

REVISTA
DO
Conservatorio Real de Lisboa

PUBLICAÇÃO MENSAL ILLUSTRADA

DIRECTOR — Eduardo Schwalbach Lucci

REDACTORES

OS VOGAES DO CONSELHO DE ARTE DRAMATICA

Alberto Pimentel — Augusto Xavier de Mello — Carlos Malheiro
Dias — Conde de Mesquita — Francisco Rangel de Lima —
Henrique Lopes de Mendonça — D. João da Camara —
Jose Antonio Moniz — Julio Dantas — Marcellino
Mesquita — Urbano de Castro

OS VOGAES DO CONSELHO DE ARTE MUSICAL

Alexandre Rey Collaco — Antonio Arroyo — Augusto Machado —
Ernesto Vieira — D. Fernando de Sousa Coutinho — Filipe
Duarte — Francisco de Freitas Gaxil — José da Costa
Carneiro — Julio Neuparth
E OUTROS ILLUSTRES ESCRIPTORES

N.º 6

Outubro

1902



AUGUSTO NEUPARTH

SUMMARIO

Augusto Neuparth, E. V.—*A scenographia em Portugal*, Rangel de Lima—*A canção popular e a nacionalidade musical*, A. Merêa—*Declamação*, José A. Moniz—*Cantos religiosos e populares dos romanos* (fragmentos de um interessante trabalho publicado em 1836).



Augusto Neuparth

O meado do seculo XIX foi notavelmente rico de musicos, que entre nós brilharam em todas as especialidades da arte pratica.

Esse tempo passou, infelizmente, e d'elle só restam saudades.

Hoje predomina, quasi exclusivamente, o piano.

Atravessamos um periodo em que só os virtuosos d'esse instrumento, mais util que ideal, conseguem romper as trevas do indifferentismo que o espirito utilitario da actualidade tem criado.

E esses virtuosos tanto teem crescido em numero, que, mesmo contando só com os de mais elevada categoria, chegam a constituir legião.

Legião nobre e valerosa, não ha duvida, mas excessivamente senhora do campo.

Ha 30 para 40 annos estava o equilibrio muito melhor ponderado, com evidente vantagem para a arte em geral.

Não vão de todo obliterados muitos dos nomes dos primorosos tocadores de outros instrumentos, que em tempo tivemos, e bastantes são frequentemente lembrados como insubstituiveis. Conserva-se e deve perpetuar-se memoria de vionilistas como José Maria de Freitas, Angelo Carrero, Narciso Pitta, Guilherme Seromenho, Sá Noronha, Marques Pinto, Nicolau Ribas, Garcia Alagarim; violoncellistas como Sergio e Cossoul; tocadores de contrabaixo como João Alberto, José Narciso, Artur Reinhardt, Julio Soares; flautistas como José Maria Ribas, João Parado, José Gazul, Antonio Croner, Emilio Arroyo; clarinetes

como Gaspar Campos, Carlos Campos, Rafael Croner; cornetins, de som delicioso, como Innocencio Chaves, Manoel Correia, Carvalho e Mello.

Existem algumas estimaveis reliquias d'esses bons tempos, mas a geração nova mostra-se pouco persistente no trabalho, não encontrando muito quem lhe estimule ou recompense o brio de conservar tão gloriosas tradições.

Parece que uma atmospheria de chumbo pesa esmagadora sobre a nossa arte da orchestra.

Entre os nomes dos notaveis extinctos que citei, falta um, talvez o maior de todos pela dedicação profissional, e sem duvida dos mais distinctos pela illustração e actividade.

Compete logar de honra a esse nome: Augusto Neuparth!

Quantos ecos saudosos o repetem!

Quantos factos notaveis o commemoram!

Tocador sem par de um instrumento—ingrato em todas as mãos menos nas d'elle—o fagote, igualmente primoroso em todos os outros instrumentos de palheta, foi ao mesmo tempo artista de coração, sinceramente dedicado á sua arte; por ella sacrificou, durante toda a vida, muitissimo trabalho improbo, que mais util materialmente lhe teria sido se outra applicação lhe tivesse dado, a qual, embora menos generosa ou menos ideal, fosse mais positiva e mais em harmonia com a pratica moderna.

E não só pela arte, mas tambem pelos artistas, elle sacrificou a maior parte da sua vitalidade.

Foi elle a mais entusiastica alma dos memoraveis concertos Barbieri, Colonne e Rudorff, que tanto elevaram o nosso nivel artistico e cuja falta todos lastimam sem que ninguem remedeie.

Augusto Neuparth nasceu em Lisboa a 3 de maio de 1830, sendo filho de Erdmann ou Eduardo Neuparth e de Margarida Boehmler.

Entrou para a orchestra de S. Carlos

em 1848, onde se conservou até pouco tempo antes de fallecer, a 20 de junho de 1887.

Em 1852 fez uma viagem a Inglaterra, França, Bruxellas e Allemanha. Neste ultimo país procurou os melhores mestres do seu instrumento, para receber lições de aperfeiçoamento, mas não conseguiu encontrar quem lhe fosse superior. Um, o mais afamado, recusou-se medir forças com quem se lhe apresentava como alumno, e pretextou doença momentanea; outro teve a lealdade de lhe dizer que não tinha que ensinar-lhe, felicitando-se por tomar conhecimento de tão superior artista.

Regressando a Lisboa, apresentou-se em numerosissimos concertos, ora como fagote, ora como clarinete, oboé e saxofone.

Em 1860 foi um dos fundadores dos «Concertos Populares», dirigidos por Guilherme Cossoul.

Tendo sido nomeado interinamente, em 1865, professor de instrumentos de palheta no Conservatorio, obteve a effectividade por meio de um concurso realizado em 1870; foi este concurso uma prova brilhantissima do grande talento de Neuparth como executante: naquelle acto tocou seguidamente, quasi sem interrupção, e com incedível mestria, um concerto de clarinete, outro de oboé, um trecho para corne inglês, uma fantasia da sua composição para fagote e outra para saxofone!

Neuparth não foi um insubstituivel: foi unico.

Não só neste canto da Europa, mas — pode dizer-se com toda afoiteza — em todo o mundo.

Isto sem hyperbole patriotica nem exagero meridional.

É a pura verdade testemunhada por muitas memorias ainda vivas, algumas d'ellas estranhas ao nosso país.

E. V.

A scenographia em Portugal

O incontestavel atraso da scenographia nos theatros portuguezes, está indicando a necessidade impreterivel de se adoptarem providencias para que esta arte progrida e não estacione ou retrograde — o que ainda será peor.

Os frequentadores dos nossos theatros que nunca visitaram as principaes cidades da Europa, mal podem imaginar o adeantamento que tem attingido a arte scenographica nessas cidades. O ceu ás *talhadas*, os bastidores *de cutello* e outras irrisorias velharias que ainda, ás vezes, se vêem por ahí nas nossas primeiras casas de espectáculo, estão completamente banidos dos palcos estrangeiros. Quando o pano sobe em qualquer theatro lá de fora, que não seja um theatro de aldeia, o espectador vê desenrolar-se deante de si um quadro composto com todos as regras da arte, de colorido justo, devidamente illuminado e com os pormenores tratados de modo que produzem verdadeira illusão.

Eu já não quero referir-me aos fantasticos trabalhos scenographicos das peças de grande espectáculo, dos sumptuosos bailados ou das magicas apparatusas em que os scenographos, tendo por auxiliares carpinteiros habilissimos, realizam visualidades admiraveis e portentosas maravilhas, servindo-se de differentes artificios, entre elles verdadeiras quedas de agua e poderosos focos de luz electrica.

Da luz electrica, observe-se de passagem, não tiram ainda os nossos theatros — tão mal a empregam — o minimo partido a que ella se presta.

E não pretendo referir-me aos trabalhos decorativos das peças fantasticas e de grande espectáculo, como ia dizendo, porque para a *montagem* d'ellas com o esplendor de que as rodeiam empresarios opulentos, despendendo sommas fabulosas, apesar de terem sedas, setins, veludos, adornos de scena, etc., por preços

muito mais modicos do que nós os pagamos, é preciso, bem sei, dispor de tabladados vastissimos, construidos em excellentes condições modernas, por todas as formas e feitios adequados áquelle genero de espectaculos.

Tablados d'esta ordem não possuem os nossos theatros, como outrosim não teem empresarios tão abonados e audaciosos como aquelles; mas eu já me contentava com que o relativamente modesto scenario das peças que nós denominamos de grande espectaculo, assim como o dos dramas e comedias representados, principalmente, nos theatros de primeira categoria, fossem geralmente pintados em ordem a produzir, quanto possivel, a impressão do natural, sendo para sempre substituidos, nas paisagens, os taes ceus *às talhadas* e os bastidores *de cutello*, pelos panos rotos ou por quaesquer outros processos de que resultassem effeitos estheticos e agradaveis á vista.

Ora, para a completa reforma da scenographia em Portugal, tanto nos theatros que só dão o drama e a comedia, como nos que exploram as magicas e peças de espectaculo, torna-se indispensavel educar scenographos, fazendo-lhes ver o que a sua arte consegue realizar nos theatros de Paris, de Londres e de outras capitaes europeias, e habilitando-os a executar aquillo que viram.

Nós tivemos e ainda temos scenographos de talento, que podiam ter levantado a arte a que se dedicaram se houvesse uma escola, devidamente organizada, em que elles methodicamente aprendessem.

Rambois e Cinatti, os melhores representantes em Lisboa da scenographia antiga, deixaram apenas um discipulo — Procopio — que a morte ha bastantes annos arrebatou, e que, diga-se a verdade, não conseguiu nunca ostentar as superiores qualidades dos dois grandes artistas com quem por tanto tempo praticou. Pintando indistincta e simultaneamente a architectura e a paisagem, jamais

logrou saber perspectiva como Rambois, que foi um mestre na scenographia architectonica, nem ter a frescura de tinta e justeza de tom com que Cinatti aformoseava e imprimia vida á paisagem. Contudo, foi o melhor do seu tempo, e, se ainda vivesse, não recearia confrontar os seus trabalhos com os dos mais habéis scenographos portuguezes de hoje.

Manini, que veiu substituir Rambois e Cinatti em S. Carlos, e que tanto lutou para que o publico, tão injusto como ignaro, o acceitasse e lhe reconhecesse o merito, é um artista completo no seu genero. E nenhum favor lhe faço em o classificar de *completo*, porque exercitando a arte conforme os processos modernos, pinta a paisagem com tanta intuição e brilhantismo, como pinta a architectura. Este, sim, este é que seria capaz de exhibir nos nossos palcos scenas tão naturaes, tão decorativas e tão sumptuosas como as que se admiram nos palcos estrangeiros, se os dos theatros portuguezes a isso se prestassem e as empresas não lhe regateassem os meios necessarios para o fazer.

Mas Luigi Manini, que eu saiba, sendo artista eminente, não tem um discipulo nem criou uma escola. É que, pela iniciativa particular, difficil, se não impossivel, será obter tal *desideratum*.

Reconhecido, portanto, o atraso em que se encontra a arte nacional scenographica, parecia-me justo e conveniente que, do mesmo modo que o Estado subsidia pintores de historia, de paisagem, escultores, architectos e gravadores para, em Paris e na Italia, se aperfeiçoarem na sua arte, subsidiasse tambem, de tempos a tempos, um scenographo para ver o adeantamento a que tem chegado a scenographia nos theatros das principaes cidades europeias, e depois, em Paris ou em Londres, estudar e praticar com artistas da especialidade mais afamados, até se habilitar para erguer em Portugal a sua arte á altura aproximadamente em que ella está lá fora.

Dados os lisonjeiros resultados que se tem colhido do estudo dos nossos pintores, estatuarios e architectos nas escolas estrangeiras, estou convencido de que analogos se alcançariam praticando-se com os scenographos o que se tem praticado com aquelles artistas.

Eu prefiro que os scenographos vão aperfeiçoar-se lá fora, a mandar vir mestres estrangeiros para os ensinar, como, se não estou em erro, projectou Garrett quando foi da criação do Conservatorio, porque, não saindo elles d'aquí, nenhuma ideia precisa nem sequer approximada podem formar dos prodigios e maravilhas que a arte que professam hoje realiza.

Convem observar que nos theatros estrangeiros, sobretudo nos principaes, ha um verdadeiro culto pela arte. Para não citar outros, a *Comedia Francesa*, a *Grande Opera* e a *Opera-Comica*, de Paris, timbram em exhibir scenarios de execução irreprehensivel e por vezes deslumbrante.

Os seus panos de boca são modelos de perfeição e bom gosto. As pinturas do tecto das suas salas de espectaculo e as muraes dos seus *foyers*, são obras primas de artistas notaveis. Ainda ultimamente, nas decorações do *foyer* e escadas do novo edificio da *Opera-Comica*, trabalharam pintores que se chamam François Flameng, Collin e Olivier Merson.

No *foyer do Theatro Francés*, alem da primorosa estatua de Voltaire, milagrosamente salva do incendio que não ha muito devorou o edificio, encontram-se os bustos dos mais celebres escritores e a estatua de George Sand, modelados por bons esculptores.

Quando tão superiormente se manifesta o culto da arte fora do proscenio, impossivel fôra que neste se não exercesse no mais subido grau.

Um exemplo, entre muitos, que não só abrange a arte mas tambem o estudo do antigo, a investigação rigorosa de usos e costumes remotos, estudo e investiga-

ção applicados ao theatro, e ao theatro na representação de uma magica!

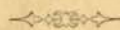
Haverá trinta annos, Victorien Sardou escreveu, parece-me que para o *Chatelet*, de Paris, uma magica intitulada *Le Roi Carotte*. O primeiro acto passava-se num mercado de Pompeia, antes da catastrophe causada pela tremenda erupção do Vesuvio. Deu improbo trabalho a reconstituição não só do mercado, se não tambem dos trajos usados e dos generos alimenticios mais vulgarmente consumidos naquella sumptuosa cidade, cujas ruinas se tem descoberto a pouco e pouco, trabalho de que foram incumbidas pessoas das mais versadas na historia do antigo imperio romano e que melhor conheciam o museu de Napoles e de Pompeia, nos quaes ainda hoje se exhibem objectos de uso e até comestiveis encontrados nas alludidas ruinas.

Pois ao cabo de tão arduo labor, quando a peça foi á scena, o mercado e os costumes da cidade sepultada, com Herculanium, nas cinzas vomitadas pela cratera do vulcão, provocaram a mais viva polemica entre os estudiosos, apontando uns, com verdadeiro azedume, erros e anachronismos, defendendo outros, calorosamente, a obra dos que nella trabalharam, consumindo tempo infinito. E succedeu o que fica dito a proposito de uma magica, isto é, de um genero de peças que, entre nós, como em toda a parte, quanto mais disparatadas são e mais fazem rir, maior favor alcançam do publico.

Eu não exijo tantos apuros, tantos estudos e cuidados nos espectaculos dos nossos theatros, que não teem publico para os indemnizar de tamanhos sacrificios. Já me contentava, porem — mais uma vez o repito — com que, nos principaes, ao menos, mercê de artistas habeis e esclarecidos que trabalhassem nas suas decorações, houvesse mais respeito pela esthetica e se não commettessem desacatos que só um publico menos versado em cousas artisticas, tolera e perdoa.

Para se conseguir isto,— insisto na minha opinião—, a primeira cousa que ha a fazer é levantar do marasmo em que entre nós se encontra a arte da scenographia, começando por mandar lá fora algum ou alguns dos nossos melhores scenographos ver e praticamente estudar os prodigios que realizam os principaes theatros no esplendido scenario em que emolduram as suas peças.

RANGEL DE LIMA.



A canção popular e a nacionalidade musical

Não é só dos nossos dias que em diversos países se nota e applaude o empenho de á custa de longo e paciente trabalho de investigação, musicographos eruditos irem recolhendo as canções populares de varias regiões, para depois, passadas ao crivo de conscienciosa analyse, d'ellas se apurar as que se devam considerar como um dos traços característicos da physionomia de uma nação.

É desnecessario encarecer o valor d'esse emprehendimento, desde que se lhe queira ver o resultado pelo prisma de quanto com elle teem a lucrar a musica, a historia e a ethnographia.

Aqui ha sessenta annos atrás, no tempo em que ainda só se empregavam isoladas as duas metades do anglicismo *folklore*, hoje tanto em voga, na epoca de Bottée de Toulmon, de Adrien de Lafage e do abbade Mainzer, se em França se tomava da penna a proposito de musica popular, para palavras preliminares do artigo era este o *cliché* adoptado:

A origem da canção popular perde-se na noite dos tempos. Um instincto secreto, irresistivel, arrasta o homem a manifestar pela musica os sentimentos que o agitam. A propria natureza no que lhe offerece de sonoro, no gorgoio das aves, no correr da agua nas fontes, no ramalhar das arvores e em tanta cousa varia de que se forma a sua mysteriosa poe-

sia; a propria natureza, na sua suggestiva harmonia, convidava o mais perfeito dos seus seres a procurar no canto a maneira de exteriorizar as suas sensações.

Mais ou menos, este era o thema favorito, muitas vezes enriquecido de variações, das quaes era certo o effeito quando o escritor os buscava na civilização grega e na influencia por ella exercida entre os outros povos.

Citavam-se trechos de Teocrito, de Aritophanes; traziam-se á baila as canções das escravas e das ceifeiras; após estas vinham as das corporações, como a *Elina*, dos tecelões, a *Epimulia*, dos marceneiros; e accentuada a rivalidade durante a idade media entre o cantochão e a canção popular, chegava-se emfim aos tempos modernos com referencias ao *dunka* russo, á *saga* escandinava, ao *crakowiak* polaco, ao *yole* tirolês, ao *kuhreiien* alpestre, á *jota* hespanhola, á *tarantella* italiana...

E á cantiga portuguesa, acrescentará o leitor, mentalmente, despeitado de não encontrar nesta longa resenha o que é uma das joias mais fulgidas do patrimonio nacional.

Pois se com o não citar as nossas canções fui talvez maguá-lo no seu amor ás cousas patrias, que a sua bondade m'o releve em attenção ás innumeradas decepções por mim soffridas ao ver preteridas as nossas canções por outras, sem duvida de innegavel valor musical, mas longe de igualarem as que possuímos como expressão directa da raça de que deveriam traduzir o sentir sincero e profundo.

Porque a verdade é esta: a nossa melodia popular, simples e naturalmente limitada na sua forma, como todas as outras, não é só bella no que apresenta de interessante sob o ponto de vista rythmico e modal. Avulta-lhe essa belleza o seu fundo expressivo, e d'elle adquire summa importancia porque d'ahi lhe provém ter estampada a idiosyncrasia do povo português.

Não se proceda ao acaso, uma vez que do perigo dos seus caprichos poderia resultar tomar-se por portuguesa uma das varias melodias de avariada authenticidade que por ahi se entoam — ou desentoadam — pelas ruas.

Procure-se o ensejo, que em verdade não é frequente, de ouvir as cantigas genuinamente nacionaes; escutem-se não só com o ouvido, mas tambem com o coração e o espirito, e a menos que d'este se seja cego e d'aquelle escassamente provido, forçoso é confessar que ellas são a imagem sonora do nosso povo, sonhador e sentimental na sua amorosidade, tão facil de inflammar por uma ideia aventureira como de soffrer em silencio o amargor das desillusões, povo triste, povo, como segundo o que li ha pouco num poeta muito nosso, o deveria ser o de uma

Terra que chora até nas proprias alegrias,
.....

Não obstante todo o seu encanto, as nossas melodias continuam ainda lá fora sem capitulo especial na historia da canção popular.

Aos musicographos, cujos nomes citei, outros succederam por igual enamorados do mesmo assunto, outra é tambem a maneira de o desenvolver consoante as ideias modernas; mas, como para aquelles, para os de hoje, os Tiersot, os Bourgault Ducoudray e muitos mais, a nossa canção continua a ser quasi como se não existisse. Se alguma vez a citam é de passagem, como quem allude ao que mal conhece, o que em verdade não admira porque entre nós, a quem mais convinha vulgarizá-la, tarde se começou a trabalhar nesse sentido.

Alguna cousa se tem feito no norte do país que seria injusto esquecer; mas entre as collecções publicadas, aliás representativas de louvavel trabalho de investigação, não me parece que exista ainda nenhuma digna de se considerar uma como que anthologia da nossa canção popular.

E tanto isto é assim, tanto se reconhece a ausencia de uma obra nessas condições, que o Conselho de Arte Musical do Conservatorio pensa agora seriamente em elaborá-la, como se infere de uma circular clara e substancial na sua concisão, publicada no n.º 1 d'esta Revista, circular que julgo já dirigida a todos aquelles cuja situação e competencia lhes permittam fornecer os elementos necessarios á realização de um empreendimento de significação tão nobre, como vasto no alcance.

Em qualquer que fosse a occasião, creio bem que todos de quem depende o realizar-se esse projecto, timbrariam em contribuir com a sua quota na colheita das nossas canções a fazer no continente e nas ilhas. Actualmente, porem, uma razão existe que ainda mais me avigora tal convicção, e essa é a insistencia com que desde alguns annos se fala entre nós em fundar a opera nacional. De todos é conhecida a acção decisiva que nella deve exercer a canção popular.

Em geral, quando se trata de nacionalidade musical surge a palavra *escola* com confusões que conviria nunca deixar por esclarecer. É uma das que como *estyllo* e outras mais são vulgarmente empregadas *por commodidade* na literatura musical. Da inadvertencia da sua applicação resulta ás vezes ser tomada por elemento fundamental de uma nacionalidade lyrica, na ignorancia de que ella na sua rigorosa accepção significa um conjunto de preceitos e processos technicos, peculiares a um grupo de compositores, como a escola flamenga e muitas outras, ou mesmo a um só musico, como a escola de Palestrina ou de Wagner.

A nacionalidade musical, nos países que a possuem, teve raizes mais fundas; partiu da alma de uma raça na sua expressão fiel da canção popular, hoje considerada o germen da musica moderna. Prova eloquentissima da importancia d'ella fornece-nos a Russia, ainda no começo do seculo findo, um pequeno es

tado no mundo musical, e hoje caminhando a passo largo para nelle se tornar potencia igual á que é no mundo politico.

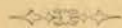
Concorramos, pois, todos os que pudermos, na medida dos nossos esforços para que entre nós se elabore essa obra que será para os portuguezes o mesmo que para os allemães o *Liederhort*, de Erk e tantas outras similares, de Böhme, Härtel, etc., onde as melodias do povo foram reunidas com a maior meticulosidade e sem revestimento de harmonia, de maneira que apresentem a encantadora singeleza da flor do campo, se lhes conserve a pristina frescura e o aroma se não perca pelo facto de ser discreto.

Todavia, não se imagine que obtida essa obra nos poderíamos vangloriar de possuir musica nacional. Com isso conseguiríamos, o que não seria pouco, fornecer aos nossos musicos um poderoso elemento de exito.

Claro que ninguem pensaria em lh'offerecer para material melodico dos seus trabalhos. Seria a eliminação das faculdades criadoras; equivaleria a cortar rentes as asas da inspiração.

Mas depois, com as nossas canções assim reunidas em collecção, muito mais facil seria aos compositores apropriarem-se-lhes do espirito, e todo o artista de alma havia de sentir ella vibrar mais forte, assim posta em contacto com uma obra tão eloquentemente reveladora da alma nacional.

A. MERÉA.



Declamação

Recitação do verso¹

Em arte ha cousas que o gosto e a estetica exigem, mas para as quaes não é possivel estabelecer regras absolutas.

A dicção da poesia exige sentimento

¹ Excerpto do livro *Arte de dizer*, prestes a sair do prelo.

artístico mais completo e desenvolvido do que a dicção da prosa. Já Molière escrevia:

«É verdade que a recitação dos versos é mais difficil que a da prosa?—É preciso observar a pontuação dos periodos, sem cantar nem evidenciar que é poesia o que se diz, pronunciando como se fôra prosa, marcar a justeza das syllabas e a perfeição das rimas, não parar no final dos versos, o que é deploravel, sem ser motivado pela pontuação.»

No verso, muito mais do que na prosa, deveremos observar com todo o escrupulo as leis harmonicas da musica da palavra falada.

Teremos que observar cuidadosamente a divisão do periodo, o sentido da ideia, a pontuação, sem fazer sentir que esta seja da poesia; pronunciar como se fôra prosa, sem fazer pausas *injustificadas* no fim do verso, como geralmente fazem os leitores de mau gosto; na pronunciação conservar mui ligeiramente uma certa melopeia, sem nunca frisar injustificadamente a rima.

A rima representa cuidadoso trabalho do poeta, fez-se para se fazer sentir, mas não machinalmente; ha de apparecer por meio de um pretexto ou artificio da dicção, porem que de nenhuma forma possa deturpar o realismo da verdade natural¹.

Esta conciliação do artificio com a verdade é que torna a recitação dos versos muito mais trabalhosa.

A verdade na dicção do verso não é

¹ No theatro portuguez ja se tem commettido o absurdo de fazer copiar os textos poeticos em linhas seguidas, para darem á vista a illusão de que são prosa, e serem assim decorados sem a menor noção de rythmo, de rima, ou dos effeitos de estylo, annullando completamente o trabalho do poeta.

Quanto á forma graphica, seria conveniente, sim, abolir o uso inutil das letras capitaes no começo de cada verso, e empregá-las como na prosa. Alguns poetas, a partir de Castilho, já adoptam este uso, que é pratico e racional.

real, mas relativa, porque na vida real não se fala em verso: é uma linguagem de excepção.

Sendo excepcional a linguagem da poesia, também a maneira de a recitar tem de ser excepcional. A dificuldade está em não faltar á verdade da natureza; em conseguir fazer sentir que é verso o que se recita; em deliciar o ouvido do espectador com a musica da rima, porem de modo tal que elle não perceba o artificio para isso empregado.

Ha na recitação poetica, como na musica, uma especie de compasso, cadencia, ou medida de andamento, que se pode observar, porem disfarçando-se o mais possivel os processos de o conseguir.

Não se deve por forma alguma forçar a voz na recitação.

Um dos principaes obstaculos que podem prejudicar a verdade relativa da dicção poetica, é a tendencia geral para forçar a voz, tomando um caracter emphatico.

Desde que se não fale na entoação natural do individuo, já a verdade da dicção é prejudicada.

Os versos deverão ser ditos com simplicidade, naturalmente, mas com harmonia.

Na recitação do verso deveremos usar da voz na entoação *media*, o mais suave que nos seja possivel, mas de modo que não fique amaneirada.

É a voz *media* a unica que se presta á prolongação musical do som: não o esqueçamos.

A poesia é um canto. Os poetas, quando escrevem, deixam-se levar pelo movimento rythmico, emancipando-se de todas as considerações da pontuação, da phrascologia, e de outras regras materiaes do escrever. Por isso inventaram, para seu uso, as chamadas liberdades poeticas.

É indispensavel ao recitador compenetrar-se do estilo do autor; saber como elle pensou, como escreveu a sua obra.

Os versos da tragedia, apesar de de-

verem ser ditos naturalmente, nunca serão recitados como os versos da comedia ligeira.

— Se o poeta escreveu fluentemente o seu verso de um só jacto, este verso será dito do mesmo modo, o que dará á dicção uma melodia, uma belleza, uma amplitude, que forçosamente agradará.

O autor que tiver feito versos realmente poeticos, repassados de sentimento, e nos quaes elle queira que o leitor faça sentir a rima, terá preparado as cousas de modo que se possam conciliar os dois interesses: — dividir correctamente as ideias e indicar o andamento rythmico da melodia.

Em todo o verso feito por mão de mestre é possivel dividir correctamente as ideias e ao mesmo tempo fazer soar a rima.

Nos versos em que a poesia se não sente, que parecem prosa rimada, nesses pratique-se como na prosa. A preocupação unica deverá ser: agrupar as palavras na ordem exigida pelo sentido da dicção, sem prejudicar a ideia.

Quanto á rima, ella soará, se puder ser.

Quanto á articulação, ha uma advertencia importante a fazer na dicção do verso.

Do mesmo modo que ha um artificio material na disposição das syllabas para a factura do verso, ha tambem um lado material na articulação da dicção poetica. As syllabas poeticas não concordam muitas vezes com as syllabas grammaticas; por isso a pronunciação no verso tem que differenciar-se da pronunciação usual na prosa.

Todas as syllabas deverão ser bem articuladas, mas como syllabas poeticas, ficando de tal modo encravadas umas nas outras, que duas syllabas grammaticas levem a pronunciar o tempo de uma só. É um problema de quantidade prosodica, que a cada passo teremos de resolver no verso.

As inversões grammaticas embara-

çam muito os principiantes. Separam-nas do resto da phrase, de modo que se não sabe a que palavra ou a que grupo de palavras pertencem.

É necessario, sempre que se possa, ligá-las intimamente ás palavras a que se referem.

Na vida real applicamos esta regra; segue-se na conversação usual, onde as inversões são tão frequentes, e assim evitamos toda a confusão ou ambiguidade.

Exemplo :

Farte-se a Hespanha inclemente
Do povo no sangue quente...

THOMAZ RIBEIRO.

O complemento grammatical *do povo no sangue quente* deve ser dito inteiro, sem corte de tempo; nunca com pausa em *povo*.

Todo o complemento grammatical que designe uma só pessoa, um só objecto, poderá na dicção ser enunciado sem corte de pausa.

Recommenda Dupont-Vernon: quando se encontrar um verbo no fim de um verso, e o seu complemento no começo do verso seguinte, dividir a phrase como em prosa, sem fazer caso algum da rima; *ligar sempre* tambem o adverbio ao verbo.

Salvo o respeito devido ao illustre professor, não nos parece que deva admitir-se como regra fixa este preceito; já o demonstrámos, falando das *palavras de valor*.

Se queremos dar á dicção a realidade da natureza, e na vida real fazemos todos os cortes imaginaveis, justificando-os por meio da inflexão e da pontuação falada: na poesia, onde a rima tem que ser observada, porque não havemos de fazer coincidir os effeitos da declamação com os effeitos da redacção?

A rima, já o dissemos, fez-se *para se fazer sentir*, porem disfarçadamente, para que não venha deturpar o realismo da dicção natural.

A busca da *inflexão verdadeira* será

tão rigorosa no verso como na prosa, e achá-la-hemos pelo mesmo processo.

Temos, porem, que attender a uma particularidade:

Em todo o verso ha duas cousas: 1.º, um pensamento; 2.º, uma melodia.

Todo o bom leitor deve ter um duplo cuidado: pôr em relevo o *pensamento* para o espirito do auditorio; tornar a *melodia* sensível para os ouvidos.

O poeta não perdoará ver que o seu pensamento não foi percebido, porque foi afogado em uma dicção falseada pelo rythmo musical sêco, que porventura se dê á dicção do verso.

O que faremos para conciliar os dois interesses?

Achar a inflexão *verdadeira*, como para a prosa, *fixá-la no espirito e no ouvido*; mas, *ao dizê-la, ter o cuidado de arredondar bem a articulação de todas as syllabas, sustentando todos os sons, mesmo nas syllabas surdas*.

Por este modo faremos sentir a rima na recitação, sempre que seja possível, mas sempre sem faltar ás regras da boa divisão das ideias.

Isto deve observar-se, sobretudo, no verso lyrico, porque, no verso dramático, acima de tudo, está a acção, o movimento, que muitas vezes chega até a apagar o mecanismo literario.

Na poesia o effeito da evidencia dos contrastes é ainda mais essencial de fazer-se notar, do que na dicção da prosa. Ás vezes basta a simples mudança de andamento para fazer sentir o contraste ao espectador.

Na *canção* o maior effeito do contraste está quasi sempre no estribilho ou ritornello.

No *soneto* vem quasi sempre no ultimo verso, ou na ultima phrase; na *fabula e apologo*, está geralmente na moralidade final.

As regras principaes a observar, na dicção do verso, são:

1.ª *Não fazer pausa apreciavel, senão onde o sentido absolutamente o exige.*

2.^a Substituir a cadencia nos versos por cambiantes e meias tintas de inflexão, sempre que a cadencia cortar brusca-mente a dicção.

3.^a Dizer os versos com igualdade de entoação, tendo o cuidado de não annular certas syllabas para entoar demasia-mente outras.

4.^a Collocar as respirações de preferencia no final dos versos, excepto quando o sentido a isso se opponha.

5.^a Não bater demasiadamente as syl-labas, quer no interior, quer no final do verso, se a phrase não está terminada.

Quanto á 2.^a regra, acima dita, temos a observar que um defeito frequente é a paragem injustificada no hemistichio, na cesura, ou no fim do verso.

Essas paragens são de uma monotonia atroz, bem como as paragens nas rimas.

Para corrigir esse defeito, convem fazer exercicios machinaes de leitura de versos *grandes*, dizendo cada verso em uma só respiração, sem fazer pausa nem bater syllaba alguma. Não parar no hemistichio, nem no fim do verso, senão quando a construcção grammatical o per-mitta.

É um meio gymnastico de habituar o orgão vocal á dicção poetica.

Outro defeito vulgar é bater a longa final do verso, quando a phrase ainda não está concluida. Este defeito dá um valor á palavra final, muitas vezes con-trario ao sentido e á harmonia natural.

*
* *

Concluiremos este capitulo por uma opinião pessoal: — Ha uma cousa que se não aprende: é o sentimento, a alma.

É essa musica interior que deve acompa-nhar as palavras do poeta, como o or-gão acompanha o cantico na igreja.

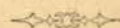
Se o artista não possui esse dom na-tural, deixe a dicção da poesia a outros mais favorecidos.

Poderá dizer *versos*, recitar *poesia* nunca.

Na dicção da poesia deve ter-se bem presente que as espertezas (*trucs*), as ar-timanhas (*ficelles*), não substituirão ja-mais o sentimento verdadeiro.

O artista deve ser sensível e sincero: acima de tudo — *sincero*.

José A. MONIZ.



Cantos religiosos e populares dos romanos

Fragmentos de um interessante trabalho
publicado em 1856

Com relação á maneira por que a mu-sica foi cultivada pelos romanos, exis-tem duas opiniões de tal forma differen-tes, que parece não poderem conciliar-se; e, comtudo, uma e outra algumas vezes foram simultaneamente admittidas pelos mesmos escritores.

Frederico Schlegel, por exemplo, diz-nos que a lingua latina é incomparavel-mente mais musical do que a italiana, e que, sob o ponto de vista euphónico, a primeira é de uma perfeição tal, que os grandes mestres da idade media não hesitaram em a preferir á segunda para a musica de genero mais elevado. Isto faz suppor que necessariamente se encontra-ram entre o povo romano monumentos de uma musica indigena, cantos popula-res, ou quem sabe se alguns rudimentos mesmo de melodia, tão antigos como o seu idioma.

O mesmo Schlegel affirma, com todos os historiadores modernos da musica, exceptuando Stafford, que os romanos não tiveram musica nacional, original; que o que elles chegaram a possuir nesta arte lhes proveiu dos gregos, bem como os seus musicos, e ainda mais, que a musica era tida por elles como um ob-jecto de desprezo tal, que Sallustio, fa-lando de uma dama romana, censurou-lhe, como *indecencia*, o saber dançar e cantar: *saltare et psallere elegantius quam necesse est probae*.

Será isto uma contradicção apparente ou real?

Deve suppor-se que ella é apenas apparente, se entre estas duas opiniões oppostas se collocar um factó importante e curioso, do qual os historiadores da arte não tiveram conhecimento e cuja descoberta é devida a homens inteiramente estranhos á musica. Esse factó é que realmente os romanos tiveram uma epoca em que possuiram todos os elementos de uma musica indigena, quer dizer, cantos nacionaes e populares em relação á constituição harmonica da sua linguagem, elementos que não puderam attingir o seu verdadeiro desenvolvimento por causas que nós vamos conhecer.

Parece vir a proposito, no interesse da historia completa da arte, que se aproveitem os estudos dos eruditos, mesmo dos nossos dias, feitos com o fim de restabelecer no todo o systema musical dos diversos povos septentrionaes pelos indicios e documentos ainda os menos importantes.

Em que poderia consistir a musica na epoca em que o imperio romano, minado por tantos germens de dissolução, que não tardaram a rebentar, resistia contudo, exteriormente, ao mal que interiormente o devorava, e lutava tanto pela força de inercia, como por accessos de violencia, contra a invasão dos barbaros que o atacavam e perseguiam de todos os lados? O systema musical dos gregos não existia então, pelo menos no occidente. Os musicos, os artistas da Grecia tinham sido definitivamente banidos de Roma. O canto da igreja não estava ainda constituido. Mas os christãos, quer formados em associações, para communmente fazerem as suas preces, quer aglomerados nos carceres e nas catacumbas, entoavam piedosos canticos; algumas das nações, das tribus e das hordes barbaras, que por seu turno vinham bater-se contra a velha potencia reduzida á ultima extremidade, os Germanos, os Hunos, por exemplo, possuíam os seus

cantos de independencia, de guerra e de morte: em Roma mesmo e no antigo Latium havia tradições nacionaes, perpetuadas no seio das familias, transmittidas de geração em geração, relatadas pelos velhos aos mancebos, e que, conservando uma recordação de superstição gigantesca, illuminavam já o berço do povo rei.

Pois bem; esse longo periodo de medonha confusão, de lutas e horriveis dilacerações, em que o mundo naquella suprema agonia parecia dever succumbir, essa epoca foi ainda a origem da civilização, da arte e da musica modernas.

As tradições nacionaes sobre os cantos populares dos romanos, que deveriam ter sido conservadas até os ultimos tempos do imperio, contribuíram decerto a formar o canto da igreja latina. Mas quando não tivesse sido rigorosamente assim, este assunto nem por isso seria menos digno de interesse, em presença do silencio, que a este respeito guardam os historiadores da musica. Em todo o caso é importante que esta lacuna seja preenchida.

Quando se quer fazer uma justa ideia do genio musical de um povo, não é só pelo systema por elle cultivado que se deve ajuizar, porque o pode ter recebido de um outro povo, quasi sem alteração, como succedeu na Grecia e em outras nações do Oriente. Para julgar do instincto e do gosto musical de uma nação, são especialmente as suas tradições poeticas, os seus cantos nacionaes e populares que devem estudar-se; é preciso descer á sua vida intima, aos costumes familiares, ao seu caracter e aos seus sentimentos primitivos. É nesses cantos tristes, plangentes, rudes ou selvagens que se deve procurar o estylo e o distinctivo da sua nacionalidade.

Ha systemas musicaes communs a diversos povos, como ha idiomas communs a diversos países; para as canções e para as *arias* populares existem tantas especies, variedades e familias, como ha de raças de homens, tribus e colonias.

É nessas *arias*, verdadeiros monumentos históricos, que se teem perpetuado, no seio da civilização, as recordações e os annaes de raças perdidas ou extintas; e pode dizer-se que segundo essas *arias* forem colligidas com mais cuidado, melhor serão restabelecidas na sua forma primitiva, revelando-se assim as leis da sua tonalidade e as bases constitutivas das escalas em que ellas se fundam. Em um ou outro ponto o conhecimento dos idiomas e dos dialectos locaes perdeu-se; comtudo pode isso substituir-se pelo conhecimento das tonalidades, porque, se a musica é uma linguagem, as tonalidades são por assim dizer dialectos e idiomas. É assim que a archeologia da musica deve tornar-se mais cedo ou mais tarde um poderoso auxiliar da historia geral.

Os historiadores da arte, preocupados com a ideia de que o systema musical dos romanos era o mesmo dos gregos, o que de facto é verdade, não tiveram o cuidado de investigar, se, ao lado d'essa arte regularmente constituida, teria existido entre os romanos uma outra, livre nas suas tendencias, arte verdadeiramente popular, resultante mais da inspiração e do instincto do que do estudo. E como vulgarmente os historiadores escrevem, com pequenas alterações, o que os seus antecessores já escreveram, como não se valem dos mananciaes estrangeiros, nem consultam os documentos originaes, teem, uns após outros, repetido que os romanos nunca possuiram musica propria e indigena, o que é falso.

Comtudo, duas considerações que se ligam inteiramente entre si, deviam tê-los preservado de tão superficial supposição. Em primeiro lugar, elles deviam ter observado que a bella lingua latina, essa lingua essencialmente musical, á qual se adaptam perfeitamente os elementos melodico e rhythmico, não podia formar-se e desenvolver-se no povo romano sem que elle por si mesmo fosse dotado de um genio musical muito pronunciado; em segundo lugar, esses escritores deviam

ter tirado a mesma conclusão vindo os romanos manifestar em certas epocas um gosto intenso e apaixonado pela musica, o que se prova pelo grande numero de habéis musicos que possuiram, no numero dos quaes figura Nero e Julio Cesar. Sejam quaes forem as revoluções por que a Italia tenha passado desde este periodo tão remoto, pode, apesar d'isso, affirmar-se que, com um idioma não menos musical do que o italiano, habitando demais a mais sob o mesmo clima, o povo romano de então não poderia differir muito do povo romano de hoje, porque os hábitos e as disposições que se apoiam na natureza da linguagem e nas influencias do mesmo solo e do mesmo ceu, podem talvez modificar-se com o tempo, mas nunca mudar radicalmente.

Admittida a existencia dos cantos patrioticos e populares dos romanos, trataremos de explicar as causas por que esses elementos da musica nacional se não chegaram a desenvolver de maneira tal, que pudessem produzir um systema que devia ter substituido o dos gregos.

A antiguidade das lendas romanas remonta muito alem do restabelecimento dos annaes. Ha já dois seculos que um philologo, Perizonius, foi de opinião que essas lendas se transmittiam de geração em geração em hymnos, e demonstrou que o uso de cantar, durante os banquetes, louvores em honra dos grandes homens com acompanhamento de flauta, era costume muito antigo entre os romanos¹. Perizonius falava segundo a opinião de Cicero, a quem este uso era conhecido por Catão. «O autor mais notavel com respeito a origens, diz Cicero, Catão, affirma que os nossos antepassados tinham estabelecido o costume de que, quando estavam á mesa, se cantassem na flauta os louvores e as virtudes

¹ Periz, *Animadversiones historicae*, Amsterdam 1685.

dos homens illustres»¹. Os convivas cantavam cada um por sua vez, e suppõe-se que essas canções eram do dominio de toda a nação e que nenhum cidadão as ignorava. Segundo a opinião de Varrão, ellas eram cantadas por criados modestos, umas vezes com acompanhamento de flauta, outros sem musica², e Festus diz que as Musas eram chamadas *camenae*, porque ellas cantavam os louvores dos antigos³.

É verdade que Cicero considerava estas canções como perdidas, o que elle lastimava bastante; é verdade tambem que Catão parece ter falado d'esse uso como perdido. Mas Niebuhr⁴ diz que essas canções não estavam perdidas mas sim abandonadas, bem como as sentenças de Appius Claudius, e Denys conhecia essas canções a respeito de Romulus⁵. É preciso não confundir estes cantos com os *psalteriae*, quer dizer, com esses côros de musicos que assistiam aos festins dos romanos e tocavam nos seus banquetes. Elles só foram introduzidos em Roma depois da derrota de Antiochus, rei da Syria.

Denys conta ainda que, depois da victoria de Romulus alcançada sobre os habitantes de Cecina (749 annos antes de J.-C.), todo o exercito, disposto em divisões, seguia o carro do vencedor cantando hymnos aos deuses e victoriando

o seu general em versos improvisados. Diz mais, que, no sacrificio annual que os romanos faziam em honra de Cybeles, a sua imagem era levada em procissão por toda a cidade e que os sacerdotes e as sacerdotisas tangiam os seus cymbalos, emquanto que outros tocavam nas flautas os louvores em honra da deusa.

As instituições religiosas de Numa fazem menção dos sacerdotes *Salios* que dançavam e cantavam hymnos ao deus da guerra, e este legislador, dividindo o povo em tribus, colloca em primeiro lugar os musicos, porque elles eram empregados nos serviços religiosos. Entre as centurias criadas por Servius Tullius, duas d'ellas foram exclusivamente compostas de tocadores de instrumentos. É sem duvida como recordação das tradições antigas que Horacio chama á musica a *amiga do templo*, e Maximo de Tyr lhe chama a *companheira do sacrificio*.

Cicero considera no numero das formas da poesia popular romana as *Neniae*, hymnos que se cantavam com acompanhamento de flauta nos funeraes⁶, porque era, segundo Macrobio, uma crença, propagada em muitas nações, que a doce harmonia da musica convidava as almas, separadas dos seus corpos, a subir ao ceu para se unirem ao seu principio eterno⁷.

Estas *Neniae* eram cantos particulares dos romanos e que nenhuma relação tinham com as *Threnas* e as elegias dos gregos. As leis das Dez Tábuas, dadas 450 annos antes de J.-C., determinavam que o numero dos tocadores de flauta nos funeraes fosse de dez, e ordenava

¹ «Gravissimus auctor in originibus, dixit Cato, morem apud majores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes». *Tuscul.*, lib. IV, 2.

² «Assã voce (aderant) in conviviis pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assã voce et cum tibicina». Nos *Nonnius*, II, 70.

³ «Camenae, Musae, quod canunt antiquorum laudes». Festus, Ex. S. V. (provavelmente *De Verborum significatione*, de V. Flaccus, de que Festus foi o resumidor).

⁴ *Historia Romana*, de Niebuhr, tradução de M. de Golbéry, t. I, p. 358-364.

⁵ Estes esclarecimentos são extrahidos da *Historia da Musica*, de Stafford.

⁶ Cicero, *De legibus*, II, 24.

⁷ «Macrobii observatio est plurimarum gentium, vel regionum instituta sanxisse mortuos ad sepulturam cum cantu prosequi oportere, persuasioni hãc, quã post corpus ad originem dulcedinis musicae, hoc est ad caelum, animae redire credantur». (*In Somno Scip.*, lib. II, cap. III). Cardenal Bona, *De divinã psalmodiã. De cant. ecclesiast.*, p. 433.

que os louvores dos homens honrados deviam ser pronunciados em presença do povo reunido.

As canções convertidas em prosa, que são chamadas por nós a Historia dos Reis de Roma, tinham uma forma diferente, eram muito extensas; algumas tinham proseguimento, enquanto que outras não careciam de ligação alguma necessaria. A historia de Romulus constitue por si só uma epopeia, mas a respeito de Numa não ha mais que alguns cantos muito limitados.

Seja qual for a opinião dos escritores antigos, a respeito da origem grega e etrusca da musica regular que em Roma se cultivava no tempo da republica e do imperio, devem necessariamente distinguir-se d'essa musica os *canticos heroicos* dos romanos, cantos indubitavelmente latinos, e que estavam completamente no espirito das suas velhas tradições poeticas. Niebuhr affirma tambem que as suas flautas eram indigenas ¹.

É especialmente aos trabalhos dos sabios allemães que este interessante ponto da historia da musica deve os mais preciosos esclarecimentos. Frederico Schlegel, depois de reconhecer que a maior parte dos escritores antigos, que melhor estudaram os usos e os costumes dos romanos, fazem menção das velhas canções nacionaes onde relatavam as grandes acções dos seus antepassados e que as cantavam nas festas publicas bem como nas refeições dos nobres, acrescenta: «Era ainda nos cantos heroicos, historicos, que os sentimentos patrioticos e o genio poetico dos romanos se manifestavam, antes que elles fossem aprender ás escolas dos gregos a eloquencia sophistica e iniciar-se nos segredos de uma poesia mais sabia e sem contradição mais rica em recursos do que o sua!» ²

Enumerando depois os diversos cantos

antigos, cita aquelle escritor: 1.º, o nascimento e o destino fabuloso do Romulus; 2.º, o rapto das Sabinas; 3.º, o combate dos Horacios e Curiacios; 4.º, o orgulho de Tarquinio, a desgraça e morte de Lucrecia, a vingança que Bruto tira e a liberdade de Roma que se lhe seguiu; 6.º, a guerra maravilhosa de Porcenna; 7.º, a energia de Mucius Scevola; e 8.º, mais tarde, o desterro de Coriolano, a sua luta contra a patria e a victoria, em que a presença de sua mãe e a lembrança de Roma lhe fizeram esquecer as offensas recebidas.

Como se vê, estes cantos alludiam exclusivamente á patria, devendo por isso aproximar-se muito do genero heroico, pelo misto de maravilhoso e fabuloso que nelles se encontra. Ainda mais, os romanos totalmente desconhecedores da pompa e da riqueza da versificação grega, cantavam estas aventuras e estas historias heroicas em versos simples, chamados na Italia *versos saturninos*, em consequencia da antiguidade da sua origem, e que, pela disposição da rima, pouco differiam dos versos alexandrinos, ainda irregulares, de que todas as nações da Europa se serviam na idade media ³.

Em conclusão, vê-se que todos os autores são concordes em que entre os romanos existiu uma musica, ou pelo menos os elementos de uma musica nacional; que esses cantos populares se propagaram por muito tempo, os quaes, com o systema musical dos gregos, deviam ter contribuido para a formação do canto da igreja no 3.º ou 4.º seculo.

Examinaremos agora as causas, por que em um povo tão adeantado em civilização, como era o povo romano, essa musica ficou suffocada no seu germen.

Essas causas não podem deixar de ser as mesmas que detiveram tambem o progresso de outras artes em Roma, sem exceptuar mesmo a literatura. Enquanto

¹ *Historia Romana*, de Niebuhr, t. 1, p. 193.

² *Histoire de la littérature*, tradução de W. Duckett, t. 1, p. 123-126.

³ Schlegel, *Histoire de la littérature*, t. 1, p. 123-126.

o poder da nação se foi concentrando na cidade natal, a sua civilização tendeu a revestir-se de uma forma particular e distincta. Mas, ao passo que o imperio se dilatou para fora, os elementos d'essa civilização comprimiram-se e foram absorvidos pelas ideias civilizadoras dos povos conquistados. O equilibrio do mundo exige que o poder que subjuga pela força material seja tambem por seu turno subjugado pela força moral.

A conquista pelas armas acarreta, como consequencia necessaria, a conquista pelas ideias. D'este facto são uma prova evidente os romanos, os gauleses, os barbaros e ainda as nações modernas.

As antigas tradições dos reis e dos heroes estavam ainda muito proximas das epochas maravilhosas de Roma, para que não pudessem deixar de ser vivamente sentidas. Mas logo que os romanos começaram a dominar em Tarento, na Italia, na Sicilia, em Macedonia, em Carthago e na Peninsula, Roma deixou de ser a fraca cidade dos pequenos empreendimentos, a alliada dos Sabinos, a inexperienced nação que esteve dez annos acampada em frente dos muros de Veis, como em outro tempo os gregos deante de Troia. Roma era então a rainha, a senhora do occidente e podia por tanto marchar á conquista do mundo inteiro.

A Grecia, apesar de provincia romana, era ainda assim o centro e a metropole pela ideia. Roma procurava por todos os meios subtrahir-se a essa influencia. O velho Catão, o romano por excellencia, a quem o fanatismo pela patria tornou um ente odiado dos gregos, ordenou que fossem banidos da Grecia os

medicos que elle fazia passar por impostores; o senado duas vezes expulsou os philosophos, os oradores e os artistas gregos¹, e comtudo uma lei mais forte do que as do senado, mais poderosa do que a autoridade de Catão, fez de Roma uma nova Athenas.

Os musicos, esses foram successivamente protegidos, banidos, novamente chamados por Augusto, Tiberio e Caligula². O *edicto*, pelo qual o consul Emilio Scaurus prescreveu os concertos de musica, no anno 114 antes de J.-C., não tardou muito tempo a estar em vigor (Stafford). Estava na natureza conquistadora d'este povo não poder desenvolver as suas ligações politicas, sem se apropriar de todas as riquezas, de todos os progressos, de todos os erros e de todos os vicios dos outros países que, apesar de algumas resistencias particulares, tiveram de encorporar-se com elle.

A literatura d'esta nação foi, emquanto á forma, uma literatura ficticia e de imitação, uma planta exotica que vegetou como numa estufa, onde, por felicidade se desenvolveu. A musica foi uma arte perfeitamente artificial, cultivada na apparencia, mas que não se enraizou naquelle solo³.

(Continua).

¹ Schlegel, *Histoire de la littérature*, t. 1, p. 104-007.

² *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, de M. Fetis, p. cxxiv.

³ «No tempo de Vitruvio, o primeiro autor latino que falou da musica, havia ainda poucas palavras latinas que se applicavam a esta sciencia» (Stafford).

AVISO

A começar no seguinte numero, a «Revista do Conservatorio Real de Lisboa» publicará, todos os meses, uma ou mais musicas de autor de reconhecido merito.