrumentos actualmente usados.

Quantidade de Sons Musicaes — Se por isto devemos entender a extensão dos sons em Musica, sendo esta extensão illimitada, não é possivel determiná-la, por isso que se podem inventar Instrumentos de som mais agudo ou mais grave que os que hoje conhecemos, sem deixar todavia de ser apreciavel o som.

Quarta — Intervallo de quatro degráos. A Quarta póde ser de tres especies: *justa*, que se compõe de dous tons e um semi-tom; *augmentada*, que abrange tres tons, e por isso toma ás vezes o nome de *tritono*; e *diminuta*, que consta d'um tom e dous semi-tons.

Longo tempo foi considerada a Quarta como dissonancia; mas, sendo ella uma inversão da Quinta, sómente se deve reputar consonancia.

Quarta de Nazardo — Jôgo d'Orgão composto d'uma mistura de chumbo e d'estanho, que sôa Quarta acima de *nazardo* ou Oitava alta do *prestante*.

Quartetto — Peça de Musica para quatro Vozes ou quatro Instrumentos. Na Musica moderna, o Quartetto vocal é as mais das vezes acompanhado por Instrumentos. O Quartetto instrumental é um genero de composição que proporcionou a mui grandes compositores, taes como Haydn, Mozart e Beethoven, a occasião de desenvolver todos os recursos do genio e do talento, e de produzir effeitos que parecia não ser possivel encontrá-los nas combinações d'um tão pequeno numero d'Instrumentos (Veja-se Cap. XVIII).

Quarto de Tom — A quarta parte do intervallo d'um tom. Não estando o nosso ouvido habituado a medir tão pequenos intervallos, eis o motivo d'elle não se empregar, nem em melodia, nem em harmonia. Os povos orientaes, acostumados a fazer uso de mui pequenos intervallos em Musica, tem uma escala chromatica por quartos de tom.

Quarto de tom chamão tambem alguns musicos ao intervallo que, distando duas notas entre si um ponto, se acha entre o *be-mol* da nota superior e o *sustenido* da inferior.

Quaternario (Compasso) — Divisão do Compasso em quatro partes ou Tempos, cujo signal indicador é o seguinte **C**. A este chamão os Italianos *Tempo ordinario*, o qual admittre quatro Seminimas ou outras figuras equivalentes, batendo-se a 1.^a no chão, a 2.^a para a esquerda, a 3.^a para a direita, a 4.^a para o ar segundo o methodo Franceez e Allemão, e segundo o Italiano duas no chão, isto é, a 1.^a e a 2.^a, e as outras duas no ar, ou 3.^a para a esquerda e 4.^a para a direita, se fôrem marcadas com o pé. Os outros Compassos quaternarios são $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$, os quaes se chamão compostos, por constarem de dous algarismos.

Quatro Mãos (A) — Peça composta para ser executada por duas pessoas no mesmo Piano.

Quinta — Intervallo consonante que pôde apresentar-se de baixo de tres aspectos, a saber: *Quinta justa*, que se compõe de tres tons e meio; *Quinta diminuta*, a que alguns musicos chamão *falsa*, e que se fórma de dous tons e dous semi-tons; *Quinta augmentada*, que consta de tres tons e dous semi-tons, e que antigamente se chamava *Quinta superflua*.

Quinta — Jôgo d'Orgão que sôa a Quinta do *prestante*, e ao qual se dava outr'ora o nome de *nazardo*.

Quintetto — Peça de Musica a cinco Vozes ou cinco Instrumentos obrigados. O Quintetto vocal é sempre acompanhado pela orchestra, ou pelo Piano que representa uma orchestra em ponto pequeno. D'ordinario o Quintetto é composto para dous Violinos, duas Violas e um Violoncello; ha porém Quintettos para outros Instrumentos. Os de Boccherini, Beethoven, Mozart e Onslow são admiraveis. Reicha compôz Quintettos para Flauta, Oboé, Clarinette, Trompa e Fagotte, d'um estylo elegante e effeito arrebatador. O Quintetto para Piano, Oboé, Clarinette, Trompa e Fagotte, composto por Mozart, goza tambem de grande celebridade.

Quinzena ou **Decima Quinta** — A dobrada Oitava. Tambem ha um registo d'Orgão que se chama *Quinzena*.

Quodlibet — Significava antigamente esta palavra, adoptada

pelos Allemães, uma Peça de Musica de character comico e trivial. União-se, por exemplo, duas Vozes, cantando uma com letra totalmente differente da que a outra cantava; e uma tal reunião produzia jogos de palavras ridiculas. Hoje dá-se tambem este nome a uma miscellanea musical.

R

Rallentando, *retardando* — Esta palavra significa que se deve ir atrazando pouco a pouco o Compasso, assim como pouco a pouco se vai diminuindo a intensidade dos sons no *diminuendo*.

Ranz das Vaccas — Aria pastoril, sem arte, ás vezes grosseira, que tocada na Gaita-de-folle faz as delicias dos vaqueiros da Suissa, trazendo a pastar suas vaccas sôbre os rochedos, onde elles nascêrão, assim como ellas. Tornou-se famosa esta Aria, e mesmo Europeia, pelos effeitos sympathicos que exercia nos montanhezes Helvecios, nos tempos da idade d'ouro da Helvecia, ha pouco mais de meio seculo. Nós regimentos Suissos ao soldo da França, tão depressa a Gaita-de-folle se enfunava para tocar esta Aria, logo uma dôce alegria brilhava nos olhos d'estes bravos soldados; mas ainda bem não tinham ouvido estes sons rusticos, tão conhecidos e tantas vezes repetidos pelos echos de suas montanhas, já a patria, suas cabanas, seus rochedos, sua infancia, suas irmans, seus idosos paes, suas noivas, se reflectião em sua alma com tanta vivacidade, que uma profunda melancolia vinha succeder a este primeiro júbilo. A maior parte d'entre elles não podião resistir-lhe. Uns desertavão, outros cabião n'uma languidez incuravel, e muitos morrião. Desde então prohibio o código militar que se tocasse esta Aria, sob pena de morte.

Rapsodistas — Assim se chamavão na Grecia os musicos que cantavão fragmentos das poesias d'Homero, tendo uma varinha na mão.

Rasgado — Preludio dos *Boleros* e das *Seguedilhas* que os Hespanhoes executão no Violão, fazendo soar rapida e successivamente todas as notas com o pollegar.

Ré — Nome da segunda nota da escala de *Do*. Entre os Allemães e Inglezes chama-se *D*.

Reatejo — Pequeno Orgão portatil d'um só folle, cujos maiores canudos tem dous pés d'alto. Dá-se tambem este nome a um pequeno Orgão cylindrico com uma manivella guardada de puas, que substitue o movimento dos dedos. O mais pequeno dos

Instrumentos d'esta especie serve para a educação musical dos canarios. Chamão-lhe os Francezes *serinette*.

Rebec — Instrumento de fórma quasi semelhante á do Violino, de que, na idade media, se fazia uso em França, e que só no fim do seculo XVII, foi abandonado pelos menestreis. Tinha elle tres cordas; e havia Tiplés, Tenóres e Bassos de Rebec. Os Italianos lhe dão o nome de *Ribeca* ou *Ribeba*, d'onde veio a denominação de *Rebeca* entre nós.

Rebeca ou **Rabeca** (Veja-se *Violino*).

Rebecão ou **Rabecão Pequeno** (Veja-se *Violoncello*).

Rebecão ou **Rabecão Grande** (Veja-se *Contra-Basso*).

Rebequista — Tocador de Rebeca.

Recita — Representação theatral d'uma noite.

Recitado — Envelheceo esta expressão, e já hoje se não adopta em Musica; foi ella substituida pela palavra Italiana *Solo*, que parece mais adequada, pois que, segundo a antiga linguagem, *recitar* significava o mesmo que cantar ou tocar só, por contraposição a Còro ou a *Symphonia*, que, como sabemos, são executados por um numero mais ou menos consideravel d'artistas.

Recitante — O que canta um recitado.

Recitar — Cantar um recitado.

Recitativo — Parte da Musica dramatica que não está sujeita ao Compasso, e o cantor executa á vontade tirando os principaes recursos do seu effeito da articulação ou do accento que dá ás palavras. Esta parte da scena é d'ordinario-seguida d'uma Aria, d'um Duetto, ou d'outra qualquer peça de Musica compassada.

Algumas vezes o *Recitativo* tem só acompanhamento de Basso e Piano; dá-se-lhe o nome de *Recitativo livre* ou *simples*. E' hoje sómente usado na Opera buffa Italiana. O cantor o recita rapidamente, dando ás palavras menos accentuação que ao *Recitativo obrigado*, o qual é acompanhado pela orchestra, e se canta com expressão e energia d'accento, seu merito principal. D'este se usa particularmente nas tragedias lyricas, e nos dramas ou Operas de meio character.

Reducção — Musica a grande orchestra, de qualquer natureza que seja, arranjada para Piano ou para um pequeno numero d'Instrumentos. Em lugar de *reducção* se usa ás vezes da palavra *arranjo*.

Reduzir — Arranjar uma *partitura* para Piano ou para pequeno numero d'Instrumentos.

Regale — O mais antigo dos jogos de palheta no Orgão, e que já se não usa nos Orgãos modernos.

Registos d'Orgão — Regoas de páo que o organista extráe ou impelle, e que produzem certos movimentos para abrir ou

fechar os jogos do Orgão, segundo elle precisa de os fazer cantar ou reduzir a silencio. O puinho por onde o organista puxa ou empurra o registo, chama-se *tirante*.

Observe-se que a palavra *registo* muitas vezes se toma por Metonymia na accepção de *jógo*, dizendo: *Estê registo de flautado é excellente*, isto é, *este jógo de flautado*, etc.

Registo da Voz — Extensão natural de cada genero de Voz. A voz humana se divide em dous registos, o *do peito* e o *da cabeça*, commummente chamado *falsete*. Dividem alguns em tres registos a voz de Soprano, a saber: *de peito*, desde o *Do* por baixo das linhas Clave de *Sol* até ao *Fa* primeiro espaço; *do meio* (que se fórma com a parte superior do larynge), desde o *Sol* segunda linha até ao *Sol* sua Oitava; *da cabeça*, desde este ultimo *Sol* até ao *Do* por cima das linhas. E' extremamente raro achar um Soprano que execute todas as notas com a só voz do peito, e bem assim uma das maiores difficuldades, o passar d'um registo a outro com a mesma igualdade de fôrça e qualidade de som.

Regra d'Oitava — Successão natural d'accordes em todas as notas da escala maior e menor, quer subindo, quer descendo, sem alteração, substituição nem retardamento. A regra d'Oitava é o fundamento de toda a harmonia.

Regrar o papel de Musica é traçar n'elle todas as pautas necessarias para escrever as notas e os outros signos.

Regras da Composição — Collecção de preceitos dictados pela experiencia adquirida na arte de compôr Musica (Veja-se Cap. XII).

Regular — Chama-se movimento *regular* d'harmonia aquelle que dá lugar a boa successão d'intervallos; no caso contrario diremos que é *irregular*.

Relação — Analogia entre o som que acaba d'ouvir-se em alguma Parte vocal ou instrumental, e outro que agora se ouve n'outra Parte. Quando estes dous sons concorrem a deixar no ouvido a sensação d'uma consonancia exacta, a *relação* é boa; quando resulta da sua correspondencia uma consonancia alterada, a *relação* é falsa. Estão banidas da composição as *falsas relações*.

Relação dos Intervallos — E' o calculo exacto do gráo de distancia entre dous sons diferentes expresso por cifras. A base d'este calculo funda-se nas seguintes experiencias:

Se tocarmos um corpo sonoro de fórma que produza vibrações, deixa elle ouvir um som que é mais ou menos agudo ou grave, á medida do numero d'essas vibrações. Succedem-se estas mais lentamente n'um corpo volumoso que n'um corpo de pequenas dimensões; de sorte que o volume do corpo sonoro está em propor-

ção com a rapidez de suas vibrações. D'esta doutrina resulta: 1.º que o volume do corpo sonoro, o gráo de rapidez de suas vibrações, e a agudeza do som que d'ellas deriva, se achão em proporção entre si; 2.º que á medida que a um corpo sonoro se tira parte do seu volume, augmenta-se na mesma conformidade o gráo de rapidez de suas vibrações, e o som torna-se mais agudo á proporção que se diminue o volume do corpo.

Relativo — Um tom é *relativo* d'outro quando apresenta na Clave os mesmos accidentes ou signaes de tonalidade. Em tal caso um dos tons é maior, e o outro menor.

Reentrada — Diz-se em geral d'uma Voz ou d'um Instrumento que, depois d'estar em silencio, se faz ouvir de novo. Este termo se applica especialmente ao *thema* e á *resposta* d'uma Fuga (Vejão-se estas palavras).

Repercussão — Palavra novamente introduzida na linguagem da sciencia musical, e que significa a mesma cousa que *reentrada* das Partes na Fuga.

Repetição — Estudo d'uma peça de Musica ou d'uma Opera por aquelles que devem executá-las. As repetições são parciaes ou geraes, segundo ellas tem lugar só entre pequeno numero de musicos, ou entre a orchestra, cantores e coristas reunidos.

Repetição — Primeira e segunda divisão d'um trecho musical, cuja separação vem marcada por duas barras com pontos, e se figura assim : || : Esta separação mostra que cada metade d'esse trecho se deve cantar ou tocar duas vezes, posto que a segunda parte se não execute quasi sempre senão uma vez; mas em tal caso não se escrevem pontos do lado direito. Em sentido mais restricto, dá-se algumas vezes o nome de *repetição* á segunda parte sómente, e n'este sentido é que dizemos : *A repetição do plano n'esta Abertura é mais bem desenvolvido que a primeira parte.*

Repetir — Fazer uma ou mais repetições.

Replica — Significa *Oitava* quando se tracta de som dobrado, e *reentrada do thema* quando se falla d'uma Fuga.

Repouso — Terminação d'uma phrase, d'um periodo, em Musica; distinguem-se os *repouso incidentes* dos *repouso finaes*. O repouso porém nunca se póde obter senão por meio d'uma Cadencia perfeita; uma Cadencia por surpresa (*d'inganno*) ou interrompida não dá verdadeiro repouso, e a dissonancia a exclue inteiramente. Releva dar ás Partes cantantes certos repouso, já para satisfazer ao sentido das palavras, já para descansar a Voz.

Resolução — A *resolução* faz que a dissonancia ouvida desça algumas vezes, ainda que raras, e suba um degráo immediato para a consonancia visinha. Dizemos tambem que um accorde *resolve* ou

se resolve n'outro, como, por exemplo, o de Septima dominante que resolve na Tonica ou Sub-dominante, ou n'outra Septima, etc.

Resonancia — Prolongamento ou reflexo do som, já pelas vibrações continuas das cordas d'um Instrumento, já pelas paredes d'um corpo sonoro, já pela collisão do ar encerrado n'um Instrumento de sôpro. As abobadas ellipticas e parabolicas resôão, isto é, reflectem o som.

O theatro de Parma, que tem trezentos pés de comprimento, offerece o mais assombroso phenomeno de *resonancia*. Do fundo d'este theatro ouve-se tudo o que uma pessoa diz, estando na extremidade opposta, mesmo em voz baixa. Não é possível explicar um tal phenomeno.

Respiração — Acção dos pulmões quando se enchem d'ar e o repellem depois. Esta acção consta d'*aspiração*, isto é, da attracção do ar, e d'*expiração*, isto é, da repulsão do mesmo. A arte de respirar a proposito e d'economizar a respiração, é uma das maiores difficuldades do Canto.

Resposta — Imitação do thema da Fuga, na qual imitação se altera algum intervallo do mesmo thema (Veja-se Cap. XIV).

Resvalado — Esta palavra, a que corresponde o Francez *coulé* e o Italiano *strisciato*, designa um estylo particular d'execução empregado principalmente nos Instrumentos d'arco, que consiste em escorregar sôbre o ponto d'uma nota á outra com o mesmo dedo, e continuar assim com a mesma arcada para cima ou para baixo em todas as notas que tem ligadura sobreposta.

No canto, quando se tracta d'exprimir sentimentos de dôr, podemos recorrer ao *resvalado*, que se faz passando duas ou tres notas debaixo da mesma articulação. Executa-se o *resvalado* nos Instrumentos de sôpro prolongando a mesma inspiração.

O uso assás frequente do *resvalado*, tanto nos Instrumentos como no Canto, é sempre digno de censura.

Retornello — Breve phrase executada por um ou mais Instrumentos, que serve de prelude ás Cavatinas, ás Arias, etc. Nos Concertos o *retornello* é uma especie d'introduccção, algumas vezes em analogia com a primeira parte do Concêrto, outras completamente differente. Tambem se chamão *retornellos* essas passagens d'orchestra que se achão entre dous Solos, ou no meio e mesmo no fim d'uma Aria, d'um Duetto, etc.

Rhythmo — Combinação symetrica da duração longa e breve dos sons (Veja-se Cap. XI).

Rhythmica (Musica) — A que está ordenada com perfeita symetria nos membros de que se compõem seus periodos. Um acompanhamento *rhythmico* é aquelle em que o compositor faz

ouvir constantemente o grupo uniforme, o arpejo adoptado, em quanto a harmonia varia seus accordes.

Ricercare ou **Ricercata**, *ensaio* — Trecho de Musica, baseado na imitação d'um ou muitos themes, que concorrem a formar um todo melodico e harmonico. Os Duos e Trios de Clari, de Steffani, de Durante e de Haendel são *ricercatas*.

Rigodon ou **Rigaudon** — Aria de dança d'um Andamento vivo; em Compasso binario, a qual tem duas partes repetidas, e cada uma d'estas phraseada de quatro em quatro Compassos, começando por uma Seminima no ar.

Rinforzando, em breve *rf.*, *reforçando* — Palavra Italiana que indica uma gradação continua de fôrça nos sons, quer se applique a uma só nota, quer a mais.

Ripieno, *redundancia* — Chamão-se *Partes de redundancia* as que, no Contraponto, não preenchem as condições do Canon, da Imitação, ou do Contraponto dobrado (Veja-se Cap. XIV). Dá-se tambem este nome ás Partes que redobram na Musica a grande orchestra, e não tocam senão nos *tutti*, como Violinos, Violas, Bassos nas Symphonias, nas Operas, etc., por opposição á Parte obrigada ou concertante. Ha tambem *registos* ou *jogos de redundancia* ou *redundantes* (di ripieno): taes são, por exemplo, *miatura*, jôgo d'Orgão, cujas teclas todas, independentemente de seus sons respectivos, fazem ouvir ao mesmo tempo outros sons em Terceira, Quinta e Oitava; *pleno-jôgo*, que se compõe de cymbala e cheio, etc.

Risoluto, *resoluto* — Designa em Musica esta palavra uma execução energica e Andamento decidido, procedendo mais por sons destacados que ligados.

Ritardando, *retardando* — Palavra que denota a obrigação d'ir atrazando o Compasso, e é synonyma de *rallentando*.

Romance — Pequena Aria com letra ou sem ella, d'um character simples e melancolico, e d'uma melodia suave e pura.

Ronda — Aria de dança composta para se cantar, dividida em quadras com um estribilho que muitas vezes se repete em Côro, e ao som do qual saltão os dansarinos em roda, sustendo-se pela mão.

Rondó — Trecho de Musica, cujo thema se repete duas ou mais vezes, e que póde ser d'Andamento vivo ou lento. Ha *Rondós* para Vozes e para Instrumentos.

Com razão se exige que o thema do Rondó tenha character de novidade, e seja d'uma belleza e encanto particulares, a fim de poder merecer a honra de tantas vezes repetido. Ha todavia nas Symphonias d'Haydn, Rondós, cujos themes na sua repetição parecem sempre mais bellos e mais novos, bem que não apresentem o cu-

nho d'uma novidade e belleza admiraveis ; mas que effeito magico não sabia produzir Haydn ainda nas cousas as mais triviaes ? Os seus Rondós são modelos d'uma perfeição desesperante para todos os que se esforçoem por imitá-los.

Rosa — Nome que se dá ás aberturas feitas no tampo dos Cravos, das Tiorbas, dos Alaüdes e dos Violões.

Rosalia — Nome d'uma phrase muitas vezes repetida, subindo de cada vez um degráo. D'ella se fazia outr'ora um grande abuso, mas o bom gôsto banio essas repetições como defeituosas e demasiado faceis de prevêr : hoje apenas se poderião soffrer duas.

Rufo — Executa-se no Tambor e nos Timbales pelo movimento alternativo de duas baquetas, e fazendo dar a cada uma duas pancadas successivas com rapidez. O rufo dos Timbales produz um effeito prodigioso no *crescendo* e no *forte* d'uma orchestra numerosa. Varias Symphonias d'Haydn começão por um rufo de Timbales.

Ruído — Commoção do ar de que o ouvido se resente sem apreciar suas vibrações, e n'isto é que o ruído se differença do *som*. Dá-se ás vezes por irrisão o nome de *ruído* a musica insignificante e destituída de belleza, como quando dizemos : *Esta musica faz muito ruído ; n'esta Opera não se ouve senão ruído.*

S

S — Esta letra, escripta alternativamente com a letra *T*, significa *Solo*, em quanto a outra quer dizer *Tutti*.

Dá-se tambem o nome de *S* ao tubo da palheta do Fagotte, por se parecer a sua fórma com a d'esta letra, e ás aberturas no corpo do Violino e do Violoncello.

S, atravessado obliquamente por um risco, emprega-se ás vezes como signal de repetição.

Saltarello — Aria de dança Italiana d'um Andamento vivo em seis por oito. Achão-se *Saltarellos* entre as Forlanas de Veneza e algumas Gigas Inglezas, Siciliaanas, etc.

Saltarello — Lamina de páo delgada, guarnecida d'um pequeno bocado de penna ou de pelle d'anta, que nos Cravos era impellida contra ás cordas, ferindo-as, e produzindo o som ao escapulir-se.

Salto — Toda a successão de notas que não vai pela ordem da escala ascendente ou descendente, é um *salto*. Taes successões

são proscriptas pela arte de compôr, sempre que occasionão entoações difíceis ou dissonancias irregularmente empregadas ou resolvidas.

Salvar (*a dissonancia*) — E' resolvê-la, fazendo-a descer um degráo sôbre a nota seguinte.

Sambuca — Instrumento de cordas dos antigos Gregos: crêm alguns auctores que é o *Barbiton*.

Sanfona — Antiquissimo Instrumento de cordas, que se toca por meio de teclas e d'uma roda que faz as vezes d'arco, e anda ao redor movida por uma manivella. Sendo Instrumento favorito dos rapazes Saboianos, a *Sanfona* serve d'orchestra ás representações da lanterna magica e á dansa das marmotas.

Sanfonista — O que toca Sanfona.

Sarabanda — Dansa Hespanhola d'um character grave e gracioso, que se assemelha ao Minuette, e se dansava antigamente com castanhetas. Era em Compasso ternario de *tres por quatro*, d'um Andamento moderado, e tinha duas partes repetidas, d'oito Compassos cada uma.

Sax-Horn — Instrumento metallico de bocal, guarnecido d'um mecanismo de cylindros. Sax, manufactor Belga estabelecido em Pariz, instituiu d'elles uma familia inteira que percorre uma immensa extensão do agudo ao grave. O mais alto é em *Si b*, Oitava acima do antigo Bugle em *Si b*, ou do Clarinette em *Si b*, ou ainda uma Quinta acima do pequeno Bugle em *Mi b*. O mais baixo é o Sax-Horn Contra-basso em *Si b*, duas Oitavas abaixo do Ophicleide: este gigantesco Instrumento, com seus tubos addicionaes de cylindros, offerece nada menos que um desenvolvimento de quarenta e oito pés; toca-se porém com facilidade e sem fatigar o artista. Cada um d'estes Instrumentos pôde executar um ponto acima, isto é, os de *Si b* em *Do*, e os de *Mi b* em *Fa*. O cone do Instrumento é um pouco mais largo que o do Saxo-tromba, e um pouco menos que o do antigo Bugle e do antigo Ophicleide. Assim participa elle do som d'estes dous differentes timbres, mas naturalmente e com muita mais fôrça, brilho, pureza e precisão que nunca jámais se obteve do Bugle nem do Ophicleide.

Saxophone — Instrumento de metal guarnecido de dezanove até vinte e duas chaves, que se toca por meio d'uma boquiha semelhante á d'um Clarinette. Sua extensão é de duas Oitavas e uma Sexta. O cone do Instrumento é parabolico, o que dá aos sons grande homogeneidade; e na dedilhação procede por Oitavas como a Flauta. Ha *Saxophones* quasi em todos os tons, desde o Contra-basso em *Si b*, uma Oitava abaixo do Fagotte, até ao Saxophone sobre-agudo em *Fa*, unissono do pequeno Clarinette. O Sa-

xophone é Instrumento d'invenção ainda moderna, e já sua reputação se acha estabelecida; pois, prescindindo ainda de suas qualidades particulares que o fazem um Instrumento *a solo* tão notavel, é elle ainda chamado a desempenhar um papel dos mais importantes nas orquestras e nas bandas militares. E' sentimento unanime dos compositores, dos artistas, e de todos os que tem voto na materia, que o Saxophone está classificado como um dos mais bellos e mais úteis Instrumentos que existem.

Scena — Consta sempre o drama de varias *scenas*, mas esta palavra tem ás-vezes uma significação mais especial, quando se emprega no sentido de *Recitativo obrigado*, quer seja esse mesmo recitativo, quer seja um monologo ou dialogo. Juncta-se-lhe o epitheto de *grande*, se é um pouco extensa, e sempre que as situações alli se patenteião graves e apaixonadas. Esta especie de *scenas* offerece d'ordinario um interêsse assás importante nas Operas, pela razão de precederem e prepararem as grandes Arias, Duetto, etc. A's vezes uma grande *scena* é entresachada d'um Côro, d'uma Cavatina, d'uma Preghiera, etc. Sendo breye a *scena*, chama-se em Italiano *scenetta*, pequena *scena*.

Scherzando, brincando — Designa esta palavra que a execução de certo passo ou trecho deve ser facil e graciosa, deve divertir e alegrar.

Scherzo, brinquedo — Actualmente dá-se este nome aos trechos em Tempo ternario das Symphonias, Quartettos, etc., que outr'ora se chamavão *Minuettes*. Appropriou-se-lhe depois o nome de *scherzo*, por se haver acelerado consideravelmente o seu Andamento.

Scordatura — Palavra Italiana que não tem equivalente em Francez, nem em Portuguez, e quer exprimir a acção de desafinar os Instrumentos para produzir effeitos particulares. Usou Paganini muitas vezes da *scordatura*; a ella recorrem ainda tambem os tocadores de Violão.

Sêcco — Assim se chama o som que não é prolongado.


Segno, signal — Estas palavras *al segno, dal segno*, ao pé d'algum signal no fim da Peça, denotão que se deve recommear do sitio em que se acha o referido signal.


Segue — Esta palavra Italiana e Portugueza, em Musica, depois d'um arpejo, d'uma figura ou grupo de notas, significa que se deve continuar a executar do mesmo modo o seguinte, que já não vai indicado senão por abbreviatura, quer seja por uma travessa, quer seja por notas cortadas na cauda. Quando apparece no fim da pagina ou entre dous trechos de Musica, designa que se deve continuar a dizer o que vai para diante sem interrupção alguma.


Seguidilla, *Seguidilha* — Aria de dansa Hespanhola, em Tempo ternario, d'um Andamento rapido.


Segunda — Intervallo dissonante de duas notas visinhas. Póde ser de tres especies: *Segunda menor*, formada d'um semitom; *Segunda maior*, composta d'um tom; *Segunda augmentada*, que consta de tom e meio.

Semeiographia — A Semeiographia musical ou descripção dos signos comprehende: Pautas, Claves, Notas, Figuras, Pausas, Accidentes, Cadencias, Fermatas, Floreios, Travessões, Pausas finaes e a Orthographia musica.

Semibreve — Nome d'uma figura que tem fórma circular sem cauda, e cujo valor é o dôbro da Minima e o quadruplo da Seminima. Das figuras modernas é a que tem maior duração, e eis-aqui como se escreve 

Semicolcheia — Figura que representa uma duração igual á decima sexta parte da Semibreve, e cuja fórma é a seguinte : quando são muitas em seguida, cortão-se tres a tres, ou quatro a quatro, com duas travessas na cauda.

Semifusa — Figura que na duração corresponde á oitava parte d'uma Colcheia, e cuja fórma é a seguinte : são precisas sessenta e quatro para preencherem o valor da Semibreve.

Seminima — Figura que tem esta fórma , e vale a quarta parte d'uma Semibreve ou metade d'uma Minima.

Semi-Tom — Distancia d'uma nota á outra que lhe fica mais proxima: é o intervallo mais pequeno que se emprega na musica dos Europeos modernos. Segundo a theoria ordinaria, distinguem-se duas especies de semi-tons: um *maior*, que se fórma de duas notas de differente denominação, como *Do* e *Re* \flat ; outro *menor*, que se fórma d'uma nota em sua posição natural ao tom, e d'essa mesma nota modificada por um Sustenido, Bemol ou Bequadro, como *Do* \sharp , *Do* \natural .

Sensibilidade — Disposição da alma que inspira ao compositor as ideias vivas de que ha mister; ao executante, a viva expressão d'essas mesmas ideias; e ao ouvinte, a viva impressão das bellezas e dos defeitos da Musica que se lhe faz ouvir.

Sentimento — Como o fim da Musica é o pintar e expri-

mir sentimentos, claro está que o seu conhecimento é tão necessário ao compositor como ao executante.

Dividem-se os sentimentos: 1.º em *agradaveis*, *desagradaveis* e *mixtos*. Sentimentos agradaveis ficão comprehendidos na palavra generica de *prazer*; sentimentos desagradaveis na de *desprazer* ou *desagrado*: aos primeiros pertence, por exemplo, a esperança; aos segundos, a anxiedade, etc. Sentimentos mixtos são uma mistura d'agradavel e desagradavel: assim quando, por exemplo, se mofa d'uma pessoa que, por suas imperfeições, dá motivo ao ridiculo, experimenta-se ao mesmo tempo um sentimento agradavel e desagradavel á vista d'essas imperfeições, a que o ridiculo, por assim dizer, está inherente. 2.º Em sentimentos *determinados* e *indeterminados*, segundo elles dão mais ou menos clara ideia do objecto. Por exemplo, a alegria e a tristeza são sentimentos determinados; o bom e o máo humor, sentimentos indeterminados. 3.º Em sentimentos *activos* e *oppressivos*: aos primeiros competem a alegria, a colera, bem como os que põem em movimento todas as forças vitaes; aos segundos, a tristeza, a dôr, e bem assim os que parecem tornar essas forças completamente inactivas.

Sentimento d'Arte — Faculdade de distinguir não só o que é bello do que é vicioso nos trabalhos d'arte, senão tambem de conhecer e sentir os meios de que se usou para dar ao que é bello o seu maior esplendor, sem que por isso se possa analysar, segundo a natureza e a philosophia da arte, os motivos porque uma cousa se apresenta bella ou viciosa.

Senza, *sem* — Preposição que ao pé de certas palavras em Musica serve de mostrar que ellas não tem effeito, como: *Senza Fagotti*, sem Fagottes, *senza sordini*, sem surdinas, etc.

Septetto ou **Septeminio** — Composição para sette Vozes ou Instrumentos. O *Septeminio* vocal é sempre acompanhado por orchestra ou Piano; o *Septeminio* instrumental limita-se aos sette Instrumentos para que é composto.

Possuimos excellentes *Septeminios* de Beethoven, de Kalkbrenner, de Bertini, etc.

Septima — Intervallo dissonante formado de duas notas que ficão em distancia de seis degráos diatonicos. Ha tres especies de Septimas: *Septima menor*, como *Sol Fa*, composta de quatro tons e dous sémi-tons; *Septima maior*, como *Do Si*, composta de cinco tons e um sémi-tom; *Septima diminuta*, como *Sol # Fa*, composta de dous tons e tres sémi-tons.

Serenata — Concêrto que á noite se dá debaixo das janellas d'alguem, e consta de Vozes ou d'Instrumentos.

Serenata é tambem o nome de certas peças de Musica,

onde o compositor associa Instrumentos pouco usados, e cuja fórma differe em alguns pontos das outras Peças regulares.

Serpentão — Instrumento de sôpro, usado mórmente nas Igrejas e em Musica militar, onde fórma o Basso com o Trombão e o Fígle. Toca-se o Serpentão por meio d'uma larga embocadura chamada *bocal*. Desde longo tempo se acha este Instrumento n'um estado de grande imperfeição; mas depois que se lhe adaptárão chaves, tornou-se mais perfeito.

Sexta — Intervallo consonante que deriva o seu nome da quantidade de degráos comprehendidos nas suas extremidades. Ha tres especies de Sextas, a saber: *Sexta menor*, como *Mi Do*, composta de tres tons e dous semi-tons; *Sexta maior*, como *Re Si*, composta de quatro tons e um semi-tom; e *Sexta augmentada*, como *Fa Re* \sharp , composta de quatro tons e dous semi-tons.

Sextetto — Composição para seis Vozes óu Instrumentos.

Sforzando ou **Sforzato**, em breve *sf.* ou *sfz.* reforçando ou reforçado. — Termos Italianos que significão passar do *piano* ao *forte* ou do *pianissimo* ao *piano*, reforçando com insensível gradação uma só nota ou um pequeno grupo de notas. Hoje porém está mais adoptado empregar o *sf.*, quando é uma nota sómente, e o *rf.* ou *rinf.*, quando são mais; mas, nos grandes periodos, dá-se a preferencia á palavra *crescendo*.

Si — Septima syllaba do solfejo moderno na escala de *Do*.

Siciliana — Especie d'Aria que teve a sua origem na Sicilia, d'um character simples, campestre e mui insinuante, em Compasso de seis por oito, e d'um Andamento moderado. As Sicilianas entrão ás vezes nas Symphonias, Concertos, Quartettos, etc.

Signos — Caracteres que servem para escrever Musica, e se compõem de notas, claves, sustenidos, bemoes; bequadros, pausas, etc., etc.

Simili, *semelhantes* — Palavra Italiana e plural de *simile*, que, depois d'um accorde, arpejo, grupo ou outra alguma ideia musica, indica a continuação d'esse mesmo accorde, arpejo, etc.

Simples — Esta palavra indica na execução certa simplicidade ou naturalidade que se oppõe a tudo o que é affectado.

Simples — Se diz tambem em Musica por contraposição a *dobrado*, como *intervallo simples* ou *dobrado*, *contraponto simples* ou *dobrado*, etc.

Simplicidade — O verdadeiro bello ideal deve apparecer na sua maior simplicidade possível. *Summa simplicitas est summus ornatus*.

A simplicidade na execução consiste em executar a melodia com tanta habilidade, e d'uma maneira tão analogo ao character da

Peça, que se possa exprimir perfeitamente sem recorrer a ornatos accessorios.

Sino — Instrumento de metal que serve principalmente para annunciar as ceremonias do Culto Divino. E' opinião geral que S. Paulino fôra seu inventor; todavia um grande numero d'auctores affirmão que os maiores sinos vierão da Campania e da cidade de Nola.

Sino Al Fine, Sino Al Segno, até ao fim, até ao signal — Designão estas expressões Italianas que sómente se deve repetir tal ou tal parte d'uma composição até certo signal indicado, que ás vezes é mesmo só a palavra *fine*.

Sistro — Instrumento de percussão, de fôrma oval e feito d'uma lamina de metal sonoro, cuja circumferencia tem diversos furos oppostos, por onde passão algumas varetas metallicas. Agita-se o Sistro em cadencia para lhe dar som. Era o Instrumento favorito dos antigos Egypticos, e ainda hoje se usa no Egypto e na Abyssinia. Os Europeos o empregão ás vezes em Musica militar.

Sistro — E' tambem uma especie de Guitarra com quatro cordas de metal e inventada pelos Allemães. Por causa da sua complicação é que elles a deixárão

Smorzando, extinguindo — Diminuir gradualmente a fôrça da Voz ou do som dos Instrumentos, e ao mesmo tempo o Andamento.

Sobre-Dominante — A sexta nota de qualquer tom.

Sobre-Tonica — A segunda nota de qualquer tom.

Socco — Espetie de colchete que, nas antigas Harpas, comprimia a corda para a levantar meio ponto, quando o pé do harpista fazia baixar o pedal correspondente a essa corda. Era defeituoso este mecanismo, e dêsmanchava-se com frequencia. Todavia Erard sahio-se bem em substituir-lhe o d'uma forquilha que agarra a corda, e a encurta volvendo sòbre si mesma. São tantos os *socos*, quantas as cordas.

Sol — Quinto degráo da escala diatonica moderna.

Solfa — Notas de Musica.

Solfejo ou antes **Solfejos** — Collecção d'exercicios destinados a fazer *solfejar* os discipulos, isto é, a cantar nomeando as notas. Dá-se geralmente o nome de *Solfejos* aos livros elementares que contém os principios da Musica e lições proprias para solfejar, dispostas por uma ordem systematica.

Solfejar — Cantar exercicios de solfejo, entoando as notas pelo seu proprio nome.

Solo — Palavra Italiana aportuguezada que, em relação á Musica, significa um trecho executado por um só Instrumento, com-

mummente acompanhado por uma orchestra mais ou menos consideravel. Esta palavra applica-se tambem ao artista que, n'uma capella, orchestra, ou qualquer outra assembleia d'artistas musicos, executa *solos* escriptos para o seu Instrumento; e assim se diz: *Violino a solo*, *Violoncello a solo*, etc.

Solução — Diz-se d'um Canon enigmatico, cuja chave ou *solução* se descobre.

Som — Sensação produzida no orgão auditivo pelas vibrações d'um corpo sonoro que o ar lhe comunica. O *som* é para o ouvido o que a luz é para a vista, e differe de *tom*; porque este, propriamente fallando, significa som proporcionado e determinado relativamente á sua agudeza ou gravidade. A Musica é o resultado das diversas modificações e combinações que impressionão a alma por meio do som.

Sommeiro — Especie de caixa, cuja taboa superior tem buracos onde assenta o orificio dos canudos do Orgão; estes, aberto o registo, são logo que o organista lhes faz abrir a valvula, carregando com os dedos sôbre as teclas correspondentes.

O *sommeiro* do Piano é aquella peça de páo rijo onde se firma o tampo, no mesmo sitio onde se achão collocadas as caravelhas.

Sonata — Composição instrumental que consta de duas, tres ou quatro Peças consecutivas de differente character. A Sonata é composta, ora para um Instrumento, ora para varios.

Ha Sonatas para Rebeca, Flauta, Violão, Harpa, Piano, etc. As d'estes dous ultimos Instrumentos são as unicas que offerecem um todo perfeito, visto serem escriptas para tres, quatro Partes e mais ainda, que se executão todas a um tempo. Outro tanto podêmos dizer das Sonatas para Orgão, que devem ter todavia um character analogo á majestade do Instrumento. Mas a Sonata convém sobretudo ao Piano, e é tambem n'este Instrumento que ella estende mais longe seus maravilhosos progressos.

A expressão de Fontenelle, *Sonata, que me queres tu?* que muitos sem motivo repetem, e mesmo ás vezes sem saber o que dizem, nada prova contra o genero; prova sómente que a Sonata que excitou a impaciencia de Fontenelle era má, ou que esse habil litterato era, como outros muitos, um barbaro em Musica.

Sonatina — Pequena Sonata, Sonata facil destinada aos principiantes.

Sonómetro — Instrumento destinado a medir a intensidade do som. Ha annos que M. Montu apresentou ao Instituto um *Sonómetro* d'outra especie. Era uma qualidade de Piano feito de proposito para medir todos os intervallos admissiveis em Musica.

Sonoridade — Qualidade do que é sonoro. Augmenta-se a

sonoridade d'um Piano abrindo-o inteiramente. As surdinas diminuem a *sonoridade* dos Violinos, dos Trombões, etc.

Sonoro — Chama-se assim todo o corpo que dá ou póde dar immediatamente som, como uma corda estirada, um sino, etc. Dizemos d'uma Voz bem timbrada ou d'um bom Instrumento, que são *sonoros*. O mesmo se diz tambem d'uma sala de concérto ou d'espectaculo, quando fazem propagar o som.

Sons harmonicos — Sons produzidos ou em parte d'uma corda sómente, ou em parte d'uma columna d'ar, quando entra em vibração de modo que se ouça ou a Terceira maior, ou a Quinta, ou a Oitava da corda total, ou de toda a columna d'ar. Tem os *sons harmonicos* uma qualidade mais doce, mais pura, mais suave que os outros sons; e d'elles se faz hoje frequente uso na Rebeca, Harpa, Violão, etc.

Sopra una corda, *sobre uma corda* — Usão os compositores d'esta expressão, quando querem executada n'uma só corda alguma passagem, que se poderia executar em duas ou mesmo em tres.

Soprano — Voz de mulher, de menino ou de castrado: é a mais aguda das quatro Vozes principaes, segundo a divisão geral da Voz humana.

Sostenuto, *sustentado* — Designa esta palavra um Andamento, um caracter lento e espaçoso.

Sotto Voce, *a meia voz* — Esta expressão, em Musica, corresponde quasi á palavra Italiana *piano*, ou á locução Franceza *à demi-voix*, *à demi-jeu*.

Spiritoso, *espirituoso*, *com fogo* — Esta palavra Italiana, á frente d'uma Peça, indica que deve ser executada em Andamento vivo e um pouco rapido.

Staccato, *destacado* — Modo d'executar breve e isoladamente cada uma das notas, de sorte que fique, por assim dizer, separada por pequenas pausas a que está antes da que está depois. Ha tres especies de *staccato*, a saber: *Com accents*, *com pontos*, *com pontos e ligadura*. Do primeiro modo executão-se as notas mui sêccamente, fazendo-lhes perder tres partes do seu valor, isto é, ferindo como Colcheias as que são Minimas; do segundo dizem-se menos sêccas, perdendo só metade do seu valor, isto é, executando como Seminimas as que são Minimas; do terceiro ferem-se as notas d'uma maneira ainda menos destacada que as outras, tirando-lhes sómente uma parte do seu valor, isto é, executando como Seminimas pontuadas as que fôrem Minimas. Um pequeno retardamento nas notas destacadas por este ultimo modo, augmentará muito a expressão d'uma phrase melódica.

Stentando, *difficultando* — Esta palavra Italiana quer dizer executar *com custo*, retardando um pouco e quasi forçadamente.

Stretta, *peroração* — Nome que geralmente se dá ao Allegro final dos trechos mais importantes d'uma Opera, taes como a Introducção, o Final, o Sextetto, etc. A *stretta* é uma parte essencial do discurso musico. O final d'um trecho de Musica, qualquer que elle seja, vocal ou instrumental, onde o compositor reune effeitos os mais rapidos, os mais fortes e os mais ruidosos, é tambem uma especie de *stretta* ou peroração.

Dá-se ainda o nome de *stretta* a essa parte da Fuga em que o thema se repete, mas com muito menos desenvolvimento.

Stretto, **Più Stretto**, *restricto*, *mais restricto* — Significa o mesmo que *mosso*, *più mosso*, apressado, mais apressado.

Stringendo, *accelerando*, isto é, o Andamento.

Sub-Dominante — Nome generico da quarta nota de qualquer tom.

Subir — Se diz do effeito pelo qual um cantor ou instrumentista passa gradualmente dos sons graves aos agudos.

Subir é tambem faltar á justeza das entoações, ultrapassando o ponto exacto que lhes convém, ou levantando o que é nimia-mente baixo.

Substituição — Mudança de nota em um accorde (Veja-se Cap. XII).

Sujeito — Thema sôbre o qual se escreve uma Fuga (Veja-se Cap. XIV).

Suposição (Accordes por) — Erão, segundo a theoria de Rameau, os accordes onde o Basso continuo ajunctava ou suppunha um novo som abaixo do Basso fundamental, o que fazia que taes accordes excedessem sempre a extensão da Oitava.

Surdina — Certa Espineta de som surdo e agradavel, cujas cordas não erão feridas por pennas, mas vibradas por martinetes forrados de panno.

Surdina — Pequena peça de páo, marfim ou metal, que se colloca sôbre o cavallette do Violino, Viola, e Basso sem chegar ás cordas, para interceptar as vibrações das mesmas e diminuir-lhes o som, tornando-o assim mais doce. O emprêgo das surdinas vem indicado nas Partes com estas palavras: *com sordini*. Quanto ás surdinas do Clarinette e do Oboé, occorreo a ideia de fazer pavilhões que se introduzissem na bôca d'estes Instrumentos, e não tivessem mais que uma pequena abertura. A surdina da Trompa é um cone de cartão com um buraco na base, que se mette dentro do pavilhão. O Clarim, o Trombão, os Timbales, o Tambor, tem tambem suas surdinas privativas.

Suspensão — Retardamento na resolução d'uma ou mais notas d'uma harmonia ou mesmo d'um accorde inteiro (Veja-se *Prolongação* e também Cap. XII).

Sustenizar — Guarnecer a clave de sustenidos, para mudar a ordem e o lugar dos semi-tons maiores, ou fazer d'alguma nota um sustenido accidental, já no canto, já na modulação.

Symphonia — Segundo a acepção geral d'esta palavra, significa uma composição para muitos Instrumentos; mas, por uso moderno, dá-se este nome a uma Peça dividida em tres ou quatro trechos para orchestra completa. São conhecidas de todo o mundo as Symphonias d'Haydn, Mozart e Beethoven (Veja-se Cap. XVIII).

Chama-se entre os Italianos *Sinfonia* a Abertura d'uma Opera.

Symphonia Caracteristica — Composição que tem por alvo a pintura musical, ou d'algum character moral, como o *Distratto* d'Haydn; ou d'algum acontecimento, como a *Queda de Phaetonte*; ou d'algum phenomeno physico, como uma *tempestade*, um *incendio*, etc.

As Symphonias *pastoraes*, *militares*, etc., pertencem a este genero de composições.

Symphonia Concertante — Peça concertante para muitos Instrumentos obrigados com acompanhamento d'orchestra.

Symphonias de Programma ou **Historicas** — Assim se chamão as *Symphonias* que exprimem assumptos historicos. Sammartini, Dittersdorff e alguns outros compuzerão varias n'este genero. As *Sette Palavras* d'Haydn entrão ainda n'esta classe de Symphonias.

Symphonista — Musico d'orchestra.

Syncope ou **Syncopado** — Nota de maior valor collocada entre outras de menor; como, por exemplo, uma Seminima seguida d'uma Minima, e depois outra Seminima. Ora o valor reunido da primeira e terceira nota equivale ao da segunda, isto é, ao da Minima; mas esta Minima é justamente o que se chama Syncope. Assim metade do valor d'esta nota sôa no Tempo fraco, e a outra metade no Tempo forte do Compasso. Toda a Syncope vai em contra-tempo, e toda a successão de notas syncopadas toma um movimento contrario á ordem natural. Dá-se-lhe também ás vezes o nome de *Ligadura*.

Systema — Esta palavra tem duas acepções. Na primeira, significa doutrina de todos os conhecimentos musicaes, ou d'alguma parte da Musica, e n'este sentido é que dizemos que o antigo *systema* Pythagorico se distinguia do *systema* Aristoxenio; na segunda quer dizer disposição da escala musical d'um povo ou d'uma época, e n'este sentido é que dizemos hoje que o *systema* de Guido dif-

fere do *systema* de Sauveur, de Tartini, de Soubhaitti, etc. O *systema* geral da Musica abrange oito Oitavas e meia, começando no *Do* do canudo de vinte e quatro do grande Orgão até ao ultimo *Fa* do registo de *flajolé* do mesmo Instrumento, cujo tubo tem de comprimento duas linhas pouco mais ou menos.

T

Tablatura — Assim se chama o quadro ou estampa que representa um Instrumento de sôpro e de buracos, tal como Flauta, Clarinette ou Fagotte. De cada um d'estes buracos partem linhas horizontaes, onde repousão de distancia em distancia zeros em preto ou em branco. Se o zero é preto, indica que o buraco deve estar tapado; se é branco, denota que o buraco deve ficar aberto para formar tal ou tal nota indicada á margem. Todos os methodos d'Instrumentos de sôpro e de buracos trazem no principio a sua *tablatura*.

Tablatura significava outr'ora a totalidade dos signos da Musica, de sorte que quem conhecesse bem as notas, e podêsse cantar de repente, sabia a *tablatura*.

Tablatura era ainda um methodo de notar a Musica de certos Instrumentos, como Alaúde, Cravo, Orgão, etc., usado nos seculos XVI e XVII, a fim de facilitar a sua intelligencia, visto ser este genero de Musica summamente complicado, adoptando-se os caracteres ordinarios n'uma época em que a Typographia estava ainda muito atrazada n'esta parte.

Tacet — Palavra Latina que se escreve em Musica para denotar o silencio d'uma Parte, em quanto se executa alguma Peça, como *Gloria tacet*, *Andante tacet*, etc. Quando se tracta de dous ou mais Instrumentos, escreve-se *tacent*.

Tambor — Instrumento de percussão, especialmente usado em Musica militar, onde se lhe dá o nome de *Caixa* para o distinguir de quem o toca, e ao qual se dá tambem o nome de *Tambor*. Compõe-se elle d'uma caixa redonda, d'altura de dous pés, cujas extremidades cobre uma pelle estirada por meio de dous arcos e de varias cordas. A pelle de baixo pousa sôbre duas cordas de tripa que vibrão com ella. Tem esta um buraco no meio, de tres linhas de diametro, para dar passagem ao ar agitado e posto em vibração.

Tamboril — Tambor de caixa muito mais comprida e um

pouco mais estreita que a do Tambor ordinario. E' feito de páo de nogueira e d'uma só peça. E' tambem mui leve para se poder trazer suspenso no braço esquerdo, cuja mão serve para tocar uma gaita de tres furos, a que os Francezes chamão *galoubet*, em quanto a mão direita toca o Tamboril com uma pequena baqueta d'ébano ou de marfim. Este Instrumento é mui usado na Provença.

Tam-Tam — Instrumento de percussão originario da China e da India, que tem uma vibração extraordinaria, e serve de dar signaes. A sua fórma é quasi como a do Pandeiro; e compõe-se todo elle d'um metal de côr branca tirante a amarello, cuja massa, segundo a analyse do chimico Klaproth, consiste em settenta e oito partes de cobre e vinte e duas d'estanho. Sustenta-se este Instrumento pela extremidade com uma mão, e fere-se no meio com um badalo forrado de materia branda: o som que produz é grave e mui forte, e se deixa ouvir longo tempo.

Na Europa usa-se ás vezes do *Tam-Tam*, e faz bonito effeito nas scenas theatraes que exprimem terror, espanto, e outros sentimentos sombrios da Musica dramatica.

Tarantella — Aria de dansa Napolitana, de caracter alegre, em Compasso de *seis por oito* e d'um Andamento vivo. Esta Aria é breve, mas repete-se muitas vezes. E' d'ordinario acompanhada do Colascione e do Pandeiro.

Tarantismo — Doença que se suppõe ocasionada pela mordedura d'uma especie d'aranha, chamada *tarantula*, que se acha no reino de Napoles, e a qual doença dizem que só a Musica tem o poder de curar. Está demonstrado pelas ultimas observações dos medicos que, tanto a molestia, como a cura, são subtilezas do charlatanismo.

Tasto Solo, *uma tecla só* — Palavras Italianas que outr'ora se escrevião no papel do organista, para lhe dar a entender que a mão direita não devia fazer accordes, mas acompanhar simplesmente o Basso em Oitava.

Teclado — Reunião de todas as teclas do Orgão, Piano, e d'outros Instrumentos do mesmo genero.

Teclas — Peças de marfim e d'ébano, ou d'outra materia semelhante, que fórmão o teclado, e sôbre as quaes manobram os dedos para fazer fallar as notas do Cravo, Piano ou Orgão.

Temperamento — Igualação approximativa dos semi-tons chromaticos da escala musical, que os afinadores de Piano e d'Orgão obtem alterando um pouco a justeza absoluta de todos os intervallos (Veja-se Cap. XIII).

Tempo — Duração de certa parte do Compasso musico. O Compasso pôde constar de dous, tres ou quatro *Tempos*, segundo

se mede certa quantidade de notas d'um valor determinado em duas, tres ou quatro partes. Depende do Andamento a rapidez ou morosidade dos *Tempos* (Veja-se *Andamento*, *Compasso* e Cap. VI).

Tempo di Marcia. *Tempo de Marcha*; — **di Minuetto,** *de Minuette*; — **Giusto,** *justo, moderado* — Indicações d'Andamento que apparecem á frente d'alguns trechos de Musica.

Tempo Forte — Chama-se assim o Tempo impar de cada Compasso. Se o Compasso é binario ou de dous Tempos, o primeiro chama-se *forte*; se o compasso é ternario ou quaternario, o primeiro e o terceiro Tempo são *fortes*. E' no *Tempo forte* que se collocão as syllabas longas e accentuadas.

Tempo Fraco — Nome que se dá á parte menos sensível do Compasso, para a distinguir da mais sensível, que se chama *Tempo forte*. Assim, nos Compassos de dous ou tres Tempos, o segundo é *Tempo fraco*; no Compasso de quatro Tempos, o segundo e o quarto são *fracos*.

Temporizar — Quem acompanha ou rege, vê-se não poucas vezes obrigado, para coadjuvar o cantor ou o concertista, a desviar-se da exacta observancia do Compasso, espaçando ou abbreviando a justeza do Tempo: eis o que em Musica se diz *temporizar*.

Tenor — Voz d'homem que tem quasi a mesma extensão que a de Soprano uma Oitava abaixo. Entretanto essa extensão varia segundo os individuos.

Tenuta — Esta palavra Italiana quer dizer nota *sustentada*, quer seja durante um certo numero de Compassos, quer seja mesmo durante uma só parte ou partes do Compasso.

Terceira — Intervallo consonante de que ha tres especies, a saber: *Terceira maior*, como *Do Mi*, formada de dous pontos; *Terceira menor*, como *Mi Sol*, que consta de ponto e meio; *Terceira diminuta*, como *Sol ♯ Si ♭*, composta de dous semi-tons. Todos os accordes se compõem originariamente de Terceiras, e podemos dizer que sem Terceiras não ha harmonia, ou que ellas constituem os elementos da harmonia.

Terceira de Picardia — Dá-se este nome á Terceira maior que muitas vezes terminava os trechos de Musica d'Igreja em tom menor. Um tal nome lhe vem de permanecer o uso d'este ll-nal, na Musica que se executava nas cathedraes da Picardia, por muito mais tempo que em outras partes.

Terretto — (Veja-se *Trio*).

Ternario — Composto de tres unidades. *Compasso ternario* é aquelle que se divide em tres Tempos; *Tempo ternario* o que é fraccionado por tres notas (Veja-se Cap. VI).

Terpodio — Instrumento da especie de Clavi-cylindro, inventado, em 1817, por João David Buschmann, de Friederichsrode, perto de Gotha.

Tetracordo — Antigo systema da Musica entre os Gregos, composto d'uma serie de quatro sons, cujas extremas cordas soavão uma Quarta, e por onde dividião elles a extensão geral da sua escala. *Si, Do, Re, Mi*, por exemplo, formavão um *tetracordo*.

Thema — Assumpto que o artista emphehde tractar, e determina o caracter de sua composição musical, ou que contém o motivo da ideia principal n'ella expresso, junctando-se-lhe depois outras ideias accessorias da mesma composição.

Na Fuga é indifferente dizer *thema* ou *sujeito*. A palavra *thema* tem, além d'isso, uma significação que lhe é propria e peculiar, isto é, designa uma pequena melodia que o auctor escolhe ou compõe para variar.

Theoria Musical — Aggregado de todos os conhecimentos que dimanão do estudo especulativo dos objectos d'esta Arte, taes como a Grammatica, a Rhetorica, a Esthetica, o conhecimento da estrutura dos Instrumentos, e bem assim a Acustica e a Mathematica como Sciencias auxiliares.

Timbales — Duas bacias esphericas de cobre, ás quaes se adaptão pelles fortemente estiradas por meio d'um circulo de ferro e varios parafusos, que fazem mudar a entoação dos *Timbales* por meio da maior ou menor tensão das pelles. Tocão-se os *Timbales* com baquetas de páo duro para obter sons fortes; mas para effeitos brandos, usa-se de baquetas forradas de pelle. São d'ordinario dous, e afinão-se de modo que sõem a *Tonica* e a *Dominante* das Peças em que são empregados.

Timbales — Jôgo d'Orgão, cujos tubos são de páo. Sôa unissono do *bordão de dóze*. Afinando-se o jôgo dos *Timbales* um pouco mais alto que o dos *bordões*, produz uma especie de *tremulo* que muito se parece com o rufo dos *Timbales*.

Timbaleiro — O que toca *Timbales*.

Timbre — Som d'um sino, d'uma lamina metallica ou d'uma mola, cuja entoação pôde ser apreciavel.

Timbre — E' tambem a qualidade sonora d'uma Voz ou d'um Instrumento. Dizemos pois: *Esta Voz é bem timbrada; é bom o timbrê d'aquella Rebeca*. Dizemos tambem d'uma Voz penetrante, que ella tem um *timbre metallico*.

Dá-se ainda o nome de *timbre* ás duas cordas de tripa que assentão na pelle inferior do Tambor, e a qual vibra com ellas.

Timbres — Assim denominão os compositores de *Vaudevilles* as Arias conhecidas a que adaptão coplas.

Tirana, Tonadilla, Tonadilha — Canções Hespanholas que não admittem dansa. O seu Compasso é ternario, o Andamento um pouco vagaroso e de rhythm syncopado.

Tira-Tutto — Expressão Italiana que designa registo que abre todos os jogos do Orgão ao mesmo tempo, poupando ao organista o trabalho de os abrir successivamente.

Tocar Instrumentos — E' tirar-lhes sons d'um modo mais ou menos satisfactorio ao ouvido, executando n'elles trechos de Musica, sobretudo os que lhes fôrem mais adequados.

Toccata — Palavra derivada do Italiano *toccare* (tocar), que significa Peça composta para Cravo ou Piano, e distingue-se da Sonata em ser as mais das vezes formada d'um só trecho.

Todo-Concordante — A conveniente relação de todas as Partes d'uma composição Musical entre si e com o todo. Esta mesma expressão serve ainda para designar a perfeita união dos concertistas, quando, já pela justeza das entoações, já pela certeza do Compasso, executão com tal primor, que parecem todos animados do mesmo espirito, exprimindo fielmente ao ouvido tudo o que a vista alcança sôbre a partitura.

As *Nupcias de Figaro* de Mozart admirão pelo *todo-concordante* que n'esta Opera reina desde o principio até ao fim.

A orchestra do Conservatorio de Pariz executa Symphonias d'Haydn com maravilhosa precisão d'um *todo-concordante*.

Tom — Esta palavra tem varias accepções em Musica. Significa primeiro um intervallo formado por duas notas diatonicas, como *Do, Re*, e que se divide em dous semi-tons; na segunda accepção designa o modo ou a natureza d'uma escala qualquer, com os signos que a caracterizão; exprime finalmente o grão d'elevação ou abaixamento de cada um dos Instrumentos, que procede da sua estructura e affinação. Cada tom apresenta seu character particular; d'aqui nasce um manancial de variedades e de bellezas em modulação; d'aqui nasce uma diversidade e energia admiravel na expressão; d'aqui nasce, em fim, a faculdade d'excitar sentimentos differentes com accordes semelhantes feridos em tons diversos.

Ha quem, pouco familiarizado com o Vocabulario de Musica, se sirva da palavra *tom* n'um sentido erroneo, tomando-a por synonymo de *som*, e dizendo, por exemplo, *é falso este tom*, em vez de dizer *som*.

Tonal — Que é conforme ao tom. Chama-se *Fuga tonal* aquella que, no thema e na resposta, deixa ouvir as notas principaes do tom, isto é, a *Tonica* e a *Dominante* (Vejaõ-se estas palavras).

Tonalidade — Propriedade constitutiva dos tons e dos modos que, na Musica moderna, resulta, quanto aos primeiros, da re-

lação da *nota sensível* com o quarto degráo, e, quanto aos segundos, da natureza da *Terceira* e da *Sexta* do tom. Pelo que respeita ao Cantochão, a *tonalidade* se determina pela posição da *Dominante* e da *final* (Veja-se *Cantochão*).

Tonica — Base ou primeira nota da escala do tom. Todas as Peças finalizão commummente por esta nota, principalmente no Basso.

Tons do Cantochão — São oito, quatro dos quaes tem a Dominante na Quinta superior da Tonica, e se chamão *authenticos*, a saber, o 1.º, 3.º, 5.º e 7.º; os outros quatro tem a Dominante na Quarta superior da Tonica, e se chamão *plagues*, a saber, o 2.º, 4.º, 6.º, e 8.º tons.

Tons da Trompa e do Clarim — Roscas de reserva ou tubos addicionaes que se adaptão a estes Instrumentos, e cujo maior ou menor desenvolvimento alteia ou abaixa o tom geral de maneira que possão tocar em *Do, Re, Mi* ou *Mi b*, etc., segundo a indicação que vem designada no seu papel (Veja-se Cap. XVI).

Toque de Clarim — Melodias compostas para os Clarins d'um regimento de cavallaria, a fim de transmittirem as ordens dos chefes, e darem a entender aos cavalleiros o momento em que devem preencher certas práticas habituaes. São vinte e oito os *toques* prescriptos pela ordenança; eis-aqui o nome d'alguns: *A generala, a bota-sella, a cavallo, a chamada, a marcha, a carga, a retirada, o bando, á ordem*, etc.

Transição — Passagem d'um tom para outro. A arte de fazer succeder agradavelmente uma modulação a outra, é uma das partes essenciaes do estudo da composição.

Transição Enharmonica — Aquella em que uma ou mais notas, depois de se ouvirem como relativas a um tom, de repente mudão de natureza, e se transformão em notas d'outro tom.

Transportar — Notar ou executar á primeira vista uma Musica em tom diverso d'aquelle em que se acha escripta.

Transpórtar — E' tambem, nos Instrumentos de braço, taes como Violino, Violoncello, etc., tirar a mão esquerda da sua posição natural para a fazer subir a outra posição mais alta, a fim d'extrahir sons mais agudos sôbre as mesmas cordas, o que é impossivel conseguir-se com a posição natural da mão.

Transposição — Operação por meio da qual se muda o tom d'uma Peça. Offerece esta operação algumas difficuldades, e, para ser bem feita, exige o estar habituado. O meio mais simples e mais seguro para a fazer, consiste em suppôr mudança de Clave.

Trastos — São filetes de marfim ou metal, nos Instrumentos de cordas dedilhadas, taes como Violão, Guitarra, etc., que

atravessão o braço, e marcão a posição em que devem andar os dedos para formar as entoações.

Travessão — Linha que atravessa perpendicularmente a pauta, e separa um Compasso do outro. Foi introduzido na Musica o uso dos *travessões* depois do meado do seculo XVII.

Trecho — Dá-se este nome a certas passagens de notas rapidas, que se executão com a Voz ou em algum Instrumento. N'este sentido é que dizemos *trechos brilhantes*, *trechos difficeis*.

Dá-se este mesmo nome a certas phrases de melodia ou succensões d'harmonia, dizendo: *Lindo trecho de canto! bello trecho d'harmonia!*

Significa tambem uma das partes que constituem o todo da Peça, como um *Adagio*, um *Allegro* de Symphonia, um *Minuette*, um *Rondó* de Sonata, etc., etc.

Tremolando, *tremulando* (Veja-se *Tremolo*).

Tremolo, *tremulo* — Efeito produzido nos Instrumentos d'arco, fazendo-o mover sôbre as cordas com tanta rapidez, que se não conheça interrupção alguma de sons. O *tremolo* se executa perfeitamente no Piano por meio d'um movimento alternativo e rapido, quando menos, sôbre duas teclas.

Tres-que-altera — Esta expressão que corresponde á Franceza *triolet* e á Italiana *terzina*, designa grupos de tres notas equivalendo a duas, e sôbre os quaes se escreve as mais das vezes um 3. Assim, por exemplo, o Compasso de $\frac{3}{4}$ que admite duas Seminimas, póde constar de cinco Colcheias, quando tres d'estas não excedem o valor das outras duas. Mas em tal caso apressa-se um pouco mais o Andamento das primeiras. Ha tambem *seis-que-altera* no valor de quatro, *dóze-que-altera* no valor d'oito, e da mesma sorte *cinco-que-altera*, *nove-que-altera*, *onze-que-altera*, etc., que se levão mais ou menos depressa segundo a exigencia do Compasso.

Triangulo — Instrumento de percussão, formado d'uma pequena vara de ferro dobrada em fórma de triangulo, na qual se bate com uma pequena baqueta do mesmo metal para lhe tirar sons. Para que as vibrações do *Triangulo* não sejam interrompidas, ha o cuidado de o ter suspenso por um cordão.

Trinado — Movimento alternativo e acelerado sôbre duas notas visinhas, o qual se dá a conhecer pelas duas letras *tr*~~~~. A maior parte dos artistas executão o *trinado*, começando pela nota immediata acima d'aquella em que este se acha collocado. Deve elle corresponder á natureza da escala em que se faz a modulação, e ser regulado pelo Andamento, fazendo em cada parte do Compasso oito notas, ou quatro, ou mesmo duas, quando, por

exemplo, se executa um *Prestissimo* em $\frac{5}{8}$. Tem além d'isso o *trio* sua preparação e conclusão, que lhe são partes integrantes, e se formão de duas notas que precedem e seguem a nota principal.

Trio — Composição musical para tres Vozes ou tres Instrumentos. O *Trio* vocal é quasi sempre acompanhado pela orchestra ou por um Instrumento, tal como Piano, Harpa, Violão, etc. O *Trio* instrumental compõe-se só de tres Partes concertantes.

Olha-se o *Trio* como a mais perfeita de todas as composições, por ser a que mais effeito produz proporcionalmente aos meios empregados. No estylo instrumental devemos distinguir duas especies de *Trio*: o *Trio* concertante, onde cada uma das Partes recita e acompanha pelo seu turno, e o *Trio* destinado a fazer brilhar um só Instrumento. Os *Trios* de Viotti, Kreutzer, Baillot, para Rebeca, não são, propriamente fallando, senão bellas Sonatas acompanhadas d'um segundo Violino e d'um Violoncello. Os de Mozart e Beethoven são optimas composições para Piano, Violino e Violoncello. Os *Trios* para Instrumentos de sôpro fazem pouco effeito.

Trio se chama tambem um dos quatro trechos da Symphonia.

Tritono — Nome do intervallo composto de tres tons inteiros, ou da Quarta augmentada.

Trombeta — Instrumento metallico, marcial, de sôpro e sem buracos, composto d'um tubo d'igual grossura que remata em bôca campanuda, e duas vezes retorcido para poder, ao tocá-lo, segurar-se com mais commodidade.

Trombeta — Registo d'Orgão que pertence aos jogos de palheta, e cujos tubos são d'estanho e fórma conica. O som que produz é forte, e serve como unissono ao jôgo de palheta principal.

Trombeta — O que toca este Instrumento.

Trombeta Bastarda — Aquella que tem um tubo mais estreito que a ordinaria, e dá som mais agudo.

Trombeta de Caça — Trombeta de que se usa na caça, e cujo som é roufenho. Assemelha-se á Trompa, e os tubos fórmão um circulo mui largo para poderem passar á roda do corpo e segurar-se no hombro. Seu tom natural é *Re*, e não tem roscas ou tubos de reserva para variar as entoações. Regula-se a marcha dos caçadores e dos cães pelos seus diversos toques.

Trombeta Marinha — Instrumento d'uma só corda mui grossa que, assente sôbre um cavallette, se fere com um arco, e produz um som parecido com o da Trombeta, em quanto o pollegar da mão esquerda, apoiada sôbre esta mesma corda, varia as entoações. Sua fórma é pyramidal, e redonda pelas costas em fórma de pêra, com quatro ou cinco pés d'altura.

Trombeta Russiana — Tem os Russos uma Musica para Trombeta de prodigioso effeito. Vinte, trinta, quarenta musicos apresentam cada um sua especie de Trombeta, que não dá mais que uma só nota: estas Trombetas são afinadas de tal sorte que forneção, como os canudos do Orgão, todas as notas necessarias para executar um trecho de Musica com os acompanhamentos. Por exemplo, um dos tocadores executa tudo o que é *Do*, de qualquer Oitava que seja; outro faz tudo o que fôr *Re*, etc., e a precisão no executar é tal, que estes differentes sons parecem vir todos do mesmo Instrumento. Como ha notas d'uso pouco frequente, o mesmo musico se encarrega ás vezes de duas ou tres Trombetas para diminuir o numero dos tocadores.

Esta especie d'orchestra produz um som mais forte, mais pujante que os nossos Instrumentos de sôpro. Em tempo sereno ouve-se esta Musica a legua e meia ou duas leguas de distancia, quando executada durante a noite e n'um sitio elevado. De perto produzem estas Trombetas o effeito d'um grande Orgão, ao qual levão a vantagem d'augmentar e diminuir os sons. De longe parece que se está ouvindo uma Harmonica. Póde uma habil orchestra d'este genero dizer Quartettos, Symphonias, Concertos, Fugas, etc., e executar passagens rapidas e trinados com a maior nitidez.

Trombone ou **Trombão** — Instrumento metallico de sôpro e sem buracos, com uma larga embocadura, e que ainda hoje tem quasi a mesma fórma que tinha ha tres seculos. Seus tubos, introduzidos n'uma bomba com duas ramificações que os cobre na distancia de vinte e cinco pollegadas pouco mais ou menos, alongão-se e encurtão-se á vontade, proporcionando os meios de cahir sôbre as notas agudas e graves. Ha tres *Trombones* ou *Trombões*: *Trombão Alto*, que é o mais pequeno, e cuja Musica se escreve na clave de *Do* terceira linha; *Trombão Tenor*, para o qual se escreve na clave de *Do* quarta linha; e *Trombão Basso*, que é o maior, e cuja Musica se escreve na clave de *Fa* quarta linha. Na Italia, em geral, não usão senão d'este ultimo.

Trombonista — Musico que toca Trombão.

Trompa — Instrumento metallico de sôpro e sem buracos, formado d'um longo tubo retorcido em fórma circular, e rematando n'uma bôca campanuda chamada *pavilhão*. Toca-se a Trompa com uma embocadura ou bocal de fórma conica (Veja-se Cap. XVI).

Trompa de caça — (Veja-se *Trombeta de caça*).

Trompista — Artista musico que toca Trompa.

Tutta forza, *toda a força* — Expressão Italiana ha poucos annos introduzida na Musica moderna, para indicar um gráo d'intensidade maior que o superlativo *fortissimo*.

Tutti, todos — Palavra Italiana pela qual se distingue, na Musica, o que é executado por todos os cantores ou instrumentistas, do que deve ser executado como *solo*.

Tympanon — Instrumento de cordas com fórma de trapezio. Tem cordas d'aço, e ferem-se com pequenas baquetas de páo curvas na ponta. O *Tympanon* é do genero do Psalterio, e ainda se encontra na mão de musicos ambulantes.

Tyroliana — Especie de Valsa ou melodia que nos vem do Tyrol, em Compasso ternario, e d'um Andamento moderado. O caracter distinctivo d'esta melodia existe sôbre tudo na phrase final, que vem notada em *tres-que-altera* d'um rhythmmo desigual, e se executa com os mais agudos sons do *fasete* e certo requebro de Voz muito singular, a que os nacionaes chamão *dudeln*. Alguns annos ha que as *Tyrolianas* estão em moda, e servem de themas para Variações. E' celebre a *Tyroliana* do Guilherme Tell.

U

Unda-Maris — Nome d'um jôgo d'Orgão de palheta d'oito pés, afinado um pouco mais alto que os outros jogos, e por este motivo formando com elles uma especie de batedura que tem alguma analogia com o movimento das ondas.

Undecima ou Onzena — Intervallo d'onze degráos, ou a Oitava da Quarta.

Unidade — A *unidade* é, não só em Musica, senão tambem em todas as artes, o primeiro dos dous grandes principios em que assenta a harmonia, a saber, *unidade* e *variedade*. São estas as duas balanças de que deve fazer um continuado uso o homem de genio.

Esta regra que prescreve que a acção seja uma, e que o interêsse se patenteie sempre sôbre o mesmo objecto, é perfeitamente applicavel ás producções em Musica. Um thema musical pôde servir para compôr uma Symphonia inteira; e se as modulações são feitas com arte, se as felizes mudanças em harmonia lhe offerecem variedade nas repetições, se a gradação das meias-tintas traz consigo grandes effeitos, não é de recear que o thema, por ser repetido, fatigue os ouvintes; bem pelo contrario ouvi-lo-hão sempre com novo prazer. Nas obras dos grandes mestres se acha uma infinidade de trechos compostos sôbre o mesmo thema. Que unidade no andamento de taes composições! Tudo se refere ao motivo; nada d'estranho nem d'improprio; é uma cadeia de que não seria possivel tirar um só anel sem a destruir. O homem de genio, o

sabio compositor é o unico que pôde concluir semelhante tarefa, tão admiravel como difficil.

Unissoni, ou em breve **Unis**: — Aparecendo, n'uma partitura, esta palavra na pauta vazia do segundo Violino, da segunda Flauta, do segundo Oboé, etc., designa que estas Partes devem tocar em unissono com a primeira Parte dos Instrumentos da sua especie.

Unissono — Conformidade de dous sons sôbre o mesmo degráo, isto é, d'igual elevação ou gravidade. O *unissono* pois é o resultado d'um igual numero d'oscillações entre dous corpos que vibrão durante um igual espaço de tempo. Era antigamente classificado o *unissono* como intervallo; mas erradamente, pois não ha distancia entre dous sons identicos.

Uomo (*Primo*) — Nome que ás vezes se dá ao Soprano *castrado*.

Uranion — Instrumento inventado, em 1810, por Buschmann, na Saxonia, e parecido com o Melodion. Tem quatro pés de comprimento, dous de largo e um e meio d'alto. A sua extensão é de cinco Oitavas e meia, começando pelo *Fa* clave de Basso por baixo da primeira linha. Tem elle um cylindro coberto de panno e movido por uma roda e um pedal. São mui doces os sons do Uranion, e se extráem por meio da fricção de páo, e não de metal nem de vidro. Produz tambem um bellissimo *crescendo* de *piano* ao *forte*.

Ut — Primeira nota da escala Franceza d'este nome, e uma das syllabas que elles adoptão para solfejar. Entre nós é substituida por *Do*, bem como na Hespanha e na Italia.

V

V — Esta letra é uma abbreviatura das palavras *Violino*, *Volti*; *W* quer dizer *Violini*; *V* unido a *S* (*V. S.*) significá *Volti subito*.

Valor das Notas — Duração relativa dos sons proveniente da fórma das notas. N'este sentido é que dizemos que a *Semibreve vale duas Minimas*, a *Minima duas Seminimas*, etc. etc. (Veja-se Cap. VI.)

Valsa — Aria de dança em Tempo ternario de caracter alegre, composta de duas partes d'oito Compassos cada uma, e d'Andamento moderado. A Valsa é originaria d'Allemanha, e parece que só fôra introduzida em França em 1790. Entre as Valsas modernas são incontestavelmente mais populares as de Strauss.

Variações — Composição musical que consta de certa melodia chamada *thema*, e successivamente ornada de diferentes maneiras. São as Variações quasi a unica Musica de Piano que hoje apresenta alguma probabilidade de bom successo; mas é de crêr que tornaremos a objectos mais serios.

Variar — Florear um canto simples, já dividindo notas de maior valor n'outras de menor, já mudando alguma cousa no accento, na força, etc. Emprega-se mórmente este methodo, quando a mesma melodia regressa mais d'uma vez, ou se repete o mesmo trecho de Musica. Para isto é mister conhecimento d'harmonia, facilidade d'execução, imaginação, gôsto e sentimento. Não é permittido de modo algum variar um *Tutti*, um *Pieno* (cheio), ou outras Partes d'acompanhamento; só á Parte concertante lhe é permittido variar, e ainda assim só depois de ter feito ouvir a melodia simples, aliás não poderá o auditorio reconhecer se é *thema*, se variação.

Variiedade — Dá-se a conhecer a belleza d'um trabalho d'arte pela sua *variiedade*; mas do seio da unidade é que deve sahir a variedade. Uma composição musical terá variedade, se fôr rica d'ideias e d'imagens. Todavia esta qualidade depende muitas vezes da differença das fórmulas dadas aos elementos da melodia principal.

Vaudeville — Termo Francez que significa pequeno poema as mais das vezes d'um character jocoso e sátyrico, ao qual se adaptão melodias conhecidas, já analogas á situação, já em opposição com ella; mas, n'um e n'outro caso, deve a Musica augmentar o effeito imaginado. O assumpto do *Vaudeville* é a parodia d'uma Peça representada entre applausos e depois decabida, um acontecimento notavel d'aquelle tempo que dá motivo á satyra, e promette agradar ao ouvinte.

Segundo Rousseau o *Vaudeville* pertence exclusivamente aos Francezes, e affirma que a sua melodia é pouco musical, e d'ordinário sem gôsto e sem *rhythm*. Entretanto, n'esta e n'outras opiniões, Rousseau parece menoscabar excessivamente a musica Franceza; porque ha *Vaudevilles* que não merecem tal censura.

Dizem que o inventor do *Vaudeville* fôra um certo Basselin, pisoeiro em Vira, na Provincia de Normandia. Servião estes cantos para as dansas de *Val-de-Vire*; d'aqui se vierão a chamar na sua origem *Vaux-de-Vire*, e mais ao diante, por corrupção, *Vaudevilles*.

Vibração — O corpo sonoro em acção sáe do seu estado de repouso por meio de leves estremecimentos, mas sensiveis, frequentes e successivos, cada um dos quaes se chama uma *vibração*. Estas vibrações, communicando-se ao ar, levão por esse vehiculo

ao ouvido as sensações do som; e este som é grave ou agudo, segundo as *vibrações* são mais ou menos frequentes dentro do mesmo tempo.

Vibrato, *vibrado* — Isto é, fortemente pronunciado.

Villancico — Especie d'Ode sagrada que os Hespanhoes cantão nas Igrejas pela festa do Natal.

Villanella — Antiga dansa campestre acompanhada de canto, e originaria de Napoles. Ha *Villanellas* compostas para se cantarem, e outras para se dansarem.

Viola — Instrumento que se divide em varias especies, chamadas *Tiple de Viola*, *Viola* propriamente dicta, *Viola bastarda*, *Viola-Tenor*, *Basso de Viola* e *Violone*, etc. O *Basso de Viola* foi, d'estes Instrumentos, o que mais tempo se usou. Tinha elle sette cordas afinadas em accorde perfeito.

Viola (*Quinta* ou *Alto*) — Instrumento que se affina Quinta abaixo do Violino, isto é, *La, Re, Sol, Do*, sendo estas ultimas duas cordas cobertas de fio metallico. E' intermediario do Violino e do Violoncello, toca pela Clave de *Do* na terceira Linha, e fórma uma das quatro Partes principaes na orchestra.

Viola d'Amor — Instrumento d'arco de sette cordas afinadas segundo o accorde perfeito de *Re* maior. Tem além d'isso por baixo do ponto e do cavallette outras cinco ou seis cordas d'aço ou de latão, que vibrão ao tempo que as outras cordas de tripa se ferem soltas. Os sons d'este Instrumento tem alguma analogia com os da Harmonica, e são agradaveis ao ouvido.

Violino — Instrumento d'arco com quatro cordas que se affinão por Quintas, a saber: *Mi, La, Re, Sol*. (Veja-se Cap. XVI).

Violinista — Tocador de Violino ou Rebeca.

Violista — Tocador de Viola.

Violão ou **Viola Franceza** — Instrumento proprio principalmente para acompanhar o Canto, e que tem seis cordas, das quaes tres são de sêda cobertas de fio metallico, e tres de tripa afinadas d'ordinario em *Mi, La, Re, Sol, Si, Mi*, que é a prima. O Violão é a ultima vergontea da familia do Alaúde outr'ora tão numerosa. Tem seus arpejos particulares, e é d'aquelles Instrumentos, para os quaes se não pôde escrever sem saber tocá-los. Algumas vezes para mais facilmente se executar em certos tons, usa-se d'um *capo-tasto*, escrevendo n'outro tom, e indicando a posição do *capo-tasto*. Por exemplo: Um trecho, escripto em *Do* com o *capo-tasto* na terceira posição, fica em *Mi* ♯, e escripto em *Sol*, passa para *Si* ♯.

Violoncello — Instrumento de cordas e d'arco, que serve de Basso ao Violino. Tem quatro cordas afinadas por Quintas, que

são *La, Re, Sol, Do*, por baixo das linhas clave de *Fa* (Veja-se Cap. XVI).

Violoncellista — Artista musico que toca Violoncello.

Violone — Instrumento de grandes dimensões, que servia antigamente de Contra-Basso ás diferentes especies de Viola.

Vivace, *vivo* — Esta palavra, no principio d'um trecho musical, denota um Andamento rapido.

Vocal — Que respeita ás Vozes: *Canto vocal, Musica vocal*.

Vocalisação — Arte de dirigir a Voç no mecanismo do canto por meio d'exercicios executados sôbre uma vogal, que quasi sempre vem a ser *A*.

Vocalizar — Cantar sôbre a vogal *A*. E' mister este exercicio para aperfeçoar o canto, depois do estudo do solfejo. Por isso importa: 1.º pilhar bem a entoação; 2.º passar insensivelmente d'um registo a outro; 3.º ligar a voz; 4.º executar todos os floreios com graça, ligeireza e precisão; 5.º phrasear o canto musical.

Vogaes Prohibidas — São no solfejo Italiano as vogaes *I, U*, e o mesmo se observa entre nós.

Volata — Execução rapida de muitos sons successivos sôbre a mesma syllaba por meio da simples vocalisação, e que não excede os limites d'uma Nona. Tambem as ha em Musica instrumental, mas com maior extensão, isto é, de duas até tres Oitavas.

Volta, *vez* — *Prima volta*, primeira vez, *seconda volta*, segunda vez. São palavras Italianas.

Volti Presto ou **Volti Subito**, *vira depressa* — Expressão Italiana que se costuma pôr no fim da pagina direita da Musica que se está executando, para virar rapidamente a folha, e não haver interrupção no discurso musical. Deve o copista, o gravador intelligente, esmerar-se em dispôr a sua pagina de fórma que termine por alguma pausa, para se não perder na execução o tempo que se vai em voltar a folha. Esta precaução é menos essencial pelo que respeita ás Partes d'um Violino d'orchestra, em razão de lêrem muitos pelo mesmo papel, e em quanto um vira a folha, os outros vão continuando a tocar.

Volume — Massa de som que apresenta uma Voz ou um Instrumento em cada um dos degrãos do seu diapasão.

O tubo sonoro é como o tubo d'uma fonte que dá maior ou menor *volume* d'água, segundo a nascente fôr mais ou menos abundante. Assim, formando duas Vozes idênticas o mesmo som, a que enche melhor o ouvido e se faz ouvir de mais longe, dizemos que tem mais *volume*.

As Vozes desiguaes tem d'ordinario mais *volume* no centro que nos altos e baixos. Eis o motivo porque o trompista deve pôr

651 P.

todo o seu esmêro em afrouxar os tons abertos e reforçar os tons tapados do seu Instrumento, para que o *volume* do som seja de perfeita igualdade em todos os degráos da escala.

Voz — Esta palavra significa em Musica: 1.º o som formado na glottis mediante uma expiração algum tanto forçada; 2.º qualquer Parte d'um trecho de Musica vocal, uma vez que ella entre na harmonia do todo; e dizemos: *Voz a solo*, *Voz principal*, *Voz de ripieno*, *a cinco Vozes*, etc.

A *Voz humana* é o mais bello meio d'execução que a Musica possui; os Instrumentos só fôrão inventados para a imitar ou acompanhar. Dividem-se as *Vozes* geralmente em duas classes, a saber: *Vozes agudas* e *Vozes graves*. São tres as *Vozes agudas*, *Soprano* ou *Tiple*, cujo diapasão é de duas Oitavas, isto é, desde o *Do* por baixo da pauta Clave de *Sol* até ao *Do* por cima das linhas, e ás vezes ainda sóbe mais; *Meio-Soprano* ou *segundo Tiple*, cujo diapasão se estende do *La* por baixo da pauta até ao *Fa* da quinta linha Clave de *Sol*; *Contralto*, cujo diapasão principia em *Fa* quarta linha Clave de Basso, e chega até ao *Re* quarta linha Clave de *Sol*: as *Vozes graves* são outras tres, a saber, *Tenor*, cujo diapasão abrange uma Duodecima, isto é, desde o *Do* Clave de Basso segundo espaço até ao *Sol* da segunda linha Clave de Violino; *Baritono*, cujo diapasão se estende do *La* no primeiro espaço Clave de *Fa* até ao *Fa* do primeiro espaço Clave de *Sol*; e *Basso*, cujo diapasão começa no segundo *Fa* do Piano, e vai até ao *Re* por cima da pauta Clave de *Fa*.

O primeiro e segundo Tiple pertencem exclusivamente a mulheres, meninos e castrados, o Contralto é commum a ambos os sexos; o Tenor, Baritono e Basso sómente se encontram nos homens que chegarão aos seus dezaseis annos.

Observe-se que as *Vozes agudas* dão em Oitava a repetição exacta do systema das tres *Vozes graves*, e que a differença que vai d'uma *Voz* á outra que se lhe segue immediatamente do grave ao agudo, é d'uma Terceira.

Voz Angelica — Registo d'Orgão que sôa Oitava do jôgo da *Voz humana*.

Voz Branca — Expressão metaphorica que indica a intensidade e o character de certas *Vozes* e de certos Instrumentos. As *Vozes* de Soprano e de Contralto são *Vozes brancas*. O Flautim, a Flauta, o Oboé, o Clarinette, o Clarim, o Violino, são Instrumentos de *Voz branca*.

Voz Humana — Jôgo d'Orgão assim chamado por imitar muito bem a *Voz* d'homem. Nos seculos passados dava-se tambem este nome, em Italia, ao *Violino de Concêrto*, para o distinguir do Violino d'orchestra, que se chamava *Voz argentina*. Os Italianos

tambem dão o nome de Voz humana (*Voce umana*) ao Cor-inglez.

Voz de Peito — Amplitude de sons produzidos pela situação natural dos órgãos da Voz, com o peito cheio e a bôca aberta, os quaes se distinguem d'esses sons mais agudos formados por um esfôrço d'aquelles mesmos órgãos, e que se chamão *Voz da cabeça* ou *falsete*.

Voz Principal — Esta palavra significa: 1.º a Parte d'uma composição musical que mais particularmente exprime o seu caracter proprio; todas as outras lhe servem d'apoio, d'expressão e d'acompanhamento harmonico; 2.º toda aquella Voz que, n'um trecho de Musica, se differença das outras por uma melodia que lhe é propria.

Voz a Solo — Voz principal d'um trecho de Musica, executado por uma só pessoa.

Vozes Exteriores — Assim se chamão as Vozes principaes mais altas e mais baixas d'uma composição, como, nos Coros, o Soprano e o Basso.

Vozes Intermediarias — São as que se achão entre a Voz mais aguda e a mais grave, como, nos Coros, a Voz de Contralto e de Tenor.

Z

Za — Syllaba de que antigamente se usava para designar *Si b*.

Zabumba — Tambor de grandes dimensões que se emprega em Musica militar, e cujas *battutas* regulares marção o Compasso e o *rhythm*. Nota-se a sua Musica em Clave de *Fa*, e para marcar as *battutas*, escreve-se sempre um *Do* de diversos valores com pausas de permeio. E' o *Zabumba* Instrumento de percussão que Rossini e os da sua escola introduzirão no theatro, para augmentar o effeito dos finaes e d'outros diversos trechos d'Opera.

Zampogna — Nome que os Italianos dão á *Gaita-de-folle*.

Zero — Quando algum passo exige que se toque corda solta, marca-se um *zero* sôbre as notas que se devem ferir d'este modo. Por tanto o *zero* tem lugar na Musica destinada aos Instrumentos de braço, taes como Violino, Viola, Violoncello, Violão, etc.

Zurna — Instrumento proprio dos Turcos, que, pela sua fórma e qualidade de sons, se parece com o Oboé.

