

# O MUNDO ARTISTICO



SAMARY.

## JORNAL ILLUSTRADO DE MUSICA THEATROS

# Bellas-Artes.

EMPRESA  
MONTEIRO DE CARVALHO & C<sup>ª</sup>  
Redacção e admnistração  
Rua da Praça da Figueira 40-1<sup>ª</sup>

HEIMER

# O Mundo Artístico

SOB A PROTECCÃO

de Sua Magestade El-Rei DON FERNANDO

AGENCIA THEATRAL

A CARGO DE ALFREDO GAZUL

1.º ANNO

JULHO — 1883

7.º NUMERO



DIRECTOR ARTÍSTICO MUSICAL

MAESTRO MIGUEL ANGELO

DIRECTOR

Monteiro de Carvalho

ADMINISTRADOR

Carlos Lopes

SAMARY

Dizem-nos ser a alegria da *Comédie Française* esta graciosa rapariga. A sua physionomia franca, o seu sorriso permanente, os seus labios de um vermelho coral, patenteando sempre duas filas de formosas perolas, a sua voz melodiosa sempre disposta á réplica feliz, são o encanto dos seus collegas, os colossos da arte dramatica, são o enlevo da *haute gomme* que tem ingresso no *foyer* do primeiro theatro da França.

Discipula de Bressant, Jeanne Samary conquistou no conservatorio o primeiro premio da comedia em Julho de 1875, e em agosto do mesmo anno apparecia no palco da *Comédie Française* debutando na Dorine do *Tartufo*.

Tinha apenas dezoito annos essa gentil creança quando ao lado de Got, Delaunay, Còquelin, Talbo e Brohan recebeu, n'um dos mais difficeis papeis do repertorio de Molière, a sua consagração na arte.

O successo foi notavel e a *blonde* Jeanne alcançava desde esse momento a geral sympathia do publico parisiense.

Os seguintes debutes realisaram-se com as *Precieuse ridicules* e *Oscar ou le mari qui trompe sa femme* em personagens inteiramente oppostos no genero, mas que a expunham a um exame entre o antigo e moderno repertorio.

Foram immensas as *reprises* a que o seu fecundo talento se prestou, e entre ellas poderemos notar como mais extraordinarias:

*Femmes savantes, Malade imaginaire, Ecole des femmes, Fourberies de Scapin, Joueur, Chez l'avocat, Ouvriers.*

*Le dépit amoureux* e *Le festin de Pierre* comedias representadas com insignes interpretes como podem ser os principaes vultos da casa de Molière, e em despedida das suas collegas Arnould Plessy e Nathalie, deram a Jeanne

Samary os foros de primeira actriz. Comtudo para que o seu talento fosse justamente apreciado, e para que nenhuma duvida se suscitasse sobre o seu elevado merito, preciso era que a joven artista se patenteasse em creação puramente sua.

Eduardo Pailleron, um dos mais festejados escriptores francezes foi o encarregado de escrever um pequeno acto onde os meritos de Samary com mais clareza se evidenciassem. Em dezembro de 1875, Jeanne Samary confirmára na *Petite pluie* tudo quanto de louvavel se havia espalhado com referencia ao seu talento artistico.

No *Anigo Fritz* em substituição de Reichenberg, a quem uma pertinaz doença affastára da scena, Samary soube impor-se ainda á opiniao dos mais exigentes, d'esses que noites antes applaudiam estrepitosamente a sua collega, julgada então, e cremos que ainda hoje, a primeira *ingenue* dos theatros francezes.

Outras peças serviram para a exhibição dos seus recursos dramaticos, sendo em todas justamente applaudida, mas a comedia que até hoje mais contribuiu para a nomeada que Samary actualmente dispõe foi *Le monde ou l'on s'ennuye*. Pailleron que lhe servira de padrinho no seu baptismo com a *Petite Pluie* deveria tambem ser aquelle que mais tarde apresentasse em papel de summa importancia a sua formosa protegida, então em todo o vigor de uma belleza fascinante, de um talento extraordinario, de uma graça pouco vulgar.

Samary creára o papel que em Portugal foi distinctamente desempenhado por uma actriz não menos graciosa que a artista parisiense, Rosa Damasceno. A critica franceza, nem semprelouvaminheira, tendo á sua frente vultos notaveis como poderão ser Lapommeraye e Sarcay, curvava-se reverenciosa ante o desempenho do papel de Susanna, tal como a critica portugueza, nem sempre cordata, se prostára d'esta vez, e com

justiça, ante a magnifica interpretação que *Le monde ou l'on s'ennuye* recebera no nosso theatro, e muito especialmente por parte de Rosa Damasceno.

Jeanne Samary é sobrinha de Madeleine e Augustine Brohan as duas notaveis artistas que tanto teem engrandecido em França a arte dramatica, não admira portanto que a futura societaria da *Comédie Française* confirme cada vez mais, e no emprego de novas creações, o conceituoso proloquio *Bon chien chasse de race*.

Petrus

## O berço e o baptismo de dous artistas

Quando o outro Miguel Angelo, o florentino, aquelle esplendido artista da Renascença, aquelle que executou o tumulo de Juliano e deu formas colossaes ao biblico Moysés, foi declarado rebelde pelos vencedores de Florença, Clemente VII, que desejava a conclusão do tumulo dos Medicis, perdoou-lhe para que elle vivesse, volvesse e trabalhasse.

Este Miguel Angelo, o Lupi, o portuguez, o talentoso artista d'uma escola eclectica, aquelle que esboçou Egas Moniz e pintou as margens do Mondego, quando depoz sobre a palheta iriada o seu pincel maravilhoso, por mais que Lisboa anceiasse pelo seu *Marquez de Pombal*, nem retomou o pincel, nem voltou ao trabalho, nem incendiou novamente a sua frente de artista.

Tão violenta e arrebatada como Clemente VII a morte condemnára o illustre pintor, mas não reconsiderára na execução da sentença.

Lupi cerrara os olhos para sempre quando estava aprimorando a figura do velho marquez!

Menos feliz do que o auctor do *Juizo final* que podera, apoz a condemnação, cinzelar a *Noite*, o auctor do *Tintureto*, abysmára o seu gentilissimo talento nas trevas infinitas da notavel allegoria.

A *Noite* que encimára os tumulos dos Medicis e immortalisára o amante de Colonna, enlucou o artista portuguez, não nas préguas esculpturaes do marmore de Carrara, mas nas trevas densissimas d'uma sepultura modesta.

# Div a.

Valse pour Piano.

A. de Mesquita et C. de Cardoso.

Introduction.  
Andantino.

The musical score for the Introduction (Andantino) section consists of six systems of piano notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'p' (piano). The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The second system continues the melodic line in the treble and provides a harmonic accompaniment in the bass. The third system introduces a more complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. The fourth system features a prominent sixteenth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The fifth system shows a change in dynamics to 'f' (forte) in the bass. The sixth system concludes the introduction with a final cadence, marked with a double bar line and a common time signature 'C'.

Allegro.

The musical score for the Allegro section begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature 'C'. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score is characterized by a driving sixteenth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The piece concludes with a final cadence, marked with a double bar line and a common time signature 'C'.

Tempo di Valzer.

Valse.

Nº 1.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Nº 2.

The second system begins with the label 'Nº 2.' and a piano (*p*) dynamic marking. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment of chords.

The third system continues the musical piece. It includes a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff and a crescendo hairpin in the treble staff.

The fourth system shows further melodic development in the treble staff, with a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff.

The fifth system includes a forte (*f*) dynamic marking in the bass staff, indicating a change in intensity. The treble staff has some triplet markings.

The sixth system features a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff. The treble staff contains several triplet markings and slurs.

The seventh system concludes the piece with two endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. Both staves show melodic and harmonic details for these final sections.

*ff*

No 3.

*p*

*f* *p*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment of chords and single notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with some slurs. The bass clef staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) appears in the second measure of the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a more complex melodic line with slurs and accents. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo) are present in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with many slurs. The bass clef staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is visible in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings of *p* (piano) and *ff* (fortissimo) are present in the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a prominent slur. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a final cadence in both staves.

Nº 4.

Coda.

The musical score for the Coda section is arranged in seven systems, each containing a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Piano starts with a *p* dynamic. The violin part features a *cresc.* (crescendo) marking.
- System 2:** The piano part continues with a *cresc.* marking, and the system concludes with a *f* (forte) dynamic.
- System 3:** The violin part has a melodic line with slurs, while the piano part provides harmonic support.
- System 4:** The piano part begins with a *dim.* (diminuendo) marking, followed by a *p* dynamic.
- System 5:** The piano part features a *f* dynamic, with the violin part continuing its melodic development.
- System 6:** The piano part continues with a *f* dynamic, and the violin part has a melodic line with slurs.
- System 7:** The final system of the Coda, showing the concluding chords and melodic fragments for both instruments.

First system of a piano score. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a forte *f* dynamic. The right hand features a complex texture with many beamed notes and accents. The left hand plays a steady accompaniment of chords and single notes.

Second system of the piano score. It continues the grand staff notation. The right hand has a melodic line with some slurs and a first ending bracket labeled '1'. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *p* (piano).

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is consistent. The dynamic is marked *ff* (fortissimo).

Fourth system of the piano score. The right hand features long, flowing melodic lines with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and moving bass lines. The dynamic is *ff*.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. The dynamic is marked *ff a tempo*, with a *rall.* (ritardando) marking appearing before the final part of the system.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. The dynamic is *ff a tempo*.

Seventh system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. The dynamic is *ff a tempo*.

Aquella, ha tres seculos, mais exaltado pelo seu genio de artista, do que pela fidalguia do seu velho podestá, galgara facilmente do *atelier* do Ghirlandajo á cupula de S. Pedro; amára com o esplendor proprio d'um coração de poeta, sentira em sua alma as agitações inspiradoras, produzidas pelo trabalho, pelo amor, pela gloria, pela liberdade! Tivéra o soffrimento dos felizes; soffrera á face do mundo, e os seus gemidos eram guardados com precisão no phonographo imparcial da historia.

Este não; escutára como o florentino, ao cahir-lhe sobre a cabeça innocente o veio da agua baptismal, o nome — *Miguel Angelo*, que a humanidade decorou religiosamente; sentira ainda a ardência e a luz da chamma esplendida que lhe illuminara e lhe aquecera o cerebro; desviava-se, como aquelle, da senda que erradamente o accuso lhe traçara; percorrerá tambem os monumentos da formosa Italia e fixava o seu olhar prescrutador nas pregas correctas das estatuas de Roma e nos frescos deliciosos dos grandes mestres; conseguira mesmo que o seu nome condecorado pelos que avaliam os segredos da arte, fosse inscripto na esplendida galeria do Prado, da formosa Madrid, e até que a França lhe nobilitasse o nome quando elle galhardamente figurára em honroso certamen ao lado dos mais celebres pintores da actualidade; mas quando um dia, de repente, turvo o olhar, tremula a mão, prostrado o busto, inerte o pincel, cerrados os labios, Lupi cahiu pallido, inanimado, morto, apesar do seu nome, apesar do seu talento, apesar do seu merito, na pequenina esphera do mundo artistico portuguez, o echo repetio-lhe o nome, mas não só o grande mundo não comprehendeu que a Arte estava de lucto, até os seus concidadãos não avaliaram a perda nacional!

E' que um era *Buonarotti*, o outro simplesmente *Lupi*. — O acaso fizera ambos — *Miguel Angelo* — e a ambos concedera a inspiração de artista, mas o acaso tambem fizera nascer — um na Italia, n'aquella terra abençoada em que a Arte é a irmã mais velha e protectora dos artistas, e outro em Portugal, onde a arte e os artistas ignoram se são irmãos, por saberem que são engeitados!

Não fazemos afirmações gratuitas. Comprova a nossa asserção a turba garrida que invade, á uma hora, a missa do Loreto, em quanto raros curiosos passeiam na Academia o seu olhar distraído por sobre as tellas de Lupi...

*Gomes da Silva*

## COLYSEU DOS RECREIOS

COMPANHIA ITALIANA

Continua a obter as sympathias do publico, esta apreciavel *troupe* que dia a dia nos dá evidentes provas do seu merecimento artistico.

A uma folha quinzenal como a nossa, não é possível de maneira alguma deter-se em criticas mais alongadas, já porque o espaço lhe não sobra, já porque o numero de operas exhibidas é avultado, entretanto não deixaremos de patentear a nossa opinião, de dirigirmos os nossos elogios aos artistas que actualmente trabalham no Colyseu, e que a todos os respeitos são dignos de consideração e de applauso.

O *Nabuco* a que ainda ha poucos dias assistimos, exhibido n'um palco que poderá ter condições para tudo, menos para canto, teve a gloria de supplantar o *Nabuco* desempenhado ha mezes por artistas de *primo-*

*cartello* e em theatro de construção adaptada ás exigencias da musica.

De sobejo comprehendemos que para a sr.<sup>a</sup> Rosina Aimó, a lucta não foi das mais gloriosas, vencer a *prima-donna* Riccetti, qualquer o faria, até a comprimaria Cabreró, mas emquanto a Gnaccarini o facto torna-se um pouco mais serio, pois que se erguia o confronto com Aldighieri que n'esta opera tem uma das suas mais esplendidas coróas.

Gnaccarini possui uma voz lindissima, de um timbre tão agradável e harmonioso, que hoje em dia poucos lhe poderão exceder em belleza, segundo cremos.

Canta com extraordinario mimo, e se por emquanto não attingio a perfeição na fórma de emittir a sua voz, essa lacuna hade inquestionavelmente preencher-a com brevidade, e tanto assim que não hesitamos em afirmar que o estimado barytono será dentro em pouco uma celebridade no mundo lyrico.

D'Ottavi, um baixo muito accetavel, e Cabrero, dama comprimaria, coadjuvaram valiosamente os seus collegas, e se o primeiro não excedeu Navarini, a segunda foi muito superior á contralto Leoni que ainda este anno nos atormentou os ouvidos em S. Carlos. Na *preghiera* do ultimo acto *Oh dischiuso è il firmamento* patenteiou-nos uma voz de soprano extensa, maleavel e de timbre bastante suave.

O *Rigoletto* teve uma interpretação muito regular, sobretudo se quizermos olhar a que este *spartito* é um dos mais difficeis que Verdi tem até hoje produzido. Não basta que se possua uma magnifica voz, forçoso é que a ella se reünam os dotes de comediante, e comediante de primeira ordem. *Rigoletto*, duque de Mantua e Gilda, são personagens que se não representam facilmente, e tanto assim que poucos cantores podem hoje em dia cabalmente satisfazer n'esta opera. Em todo o caso Gnaccarini prestou-lhe todos os recursos da sua esplendida voz, De Falco, o sympathico tenor que do nosso publico tantas manifestações de agrado tem recebido, deu-nos um elegante duque de Mantua, Italia Giorgio o gentilissimo Oscar do *Baile de mascaras*, uma Gilda poetica e flexivel, enthusiasmando os espectadores com o seu perfil fresco e suave, respirando mocidade e belleza.

Seguiu-se a *Favorita* o ultimo successo da epocha lyrica em S. Carlos.

O publico não gostou muito da escolha d'esta opera, e a critica blasphemou antes mesmo que ella se cantasse. Entenderam que depois de Gayarre e Pasqua, ninguem mais poderá encarregar-se do *spartito* de Donizetti. Exigencia inqualificavel porque Masini e Schalchi, Stagno e Bellocca tambem interpretam a *Favorita*, e não nos consta que puzessem de parte esta opera pela simples razão de terem n'ella o seu mais importante triumpho Gayarre e Pasqua.

Se o publico vae para os Recreios tão sómente decidido a fazer confrontos, faça-os muito embora, mas não ponha de parte o ponto mais essencial, o unico a que devia exclusivamente attender, é que os interpretes da *Favorita* no Colyseu dos Recreios ganham apenas tres a quatro libras por noite, emquanto que os interpretes da *Favorita* em S. Carlos percebiam dezenas de libras, se não chegou ás centenas, o que é muito possível.

Regeitar uma opera pela simples razão de que ninguem imite o mestre que o interpretá, é não querer consentir que o principiante estude e progrida, é não querer aceitar a idéa de que Gayarre e Tamagno antes de serem celebridades foram nullidades que nem de graça os queriam ouvir.

Depois para que se executa ainda a *Traviata* se ninguem excede Masini na parte de Alfredo?

Se Stagno não tem superior no *Roberto* para que o cantam tantos outros?

Se Maurel é inimitavel no *Rigoletto*, Seller na *Hebrea*, Cotogni no *D. Carlos*, para que apparecem ainda estas operas nos cartazes de tantos theatros, onde aquelles artistas não figuram.

O proprio Gayarre para que interpreta os *Hoguenotes* se tanto aquem fica de Tamagno na opera de Meyerbeer?

Porque não aconselharam a sr.<sup>a</sup> Rossi que não roubasse á Rosina do *Barbeiro de Sevilha* a mocidade, a belleza, a desinvoltura que este personagem tanto carece, qualidades que tão fielmente vimos secundadas pelas sr.<sup>as</sup> Donadio, Vitalli e Varesi?

Porque não impediram a sr.<sup>a</sup> Rosina Aimó que se agarrasse á Leonor da *Força do Destino*, se ella nunca poderá, nem por pensamentos, assemelhar-se á Fricci, inimitavel n'esta opera?

E, comtudo, a *Favorita* cantada no Colyseu, foi ouvida com agrado e De Falco no *Spirto gentil*, Ferni no *O mio Fernando* receberam do publico grandes demonstrações de agrado.

De Carbonell dizendo que o achámos superior a Sivory, o barytono que acompanhou Gayarre e Pasqua, temos-lhe dispensado o maior elogio a que o seu merito tem jus.

Na *Força do Destino* tivemos occasião de avaliar os magnificos dotes vocaes do tenor Stucci, que quasi completamente restabelecido, confirmou perante o publico portuguez, os elevados creditos que este artista gosa em Italia, onde tem cantado em quarenta e tantos theatros. Em todo o decorrer da opera mostrou-se um cantor muito apreciavel, e quando completamente se encontre no vigor de todos os seus recursos vocaes, hade receber o applauso condigno ao seu talento que é muito e para largos horisontes.

Gnaccarini como sempre, um cantor discreto, enthusiasmando com as *mances* da sua voz melodiosa e vibrante, Carbonell perfeitoissimo, gracioso no Frei Militão, Aimó discretamente, emquanto a Rossi... pareceu-nos apenas um barytono de saias.

Não tivemos occasião de assistir a toda a representação do *Fausto*, porém, com esta opera deu-se a mesma questão da *Favorita*. Os criticos que em S. Carlos se recolhem ao silencio quando as notabilidades fazem o seu *fiasco*, entenderam agora expandir todas as suas iras contra os artistas que despretenciosamente se apresentam no palco do Colyseu.

Para o desempenho de uma opera exigem-se sómente as sumidades, agora para fazer critica tanto faz os nomes de Marcos Portugal, Sá Noronha ou Miguel Angelo como Jayme José, Pedro d'Alcantara ou um *quidam* analfabeto. Todos se encontram n'esse direito, embora não percebam uma só palavra do assumpto a discutir. E vão lá dissuadil-os, que não escrevam, que não entendem do assumpto!

Entretanto De Falco, Carbonell, D'Ottavi, Ferni e Cabrero, receberam grande numero de applausos o que prova que o publico gostou, e tanto assim que o patenteiou lisonjeiramente.

O *Trovador* ultima opera cantada até ao momento, em que temos de fazer publicar esta resenha, obteve quasi que um triumpho, e se a exhibição fosse feita no theatro de S. Carlos, á victoria era certa.

Stucci cantando perfectamente bem, applaudido, enthusiasmando em todos os trechos. Alegra-nos sobremaneira a recepção que o publico ora dispensa a este artista, fazendo assim inteira justiça ao seu valimento.

O *miserère* foi executado com bravura, muito superior não só ao que se esperava, mas ao que havia direito exigir. Gnaccarini, optimo, sobretudo no *Il balen*, Aimó bem, Rossi... foi a sr.<sup>a</sup> Rossi, nada mais é preciso dizer-se.

Orchestra, coros, *mise-en-scene*, muito regulares, e melhor será quando o sr. Brito se resolver, para satisfazer os exigentes, dar-nos a par das grandes celebridades, a orchestra e o scenario de Scala, tudo isto com a liberdade de fumar, conversar, passeiar, a dois tostões por cabeça e no theatro do Colyseu.

Pois ainda assim dirão mal?

### COUPLETS

Fancelli, o conhecido tenor que tantas vezes tem cantado em S. Carlos possui uma formosa habitação na Toscana. As salas são adornadas de preciosos objectos, e entre elles encontram-se os bustos dos *maestros* de quem Fancelli foi um magnifico interprete.

Alguem lhe fez notar a ausencia do busto de Rossini, auctor tão respeitavel e de tanta nomeada.

«Per Baccho!... respondeu o cantor, para longe d'aqui! Foi *maestro* que nunca me fez ganhar um insignificante soldo!»

### RESUMO DA HISTORIA DO VIOLINO

(Continuado do n.º 5)

#### IV

#### INTRODUÇÃO DOS INSTRUMENTOS D'ARCO NA EUROPA

##### EUROPA SEPTENTRIONAL

##### O *Crwth*; a *Rota*

Os instrumentos que vamos descrever são de origem asiatica, e foram todos ou em parte importados para a Europa, posto que as investigações que ultimamente se têm feito, não determinem ao certo qual o estado em que foram introduzidos e as modificações porque passaram.

Para maior intelligencia do que segue, dividiremos a Europa em septentrional e meridional; trataremos já da primeira e a segunda será considerada mais tarde, segundo a ordem chronologica dos factos.

A introdução dos instrumentos d'arco na Europa, considera-se, segundo as supposições mais provaveis, fundadas em provas indirectas, como resultado das emigrações da raça *indo-germanica*. A emigração que partia da India passava pela Persia, Arabia e Armenia, transpunha os Dardanellos, entrando na Europa pela Romelia, Valachia, Hungria e Bohemia, juntando na sua passagem os elementos de cultura que encontrava; assim na parte artistica, aproveitava as variantes que os persas haviam inventado adoptando os instrumentos dos seus vizinhos e deixavam na Arabia os germens de resultados que em breve analysemos.

As tribus *indo-germanicas* chegadas á Europa fixaram a sua residencia em varios paizes, tomando denominações diversas, até que desalojados um dia por invasões da mesma raça indiana, se refugiaram para o sul e norte da Europa. Deixando este periodo d'agitação, vejamos quaes foram os primeiros vestigios de instrumentos d'arco, encontrados ao norte da Europa. O primeiro indicio encontra-se na Inglaterra e nas provincias mais proximas do estreito, mórmente na Bretanha. Referimo-nos ao instrumento chamado *crwth* e suas derivações; (1) a origem da palavra gaellica (de Wales) *crwth* é o radical sanscrito *Kur* (gritar) da palavra *krus* (dar um som) origem da celtica *cruisigh* (musica).

(1) No que é concernente á linguistica e historia seguimos como o mais, Fetis.

O *crwth* existia na Inglaterra muito tempo antes do 570, epoca em que figura pela primeira vez em documento, n'umas poesias do bispo e poeta Venance Fortunat, fallecido em 609.

*Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa, Græcus achilliaca, chrotta Britanna canal.*

Esta *chrotta*, Britana levaria a suppor, a exemplo de muitos escriptores, que o instrumento fôra primitivo do paiz de Walles, ou ali inventado; mas isto não se pôde admitir em vista do grau de aperfeiçoamento a que havia chegado o *crwth* no seculo vi. Além d'isso, a origem sanscrita (*krus*) da palavra, indica-nos claramente que o instrumento *crwth* devia ser alguma das variantes, embora mui aperfeiçoadas, dos instrumentos que vimos de passagem no Oriente.

O *crwth* mostra um notavel aperfeiçoamento na arte da fabricação dos instrumentos d'arco. Houve duas especies de *crwth* que pertenceram a epocas diversas. A primeira d'estas especies, conhecida no seculo vi, foi o *crwth trithant*, ou de trez cordas. Este instrumento era uma caixa sonora constando de tempo superior e inferior reunidos por duas faxas (ilhargas) deprimidas no meio, em fôrma de curvas muito oblongas. Não tinha braço; formavam o ponto por duas aberturas feitas na metade superior e bastante largas para que por ellas podesse a mão

executar a dedilhação nas cordas. O *crwth trithant* sustentou-se em Inglaterra até o seculo xiv, sendo usado pelos bardos e menestres. (Fig. 6).



Fig. 6 — Crwth ou Crwth trithant:

A segunda especie de *crwth*, era o de seis cordas. Não é conhecida a epoca em que começou a ser fabricado, o que é para sentir por-i que a sua invenção foi um grande passo para o aperfeiçoamento dos instrumentos d'arco. Tinha elle a fôrma d'um trapeseido alongado; o ponto era formado pelas aberturas como no *crwth trithant*; das seis cordas, duas eram collocadas fóra do ponto, e passavam por cima das aberturas, (lado esquerdo) para serem tocadas em *piçicato* pelo dedo polegar, enquanto as outras eram feridas pelo arco. Tinha dois orificios redondos no tempo superior, pouco mais ou menos no lugar dos modernos *ff*. O cavallete offerecia uma particularidade notavel, e é que, sendo collocado obliquamente, o pé esquerdo entrava no interior do instrumento pela abertura do mesmo lado, assentando no tempo inferior para communicar as vibrações dentro da caixa harmonica e servindo de conductor ou alma cuja origem foi. O cavallete era cortado em linha recta, de modo a produzir harmonias, segundo a affinação e dedilhação do instrumento. (Fig. 7).

Não podemos passar adiante, sem dizer que a etymologia adoptada por Fetis, segundo Pictet, tem contraditores respeitaveis. Primeiro entendeu Bottée de Foulmont que o *crwth* ou *crowth* não é senão a *rotta*, *rota* *rothe* e *rote* que se encontra nas mãos dos trovadores da idade media, havendo-se alterado a palavra *crowth*; funda-se para isso n'um commentario (x seculo) de Notker sobre o symbolo d'Athanasio. Coussemaker pretende que a *rota* da idade media é a modificação culta do *crowth* gaellico e nada tem com a palavra latina *rottare*, da roda da

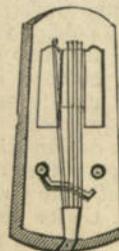


Fig. 7 — Crwth de seis cordas

*vielle* (*sanfona*) instrumento este que não é tocado com arco, mas se deriva de *chrotte*, palavra germanica que perdeu o *ch* como outras muitas da mesma origem. Lacroix diz pouco mais ou menos a mesma coisa que Foulmont; *rote* não deriva de *rota* (roda da *vielle*) mas sim de *crotta*, fôrma latina da palavra *crowth* e era indistintamente tocada com arco ou em *piçicato*. Kastner emfim, julga que o nome *rote* se applicava a dois instrumentos de diferente natureza, um tocado com o arco, o outro em *piçicato*.

Vem esta investigação, que não é demais, a proposito da *rota*, instrumento que segundo Fetis não era senão a *cithara tentonica*, que se tocava sem arco e cuja forma, modificada do *psalterio*, era arredondada



Fig. 8 — Rota

nos angulos do delta, (triangulo que constituia a fôrma do *psalterio*) e d'ahi lhe provinha o nome *rota*. (*instrumentum rotundum*). A figura que damos da *rota* é tirada da obra de Lacroix — *Les arts ou moyen âge*; contudo, será effectivamente uma *rota* o instrumento que se vê na figura? ou, a ser verdadeira a etymologia de Fetis, não será antes a primitiva *viola di gamba* de que adiante fallaremos? (Fig. 8).

(Continua)

AUGUSTO MARQUES PINTO.

### ECHOS

\*\*\* Parece definitiva a escriptura da contralto Belloca, para a futura epoca de S. Carlos. Daremos com brevidade o retrato e biographia d'esta insigne cantora.

\*\*\* Eduardo De-Reszké firmou contracto para o *Theatro das Nações* em Paris. Em seu lugar teremos o baixo Rapp.

\*\*\* O theatro dos Recreios inaugura a sua nova epoca theatral, com o celebre drama de Victor Hugo, *Os miseraveis*, traducção de Antonio de Menezes.

\*\*\* Ullôa, cantor escripturado para o Colyseu, é o mesmo que já ovimos em companhia da Escalante e Farvaro. Tem merecimento.

\*\*\* *Fantoches de madame Diabo* que tão profusamente vemos annunciados nos jornaes e em cartazes, são uns *marionnettes* que dentro em pouco apparecerão ao publico, representando magicas e operettas. É o cumulo da perfeição no genero. Não dizemos quem são os seus auctores para não commettermos indiscricção, entretanto asseguramos um exito extraordinario.

\*\*\* A empreza de D. Maria fará representar na proxima epoca, a magnifica comedia em verso de Augier *Paul Forestier* esmerada traducção do sr. Ribeiro de Sá.

\*\*\* Não tem fundamento a escriptura de Amalia Fossa para o theatro de S. Carlos, pelo menos assim o assegura a *Revista melodramatica* de Milão.

### D'OTTAVI RAFFAELE

Este sympathico artista que fez parte da companhia dos Recreios e que foi sempre bem recebido pelo nosso publico não lhe convindo renovar o contracto por mais um mez, retirou-se para Monza, onde se acha disponivel desde 1 de agosto.

D'Ottavi em 21 dias tomou parte em 18 recitas cantando *Barbeiro*, *Ŋabuco*, *Favorita*, *Força do Destino* e *Fausto*.