

RESUMO DE HISTORIA DA MUSICA



RITMOLOGIA
PEQUENAS NOTAS.

SEGUNDO OS PROGRAMMAS

ADOPTADOS NOS CURSOS

NORMAES E GYMNASIAES

DJALMA CAMPOS DE PADUA



RESUMO

DE

HISTORIA DA MUSICA

SEGUNDO OS PROGRAMMAS
ADOPTADOS NOS CURSOS
NORMAES E GYMNASIOS



Djalma de Campos Padua



AS EMERITAS EDUCADORAS

Exma. Snra. D.^a

Flavia de Campos Paz

Exma. Snra. D.^a

Emilia de Paiva Meira

COMO TRIBUTO DE SINCERA AMIZADE.

O Autor.

Abril — 1935



DUAS PALAVRAS

Ao traçar as linhas que constituem o “RESUMO DE HISTORIA DA MUSICA”, não tive em mira senão, a vontade de facilitar aos estudantes dos cursos gymnasiaes e normaes, umas pequenas noções, resumidas em extremo, procurando despertar-lhes o gosto para um estudo mais serio, da sublime arte que immortalisou Carlos Gomes.

Atravessamos uma época da mais desconcertante indifferença, época em que todos — ESTUDANTES E PROFESSORES — buscam as maiores facilidades e commodidades, procurando dar conta do recado da maneira mais simples possível. . .

Para um estudo consciencioso da Historia da Musica, poderíamos adoptar óptimos trabalhos existentes, taes como Historia da Musica de Amélia Rezende Martins, ou Historia da Musica de Mario de Andrade, sem contarmos as esplendidas obras escriptas em outras linguas, porém, precisaríamos de muito maior tempo, e de uma pleiade de estudantes de muito boa vontade e interesse.

Mas infelizmente estamos na época em que impera a *lei do minimo esforço*, por essa razão, enquadrei em curtos periodos, as idéas expendidas por notaveis musicologos,

procurando fazer com que até os menos estudiosos, possam em breve tempo, possuir alguns conhecimentos. Com a petulancia inervante com que os actuaes compositores da chamada MUSICA POPULAR, deturpam obras celebres, transformando-as em Tangos, Maxixes, Sambas, Fox Trots, etc., não será de admirar que nos peçam um Tango de BEETHOVEN ou um Fox de CHOPIN, pois o completo desconhecimento da materia, faz-nos victimas dessas piadas, as quaes não deixam esconder a enorme somma de ignorancia que por ahí vae...

Como BRASILEIRO, como PAULISTA, tenho direito senão dever, de chamar a attenção, pelo menos das minhas distinctas alumnas, para o futuro que nos aguarda... Lembrai-vos que tereis o encargo de educar e guiar as creanças de hoje, que amanhã serão os chefes dos nossos destinos, e como podereis desempenhar tal funcção se não tiverdes alicerces firmes, que possam aguentar os embates de uma lucta titanica?... Mostrai, pois, que em vossas veias corre um sangue nobre e de bellas tradicções, estudai muito, preparai-vos aprimoradamente, lembrai-vos que o futuro de nossa querida Patria, depende unicamente de vós, os professores e professoras de amanhã...

RESUMO DE HISTORIA DA MUSICA



“ANTIGUIDADE DA MUSICA”

Em que época appareceu a MUSICA ? Eis uma pergunta difficil de responder. Ninguem poderia precisar de uma maneira segura e positiva. Nos mais antigos monumentos da litteratura, da architectura e da esculptura, se encontram provas da existencia da “ARTE MUSICAL”. Em esculpturas egypcias do quarto millenio antes de Christo, encontramos reproduzidas em desenhos, FLAUTAS, HARPAS, e muitos outros instrumentos musicaes. No terceiro millenio, LING-LUN, encarregado pelo IMPERADOR HO-ANG-TI, organisou um tratado theorico das escalas — (série de sons) — então existentes. Tambem na INDIA a cultura musical é muito antiga, como testemunham os “VEDAS” — (livros sagrados). — Não chegaram até nós, trabalhos musicaes, melodias ou tratados daquella época antiquissima. Sómente possuímos conhecimento de instrumentos musicaes e da série de sons — (escalas, se nos referirmos á uma época menos remota) — que formavam a base da “MELODIA”. Naquelles tempos já se cultivava o “CANTO”, assim, pois, segundo opiniões muito diffundidas, a “MUSICA VOCAL” é mais antiga que a “INSTRUMENTAL”, compreendendo-se por esta ultima, a execução de melodias, mediante um instrumento qualquer. Para

uma mais facil comprehensão, dividiremos em 5 periodos as partes principaes da Historia da Musica, procurando dar em traços largos, uma noção simples e exacta.

“ANTIGUIDADE” — 4.000 A/C.

Analysaremos este PERIODO — que tornou-se distincto, pelo “UNISSONO” absoluto — (monophonia vocal e instrumental, que chega até o seculo X depois de Christo).

“IDADE MÉDIA”

Periodo de multiplicidade de vozes ligadas á uma “principal” — (estyllo de orgão com execução do mesmo texto por varias vozes ao mesmo tempo, syllaba por syllaba, escravizadas ao rythmo do texto; no seculo XIII emancipando-se repentinamente do dominio do rythmo da linguaagem, em motetes a varias vozes).

“RENASCENÇA”

(Do seculo ^{XIV} ao XVI). Periodo de estyllo contrapuntistico; primeiro — “CANTOS” a uma vóz com acompanhamento instrumental; logo a seguir, a “CAPELLA” — (musica vocal) — com imitações e rigorosa assimilação na parte instrumental.

“PERIDO CLASSICO”

(De 1600 a 1750). Periodo de retrocesso ao “SOLO” de canto acompanhado, consistindo seu ponto culminante na contextura melódica de uma vóz solista, com um acompanhamento parcialmente elaborado, cujo completo desenvolvimento era “improvisado”.

“PERIODO CONTEMPORANEO”

Abandono do “BAIXO CIFRADO”. Augmento poderoso da força expressiva da musica, pelo emprego livre

de todos os meios encontrados nos diversos estylos de épocas anteriores. Desenvolvimento da “ÓPERA” em drama musical.

“PRIMEIRO PERIODO”

“ANTIGUIDADE”

“EGYPCIOS — ASSYRIOS — HEBREUS”

A “MUSICA” esteve nas “honras”, entre todos os povos mais antigos. Sem duvida, elles não tinham “escripta” musical e transmittiam de uma idade para outra, seus fracos conhecimentos do Rythmo e Melodia, assim como seus “Cantos” populares e suas “Arias de Dança”.

Relativamente muito cêdo, dispuseram de numerosos “instrumentos” de “corda”, destacando-se a “HARPA” de 22 cordas, lyras, cитарas, etc.. Como instrumentos de “percussão”, dispunham de “tambores”, “sistros”, “crotales”, “tympanos”, etc., e os instrumentos a “vento”, contavam-se “flautas” simples e duplas, “trombetas”, etc., enfim seria longo inumerar tão grande era a collecção.

A BIBLIA fála muitas vezes dos instrumentos dos HEBREUS, dos musicos e da musica utilizada no “SERVIÇO DIVINO”.

“GREGOS”

Entre os GREGOS, chama-se “MUSICA” todo o commercio com as “MUSAS”; musica, dança e poesia são estreitamente ligados e se misturam a todas as manifestações da vida dos GREGOS: jogos, sacrificios divinos, guerras, theatros, etc.. Com as “AÉDES” do periodo “HOMERICO”, a musica é apenas o acompanhamento dos “POEMAS”. A sciencia musical é creada durante o periodo “SPARTANO”. Tornam-se conhecidos e adoptados os “TONS” e “SEMI-TONS”, as escalas “DIATONICAS” e “CHROMATICAS” e os chamados “MODOS GREGOS.”

A escripta musical ainda mantem-se na mesma, constando apenas de "LETTRAS" simples e duplas, direitas ou inclinadas. Durante o periodo "ATHENIENSE" a musica coral e a musica de orchestra se associam ás obras dos grandes auctores dramaticos. Emfim a musica se destaca da poesia — (periodo HELLENICO) — e os primeiros "CONCERTOS" são dados nos "ODEONS". Nesta época as "MODAS MELODICAS" eram numerosissimas na GRECIA, mas a "HARMONIA" parece completamente desconhecida. Os GREGOS tinham instrumentos variados, lyras complicadas, harpas, 37 especies de "FLAUTAS", etc., escolas de musica, amadores, cantores, theoreticos, compositores cujos nomes e por vezes as "OBRAS" chegaram até nós, como por exemplo — MÉSOMEDES, PRONOMOS, (450 a/C.).

"ROMANOS"

Os "ROMANOS" emprestaram aos GREGOS sua escripta musical, seus "MODOS", suas "ESCALAS", seus "INSTRUMENTOS" e até mesmo seus "ARTISTAS". Elles conheceram e aperfeiçoaram um instrumento de primeira ordem, do qual os christãos deveriam tirar grande partido — o ORGÃO.

"SEGUNDO PERIODO"

"IDADE MÊDIA" — "CHRISTIANISMO"

A IGREJA comprehendeu — (como mais tarde fez a reforma) — que era de seu maior interesse introduzir a musica coral e instrumental nos officios religiosos. No seculo IV, um bispo de Milão — (SANTO AMBROSIO) — simplificava os processos musicaes, conservando apenas quatro "MODOS GREGOS" — (modos authenticos) — dava um RYTHMO aos cantos liturgicos, emfim criava a "MUSICA SACRA". Escreveu-se essa musica com o auxilio de "NEUMAS", escripta que constava de multiplos

signaes, variando conforme as regiões — (notação quadrada ou LOMBARDA — e notação pontuada ou SAXONIA.. No seculo VI a musica de IGREJA, ou melhor o “CANTO CHÃO”, enriquecia-se de 4 novos “MODOS PLAGAES”. Até o VIII seculo, o canto “GREGORIANO” só foi executado em “UNISSONO”. Sómente nesta época é que apparecem os “ACCORDES”, mas os primeiros ensaios de “HARMONIA” — (lórganun e a diaphonia) — foram pouco felizes — (acompanhamento de quartas e quintas) — O “DÉCHANT”, especie de “CONTRA-PONTO” primitivo, em duas partes, depõe o systema de “FAUX BOURDON” — continuação das terças e sextas, marcam um progresso real na comprehensão dos “ACCORDES” que se tornam mais suaves, e mais agradaveis. Os “NEUMAS” são substituidos por signaes escriptos, quer na linha, acima ou abaixo dessa unica linha. Depois serviram-se de duas linhas espaçadas — (origem das pautas) — e finalmente de uma pauta de 4 linhas. A escripta musical era feita então com as seguintes figuras — DUPLA LONGA — (ou MAXIMA — a LONGA, BREVE, SEMI-BREVE, e a MINIMA, valendo cada figura duas vezes a seguinte. Graças ao monge beneditino — GUIDO — nascido em AREZZO — TOSCANA, que foi musico tão engenhoso quanto sábio, as notas musicaes tomam as seguintes denominações: DÓ-RÉ-MI-FÁ-SÓL-LÁ-SI — As seis primeiras syllabas, foram tiradas das palavras de um “HYMNO” em honra de São João Baptista, cujos versos são os seguintes :

<i>UT</i> quem laxis	<i>FA</i> muli tuorun
<i>RE</i> sonare fibris	<i>SOL</i> ve polluti
<i>MI</i> ra gestorun	<i>LAB</i> ii reatun

Sancte Joannes.

Segundo a opinião de MAURICE CHEVAIS — (l'Enseignement musical — 2.º volume) a syllaba SI foi formada pela letra “S” da palavra “SANCTE” e o “I” (ou “J”) de Joannes; a syllaba UT foi modificada para “DÓ”, pelo escriptor “DÓNI”.

O uso do ORGÃO, se generalizou nas Igrejas das cidades, villas, etc.. As flautas — (haut-bois) — óboe, busina, corneta, a tromba, trombetas, etc., se aperfeiçoam. A familia dos instrumentos de corda, taes como as violas, violões, violinos, cитарas, alaúdes, bandurras, etc. se enriquecem de anno para anno.

E' a época das "CANÇÕES", apparecendo então os "DIVERTIMENTOS" — (galanteria) — "CANZONE" — (canção) — madrigal cantado — (pastorinhas, zagal) — "VILANCETE" — (poesia pastoril), DANÇAS MYSTICAS, LAMENTAÇÕES — (poesias lastimosas) — estribilhos — BALADAS que cantam os MENESTREIS, TROVADORES, etc.. Em 1250 apparece a primeira "ÓPERA-COMICA", escripta por ADAM DE LA HALLE, sob a denominação de "*LE JEU DE ROBIN ET DE MARION*".

"TERCEIRO PERIODO"

"RENASCENÇA"

Nós sahimos da "IDADE MÉDIA" com DESPRES — (Joseph — 1450-1521) — ROLAND DE LATTRE — (1520-1594), etc., auctores de "MISSAS", "SALMOS" e "CANÇÕES". Tres compositores celebres pertenciam á igreja reformada :

1.º — *LUTHERO* — (Martin — 1483-1546), que dizia: A MUSICA GOVERNA O MUNDO E TORNA OS HOMENS MELHORES. Compoz numerosas canções e córos.

2.º — *GOUDIMEL* — (Claude — 1505-1572) — massacrado em São Bartholomeu, auctor de canções a 4 vozes, missas, salmos, etc..

3.º — *JEANNEQUIN* — (Clement — 1533 c/c.), que escreveu extraordinarias canções de "CAÇA" de "GUERRA" e musica sacra.

No Concilio de "TRENTO", julgam inconveniente introduzir motivos de cantigas ligeiras ou "BAQUICAS" nas MISSAS. Por esta razão tentam prohibir a musica

nas Igrejas, mas o grande PALESTRINA — (Giovanni Pierluigi — 1524-1594) — italiano, discipulo de GOUDIMEL, cria o verdadeiro estylo religioso, escreve hymnos, salmos, ladainhas, num estylo consoante, suave e muitas vezes grandioso. Na mesma época poderemos citar HANS SACHS — (1494-1576) — “maitre chanteur” de NUREMBERG, os italianos CAVALIÉRI — (Emilio — 1550-1602); ALLEGRI — (Gregorio — 1560-1662); FRESCOBALDI — (Girolamo — 1587-1654). Como violeiros notaveis de CREMONA e ANTUERPIA citaremos AMATI — (Andréa, 1520-1611); STRADIVARIUS — (Antonio Stradivari — 1644-1737) — e RUCHERS — (Hans — 1579-1640) — que aperfeçoam os instrumentos de corda. A “HARMONIA” se enriquece de “DISSONANCIAS” — (accordes de sétima e nona) — e de accordes alterados; com MONTEVERDE — (Claudio — 1568-1643) — auctor de óperas, bailados, madrigaes a 5 vozes. Grandes musicos apparecem desde então, em todas as nações, escrevendo de preferencia — “musica dramatica” e “musica de sala” — (musica di camera) — sonatas, concertos, etc.. Citaremos CAMBERT — (Robert — 1628-1677), que creou a ópera franceza com LULLY — (Jean Baptiste — 1633-1687); CARISSIMI — (Giacomo — 1605-1674) — e SCARLATTI — (Alexandre — 1649-1725).

LULLY, italiano de nascimento, viveu sempre em França. Teve uma vida muito irregular. Foi ajudante de cosinha; aos 13 annos violinista do REI, aos 17 annos, musico ambulante; de carecter intrigante, porém grande artista. Collaborador de CORNEILLE e de MOLLIÈRE, escreveu 19 óperas, ballets — (bailados) — divertimentos, etc.. O francez CAMPRA, creou a Ópera-Ballet. Em 24 de Outubro de 1697, CAMPRA — (André — 1660-1744) — apresentou á Academia Real de Musica sua primeira Ópera-Ballet, sob o nome de “L'EUROPE GALANTE”, cuja letra era original de LA MOTHE. Sua musica é leve e graciosa.

Finalmente o grande “RAMEAU” — (Jean Phelippe, — 1683-1764) — pode ser considerado como o primeiro “CLASSICO”. O periodo “CLASSICO”, abre-se com grandes nomes. A Allemanha, Italia e a França fornecem alternadamente verdadeiros “GENIOS MUSICAES”, cujas tendencias nacionaes são muito differentes.

“QUARTO PERIODO”

“CLASSICOS”

Si as “escolas”, allemã, italiana e franceza são muito differentes uma da outra, faceis de caracterisar, é mais difficil limitar claramente em cada uma destas “escolas” os periodos, classico, romantico e moderno. Durante o periodo de evolução, os movimentos confundem-se. Assim, portanto, “BEETHOVEN” pôde ser considerado como um dos ultimos classicos, embora o romantismo seja em parte devido á sua influencia. Do mesmo modo, WAGNER será a transição entre “romanticos” e “modernos”. Entretanto na Allemanha, na Italia e na França a evolução musical seguiu de perto a evolução litteraria. O XVIII século é CLASSICO, o XIX é ROMANTICO — (sobretudo depois do anno de 1830).

“CARACTERISTICAS GERAES”

DA MUSICA CLASSICA

- 1.º — Os “CLASSICOS” — preocupam-se muito com a “fórma”.
- 2.º — A musica é sobretudo “INSTRUMENTAL” — (a symphonia).
- 3.º — A “INSPIRAÇÃO” é seria, profunda, guiáda pela razão.

“A MUSICA CLASSICA ALLEMÃ”

CARACTERISTICOS PARTICULARES

Os “COMPOSITORES” allemães, são grandes pensadores. Elles escrevem uma musica de “idéas”, uma musica philosophica, rica em combinações profundas e sábias.

“CLASSICOS ALLEMÃES”

Cinco grandes “genios” tornaram illustre essa idade heroica da musica: BACH — HAENDEL — HAYDN — MOZART e BEETHOVEN.

“*JOÃO SEBASTIÃO BACH*” — (1685-1750)— pertencia a uma familia onde se conta um grande numero de musicos de valor. Tem um “estyllo” grave e grandioso. Tem um valor immenso e consideravel influencia. Elle escreveu numerosas “FUGAS”, de uma variedade infinita: 5 missas, 150 “cantatas” de Igreja, “oratorios”, concertos, etc. e uma collecção célebre de “preludios” e “fugas” intitulada — “CLAVECIN BIEN TEMPERÉ” — (cravo bem temperado).

Tocae com frequencia as fugas de Bach, disse SCHUMANN; fazei do CRAVO BEM TEMPERADO, o vosso pão quotidiano, com isso só vos tornareis um bom musico.

“*GEORG—FRIEDRICH—HAENDEL*” — (1685-1759)
Depois de ter residido na Allemanha e Italia, elle fixou-se na Inglaterra, onde foi considerado como uma gloria nacional. Sua musica é cheia de magestade, de elevação, de solemnidade, seus côros são de grande effeito. Elle escreveu óperas, trios, concertos, etc., porém seus mais bellos titulos de glorias são os “oratorios” — ISRAEL — SAUL — SAMSÃO, salientando-se JUDAS MACABEUS, e o MESSIAS, onde se encontram paginas que os Inglezes ouvem de pé, com a cabeça descoberta.

“*FRANZ—JOSEPH—HAYDN*” — (1732-1809) — Si HAYDN não merece inteiramente o nome de “PAE DA SYNPHONIA”, soube entretanto determinar a “FÓRMA” do que chamaram depois d'elle — “A SYNPHONIA CLASSICA”. Auctor

muito fecundo, elle compoz 120 SYNPHONIAS, 19 MISSAS, 22 ÓPERAS, numerosas “SONATAS” — “QUARTUORS” — TRIOS, etc.. Suas melhores obras são 2 oratorios — “A CREAÇÃO” e “AS ESTAÇÕES”, e as suas SYNPHONIAS.

“WOLFGANG—AMADEUS—MOZART” — (1756-1791)

Menino prodigio, que causou admiração em todos os cursos da EUROPA, teve um começo brilhante, entretanto morreu miseravel — (pobre) — aos 36 annos de idade. E’ o mais completo dos musicos, e mostrou-se superior em todos os generos, aos seus predecessores. Seu grande genio, anima como um sôpro de ternura, de doçura, e muitas vezes tambem de emoção intensa, suas obras immortaes, collocadas por numerosos conhecedores, acima de todas as outras produções musicaes. Suas SYNPHONIAS annunciam “BEE-THOVEN”. Sua musica religiosa é universalmente conhecida, assim como suas óperas: DON JUAN — A FLAUTA ENCANTADA — AS NU-PCIAS DE FIGARO, etc..

“LUDWIG—VAN—BEETHOVEN” — (1770-1827) — O

grande — BEETHOVEN — cuja alma, intelligencia, e genio, attingem a maior perfeição, viveu quasi sempre só, e morreu pobre, depois de longa e cruel surdez. A paixão, a elevação, a força e ao mesmo tempo a facilidade de sua inspiração, a sua sciencia profunda fazem delle o maior dos musicos. Elle escreveu nove synphonias admiraveis, das quaes poderemos destacar, a quinta synphonia em Dó menor, a Pastoral, a nona com côros. A ópera FIDELIO, sonatas, duettos, tercetos, uma missa, etc..

“MUSICA CLASSICA ITALIANA”
CARACTERISTICOS PARTICULARES

Predominando a MELODIA, rico contorno vocal — (o bel canto) — elegante, bordada, brilhante e facil. Ella prova mais talento musical, do que emoção. A orchestra é secundaria porque a vóz tem a primazia em tudo.

“CLASSICOS ITALIANOS”

“SCARLATTI” — (Alexandre (1649-1725) — autor muito fecundo.

“PERGOLESI” — (Giovanni Battista (1710-1736), cujo “STAB MATER” é muito commovente e inspirado.

“PICCINI” — (Nicola — 1728-1800) — cheio de graça ligeira, rival de “GLUCK” em França, no tempo da famosa “GUERRE DES BUFFONS”.

“SACHINI” — (Antonio Maria Gaspare — 1734-1786).

“BOCHERINI” — (Luigi — 1740-1805).

“PAISIELLO” — (Giovanni — 1740-1816) — cujas melodias são suaves e brilhantes.

“CIMAROSA” — (Domenico — 1749-1801) — um dos maiores pela graça e expressão de sua musica muito scenica.

“SPONTINI” — (Gasparo Luigi Pacifico — 1774-1851) — de estylo puro e muitas vezes grandioso, cujas obras primas — “LA VESTALLE” e “FERNANDO CORTEZ” ainda se tocam, e finalmente

“ROSSINI” — (Gioacchino — 1792-1868) — elevou-se acima de todos os compositores italianos pela sua veia prodigiosa, espirito brilhante, melodia cheia de elegancia e sua riqueza de harmonia. Viveu muito tempo em Pariz, onde morreu. Seus maiores triumphos são: O BARBEIRO DE SEVILHA, O CONDE ORY — e GUILHERME TELL, etc..

“MUSICA CLASSICA FRANCEZA” CARACTERISTICAS PARTICULARES

A musica franceza é menos profunda do que a Alle-
mã, menos brilhante que a Italiana, distingue-se por ou-
tras grandes qualidades: a pureza de estylo, a simplicida-
de e clareza de fórma, a verdade na expressão dramatica,
e sua emoção. E’ uma musica de bom gosto, de rythmo
certo, de sinceridade que se ameniza com sua melodia vo-
cal, clara e colorida.

“CLASSICOS FRANCEZES”

“*RAMEAU*” — (Jean Philippe — 1683-1764) — enrique-
ceu a sciencia musical, a sciencia instrumental e
a harmonia. E’ ao mesmo tempo um theorico e
um genio musical. Escreveu óperas celebres taes
como: *HYPPOLYTE ET ARICIE*, *CASTOR ET
POLLUX*, *SANSON*, etc..

“*GLUCK*” — (Christophe Willibald — 1714-1787) —
nasceu no Palatinat, embora allemão de nasci-
mento, passou a maior parte de sua vida em Fran-
ça, e sua musica muito franceza, foi o opposto da
de *PACCINI*. E’ o Miguel Angelo da musica.
Seu estylo é poderoso, vigoroso, pathetico. Elle
sabe pintar os sentimentos tragicos, as grandes
paixões, por isso tambem é um dos maiores com-
positores de musica dramatica. Suas cinco obras
primas são: — *ORFEO*, *ALCESTE*, *ARMIDA*,
IFIGENIA E AULIDE, *IFIGENIA E TAURIDA*.

“*MONDOVILLE*” — (Jean Joseph Cassanea de — 1711-
1773).

“*PHILIDOR*” — (François André Danican — 1726-1795).

“*MONSIGNY*” — (Pierre Alexandre — 1729-1817) —
cuja musica é fresca e sincera — (*O DESER-
TOR*) — não poderiam ser comparadas a um
GLUCK, embora bons compositores.

“*COSSEC*” — (François Joseph — 1733-1829) — é um grande symphonista e autor dramatico celebre na sua época.

“*GRÈTRY*” — (André Ernest Modeste — 1741-1813) — tambem teve grandes successos com RICARDO, CORAÇÃO DE LEÃO, O AMANTE CIUMENTO, etc.. Sua musica — (óperas comicas) — é muito espiritual.

“*CHERUBINI*” — (Marie Louis Charles Zenobi Salvador — 1760-1842) — cuja musica de igreja e de theatro é pura e apaixonada.

“*MÈHUL*” — (Etienne Henri — 1763-1817) — continuador de GLUCK, MÈHUL excedeu na musica dramatica. Elle escreveu: JOSÉ — ARIODANT — O JOVEN HENRIQUE, etc..

“PERIDO ROMANTICO”

O periodo ROMANTICO, começa desde 1810 pela Allemanha, um pouco mais tarde na França e na Italia — (1820-1830). Cada escola conservará seu character nacional, a vereda porém, traçada por RAMEU, BACH, MOZART, etc., será abandonada e procurarão novos processos.

“CARACTERISTICAS GERAES DA MUSICA ROMANTICA”

Consideremos como principaes os seguintes pontos :

- 1.º — Os romanticos dão ás suas composições uma fórma mais independente e dão mais lugar — (expansão) — á phantasia.
- 2.º — A arte de orchestração se desenvolve. A harmonia é mais livre, mais audaciosa.
- 3.º — Sua inspiração é mais triste, mais melancolica, mais atormentada e mais sensual. Portanto essa musica é mais intima; repousa no estudo pessoal.

“MUSICA ROMANTICA ALLEMÃ”
ROMANTICOS ALLEMÃES

“*WEBER*” — (Charles Marie de — 1786-1826) — O primeiro romantico de estylo melancolico e muitas vezes, tambem fogoso e phantastico. A representação do “*FREYSCHUTZ*” em Pariz — (1824) foi sua revelação, com a representação do “*HERNANI*” — (1830) — uma consagração. Suas óperas romanticas, precedidas de synphonias muito dramaticas, cujo genero foi creado por elle, são : — *EURYANTHE* — *FREYSCHUTZ* — *OBERON* — *PRECIOSA*, etc..

“*SCHUBERT*” — (Franz — 1797-1828) — O grande compositor de “*LIEDER*” — (melodias allemãs que elle soube tornar sentimentaes, penetrantes). Suas melodias mais celebres são: — *A SERENADE* — *MARGARIDA NO TEAR* — *A TRUTA* e muitas outras.

“*MENDELSSOHN*” — (Felix Bartholdy — 1809-1847) — O grande genio musical, synphonista de primeira ordem, sua musica é colorida, apaixonada e elevada. Admiramos sobre tudo suas synphonias — *O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* — *A GRUTA DO FINGAL*, etc., Sonatas, Romances sem palavras, etc..

“*SCHUMANN*” — (Robert — 1810-1856) — Dotado de grande imaginação, de delicada sensibilidade, elle descreveu com mais inspiração que sciencia diversos “*LIEDER*”, Synphonias, um “*ORATORIO*”, etc.. Não foi bem succedido no theatro.

“*CHOPIN*” — (Frederic François - 1810-1849) — Virtuoso celebre, o grande compositor é um sonhador melancolico. Suas obras suaves e delicadas re-

flectem o estado d'alma d'um genio de sensibilidade e de temperamento doentio. Elle escreveu duas Sonatas. A MARCHA FUNEBRE que é Eastante conhecida, faz parte de uma dellas; escreveu Nocturnos, Valsas, Balladas, Polonaises, Mazurkas, etc..

“*LISZT*” — (Franz — 1811-1886) — Notavel pianista e compositor. Escreveu Poemas Synphonicos, Synphonias, Córos, Missas, Melodias, etc..

“*WAGNER*” — (Richard — 1815-1883) — Foi um dos mais poderosos mestres de musica. Elle soube dar a uma ópera, tanta unidade, tanta coherencia entre a musica e o poëma, que elle mesmo escreve, que cada um de seus dramas lyricos, é uma obra superior, provocando a mais forte emoção, excitando uma admiração sem reservas. Diversas de suas obras foram mal acolhidas, sobretudo em Pariz, mas as hostilidades cahiram diante da grandeza de seu genio. Elle utilisou-se de numerosos e felizes processos de formulas, a maior parte das vezes, novas, tanto na estrutura do drama musical, como na harmonia; a rica instrumentação, a disposição e a escolha dos instrumentos. Elle fez grande uso do “*LEIT-MOTIF*”. (Leit-Motif, é um thema musical muito curto, pensamento symbolisando um personagem, um estado de espirito, uma situação, que volta muitas vezes sob fórmãs diversas, para lembrar a situação, o personagem ao qual está associado. Suas modificações correspondem ás modificações dos sentimentos e das situações). — *MEYERBEER* — *BIZET* — *MASSENET* e numerosos outros contemporaneos, recorreram a esse processo *WAGNERIANO*. Todas as suas óperas são dignas de menção: — *RIENZI* — *O NAVIO PHAN-*

TASMA — TANNHAUSER — LOHENGRIN — OS MESTRES CANTORES — PARSIFAL, e as quatro óperas de sua “TETRALOGIA”, (Tetralogia — conjuncto de quatro peças, que apresentavam aos concursos dramaticos os poetas tragicos da antiga Grecia. Uma tetralogia comprehendia tres tragedias e um drama-satyrico — Musicalmente — conjuncto de 4 óperas), intitulada Diebelingen — (Anel do Nibelung), cujas óperas : O OURO DO RHENO — WALKIRIA — SIEGFRIED — e O CREPUSCULO DOS DEUSES.

“MUSICA ROMANTICA ITALIANA”

A musica romantica Italiana, conta poucos representantes, sendo os tres mais celebres: DONIZETTI — BELLINI e sobretudo o grande VERDI. Antes de estudal-os, lembremos que ao lado dos mestres italianos, grande numero de amadores e cantores taes como: — CAFARELLI — CRESVENTINI — RUBINI — GADANI, ou cantoras: MALIBRAN — ALBONI — ADELINA PATTI, ou os maravilhosos violinistas:— VESTI — PAGANINI — MILASOLO, etc., conheceram os maiores successos, sobretudo interpretando as obras italianas sobre as quaes os cantores tinham direito de “BORDAR” para mostrar o seu talento e recursos.

“DONIZETTI” — (Gaetano — 1798-1848) — Compositor muitas vezes inspirado, de uma fecundidade maravilhosa, autor de LUCRECIA BORGIA — DON PASCOALI — A FILHA DO REGIMENTO — A FAVORITA, etc..

“BELLINI” — (Vincenzo — 1802-1825) — Mais melancolico e menos fecundo, BELLINI mereceu ser citado por obras taes como: — A SONAMBULA — A NORMA — OS PURITANOS, etc..

“*VERDI*” — (Giuseppe — 1813-1901) — *VERDI* é o maior compositor dramático italiano. Sua música é cheia de entusiasmo, de paixão, de eloquência. Suas obras mais importantes são: — *NABUCODONOSOR* — *ERNANI* — *JERUSALEM* — *RIGOLLETO* — *TROVADOR* — *AIDA* — *OTHELO*, *TRAVIATA*, etc..

“*MUSICA ROMANTICA FRANCEZA*”

Os românticos francezes de grande valor, são numerosos. Entre elles encontram-se verdadeiros genios, taes como :

“*BOIELDIEU*” — (François Adrien — 1757-1834) — Um dos mestres da ópera comica, de estylo encantador, suave, gracioso e bem francez. Os successos de *DAME BLANCHE*, datam de 1825 e ainda duram até hoje. Das suas óperas comicas, as melhores são: — *LE CALIF DE BAGDAD* — *MA TANTE* — *AUORE* — *AS DUAS NOITES*, etc..

“*AUBER*” — (Daniel François Esprit — 1782-1871) — autor espiritual, distincto e muito fecundo. Elle escreveu : — *A MUDA DI PORTICI* — *FRA DIAVOLO* — *O DOMINÓ PRETO* — *HAYDÈE* — *OS DIAMANTES DA COROA*, etc..

“*HEROLD*” — (Louis Joseph Ferdinand — 1791-1833) — Autor de estylo muito elegante, orchestra colorida. Destacam-se de suas composições: *ZAMPA* — *LE PRET AUX CLERES*, etc..

“*MEYERBEER*” — (Giacomo — 1791-1864) — Musica cheia de vida, de inspiração e sciencia. Nascido em *BERLIM*, viveu algum tempo na *Allemanha*, depois passou para a *Italia* e finalmente veio fixar residencia em *Pariz*, onde compoz musica de

inspiração franceza. Escreveu obras primas, immortaes e poderosas. Destacam-se: — LE CROISÉ — ROBERTO, O DIABO — OS HUGUENOTES — O PROPHETA — O PERDÃO — A AFRICANA, etc..

“HALÈVY” — (Jacques Fromental Elie — 1799-1862)
Os maiores successos devidos ao poder de sua musica, são as seguintes producções:— A JUDIA — L’ECLAIRE — OS MOSQUETEIROS DA RAINHA — CARLOS VI, etc..

“ADAM” — (Adolphe Charles — 1803-1856) — E’ o autor bem conhecido de “SE EU FOSSE REI” — LE CHALET — LE POSTILLON DE LONGJUMEAU — LE BRASSEUR DE PRESTON, etc..

“BERLIOZ” — (Hector — 1803-1869) — Criou a SYMPHONIA DRAMATICA e mostrou a febre de seu genio, a nobreza de seus sentimentos, em obras muito pouco numerosas. Citemos : — LES TROYENS — LA DAMNATION DE FAUST — L’ENFANCE DE CHRIST — LA SYMPHONIE PHANTASTIQUE — preludios, etc.. Escreveu um celebre tratado de orchestração.

“DAVID” — Félicien César — 1810-1876) — Terno compositor oriental, um pintor em musica. Autor de LALA ROUK, ópera comica, LES DESERTES, óde symphonia e diversas symphonias.

“THOMAZ” — (Ambroise — 1811-1896) — Compositor dramatico, escreveu um grande numero de óperas, óperas-comicas, e tratados diversos. Com muita graça, emoção e espirito, seus melhores trabalhos foram sem duvida: — LE CAID — O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO — PSYCHÈ — O ROMANCE DE ELVIRA MIGNON — HAMLET — A TEMPESTADE.

“GOUNOD” — (Charles — 1818-1893) — Compositor de grande genio, escreveu em todos os generos, musica religiosa, coral, e dramatica. Neste ultimo genero destacam-se por sua incomparavel belleza: FAUSTO — PHILOMENA ET BAUCIS — LA COLOMBE, etc..

Ainda poderiamos falar de Nicola — (JEANNOT ET COLIN) — BAZIN — (VIAGENS A' CHINA) — NIEDERMEYER — (O LAGO) — MAILLART — (DRAGÕES DE VILLARS) — OFFEMBACH — (ORPHEO NOS INFERNOS) — (A BELLA HELENA) — porém, as proporções deste resumo não permitem estender mais sobre esses compositores, que entretanto escreveram obras cheias de graça, com alguma melancolia e elevada inspiração.

“QUINTO PERIODO”

“TEMPOS MODERNOS”

Os CONTEMPORANEOS agrupam-se difficilmente, por causa de suas tendencias diversas e misturadas. Só afastando um pouco, poderemos apreciar a época actual que parece ser uma éra de transição. Digamos entretanto que se firmaram em diversas escolas as tendencias modernas; são numerosos os contemporaneos que poderiam ainda chamar-se romanticos.

“CARACTERISTICAS GERAES DA MUSICA CONTEMPORANEA”

- 1.º — A fórmula é cada vez mais independente; as fórmulas regulares vêm substituir as continuações de orchestra — (poemas symphonicos).
- 2.º — A voz não tem mais a preponderancia; muitas vezes é apenas um instrumento a mais associado a todos.

os instrumentos da orchestra moderna, e mesmo no theatro, o interesse é em primeiro lugar, despertado pela orchestra.

3.º — A musica é estremamente modulante; a melodia desapareceu no meio dos accordes muito audaciosos, dissonantes e perturbadores.

”CONTEMPORANEOS ALLEMAES,,

“*FLOWTOW*” — (Friedrich von — 1812-1883) — Escreveu grandiosas óperas-comicas, que lembram a musica franceza. Destacam-se: *MARTH A— A SOMBRA — L’AME EN PRIÈRE*, etc..

“*BRAHMS*” — (Johannes — 1833-1897) — Escreveu musica religiosa, synphonias, concertos, sonatas, cantatas, dansas húngaras, etc.. Sua inspiração é muito desigual, porém soube escrever paginas de mestre num estylo poderoso e elevado.

“*STRAUS*” — (Richard — 1864-1905) — Chefe de orchestra e compositor. Seus poemas synphonicos são inspirados e cheios de côr.

“*HUNPERDINCK*” — (Engelbert — 1854-1921) — Autor de *HAENSEL ET GUTET*, ópera comica, de grandioso effeito.

”CONTEMPORANEOS NORUEGUEZES“

“*GRIEG*” — (Edward — 1843-1907) — Compositor muito original, desenvolveu as melodias populares da Noruega. Autor de “*LIEDER*”, sonatas, poemas synphonicos, seguimento de orchestra, sendo o mais celebre: *PEER GYNT*.

“*SVENDSEN*” — (Johan SEverin — 1840-1911) — Autor de *RAPSODIAS NORUEGUEZAS* e numerosas composições para orchestra.

“CONTEMPORANEOS RUSSOS”

“*GLINKA*” — (Michel Ivanovich — 1804-1857) — E’ o creador da ópera Russa, o primeiro grande musico nacional, cuja obra mais conhecida é *LA VIE POUR LE TSAR*”.

“*RUBINSTEIN*” — (Anton — 1829-1894) — E’ ao mesmo tempo um grande pianista e um celebre compositor de musica dramatica, óperas, bailados, e musica religiosa.

“*BORODINE*” — (Alexandre Porphiriewitch — 1834-1887) — Autor de synphonias e de uma ópera, *LE PRINCE IGOR*.

Ainda poderiamos nos estender, conhecendo melhor outros autores de grande valor, taes como : *CESAR CUI* — (1885) — *TCHAIKOWSK* — (1840-1893) — *RIMSKY KORSAKOFF* — (1844-1908) — *GLAZOUNOFF* — (1865) que foram notaveis compositores de óperas, synphonias, etc..

“CONTEMPORANEOS ITALIANOS”

A escola Italiana certamente está em declinio desde *VERDI*. Entretanto devemos citar alguns nomes de relevo. Os melhores compositores contemporaneos são :

“*SGAMBATTI*” — (Giovanni — 1843-1914) — Autor de poemas synphonicos, etc..

“*LEONCAVALLO*” — (Ruggero — 1858-1919) — Compositor dramatico, autor da ópera “*BOHEMIA*”.

“*PUCCINI*” — (Giacomo — 1858-1924) — cujas óperas são muito conhecidas: *MANON*, *TOSCA*, etc..

“*MASCAGNI*” — (Pietro — 1863) — Conhecido sobretudo por uma ópera em um acto: *A CAVALLARIA RUSTICANA*.

**“OUTROS CONTEMPORANEOS
EXTRANGEIROS”**

A musica Hespanhola é muito pouco conhecida fóra da Hespanha, embora disponha de um grande numero de compositores de grande valor, dentre os quaes poderemos citar: FERRER — ALBÉNIZ — CLAVÉ — BARBIERE — ARRIETA — CABALERO — VALVERDI — JIMENEZ — GRANADOS — etc..

EM PREPARO :
“MUSICA BRASILEIRA E SEUS AUTORES”

“OBRA CONSULTADA”

- RIEMANN — Historia de la musica.
A. BONAVENTURA — Storia della Musica.
MARIO DE ANDRADE — Compendio de Historia da
Musica.
AMELIA DE REZENDE MARTINS — Historia da Musica.
J. COMBARIEU — Histoire de la Musique.
C. BURNEY — General History of Music.
E. SCHURÉ — Storia del drama musical.
F. FÉTIS — Histoire general de la Musique.
JAIME PAHISSA — Diccionario Musical.
F. CLÈMENT — Musiciens celebres.
ALBERT LAVIGNAC — Histoire.
ALFRED EINSTEIN — Musikgeschichte.
K. BRENDEL — Geschichte der Music.
A. DELLA CORTE & G. M. GATTI — Dizzionario di
Musica.
RAPHAEL C. MACHADO — Diccionario Musical.
A. MÉLIOT — La Musique.
CESI e MARCIANO — Prontuario di Musica.

SUPPLEMENTO COM OS SIGNIFICADOS E PEQUENOS DETALHES DE TERMOS TECHNICOS APPLICADOS

“*ARTE*” — (Lat. ARS) — Maneira de dizer ou realizar alguma coisa, segundo certos methodos. Applicaçãõ dos conhecimentos á realizaçãõ de uma concepçãõ.

“*ARIA*” — (Greg.) — Canto de uma personagem de drama, com acompanhamento instrumental, e algumas vezes de córos. Dá-se tambem este nome a qualquer pequena peça de canto ou instrumental, e assim se diz: ARIA DE DANSA — ARIA DE GAVOTA — ARIA DA OPERA, etc..

“*BAIXO CIFRADO*” — O que contém as especies designadas por cifras. CIFRAS são os algarismos que indicam os accordes nos baixos do acompanhamento, collocados sobre notas dos mesmos baixos; assim 2 significa uma SEGUNDA, 3 uma TERCEIRA, 4 uma QUARTA, etc., porém, uma cifra não exige só o intervallo que ella indica, pelo contrario, suppõe sempre uma outra, e muitas vezes duas, os accidentes que alteram os intervallos, são collocados ao lado das cifras. As regras e preceitos de acompanhar por um baixo cifrado sobem a um grande numero todos essenciaes e importantes, e para execu-

ção das quaes é necessario uma prática longa e constante, isto é, para se constituir um acompanhador perfeito e completo, porque ha uma outra maneira de acompanhar chamada REGRA DA OITAVA, tão simples e de tão pouco recurso em harmonia, que apenas serve para acompanhar um canto-chão ordinario. Segundo Mr. REICHA, foi LUDOVICO VIADANA, que no seculo XVII imaginou CIFRAR o baixo para indicar a Harmonia.

“*CONTEXTURA*” — Encadeamento, trama, ligação entre as partes de um todo.

“*CANTO*” — Musica vocal; é a parte da musica a mais agradável e a mais propria para a imitação.

“*CANTO-CHÃO*” — Canto liso, sem ornato, unicamente usado no Officio Divino.

“*CANTO GREGORIANO*” — E’ o canto official que a Igreja Romana usa nas solemnidades liturgicas. Tem o nome de GREGORIANO, em homenagem a SÃO GREGORIO, Papa de 590 a 604, a quem se deve a organização do mesmo. A HISTORIA DO CANTO GREGORIANO se divide em 4 PERIODOS:

- 1.º — *PERIODO DE FORMAÇÃO*, a começar em 312 até SÃO GREGORIO, no século VII.
- 2.º — *PERIODO DO ESPLENDOR* — ou seja o Século Ouro do Canto Gregoriano — do VII ao XIV século.
- 3.º — *PERIODO DA DECADENCIA* — do XIV até a metade do XIX século.
- 4.º — *PERIODO DA RESTAURAÇÃO* — a partir da metade do século XIX até nossos dias.

“*CONTRA-PONTO*” — Concordancia de sons contrapostos, sciencia da harmonia. Divide-se em :

Contra-ponto — rigoroso
” ” — livre
” ” — simples
” ” — dobrado
” ” — florido.

“*DIAPHONIA*” — Entre os Gregos, todo o intervallo dissonante, assim chamado porque os dois sons que se encontram não se ajustam e causam uma impressão desagradavel.

“*FAUX-BOURDON*”: (Francez) — Falso zunido. Musica desentoadada e pouco agradavel ao ouvido.

“*HARMONIA*” — Justa proporção, consonancia que resulta dos sons dispostos em proporções regulares — Combinação de sons.

“*MODOS*” — A intonação que determina o caracter da escala; a disposição dos intervallos da mesma. O “modo” é de duas formas: a maior com terceira e sexta maiores e “menor” com terceira e sexta menores; mas para conhecer se o “modo” é maior ou menor basta cingir-se ao accorde perfeito, que se compõe da Tonica, Mediante e Dominante, e pela mediante que é a corda principal que constitue o MODO, se conhece este; se a terceira do accorde é composta de dois tons o modo é MAIOR, e se de ton e meio é MENOR; o accorde perfeito: Do-Mi-Sol constitue o modo MAIOR, e o accorde perfeito DO MI BEMOL e SOL constitue o modo MENOR. De sorte que a TERCEIRA é a nota ou signal que caracteriza o TOM. Os GREGOS tinham seus “MODOS”, que segundo se alcança, consistiam na elevação ou abatimento da NOTA FUNDAMEN-

TAL a um grau mais alto ou mais baixo do systema, como nós o fazemos com os TONS, e quanto a disposição dos INTERVALLOS parece que guardavam a mesma, porém, com regras particulares a cada um. Os “MODOS” eram empregados conforme o character e expressão que se lhes attribuiam. Os musicos differiam em o numero de seus “MODOS” ou “TONS” segundo a seita a que pertenciam, assim tendo-se estabelecido quinze “MODOS” desde o mais grave — HYPODORIO — até ao mais agudo — HYPERLIDIO —.

ARISTOXENO admittia treze “modos”, rejeitando os dois mais agudos, e PTOLOMEO unicamente sete; as denominações dos MODOS mostram o nome de seu autor ou do lugar onde foram inventados ou primeiro usados. Resta-nos uma idéa destes “MODOS” em os tons do Canto-Chão, os quaes tem a sua origem nos “MODOS” antigos, e com elles muita analogia, ainda que modificados e sujeitos a novos preceitos diversos dos daquelles. SANTO AMBROSIO foi o primeiro que, pelos annos de 370, escolheu quatro dos “modos” antigos para compor o canto da Igreja de Milão; São Gregorio addicionou-lhes outros, e finalmente GLAREANO com outros quatro completou doze tons que é o maior numero que se usa na Igreja Romana.

“MOTETE” — Trecho de musica religiosa, vocal, composto sobre palavras liturgicas latinas.

“MUSICA” — (da palavra MUSA) — Sciencia physico-mathematica, que trata dos sons e das consonancias e nos ensina a exprimir as varias sensações de nossa alma mediante o son; e chama-se physico-mathematica por participar o seu objecto da razão SENSIVEL, propria do physico e da razão de QUANTIDADE, propria da mathematica.

A musica divide-se em theorica ou especulativa, e em pratica ou executiva; a primeira trata, em geral, de tudo que pertence á musica, e a segunda ensina a conhecer todos os caracteres musicaes, suas denominações, valores, e finalmente, tudo o que pertence á execução; por isso chama-se sciencia e a outra — arte, e ainda esta se denomina LIBERAL, por ser do numero daquellas em que não é só sufficiente para a sua pratica uma simples destreza manual, mas tambem engenho. A musica, quanto ao effeito do son, divide-se tambem em duas partes, MELODIA e HARMONIA. A melodia consiste na combinação de SONS SUCCESSIVOS, isto é, um canto de sons alternados. A harmonia, pelo contrario, é a união de dois ou mais sons, é uma combinação de sons emittidos simultaneamente.

ROUSSEAU divide a musica em NATURAL e IMITATIVA; a primeira — (diz elle) limitada unicamente ao physico dos sons, e não obrando além dos sentidos não leva jamais suas impressões ao coração, nem pode produzir senão sensações mais ou menos agradaveis; a segunda, pelas inflexões vivas, accentuadas e, por assim dizer, falantes, exprime todas as paixões, pinta todos os quadros, offerece todos os objectos, submete a natureza inteira a suas sábias imitações, e leva até o coração do homem, sentimentos proprios a commovel-o. Chama-se musica metrica ou rythmica a que trata do valor e duração dos sons.

“*NEUMA*” — (do grego NEUMA — inclinação) — Ligadura extensa ou combinação de notas sem letra, usada pelos antigos; e assim chamada porque ella apparecia no fim de uma palavra ou phrase em que se inclinava a cabeça; este uso era proprio do Canto-Chão ou musica primitiva que se executava nos templos catholicos.

“*NOTAÇÃO*” — Conjuncto de signaes convencionaes, para a representação visual dos sons.

“*SYMPHONIA*” — Os theoreticos da Idade Média, fieis á tradição da antiguidade Greco-Romana, definiam, dizendo que: era a concordancia de sons agudos e graves, produzidos pela vóz ou instrumentos, e admittiam como SYMPHONIAS os intervallos consonantes, oitava, quarta, quinta, e a dupla oitava. Assim pois, todas as composições musicaes baseadas sobre taes consonancias, receberam a denominação de SYMPHONIA, sentido este que teve grande duração para designar até mesmo as peças vocaes. Desde fins do século XVI, a palavra SYMPHONIA se applica preferentemente a toda musica instrumental, particularmente aos trechos que se executam como “introdução” das primeiras óperas Italianas.

“*ODEON*” — (do grego ÓDE — canto) — Lugar entre os Gregos, que servia á execução das musicas theatraes; ainda algumas vezes se usa deste vocabulo para designar o corêto ou outro qualquer lugar destinado á musica.

“*UNISSONO*” — Que tem o mesmo son, dois ou mais sons no mesmo gráu. O unissono não se reputa INTERVALLO, mas principio de INTERVALLO.

“*FÓRMA*” — Constitue a coordenação dos differentes elementos de um todo homogeneo.

RITMOLOGIA MUSICAL

CAPITULO I

LEI DO COMPRIMENTO

1) — A Ritmologia Musical é o estudo comparativo dos andamentos musicaes com os principios fisicos da oscilação pendular.

2) — Das quatro leis que governam o pendulo, a do comprimento — a do isocronismo — a da substancia e a da intensidade da gravidade, só as duas primeiras tem relação íntima com o movimento musical que se funde indissolúvelmente com elas.

3) — A utilidade pratica e imediata dessas leis naturaes, é a de não só poder-se contar, medir ou calcular em parcelas minimas o Tempo que passa, como tambem e principalmente, registrar por comparação os varios graus de velocidade dados pela frequencia que anima as proprias oscilações.

4) — Movimento e velocidade são termos que coexistem e se completam mutuamente porquanto, não é possível conceber-se o movimento oscilatorio sem que esteja associado no momento exato da sua produção, á um determinado grau de velocidade que se vae desenvolvendo dentro de espaços ou parcelas determinadas de Tempo, que são os minutos ou unidades normalmente divididas em 60 “segundos” correspondentes á 30 “batidas” ou oscilações simples de um lado e mais 30 de outro, o que musicalmente representa o movimento no seu ponto normal de partida.

5) — E, esse movimento é passível tanto de sofrer um aceleramento como um retardamento, sendo preciso para isso que dentro do espaço de Tempo que o minuto comporta, fazer com que o numero das oscilações seja maior ou menor, podendo dizer-se que seria o mesmo como se o minuto fosse composto, por ex., de 74 segundos ao encurtar-se de uma certa parte o comprimento do pendulo, ou de 38 oscilações em vês de 60, alongando-o tambem de uma outra e determinada parte cujas medidas exátas não vem ao caso estabelecer.

6) — Fazendo-se a comparação entre a rapidês das “batidas” do pendulo, no primeiro caso elas aumentam de velocidade, duram menos, são mais frequentes batendo mais aceleradamente do que á 60 e, ao contrário, no segundo caso as oscilações tornam-se mais lentas, vagas, produzindo o retardamento do movimento, mas tanto num caso como no outro, o Tempo que decorre não sofre alteração, é sempre um minuto.

7) — No entanto, para os efeitos do movimento musical e do valôr numerico das figuras de ritmo que o simbolisam desde a seminima até a semifuza que formam uma progressão cuja razão constante é de metade ou dobro uma da outra quando comparadas em suas relações de contiguidade com a imediatamente superior ou inferior, assim também entre o limite maximo no aceleramento e o minimo no retardamento existe uma relação exáta de metade ou dobro em distancias eguaes que partem do centro em direções opostas.

8) — Essa distancia é justamente o terço do minuto, ou seja, 20 segundos normaes ($60 \div 3 = 20$) de modo que musicalmente o limite no aceleramento é de $60 + 20 = 80$ e para o retardamento $60 - 20 = 40$ oscilações em que respectivamente 80 e 40 são a exáta metade ou dobro um do outro.

9 — Qualquer outra quantidade maior ou menor de 20 não corresponde mais ao principio enunciado.

Por exemplo $60 + 21 = 81$ ————— $60 - 21 = 39$ ou
 $60 + 19 = 79$ ————— $60 - 19 = 41$.

Oitenta e um não é o dobro de 39, nem quarenta e um a metade de 79.

O segundo caso é o de duas grandezas que representam a metade ou dobro uma da outra como, por ex., 44 e 88.

Mas, para que se igualem as distancias (22) entre os extremos, o centro terá que se deslocar para 66, o que fica tão errado como o caso anterior.

LEI DO COMPRIMENTO

A duração das oscilações (frequência, grau de velocidade) está em razão direta á raiz quadrada dos comprimentos proporcionaes.

Tabéla aritmética que serve de base ás demonstrações dos andamentos musicaes

Comprimento hipotético do pêndulo	Proporção (quantas vezes mais curto que o comprimento original)	Raiz quadrada da pro- porção que multiplicada pelo numero primitivo de oscilações (40) determina a frequência de cada periodo	Figuras do ritmo que simbolizam a raiz quadrada e a frequência oscilatoria ou grau de velocidade	Numero de oscilações de cada periodo do movimento. (Frequencia num minuto partindo do minimo no retardamento ao maximo no aceleramento)	
256 cms.	1	1	1 — 1 seminima	40	Largo
64 cms.	4	2	2 — 2 colchêas	80	Adagio
16 cms.	16	4	4 — 4 semicolchêas	160	Andante
4 cms.	64	8	8 — 8 fuzas	320	Allegro
1 cm.	256	16	16 — 16 semifuzas	640	

CAPITULO II

LEI DO ISOCRONISMO

Seção A)

1) — O movimento oscilatório é essencialmente uniforme. Não admite pausas nem oscilações que se liguem ou se prolonguem umas mais que as outras. Si o minuto, por ex., tiver que ser composto de 180 oscilações em razão do comprimento do pendulo, todas, sem exceção de nenhuma, são articuladas nesse espaço de Tempo em particulas eguaes e constantes. (Isocronismo absoluto).

2) — Porém, como a musica é polifonica ou melo-harmonica, o isocronismo aplicado no conjunto das partes, prodús uma monoritmia paraléla admissivel somente nos casos em que isso seja requerido. Portanto, nela predomina quasi que exclusivamente o ritmo "variado" no qual as figuras não caminham simultaneamente, uma por uma com o mesmo o valor.

Uma parte se desenvolve com valores diversos, enquanto outra, ou segue em marcha uniforme com figuras eguaes, ou então tambem se movimenta variadamente numa quasi alternancia, de modo que as pausas e prolongamentos de uma sejam articuladas na outra, coisa que graficamente pode-se representar pelas mais variadas formas, como por ex., a seguinte, abstraída de qualquer significação melodica e harmonica:



Nos logares em que uma das partes contem pausas e prolongamentos, a outra os articula, preenchendo os espaços em que haveria ausencia de som ou o seu prolongamento. (Isocronia compensada).

O mesmo resultado se obterá contraíndo o esquema para 4 compassos em colchêas e dois em semi-colchêas, assim como tambem ajuntando-se-lhe uma, duas ou mais partes, o que demonstra que a frequencia de um determinado periodo do movimento musical, só poderá realmente ser avaliada si fôr considerada em seu conjunto total e não isoladamente.

3) — Mas, é preciso salientar que em virtude dos compassos formarem na musica um isocronismo de ordem superior, morfologico, determinado pela soma dos valores das figuras, não é necessario que a isocronia interna seja sempre observada tão minuciosamente como no esquema, que é apenas um exemplo elucidativo. A compensação mutua

nas pausas e prolongamentos das partes que se desenvolvem com ritmo variado, é conservada em alguns generos de composição mas, em outros é muito relativa e parcial, de forma que os agrupamentos formados pelas figuras de menor valor que existirem nos compassos (excetuando-se os puramente ornamentaes) e forem os mais frequentes ou numerosos no decurso das frases, são os que geralmente e suficientemente podem oferecer o meio de se avaliar a frequência até mesmo na polirritmia (ou sobreposição de ritmos diversos) em seu andamento geral. No esquema existem semibreves, minimas simples e pontuadas, e seminimas: — estas ultimas, por serem as figuras de menor valor, mesmo que contassem somente em alguns compassos com desenhos simetricos ou assimetricos, bastariam para fornecer o indice da frequência que conforme a tabela da pag. 5 é de 40 a 80 oscilações por minuto.

4) — As vezes será necessario recorrer ao processo das equivalencias de que trata o inciso 2 da seção B) pois, não é raro acontecer na pratica que os desenhos ou agrupamentos ritmicos das frases apareçam metricamente escritos num só compasso quando deveriam estar dilatados em dois, ou vice-versa, figurados em dois compassos quando deveriam estar contraídos num só.

5) — Outro caso tambem frequente é o da isocronia progressiva ou regressiva na qual para se conseguirem determinados efeitos psicologicos, as velocidades vão sendo desenvolvidas gradualmente como, por ex., quando os “tempos” do compasso se apresentam simples como no esquema e aos poucos vão sendo divididos e sub-divididos até que a frequência real seja atingida, ou ao contrario, quando da frequência real as figuras divisionarias vão sendo retiradas desaparecendo gradualmente até deixarem os “tempos” em estado simples, coisa que se verifica geralmente na mesma gradação metronomica, e que não deve ser confundida com a citada no inciso 2 da seção B) onde as gradações metronomicas são diferentes.

6) — Quanto ás inumeras variedades descritivas e imitativas que são obtidas por meio do ritmo puro ou associado ao som e nas quaes se usam processos apropriados a certos efeitos, assim como em quaesquer outros casos que tambem importem no descontrolo total da frequência e respectiva isocronia (movimento desordenado) não fazem parte deste estudo que trata apenas da oscilação pendular (movimento coordenado) em seus diversos graus e periodos de velocidade, avaliaveis, ao menos, numa das partes do conjunto musical.



Seção B)

1) — O ponto de relevante importancia no movimento oscilatorio decorrente da lei do isocronismo e do qual é preciso formar o exáto conceito para que não se seja induzido á erros e duvidas de procedimento, é que teoricamente as oscilações de um minuto sejam quantas fôrem, não se dividem nem se subdividem de modo algum, como por

conveniencia e facilidade de leitura e escrita se procede na pratica musical com os "tempos" do compasso que dão a impressão de serem oscilações que se dividem e subdividem em tantas ou quantas partes.

2) — Tomando-se, por ex., o esquema ritmico da pag. 6 em quaternario, percutido em 8^{as} na gradação 208 do metronomo durante um minuto seguidamente num instrumento que articule notas duplas, teremos sem duvida 208 figuras ou oscilações durante esse minuto, porém, si graficamente o representarmos em quatro compassos com o valor das figuras contraído em colchêas á 104, ou ainda em dois compassos em semicolchêas á 52 — nos 2.^o e 3.^o casos os "tempos" do compasso ficam divididos e subdivididos em meios e quartos, mas, com relação ao movimento, darão genuinamente 208 figuras ou oscilações representadas em maneiras diversas, porém, equivalentes.

3) — As oscilações, portanto, não são unidades que se fracionam porque elas justamente é que são as frações que dividem o minuto para indicar o grau de velocidade e, por ex., no caso de 180 oscilações p. m. não quer isso dizer que os segundos normaes que representam sexagesimas partes se encontrem por sua vês, divididos em 3 partes cada um.

Isso vem a ser comparativamente a diferença na duração ou frequencia das respectivas oscilações, entre um e outro, mas não uma fração de fração, ou o subfracionamento do minuto.

4) — A supressão das oscilações que deveriam marcar as colchêas e as semicolchêas dos 2.^o e 3.^o casos, torna-se assim, apenas aparente mas não real, porque essas supressões se realisam sem prejuizo da respectiva frequencia que permanece a mesma.

Esse procedimento é adotado com um fim utilitário e prático, pois, é muito mais facil e seguro contar, acompanhar ou controlar 52 ou 104 oscilações num minuto formando grupos ou series, do que 208-300-400-500 — isoladamente, de modo que ele introdús uma simplificação necessaria para a leitura e escrita musicaes, e para o controle da propria frequencia.

5) — Além disso, o agrupamento das figuras ou oscilações em series de 2-3-4-5 etc. formando "tempos" regulares ou irregulares e estes formando compassos de 2-3-4 e mais "tempos" com acentos fortes e fracos, é tambem um fáto inerente á morfologia do som, á qual o isocronismo serve de base fisica pura e simples, fundamentalmente binária e destituida de acentuações, seriações e agrupamentos.

6) — O resultado do que ficou exposto, é a de não ser a rapidês com que se marcam os "tempos" do compasso o que determina o verdadeiro grau de velocidade, mas sim a frequencia com que é preciso articular as figuras que os dividem e subdividem conforme as observações dos incisos 3 e 4 da seção a) e da gradação metronomica que lhes corresponder, o que mais adiante exemplificaremos, sendo bastante por ora, termos verificado que no fenómeno oscilatório não existem "tempos" e sim apenas as oscilações que são "particulas do Tempo" que em nosso caso é o minuto.

7) — Fazendo-se, por fim, a comparação entre os casos do inciso 5 da seção a) e o 2 desta, no primeiro temos uma sucessão de frequências ou andamentos diversos desenvolvidos sobre a mesma graduação metronômica, e no segundo, uma só frequência ou um só andamento em graduações metronômicas diferentes, ambos “compensados” inteiramente ou parcialmente.

Esses dois casos (progressão e equivalência) são os que nos servirão de norma no Capítulo IV para fazermos a demonstração da velocidade dos andamentos.



CAPITULO III

CONTROLE DA FREQUENCIA

1) — A verificação e controle do grau de velocidade do movimento musical, é feito por meio do Metronomo de Maëzler, aparelho mecânico que embora desempenhe os serviços de um pendulo que funciona de cabeça para baixo, é na realidade uma alavanca interfixa que oscila verticalmente em virtude da desigualdade dos braços e dos pesos da resistencia, na base, e da potencia no regulador, de forma que a sua construção é semelhante á da balança romana.

2) — A sua haste (ou braço mais longo da alavanca) não obedece, por isso, á lei do comprimento do pendulo quanto ás proporções, porém, partindo de 40 oscilações por minuto que é o minimo no retardamento, á medida que vaee sendo encurtada no comprimento vaee aumentando em velocidade. Em razão da diferença entre os pesos e da relação desta com o comprimento, esse aumento é de 16 oscilações de centimetro em centimetro e, com outras graduações intermediarias de 2-3-4-6 e 8 oscilações, vaee atingir no fim 208 “batidas” por minuto.

3) — Atende, portanto, a todas as necessidades dos andamentos musicais desde que as graduações compreendidas entre 40 e 80 sejam multiplicadas por 2-4 e 8, o que vem a ser o mesmo como si o metronomo extendesse as suas graduações desde 40 até 640 oscilações, porque si ele tivesse que “marcá-las” uma por uma, precisaria ter uma haste de cerca de 40 centimetros de comprimento e elevar proporcionalmente os pesos e demais peças do maquinário interno, o que o tornaria um objeto muito mais volumoso e pesado do que o atual que pode ser usado facilmente.

CAPITULO IV

VELOCIDADE DOS ANDAMENTOS

Seção A)

1) — Tomando-se o esquema ritmico da pag. 6 e considerando-o em compasso quaternario que é o mais longo dos compassos simples, automaticamente a semínima adquire o valor de um “tempo”.

Colocando-se o metronomo em 40 que é o ponto mais vagaroso, mínimo no retardamento, percute-se o esquema e gradualmente deslize-se o regulador.

Quando a gradação atingir 80 constatar-se-á que a frequência das oscilações aumentou o dobro da que era no principio e que o esquema tanto fará que seja articulado nesse ponto com a representação gráfica original ou que por meio da contração dos valores, seja repetido á 40 em compasso binario 2/4 com os “tempos” em colchêas.

2) — O resultado desse “acontecimento” é que esse periodo do movimento que é o original, começa em 40 mas termina em 80 ao alcançar o seu dobro, que é o maximo no aceleramento.

E as figuras do ritmo tambem por isso, ficaram com a “fisionomia” diferente e se transformaram em colchêas, concluindo-se que entre o fim e o principio do periodo existe uma diferença de apenas 40 oscilações, cujo centro se encontra precisamente em 60.

Depreende-se assim que si o centro do periodo é 60, o seu retardamento vae daí até 40 e o seu aceleramento de 60 á 80.

3) — Recorrendo á terminologia, teremos que aplicar a esse periodo tão vagaroso, o nome de Largo ou Lento no seu ponto central (50) e de Lento assai, Largo assai, Grave, Sostenuito etc., na sua parte de retardamento (40/60) e de Larghetto, Meno Largo, Largo non molto etc., na do aceleramento (60/80).

4) — Mas, como na execução musical o andamento geral não permanece fixo no mesmo ponto, variando ás vezes até de um simples “motivo” á outro conforme o genero e o caráter da composição, si se atribuir tambem a cada uma das duas partes do periodo um ponto médio (50) e (69) o “ondulamento” natural dos “rallentandos” e “accelerandos” verificar-se-á para cada uma delas dentro dos seus proprios “limites”, tal como o arco da amplitude das oscilações no seu “vai-e-vem” fica naturalmente compreendido dentro dos limites do comprimento do pendulo e á eguaes distancias do centro.

O Largo, no ponto central, em seu “ondulamento” vai até o ponto médio do retardamento e do aceleramento.

Todos estes mesmos principios se ajustam aos outros andamentos, mesmo em compasso ternario simples.

Seção B)

1) — Começando-se com o esquema contraído em colchêas á $2/4$ e procedendo como no caso anterior, ao alcançar de novo o 80, terão “acontecido” os mesmos fatos.

Esse 2.º período do movimento, ao terminar nesse ponto, dará na mesma que sendo escrito em semicolchêas, com quatro compassos binarios á 40.

2) — Teremos que dar-lhe o nome de Adagio no seu ponto central — Adagio assai, adagio sostenuto, molto adagio etc. no ponto médio da parte de retardamento, e de Adagino, Adagietto, Adagio non tanto, Meno Adagio etc. no ponto médio do aceleração.

3) — Todas as considerações anteriores lhe são applicáveis, resultando que a sua frequência é de 80 á 160 figuras ou oscilações por minuto, podendo ser grafado nos compassos ternario e quaternario á $80/160$ em seminimas. Nesse caso, o centro ficará sem duvida em 120 e os outros dois pontos médios em 100 e 138.

Ao dizermos, por ex., $40/80 - 80/160 - 52/104 - 104/208$ - referimo-nos somente á extensão do período e á sua situação ou localização no metronomo, sem nenhuma outra significação referente á escritura ou grafia musical.



Seção C)

1) — Repetindo-se os átos anteriores com o esquema contraído em 4 compassos binarios em semilcochêas, quando se chegar á 80 esse 3.º período será o mesmo nesse ponto, como si estivesse escrito em dois compassos binarios em fuzas, á 40.

2) — Este período tem, portanto, a frequência de 160 a 320 figuras ou oscilações por minuto e a maneira mais apropriada de representá-lo será a de $80/160$ com 2 colchêas cada “tempo” em compasso ternario e quaternario. Andante é o nome que lhe pertence no seu ponto central, Andante sostenuto, Andante non molto etc., no ponto médio do retardamento e Andantino, Andante mosso etc., no médio do aceleração, com todas as considerações feitas nos andamentos anteriores.



Seção D)

1) — Pela 4.ª e ultima vês, tomando-se o esquema contraído em 2 compassos binarios em fuzas e repetindo-se todos os procedimentos, ao se chegar em 80 terminar-se-á o 4.º e último período do movimento musical, porque nesse ponto o esquema ficará reduzido como se fosse escrito á 40 num só compasso binário com 16 semifuzas em cada tempo.

2) — Este ultimo andamento vem a ser o Allegro com a frequencia de 320/640 figuras ou oscilações por minuto.

Na parte do retardamento é Allegretto, Allegro Moderato, Allegro non molto etc., e na parte do aceleramento é Vivo, vivace, veloce, presto etc., sendo o “tempo” com 4 semicolchêas nos compassos binario e ternario á 80/160 a melhor forma de representá-lo, tendo os seus pontos central e médios nos mesmos logares que os outros, 100 - 120 - 138, com os mesmos considerandos.

3) — O Allegro, na sua parte acelerada, desde o centro até o extremo do presto, é o mais arduo dos andamentos porque á essas “alturas” a frequencia oscilatoria é tanta como nos trillos, tremolos, gruppertos, desenhos ligados e harpejos, executados com a maior presteza, cuja contagem só é possível verificar-se pelo agrupamento em series, conforme o inciso 4, seção b) do Capitulo II.

Seção E)

1) — Na morfologia do som, como é notorio, o elemento binário não é exclusivo como na lei do isocronismo: — formam-se “tempos” de compassos compostos que se dividem em 3 partes, isto é, com series de figuras ou desenhos de subdivisão ternária.



(cada exemplo é um “tempo” só)

2) — De maneira que os andamentos, em consequencia do aumento de um terço no valor das figuras, tem que sofrer uma deslocação nas graduações do metronomo afim de que o grau de velocidade permaneça o mesmo que o dos binarios.

3) — Não obstante, uma concordancia rigorosamente exata nas graduações necessarias á esse fim não é possível, sendo preciso proceder a pequenos desvios que de tão diminutos nem se podem tomar em consideração, pois, nem chegam a ser percebidos em vista da natureza impar das proprias séries.

4) — A deslocação completa das graduações, só precisa ser feita para o Andante e o Allegro, e para o Adagio, somente a partir do centro, 40 ($x 3 = 120$ oscilações) cuja média no aceleramento ficará em 46 ($x 3 = 138$).

— Largo 40/80 (9/8) (12/8) uma seminima pontuada cada “tempo”.
Por ex., o esquema da pag. 6 com todas as figuras pontuadas.

— Adagio 80/160 (9/8) (12/8) uma seminima pontuada cada “tempo”, como no Largo.

Os pontos central e medios são os mesmos que nos binarios, ternarios e quaternarios simples. (A partir de 120 oscilações, as figuras poderão ser agrupadas de 3 em 3).

— Andante 52/104 (x 3 colchêas) 6/8 - 9/8
médio do retardamento 66
centro 80
médio do aceleramento 92.

— Allegro 104/208 (x 3 colchêas) 6/8 - 9/8
médio do retardamento 132
centro 160
médio do aceleramento 184

5) — As oito figuras a menos do Andante e as dezeseis do Allegro nos extremos finais ficam a favor do... executante.

Seção F)

1) — Encerrando, por fim, o assunto, procederemos á uma recapitulação sintética dos graus de velocidade de cada andamento em sua marcha geral ou "aspecto" proprio.

2) — O Largo tem de 40 a 80 oscilações e a sua figuração "isocronizada" é em seminimas no Canto ou no acompanhamento, articulando cada "tempo" em compasso 4/4 e 3/4 com as indicações de 60 no ponto central e 50 - 69 nos médios do retardamento e aceleramento, respectivamente.

3) — E, também em seminimas á 4/4 e 3/4 é o Adagio, com o centro em 120 e os medios em 100 e 138, ou então, escrito á 2/4 e 3/4 em colchêas com o centro e médios como no Largo 50-60-69, e com rallentandos e accellerandos, soma de 80/160 oscilações.

4) — Por sua vês, o Andante totaliza de 160/320 oscilações ou figuras, e tanto pode ser grafado em semicolchêas 2/4 e 3/4 á 40/80 ou então em 4/4 e 3/4 em colchêas de 80/160. O centro e médios, como no Largo e Adagio.

5) — Por fim, o Allegro com suas 320/640 oscilações ficará bem grafado si fôr em semicolcheas nos compassos 2/4 e 3/4 de 80/160, o centro em 120 e os médios em 100 e 138, o mesmo que os outros.

6) — Resume-se, que excetuando-se quando os "tempos" são simples como no Largo e Adagio á 4/4 e 12/8 - 3/4 e 9/8, nos outros casos e conforme o andamento, dividindo-se a sua frequencia desde o minimo até o maximo por 2-3-4 etc., resultará o numero de "tempos", e este por sua vês também dividido por 2-3-4 etc., dará a quantidade em compassos por minuto. (Incisos 4 e 5 da seção b) do Capitulo III).

7) — Quando não se possuir um metrónomo, o unico meio mais fácil e comum que conhecemos para se verificar e controlar o grau de velocidade de um andamento ao menos no seu ponto central, é por meio de um “relógio de parede” ou pendulo que articule sem atrazo nem adiantamento, os 60 segundos normaes do minuto. Considerando cada segundo ou oscilação como um “tempo” (seminima) de compasso ternario ou quaternario, teremos o Largo, e si os agrupamentos de menor valor nos 3 ou 4 “tempos” forem colchêas, obter-se-á o Adagio.

O Andante resultará da subdivisão em semicolchêas cada “tempo” ou oscilação formando um compasso $2/4$ ou $3/4$ e o Allegro ocupará um inteiro compasso $2/4$ num unico segundo equivalente á 8 fuzas, sendo que á $3/4$ dará dois compassos cada 3 segundos.

Quanto aos compassos compostos (subdivisão ternaria) exce-tuando-se o Largo, o centro dos outros tres andamentos Adagio, Andante e Allegro, não poderá ser controlado por esse meio.

8) — Como observação geral e final, será desnecessario frizar que independentemente dos pontos central e médios, conforme o genero e caráter da musica, a velocidade de um andamento pode ser fixada ou atribuida a qualquer outra graduação metronomica que esteja compreendida no ambito da sua frequencia.



