# DICȚIONAR DE MUZICĂ

I

A-D

Toate exemplarele vor purta semnatura autorului.

Titus Cerna

TITUS CERNE

# Dicționar de Muzică

Voci și Instrumente

Biserică, Concert, Teatru

Compoziție și Istorie.

**Volumul I**

A-D



1898
STABILIMENTUL GRAFIC „MIRON COSTIN“
IAȘĬ.

*Alice,*

*Mi-ai provocat ideia; m'ai încurajat a persevera; îmi fac azi o plăcere a-ți închina ție această lucrare.*

# PREFAȚĂ.

Marțĭ 13 Maĭ 1892 am început această lucrare.

Incepînd-o n'am avut nicĭ scopul de a-mĭ ilustra numele, nicĭ pe acel al foloaselor materiale. Aceĭ ce cunosc citu-șĭ de puțin starea artelor la noĭ, și în special a arteĭ muzicale, știu la ce să se aștepte în această privință.

Adept al muziceĭ, căreĭa am fost atras a-mĭ consacra viața intelectuală, am voit și voĭesc a aduce contribuțiunea mea cultureĭ ĭeĭ, și progăreĭ cunoștințelor muzicale în țara noastră.

Propaganda prin învățămînt ĭe de domeniul școalelor; propaganda prin faptă, ĭe de acel al teatrelor și instituțiunilor de concerte. Ce remîne unuĭ particular care totușĭ dorește a lucra în aceĭașĭ direcțiune? Singur calea publicității ĭ-e deschisă, și nicĭ o uneltă nu mi s'a părut maĭ salutară pentru aceasta, de cît publicarea unuĭ op care să conție în sine toate elementele cunoștințelor relative la arta favorită. Un astfel de op ĭe folositor profanuluĭ și muzicantuluĭ, satisface dorința de a căpăta noțiunĭ a unuĭa, și ĭe un stimulent și un călăuz la studiu altuĭa.

In țările în cari literatura muzicală dispune de frumoase biblioteciĭ, încă lipsa opurilor de acest gen ĭe simțită, și se caută a se palia.

La noĭ, până acum, muzica nu există decît prin sunete, și încă. . . . . .

Iată pentru ce am crezut că un *Dicționar de Muzică* va fi bine venit.

* *
*

Cum acest op început în 92, primul volum nu apare decît în 98? Va fi lesne de înțăles.

Nu putea fi chestiune de un editor, nefiind chestiune de un cîștig bănesc. Pe de altă parte mijloacele materiale nepermițîndu-mĭ a-mĭ asuma singur sarcina acesteĭ publicațiunĭ, am apelat la subscriitorĭ. La finele lucrăreĭ se va vedea numele acelor ce au simțit împreună cu mine utilitatea ĭeĭ. Din parte-mĭ, ferm convins de această utilitate, profit de ocaziune pentru a le mulțumi, în numele cultureĭ arteĭ muzicale. Fără a anticipa și fără a recrimina însă, voĭ spune totuși că, dacă încurajarea ce am avut-o, aș fi considerat-o ca un plebiscit, aș fi trebuit a renunța la ideĭa mea.

O altă cauză a întîrzîereĭ și a mersuluĭ încet de până acum a fost, pe lîngă greutatea obțînereĭ clișeelor și acea a exemplelor de muzică. Abĭa înduplecat proprietarul stabilimentuluĭ grafic a-șĭ procura materialul necesar, supravine schimbarea acestuĭ proprietar.

Acum însă sper că publicarea va merge fără întrerupere, și că într'un timp relativ scurt voĭ putea da la lumină întregul op.

Cetitoriĭ însă nu vor fi decît cîștigațĭ prin această întîrziere: ĭea a făcut că astăzĭ primul volum are aproape dimensiunile ce în 92 ĭerau proectate pentru întregul op.

*
* *

Pentru alcătuirea acestuĭ dicționar am consultat un mare număr de autorĭ. Cum însă pe de o parte în lucrarea ce prezînt sînt multe articole ce nu se găsesc tratate în nicĭ un alt op, nu numaĭ similar, dar nicĭ chĭar special, maĭ cu samă relativ la muzica noastă populară și bisericească, și cum pe de altă parte mulțimea chestiunilor, tot raportîndu-se în fond la un acelașĭ trunchĭu comun, muzica, prezintă o nemărginită varietate, rog pe toțĭ aceĭ ce ar observa în această lucrare vre o lacună sau eroare, a mĭ-o cumunica. Pe lîngă că le voĭ fi recunoscător, voĭ profita de observațiunile fie căruĭa, trecîndu-le în suplementul ce va însoți acest dicționar.

*Iași, Iunie 1898.*

# Prescurtări.

adj. = adjectiv.
adv. = adverb.
aug. = augmentativ.
beng. = bengal.
cm. = centirmetri.
conj. = conjucție
dim. = diminutiv.
eng. = englez.
ex. = exemplu.
expr. = expresiune.
fr. = francez
germ. = german.
gr. = grec.
instr. = instrument.
it. = italian.
lat. = latin.
m. = metru.
mm. = milimetri.
ms. = manuscript.
n°. = numărul.
port. = portughez.
prep. = prepoziție.
presc. = prescurtare.
ș. a. = și alții (altele).
skr. = sanskrit.
sec. = secolul.
sp. = spaniol.
subst. = substantiv.
term. = termin
v. = vezĭ.

A. In antichitate, în timpurile mediĭ, ca şi în timpurile moderne, litera *A* a servit în diferitele notaţiunĭ alfabetice pentru a reprezinta sunetul corespunzător luĭ *la*, al şaselea grad al gameĭ majore tip sau întăĭul al gameĭ minore tip. O singură excepţiune a fost, în notaţiunĭ anterioare seculului X, cînd corespundea nu sunetuluĭ *la* ci sunetuluĭ *do* (v. Alfabet). — Ca prescurtare găsim litera *a* întrebuinţată în loc de *alto*, *altist*, *altus* ş. a. — In expresiunĭ italieneştĭ sau franceze, se traduce prin *în*, *la*, ş. a. ex: *a due*, în doĭ, *à première vue*, la prima vedere.

Abanos. Din acest lemn negru, tare şi greu, preţuit însă maĭ cu samă pentru omogeneitatea luĭ se fabrică fluĭere, oboĭe, clarnete, ş. a. precum şi tastele negre ale claviatureĭ, limba violinelor, ş. a. Lemnul numit *grenadil*, ĭe tot o specie de *A*. dar de culoare roşietică. Abanosul adese ĭe imitat prin lemn de cireş boit în negru.

Abb. Presc. în locde *abbassamento di mano* (it.), plecarea mineĭ, indică în muzica pentru instrumentele cu claviatură, în locurile unde ĭe nevoĭe de încrucişarea mînelor, care anume mină trebuĭe să treacă pe sub cealaltă.

Abbatuta, (it.) expr. învechită, înlocuită prin *a tempo*, în mişcare.

Abbelimenti, (it.) v. *Ornamente*.

Abc dieren, (germ.) se numeşte astfel *solfiarea* numind sunetele cu literele alfabetuluĭ.

Abc musical. Uniĭ autorĭ, maĭ cu samă francezĭ, dau acest nume primelor noţiunĭ elementare ale muziceĭ. V. încă *Alfabet*.

A bocca chiusa (it.), A bouche fermée (fr.) = cu gura 'nchisă.

Abregé (fr.) v. *prescurtare*.

Abreviaţiunĭ v. *Prescurtărĭ*.

Absolut. Expresiunea *Muzică absolută* ĭe o expr. cu totul nouă prin care se înţelege muzica *în sine*, fără nicĭ un amestec cu celelalte arte sau cu ceva

ce ĭ-ar fi străin. Ast-fel M. A. stă în opoziţie nu numaĭ cu M. dramatică, cu M. cu text, profan sau religios, dar şi cu muzica pur instrumentală, calificată prin expresiunĭ ca „pitorescă“, „descriptivă“, „de program“, cu alte cuvinte cu acea care caută a exprima ceva anumit. Această problemă estetică are în lumea muzicală partizaniĭ şi detractoriĭ ĭeĭ. În adevăr pe cînd uniĭ consideră ca o deşartă trecere de timp orì ce muzică ce nu ar reprezinta o anumită ideĭe poetică, alţiĭ din contra chiar contestă muziceĭ această aptitudine de a putea reprezinta aşa ceva, apreciind-o în afară de orĭ ce raport extramuzical şi considerînd ca o încalcare în domeniile celorlalte arte orĭ de cîte orĭ ĭea ar căuta a atinge simbolismul, a evoca anumite înlănţuirĭ de ideĭ prin anumite formule sau prin imitarea tecnică a unor vuete. Muzica nu are nevoĭe de asemenea drumurĭ lăturaşe pentru a-şĭ atinge scopul, scopul final al orĭ căreĭ arte, acel de a mişca spiritul, şi pe cînd poezia şi artele reprezintative caută a atinge acest scop, una prin înlănţuirea de cuvinte, formule convenţionale, alta prin reproducerea directă a apariţiunilor exterioare, puterea muziceĭ constă tocmaĭ în aceĭa că ĭea direct deşteaptă în noĭ emoţiunĭ, că ĭea însăşĭ senzaţiune emisivă, se traduce în senzaţiunĭ, fără orĭ ce înţelegere prealabilă între executant şi auditor.

Abstracten (germ.) v. *Prescurtare.*

Abub sau Abud, după uniĭ autorĭ ar fi fost o specie de trompetă primitivă uzitată la vechiĭ Evreĭ.

Academie. La început se numea astfel o piaţă de lîngă Atena unde Platon îşĭ făcea prelegerile luĭ. După moartea acestuĭa, şcoala formată de discipuliĭ luĭ, cari continuau a se întruni în aceĭaşi piaţă, a luat numele de A. În urmă numele s'a generalizat, dîndu-se la diferite asociaţiunĭ de oamenĭ învăţaţi, ocupîndu-se cu desvoltarea artelor sau a ştiinţelor. Aceste academiĭ s'au înmulţit cu timpul astfel că mai nu mai ĭera oraş de oare care importanţă care să nu aibă Academia luĭ. Astăzĭ cea maĭ mare parte din aceste felurĭ de A. sînt instituţiunĭ recunoscute de stat, şi pe cînd unele sînt formate numaĭ din oamenĭ de aceĭaşĭ specialitate, altele cuprind maĭ multe secţiunĭ. În acest caz sînt Academiile din Paris şi Bruxelles care conţin şi cîte o secţiune muzicală. Numărul membrilor lor ĭe limitat şi scopul lor principal ĭe progresul muziceĭ, la care lucrează prin organizarea de concursurĭ, acordînd premiĭ, burse de voiaj pentru studiĭ ş. a. Solicitudinea lor

nu se mărginește exclusiv la partea practică a muziceĭ, ci adese se văd concursurĭ pentru scrierĭ asupra cutăruĭ sau cutăruĭ subiect propus de A. In Berlin asemenea există o A. muzicală, dar ĭea nu are nimic comun cu A. de științĭ, ca cele din Paris și Bruxelles; de dînsa însă depind școlile muzicale. In Italia există asemenea maĭ multe academiĭ numite specialminte *filarmonice*; astfel sînt acele din Bologna și Verona. Deșĭ pur muzicale, ĭele conțin maĭ multe secțiunĭ, după specialitățĭ, și deșĭ numărul membrilor nu ĭe limitat totușĭ nimene nu poate fi admis decît în urma susținereĭ unuĭ examen. In America asemenea sînt academiĭ muzicale; ast-fel ĭeste acea de la Boston, care datează deja din 1780.—Numele de A. muzicală se dă cîte o dată unor școlĭ muzicale (v. *Liceu*, *Conservator*); ast-fel ĭeste *Royal Academy of music* din Londra, *Kullak's Akademie der Tonkunst* din Berlin, ș. a.—Tot A. muzicală s'a numit și unele societățĭ de concerte; ast-fel a fost *Academy of ancient music* în Londra (1710—1792) pentru concerte de muzică vechĭe. In Italia chiar numele de *Accademia* se dă orĭ căruĭ concert, orĭ căreĭ producțiunĭ muzicale.—In fine unele sale destinate pentru reprezintațiunĭ de operă încă s'au numit academiĭ. Ast-fel ĭeste *Academy of muzic* din New York, și *Academie nationale* (*royale*, *imperiale*, după forma guvernămîntuluĭ) *de musique* din Paris, principalul teatru destinat opereĭ, unde se pot vedea reprezintațiunile cele maĭ luxoase din lume.

A Cappella (it.), se zice despre muzica scrisă pentru maĭ multe vocĭ, fără nicĭ un acompaniament instrumental, sau în care instrumentele se mărginesc a urmări în unison vocile. Se maĭ zice și stil *alla cappella* sau *alla Palestrina*, pentru că acest stil a fost maĭ cu samă pus în valoare în muzica bisericească de marele Palestrina.

A capricio (it.) = *ad libitum* (v.).

Achabe, specie de monocord persan, a căruĭa coardă unică ĭe pusă în vibrație de un cilindru de lemn, servind ca arcuș.

Accademia (it.) v. Academie.

Accelerando (it.) = grăbind (v.)

Accent. In muzică prin expr. *A.* se înțelege diferitele modificațiunĭ ce un sunet poate lua sub impulsiunea unuĭ sentiment și în sensul seu cel maĭ general ĭe sinonim cu nuanțare. Origina accentuluĭ muzical ĭe desigur în accentul vorbireĭ pe de o parte și pe de altă parte în necesitatea ca uneĭ lovituri tarĭ să-ĭ urmeze tot deauna o lovitură slabă. Accentul provine din intensitate, din durată, din locul ce ocupă un sunet relativ cu su-

netele ce-l înconjoară, din armonie, din instrumentatie, ast fel că avem diferite speciĭ de accente: metric, ritmic, melodic, patetic, armonic, instrumental. *A. metric* ĭeste accentuarea deosebită ce se dă diferiţilor timpĭ aĭ măsureĭ. Ast fel timpul întăĭ a orĭ căreĭ specie de măsură, simplă sau compusă, ĭe accentuat; în măsurele compuse maĭ sînt accentuaţĭ încă timpiĭ cari ar deveni întăĭ prin descompunerea măsureĭ compuse în măsurĭ simple; astfel în măsura de 4 timpĭ avem accentuaţĭ timpiĭ întăĭ şi al treilea, în acea de 6 timpĭ, întăĭ şi al patrulea. Cînd diferiţiĭ timpĭ aĭ uneĭ măsurĭ sînt subdivizaţĭ, primul sunet al fie căruĭ timp ĭea un accent; asemenea ĭea accent orĭ ce sunet ce începe un grup de sunete, orĭ care ar fi locul ce ocupă ĭel în măsură. Cînd un sunet începe pe un timp slab sau pe partea slabă a unuĭ timp şi ĭe prelungit pe un timp tare sau pe partea tare a timpuluĭ următor (v. *Sincopă*) ĭel poartă tot deauna accent; acelaş lucru ĭe pentru sunetele ce sînt precedate de pauze. *A. ritmic* ĭe accentuarea deosebită ce se dă diferitelor sunetc ce formează un ritm. Ast fel prima notă a unuĭ ritm ĭe totdeauna accentuată. Acest accent nu corespunde totdeauna cu accentul metric şi cîte o dată chĭar suprimarea timpuluĭ tare a măsureĭ, lipsa accentuluĭ metric propriu zis, constituĭe accentul ritmic. *A. melodic* ĭe accentuarea unor sunete ce se prezintă în condiţiunĭ particulare în melodie; ast fel un sunet atacat printr'un interval mare, ĭea tot-deauna accent, orĭ care ar fi locul ce-l ocupă ĭel în măsură şi ritm. *A. patetic* sau *pasional* ĭe accentuarea ce ĭau notele alterate ale uneĭ melodiĭ care au tot-deauna o putere expresivă foarte mare. Acompaniamentul armonic al uneĭ melodiĭ încă luat în sine poate procura accente patetice: disonanţele şi alteraţiunile atrag totdeauna cu ĭele o accentuare şi un astfel de accent poate fi numit *armonic*. In fine exemple de accentelor prin instrumentaţie nu lipsesc în partiţiunile maĭştrilor; ast-fel întrarea unuĭ instrument ce a pastrat maĭ mult timp tăcerea, schimbarea de timbru a uneĭ melodiĭ, sau chĭar caracterul timbruluĭ instrumentuluĭ însărcinat cu această melodie, sînt atitea lucrurĭ carĭ schimbă caracterul esenţial patetic al uneĭ melodiĭ şi care ne dau ceĭa ce am putea numi un *A. instrumental*. Nu într'un dicţionar desigur şi-ar putea găsi locul detaliarea tuturor regulelor şi excepţiunilor privitoare la accente; totuşĭ cele zise pot da o ideĭe despre imensa bogăţie a mijloacelor de a varia accentuarea, de care dispune

muzicantul şi despre importanţa cunoaştereĭ acestor accente, nu numaĭ în muzica însoţită de un text, dar şi în muzica pur instrumentală, care îşĭ datoreşte adese orĭ caracterul seu de originalitate multiplicităţeĭ, fineţeĭ şi varietăţeĭ accentelor.

—Se numea încă o specie de vechiŭ ornament întrebuinţat în cînt. Autoriĭ îl confundă sub diferite numirĭ de *accent*, *plainte*, *aspiration*, ş. a. şi îl interpretează în diferite moduri. După uniĭ, însemnat prin unul din semnele ~ sau ⌒ ar fi fost o specie de apogiatură scurtă; după alţiĭ, însemnat prin unul din semnele ' ' sau v, ĭera o specie de brodărie. Teoricianul Walter (1732) deosebeşte încă o specie de accent dublu, fără însă ca în realitate să-l interpreteze ca un dublu ornament. Confuziunea în nume explică în deajuns confuziunea în semne şi în interpretaţiune, care de altmintrelea depindea absolut de gustul cîntăreţuluĭ, care întrebuinţa acest ornament adese, după moda practicată în vechiul cînt, şi acolo unde nu ĭera de loc însemnat de compozitor.

—(lat: *accentus*) se numeşte în Cîntul plan tot ceĭa ce ĭeste destinat în ceremoniele catolice a fi cîntat de preut sau de ceĭlalţĭ servitorĭ aĭ altaruluĭ, prin opoziţie cu *concentus*, părţile destinate coruluĭ: imne, psalmĭ, respunsurĭ ş. a.

*A*. ĭe maĭ mult o specie de recitare pe acelaş sunet şi numaĭ punctuaţiunile sînt indicate prin diferite scurte cadenţe, numite încă *accente eclesiastice*. Aceste sînt în număr de şapte: *imuabil*, cînd ultima silabă nu rîdică nicĭ nu pogoară; *mediu*, cînd pogoară cu o terţă; *grav*, cînd pogoară cu o quartă; *acut*, cînd silabele ce preced ultima se cîntă o terţă maĭ jos, ultima revenind la tonul primitiv; *moderat* cînd silabele precedente se cîntă cu o secundă maĭ jos, ultima revenind la ton; *întrebător*, cînd ultima suĭe cu o secundă; şi *final*, cînd ultimele silabe pogoară gradat pănă la quartă, pe care cade ultima.

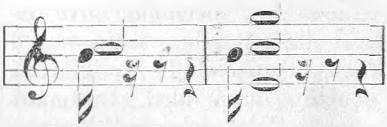
Accente tonice ĭe numele ce se dă unor semne întrebuinţate în cărţile religioase ale vechilor Evreĭ avînd dubla funcţiune de a indica vocala accentuată şi de a marca legăturele şi repauzele. Această specie de notaţiune muzicală primitivă, datează cam de prin sec. VI şi ĭe formată din 29 semne care reprezintă grupurĭ de sunete, fără a stabili însă întonaţiunea lor absolută. Ast-fel un semn reprezintînd un grup de treĭ sunete de exemplu, va conveni tot aşa de bine sunetelor *do re mi* caşi sunetelor *mi fa sol* sau altora. Maĭ mult încă, tradiţiunea, singura care ar fi putut să păstreze semnificaţiunea lor adevarată, variază de la un loc la altul,

acelaş semn ĭeste în diferite moduri interpretat de diferitele riturĭ evreĭeştĭ. Kircher, Bartolocci, Forkel, Fetis, Naumburg, şi alţiĭ au dat traducţiunĭ variind între ĭele, aşa că me voĭ păzi bine de a da vreuna din aceste traducţiunĭ, cu atît maĭ mult că cetitorul desigur se va dispensa cu plăcere de o lecţiune de solfegiu ebraic după cele zise maĭ sus, carĭ arată în deajuns, slabul caracter de autenticitate ce ar prezinta această lecţiune! Intr'un cuvînt, caşi pentru multe alte chestiunĭ, a căror secret antichitatea l'a păstrat cu sfinţenie, şi în această chestiune nu ne remîne de cît a zice: *nomina nuda tenemus.*

Accentua (a), ĭeste a da în execuţiunea uneĭ bucăţĭ de muzĭcă accentele cuvenite deosebitelor sunete. Arta de a accentua bine constituĭe în mare parte talentul interpretuluĭ şi numaĭ prin dreapta accentuare se manifestă inteligenţa şi sensibilitatea luĭ. Practica a stabilit regule pentru accentuare, şi dacă aceste regule sînt insuficiente pentru a produce un adevărat interpret artist, ĭele sînt îndestulătoare pentru ca interpretaţiunea celuĭ ce le urmează să fie satisfăcătoare.

Acciacatura (it.). In muzica vechie destinată orgăĭ sau clavecinuluĭ se numea ast fel o specie de ornament care consta în lovirea aproape instantanee a noteĭ reale şi a secundeĭ minore inferioare, aceasta însă părăsită fiind imediat. Ca şi cea maĭ mare parte din ornamentele vechĭ, depîndea maĭ mult de gustul interpretuluĭ şi numaĭ arare orĭ o găsim marcată în unul din modurile următoare:

ceĭa ce se executa:



In muzica modernă are aceĭaşĭ semnificaţiune cu apogiatura scurtă.

Accident. In general se dă aces: nume semnelor ce altereazā intonaţiunea notelor înaintea cărora sînt puse sau carĭ restabilesc această intonaţiune. Intr'un senz maĭ raţional acest nume ĭeste dat numaĭ semnelor ce schimb momentan intonaţiunea sunetelor uneĭ game stabilite. In adevăr, semnele ce întîlnim la cheĭe pentru a indica tonalitatea uneĭ bucăţĭ de muzică, nu sînt de loc accidentale, nu exprimă de loc o stare accidentală, ci starea normală a sunetelor gameĭ stabilite. Orĭ cum, semnele cunoscute generalminte sub numele de accidenţĭ sînt

1) ♯, *diezul*, care rîdica intonațiunea cu jumatate ton; 2) ♭, *bemolul*, care pogoară cu jumatate ton; 3) ♮ *becarul*, care anulează efectul diezuluĭ sau a bemoluluĭ; 4) ♯♯, *dublu diez* care rîdică cu un ton; 5) ♭♭, *dublu bemol*, care pogoară cu un ton; 6) ♮♮, *dublu becar*, care anulează în total efectul dubluiuĭ diez sau a dubluluĭ bemol; 7) ♮♯, *becar diez*, care anulează numaĭ parțial dublul diez și 8) ♮♭ care anulează parțial dublul bemol. Semnele ♮♯ sau ♮♭ se întrebuințează încă în cazul cînd de exemplu după o notă bemolizată vine în apropiere aceĭașĭ notă diezată sau vice versa, de ex. după *re* ♭ vine *re* ♯; uniĭ scriitorĭ însă întrebuințează adese în aceste cazurĭ accidentul simplu fără a maĭ pune becarul. Asemenea întîlnim becarul simplu (♮) anulînd cu totul un dublu diez sau un dublu bemol. Origina tuturor acestor semne ĭe în litera romană b, care în notațiunea alfabetică reprezinta sunetul pe care-l numim aztăzĭ *si*; numaĭ solmizarea prin mutațiunĭ necesita ca acest *si* să fie cînd maĭ sus, cînd maĭ jos, ast fel că s'a convenit a se însemna printr'un b rotund (*molle*, *b*) sunetul maĭ jos, și printr'un b patrat (*quadratum*) sunetul maĭ sus, de unde aceste două forme de b au devenit încetul cu încetul: b rotund-bemolul de azĭ și b patrat se transformă în becarul și în diezul de azĭ. Mult timp aceste din urmă două semne au avut o semnificațiune identică și numaĭ către sfîrșitul sec. XVII încep a fi maĭ rațional întrebuințate. Bemolul nu numaĭ servea a pogorî o notă cu jumătate ton, dar și anula efectul diezuluĭ, ast-fel că îl găsim adese înaintea luĭ *fa* de ex. fără ca să fie de loc chestiune de *fa* bemol, ci simplu de *fa* natural care maĭ înainte fusese diez. Acelaș lucru cu diezul care ĭera întrebuințat atît pentru a rîdica nota cît și pentru a anula bemolul. Astfel că deși de prin sec. XIII aceste semne aveau aproape stabilită forma lor, anomaliile întrebuințăreĭ lor durează încă până în sec. XVIII și numaĭ de pe atuncĭ datează adevărata lor semnificațiune, acea care le-o dăm astăzĭ. Semnele ♯ și ♭, deși cunoscute teorectic maĭ de mult, nu par a fi fost însă întrebuințate în practică înainte de 1700. V. încă *Armatură*.

Accidental. Acest epitet se dă semnelor ce întîlnim în cursul uneĭ bucățĭ de muzică alterînd momentan intonațiunea sunetelor uneĭ game stabilite; ast fel de ex. o bucată de muzică în *re* major ar avea ca armatură dieziĭ *fa* și *do*; orĭ ce alt diez, bemol, sau chiar un becar pentru notele deja diezate, am întîlni în cursul bu-

căţeĭ, ar fi un diez, un bemol sau un becar accidental. Tot *accidentale* se numesc şi liniile *suplinitoare* sau *ajutătoare* ce se întrebuinţează pentru a determina înălţimea notelor puse deasupra sau dedesubtul portivuluĭ:

De obiceĭu pentru a evita de a înmulţi peste măsură numărul acestor liniĭ, se scriu notele cu o octavă sau chiar cu două deasupra sau dedesubtul noteĭ reale, indicînd prin $8^0$ sau $15^0$ această transpoziţiune.

Accidentia notularum (lat.), expr. întrebuinţată în muzica vechĭe pentru a indica o *alteraţiune* (v.) a valoreĭ uneĭ note.

Accompagnato, (it.) = acompaniat, expr. ce se întîlneşte în partiţiunĭ indicînd un recitativ cu acompaniament măsurat, prin opoziţie cu recitativul aşa zis *secco*, în care armonia nu ĭe indicată decît prin acordurĭ, scurte sau prelungite.

Accouplement, (fr.) se numeşte în orgă unirea a două sau maĭ multe clavire. Prin ajutorul acestuĭ mecanism organistul are posibilitatea a amesteca după voĭe diferitele jocurĭ aparţinînd la diferite clavire.

Accordando, (it.) expr. indicînd un efect întrebuinţat în muzica bufă şi constînd în imitarea moduluĭ de acordare a instrumentelor de coarde.

Accordine, (fr.) v. *Orologiu* muzical.

Accordo (it.), instr. cu coarde şi cu arcuş, din familia violelor grave (v. *Lira*).

Accordoir, (fr.) se numesc uneltele de care se servesc acordoriĭ; variază de la un instrument la altul: o cheĭe în formă de T pentru piano, conurĭ de diferite forme pentru orgă.

Accrescendo (it.) = crescînd, *crescendo* (v.).

Accresciuto (it.) = crescut (v.).

Acefal, epitet ce se dă ritmurilor ce nu încep pe un timp tare.

Achtel (germ.) = optime, figură de notă.

Acht fussig (germ.) = de opt picioare (v. *picĭor*).

Acoladă, semn ce serveşte a uni două portative, ca în muzica pentru piano, orgă, harpă, sau maĭ multe, ca în partiţiunĭ; cîte o dată, în partiţiunile de orchestră, o a doua acoladă serveşte a uni între ĭele portativele destinate instrumentelor din aceĭaşĭ familie.

Acompania (a), ĭeste a executa un acompaniament (v).

Acompaniament se numeşte totalitatea părţilor secundare ce însoţesc o melodie principală,

vocală sau instrumentală, susţiind-o, întărind-o, şi mărindu-ĭ astfel efectul. In ceĭa ce priveşte importanţa acestuĭ acompaniament, ĭea variază de la o bucată la alta, şi dacă găsim bucăţĭ a căror melodie prezintă tot interesul, şi s'ar putea foarte lesne lipsi chĭar de orĭ ce acompaniament, găsim şi altele cari datoresc cea maĭ mare parte din efectul şi expresiunea lor la ceĭa ce de ordinar se numeşte A.

Orĭ cît de departe ne-am sui în cunoştinţele istorice ce avem asupra muziceĭ, găsim totdeauna vocea acompaniată de alte vocĭ, de instrumente sau simplu de mişcărĭ ritmice, executate fie de diferite instrumente de percusiune, fie chiar simplu cu mînele. Astfel la poporele antichităţeĭ, la Egiptenĭ, la Asirienĭ, la Evreĭ, găsim cîntul acompaniat de diferite instrumente, de fluĭer, de harpă, de kitară, ş. a. sau chĭar simplu de bataĭa ritmică a mînelor. La Evreĭ, la celebrarea serviciuluĭ divin în templu, participau tot atîţea cîntăreţĭ cît şi instrumentiştĭ, acompaniind cîntul cu harpa sau cu kitara.

La Grecĭ de asemenea găsim cîntul acompaniat de lură, de kitară, de fluĭer şi destinaţiunea instrumentelor pare că nu ĭera alta, cu atît maĭ mult cu cît, cînd s'a început a se întrebuinţa instrumentele singure nu pentru acompaniarea voceĭ, mulţĭ au considerat aceasta ca o decadenţă. Cîntarea se numea *kitarodie* sau *aulodie* după cum cîntăreţul ĭera acompaniat de lură sau kitară, sau de fluĭer (*aulos*). Expresiunea *a magadiza*, care a remas mult timp în limbagiul muzicanţilor, însemna în urmă, caşi la Grecĭ, a acompania cîntul în octavă. Dar în ce consta acompaniamentul Grecilor? Se acompaniau ĭeĭ în armonie, se serveau ĭeĭ în acompaniamentul lor de intervalele armonice ce le cunoşteaŭ? sau instrumentele nu făceaŭ decît a urma melodia, notă cu notă sau marcînd numaĭ momentele principale ale ritmuluĭ? Greciĭ aveau moduri deosebite de a nota melodiile lor, după cum ĭerau destinate voceĭ sau instrumentelor; dar dacă vocea şi instrumentul acompaniator executau aceĭaşĭ melodie, ce nevoĭe ĭera de notaţiunĭ deosebite? Toate acestea sînt atîtea chestiunĭ la care nu se poate respunde nimic precis, cu toate investigaţiunile savantilor modernĭ.

La Romanĭ, cari n'au făcut altă ceva decît a copia pe Grecĭ, nu ĭe nimic de adăugat decît că după anotaţiunile curioaze ce însoţesc comediile luĭ Terenţiu se vede că fluĭerul ĭera instrumentul cel maĭ întrebuinţat pentru acompaniament, cel puţin în teatru.

Documentele relative la istoria muziceĭ în evul mediu

abundă. Dar dacă din acea epocă există cantitate de manuscripte cu muzică notată, nicĭ o notaţiune nu se vede în ceĭa ce priveşte acompaniamentul instrumental, şi aceasta până în seculul XV chĭar. Dacă însă această sursă ne lipseşte, argumentele nu lipsesc pentru a arăta că principalul scop al instrumentelor ĭera acompaniarea vocilor şi totul pare a dovedi că acest acompaniament nu ĭera alt ceva de cît dublarea în unison sau octavă a vocilor diafonieĭ uzitate. Chĭar şi construcţiunea instrumentelor în familiĭ analoage cu speciile vocilor omeneştĭ, dovedesc că ĭerau destinate a le dubla. Instrumentele de acompaniament au fost variate în tot timpul evuluĭ mediu ; totuşĭ până în sec. XV se poate considera *viola* ca principalul instrument acompaniator şi numaĭ către acest secol a fost detronată de lăută, de chitară şi de congenerii lor.

Cu sfîrşitul secululuĭ XVI şi maĭ cu samă cu începutul secululuĭ XVII apare acompaniamentul propriu zis, acompaniamentul în senzul modern al cuvîntuluĭ. In adevăr, către această epocă judecîndu-se nepotrivite cu scopul lor cîntecele de amor, madrigalele ş. a. scrise pentru coruri în 4 şi 5 vocĭ, într'un contrapunct savant, s'a început a se executa de aceste compoziţiunĭ dîndu-se melodia principală uneĭ vocĭ ĭar celelalte partizĭ încredinţîndu-se deferitelor instrumente. Acest fel de pseudomonodie după cum o numeşte Richter, inspiră compozitorilor scrierea de bucăţĭ anume pentru o voce cu acompaniament instrumental independent, de preferinţă pentru lăută, instrumentul de salon prin excelenţă a aceluĭ timp. Imposibilitatea de a obţinea sunete prelungite pe acest instrument, aduse introducerea ornamentelor, a arpegiilor ş. a. şi apoĭ înlocuirea luĭ în saloane prin clavecin. Odată acompaniamentul instrumental creat, s'a imaginat chiar o notaţiune a sa propriu, *basul cifrat* sau *continuu*, care, se ştie, constă într'o melodie destinată basuluĭ, baza armonieĭ, indicate prin cifre, în care acompaniatorul trebuĭa să se menţie, detaliile fiind lăsate la gustul şi rutina luĭ.

Către începutul secoluluĭ XVII compositoriĭ încep a da pe lîngă basul cifrat şi alte partizĭ obligate, astfel că acompaniamentul luă din ce în ce maĭ multă importanţă, tot menţinîndu-se însă în rangul al doilea. Chĭar şi în muzica corală găsim influenţa acestuĭ gen, şi vedem sopranul ţinînd melodia principală pe cînd celelalte vocĭ nu au decît partizĭ de acompaniament, secundare.

O nouă perioadă de înflorire a stiluluĭ polifon începe

cu J. S. Bach. Această perioadă ie marcată nu printr'o reînviere a vechiului stil polifon, ci prin tendințele de a se introduce în părțile de acompaniament, vocale sau instrumentale, aproape tot acelaș interes melodic și în partea principală.

In timpii mai moderni acompaniamentul urmează evoluțiunile muzicei, luînd din ce în ce mai multă importanță și devenind din ce în ce mai independent și mai complicat.

A descrie detaliile tecnice ale acompaniamentului, ar fi a scrie un tratat de compoziție și de instrumentație, care nu și-ar putea găsi locul aici.

Instrumentele de cameră cele mai adese acompaniatoare a cîntărețului sînt în prima linie instrumentele cu claviatură, instrumentele polifone, pianul, orga, armoniul, apoi harpa, și în fine într'un grad inferior, chitara, mandolina, ș. a. Studiul acompaniamentului la instrumentele cu claviatură formează o ramură a parte a educațiunei muzicale, studiu care constă în realizarea acompaniamentelor vechi cifrate, — ceia ce implică cunoașterea armoniei — și reducerea partițiunei de orchestră, — ceia ce implică cunoștinți cel puțin elementare de instrumentație — ușurință în cetirea diferitelor chei și mai cu samă exercițiu. Din toate acestea se vede clar că studiul acompaniamentului ie una din cele mai complicate părți ale studiului muzicei, și că misiunea de *acompaniator* ie una din cele mai delicate ce are a îndeplini un muzicant. Un bun acompaniator trebuie să caute a concura la efectul general fără a căuta să se puie însuși în evidență ; iel trebuie să fie nu numai un exelent muzicant, posedînd în fond tecnica acompaniamentului, dar încă a avea o mare experiență, a căuta să puie în evidență calitățile solistului, a ascunde părțile lui slabe și mai cu samă a nu căuta să strălucească iel însuși, titlul seu de *acompaniator* îi indică în deajuns rangul ce trebuie a ocupa. Aceste calități tot atît de necesare cînd ie chestiune de a acompania un cîntăreț cît și cînd ie a acompania un instrumentist solist, sînt cu atît mai rar de găsit cu cît acompaniatorul se apropie de a fi un virtuoz, ceia ce se întîmplă foarte adese ori.

Acompaniator, se numește acel ce execută un acompaniament (v.).

Acoperit v. Ascuns.

Acord, în vorbirea ordinară, se numește complexitatea a două sau mai multe sunete auzite împreună ; în teoria muzicală aceste sunete nu trebuie să fie mai puține de trei, nici mai multe de cinci, să aparție unei aceleiași game, și să poată fi dispuse astfel ca să ne pre-

zinte o serie de terţe suprapuse. Astfel de ex. sunetele *re fa sol la si* aparţinînd toate gameĭ luĭ *do* major, şi putînd fi dispuse în modul următor *sol si re fa la*, formează un acord.

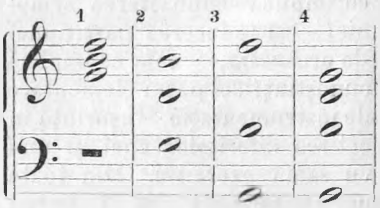
Cînd notele unuĭ acord sînt dispuse în terţe suprapuse, nota cea maĭ gravă se numeşte *fundamentala* acorduluĭ, ĭar celelalte note îşĭ ĭeau numele de la intervalul ce formează cu această fundamentală. Astfel în acordul de maĭ sus *sol* ĭe fundamentala, *si* terţa, *re* quinta, *fa* septima şi *la* nona. Acordurile îşĭ ĭau numele de la intervalul cel maĭ mare ce cuprind, cînd notele sînt aşezate în terţe suprapuse; aşa un *A.* de treĭ sunete se numeşte un *A. de quintă*; unul din patru sunete un *A. de septimă*; unul din cincĭ sunete un *A. de nonă.*

Numele acordurilor şi a diferitelor note ce le formează, hotărîte cînd acordul ĭe în posiţiune de terţe suprapuse, remîn aceleaşĭ, orĭ cum ar fi dispuse notele acorduluĭ din cauza cerinţelor armonice.

Ca şi intervalele, acordurile se clasifică de obiceĭ în *consonante* şi *disonante*, după cum în constituţiunea lor întră numaĭ intervale consonante sau şi de acestea şi disonante. Acordurile de quintă sînt acordurĭ consonante, cele de septimă şi de nonă sînt disonante. O altă clasificaţiune a acordurilor ĭe în *acordurĭ fundamentale* şi *acordurĭ derivate*; fundamentale se numesc atuncĭ cînd celeĭ maĭ grave partide armonice i se dă fundamentala acorduluĭ şi în acest caz acordul se zice că ĭe în stare directă; cînd însă acesteĭ partide i se dă o altă notă decît fundamentala acorduluĭ, ceĭa ce ne dă o *resturnare* (v.) a acorduluĭ, sau cînd una din notele acorduluĭ a primit o alteraţiune (v.), acordurile se numesc derivate.

Incă o clasificaţiune, maĭ nouă şi maĭ raţională poate, ĭe acea în *acordurĭ de mişcare* şi *acordurĭ de repaus*; de repaus sînt acele ce pot servi de incheĭere uneĭ bucăţĭ de muzică (vom vedea maĭ la vale carĭ), toate celelalte sînt de mişcare, fiind că cer în urma lor, maĭ mult sau maĭ puţin imperios, un alt acord.

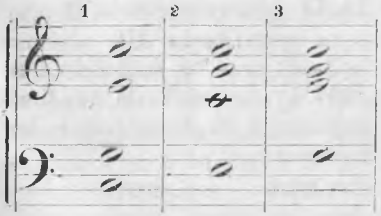
Fără a schimba natura unuĭ acord, şi fără a schimba nota basuluĭ, se pot da diferite dispositiunĭ notelor luĭ, ceĭa ce ne dă diferite *posiţiunĭ* ale acorduluĭ. Astfel după cum aceste note sînt maĭ apropiate




unele de altele, avem acordul în posiţiune *strînsă* (1), în po-

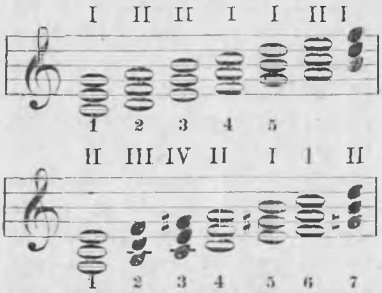
ziţiune *largă* (2), sau în posiţiune *foarte largă* (3). Asemenea se zice că acordul ĭe în *posiţiunea terţeĭ* (2), *a quinteĭ* (1), sau *a octaveĭ fundamentaleĭ* (4), după cum la partida superioară avem una dintr'aceste note.

Acordurile de quintă sînt de maĭ multe felurĭ: *perfecte*, *crescute* sau *micşurate*, după specia quinteĭ lor. Acordurile perfecte, singurele care pot servi de incheĭere uneĭ composiţiunĭ muzicale (afară de cazul cînd compozitorul, pentru originalitate, găseşte de cuviinţă a face altfel, dacă nu se va teme a cădea în bizarerie) pot fi *majore* sau *minore*, după specia terţeĭ lor. Acordurile de quintă se pot prezinta în treĭ stărĭ deosebite: în stare directă (1), în resturnarea intăĭ (2), şi în resturnarea a doua (3), după cum nota basuluĭ ĭe fundamentala (1), terţa (2), sau quinta acorduluĭ (3):




Se cifrează în stare directă prin 5, în resturnarea intăĭ prin 6, în resturnarea a doua prin $\frac{6}{4}$. Uniĭ autorĭ fac deosebire pentru acordul în stare directă insemnînd prin 5 pe cel major, prin 3, cel minor. Asemenea lipsa orĭ căreĭ cifre indică la uniĭ autorĭ un acord de quintă (v. *bas cifrat*).

Iată gama luĭ *do* major şi aceea a luĭ *la* minor cu acordurĭ de quintă formate pe fie care din gradele lor; cifrele arabe indică gradele gameĭ şi cele latine specia acordurilor:




*Acordul perfect major*, care constă din fundamentală, terţa majoră şi quinta perfectă, numit şi A. de specia I, se poate forma pe gradele 1, 4 şi 5 a gameĭ majore şi pe gradele 5 şi 6 a gameĭ minore.

*Acordul perfect minor*, care constă din fundamentală, terţa minoră şi quinta perfectă, A. de specia II, se poate forma pe gradele 2, 3 şi 6 a gameĭ majore şi pe gradele 1 şi 4 a gameĭ minore.

*Acordul micşurat*, care constă din fundamentală, terţa minoră şi quinta micşurată, A. de specia III, se poate forma pe gradul 7 a gameĭ majore şi pe gradele 2 şi 7 a gameĭ minore.

*Acordul crescut*, care constă din fundamentală, terţa majoră

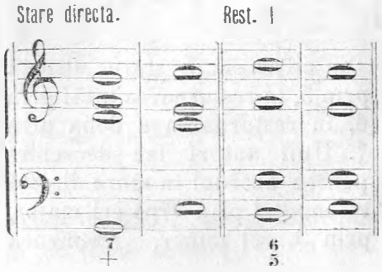
şi quinta crescută, A. de specia IV, se poate forma pe gradul 3 a gameĭ minore.

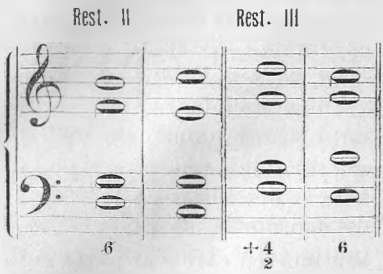
Din aceste acorduri nu se întrebuinţează de obiceĭ în practică decît acele de specia I şi II şi acel de specia III de pe gradul 2 din minor; acordul crescut, nu se întîlneşte de cît excesiv de rar întrebuinţat pe gradul 3 din minor, precum nu se întîlneşte decît în rare cazurĭ (marşe armonice) acordul micşurat de pe gradele 7 din major şi din minor. Dacă în compoziţiunĭ se găsesc poate destul de des agregaţiunĭ de sunete carĭ ar avea aparenţa acestor acordurĭ, o analiză maĭ amănunţită şi care nu şĭ-ar putea găsi locul decît într'un tratat de armonie, dovedeşte că aceste agregaţiunĭ provin din alteraţiunea sau suprimarea unor sunete a acorduluĭ, sau din introducerea unor sunete străine constituţiuneĭ luĭ. Aceĭaşĭ observaţiune ĭe de făcut în privinţa unor acordurĭ de septimă ce vom vedea maĭ la vale.

Acordurile aşa zise disonante încă sînt clasificate de uniĭ autorĭ în acordurĭ disonante *naturale* şi *artificiale*. Naturale sînt acele a căror disonanţe nu au nevoĭe de preparaţie (v.) acele formate pe dominantă, atît în modul major cît şi în modul minor; toate celelalte sînt artificiale.

Acordurile din patru sunete, acele *de septimă*, sînt de maĭ multe specii, după specia intervalelor ce le formează.

*A. de septimă de specia I*, constînd dintr'un acord perfect major cu adăugirea uneĭ septime minore, poate fi format pe dominantă (gradul 5) atît în modul major cît şi în cel minor, de unde i s'a maĭ dat numele de *A. de septimă dominantă*. Septima luĭ nu are nevoĭe de preparaţie; rezoluţia luĭ naturală ĭe în acordul tonic, septima pogorînd cu un grad, terţa (senzibila) trecînd la tonică, fundamentala trecînd la tonică sau reminînd pe loc, quinta pogorînd sau suind un grad, sau chĭar sărind o quartă. Neputîndu-se forma decît pe dominantă, format pe orĭ ce alt grad, necesitează introducerea uneĭa sau maĭ multor note străine tonuluĭ primitiv, şi determina prin urmare o modulaţie. Se cifrează în stare directă prin $\frac{7}{+}$, în resturnarea I prin $\frac{6}{5}$, în resturnarea II prin $\frac{6}{4}$ în resturnarea III (septima la bas) prin $\frac{+4}{2}$. Iată diferitele stărĭ a acorduluĭ de septimă dominantă cu rezoluţiunile lor naturale:






Ie de observat că rezoluţiunea acorduluĭ în stare directă nu ĭe un acord complect.

*A. de septimă specia II* ie format dintr'un A. perfect minor cu adăugirea uneĭ septime minore; se găseşte pe gradele 2, 3, şi 6 în major, şi pe gradul 4 în minor.

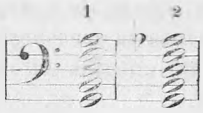
*A. de septimă specia III* ĭe format dintr'un A. micşurat cu adăugirea uneĭ septime minore: se găseşte pe gradul 7 în major şi pe gradul 2 în minor.

*A. de septimă specia IV* ĭe format dint'un A. perfect major cu adăugirea uneĭ septime majore; se găseşte pe gradele 1 şi 4 în major şi pe gradul 6 în minor.

Toate aceste specii de acorduri de septimă au acelaş mod de cifraţie, cînd sînt în tonul bucăţeĭ, bine înţeles, şi anume: 7 pentru stare directă, $\frac{6}{5}$ pentru resturnarea întăĭ, $\frac{4}{3}$ pentru resturnarea a doua şi 2 pentru resturnarea a treĭa; cînd sînt modulante, trebuĭe a indica prin cifraţie şi introducerea notelor străine tonuluĭ.

Afară de acordurile de septimă de pe gradul 2, atît în major (specia II) cît şi în minor (specia III) numite şi acorduri *contradominante*, fiind că rezoluţiunea lor naturală se face în acordul de pe dominantă, toate celelale speciĭ de acorduri de septimă se întrebuinţează foarte rar în afară de marşe armonice. Septimele tuturor acestor acorduri (specia II, III şi IV) cer riguros preparaţia, făcîndu-se însă o excepţie în această privinţă pentru acordurile contradominante, şi aceasta numaĭ în stilul liber, de uniĭ compozitorĭ. Pe gradele 1, 3 şi 7 a moduluĭ minor s'ar putea forma acorduri de septimă, cari prin natura intervalelor lor nu s'ar putea alipi la nicĭ una din speciile enumerate, numai practica nu le admite, sau dacă se găsesc cîte odată asemenea agregaţiunĭ de sunete, se poate face asupra lor aceĭaşĭ observaţie făcută maĭ sus asupra acordului crescut.

*Acordul de nonă* nu se întrebuinţează de cît format pe dominantă fie în modul major, unde avem o nonă majoră (1), fie în modul minor (2), unde avem o nonă minoră:



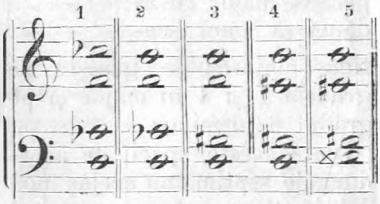
In realizarea armonieĭ cu acordurĭ de nonă pe lîngă preparaţia (v.) disonanţeĭ, care de altmintrelea ĭe facultativă, şi rezoluţia (v.) ĭeĭ, ĭeste încă de observat că nona să fie deasupra fundamentaleĭ şi a senzibileĭ, şi separată cel puţin printr'un interval de nonă de cea dintăĭ.

Acordul de nonă majoră se cifrează prin $\overset{9}{7}$ în stare dire prin $\overset{7}{6}$ în resturnarea întăĭ, prin $\overset{5}{6}$ în resturnarea a doua, prin $\overset{10}{+1}$ în resturnarea a treĭa; acordul în resturnarea a patra nu poate fi, de vreme ce fundamentala nu poate sta la bas. Acordul de nonă minoră se cifrează caşi cel de nonă majoră în stare directă; în resturnarea întăĭ pe lîngă quinta micşurată avem şi septima micşurată: $\overset{7}{6}$ şi în resturnarea a doua quinta micşurată: $\overset{6}{5}$ La acordul de nonă minoră, nu ĭe absolut necesar ca nona să fie de asupra senzibileĭ.

Acordurile formate pe dominantă, atît cele de septimă cît şi cele de nonă pot fi intrebuinţate şi fără fundamentală: în acest caz acordul de septimă dominantă ne dă un acord analog prin forma lui cu un acord de quintă de specia III, de care însă se deosebeşte prin rezoluţie.

Acordul de nonă majoră fără fundamentală dă naştere unuĭ acord numit *de septimă pe senzibilă;* cel de nonă minoră unuĭ acord numit *de septimă micşurată;* ambele se deosebesc de acordurile de septimă cu care s'ar putea confunda, prin rezoluţiunea lor în tonică, pe cînd dacă ar fi acordurĭ de septimă pe gradul 7 sau pe gradul 2 în minor, ar avea alte rezoluţiĭ.

Acordul de nonă minoră fără fundamentală are avantajul că poate prezinta şi o resturnare a patra, cu nona la bas, care se cifrează prin +2. Acest acord ĭe o mare resursă pentru modulaţiĭ, căcĭ prin simple schimbărĭ enarmonice, acelaş acord poate aparţinea la game deosebite. De exemplu un acelaş acord de nonă minoră poate aparţinea tonurilor: *mi* ♭ minor (1), *do* minor (2), *la* minor (3), *fa* ♯ minor (4) şi *re* ♯ minor (5):




Afară de numirile de acordurĭ ce am întîlnit până acum, unele resturnărĭ încă ĭeau numirĭ speciale, de la intervalul cel maĭ important ce cuprind.

*A. de sextă* ie resturnarea intăĭ a unuĭ A. de quintă (1).

*A. de sextă şi quartă* ie resturnarea a doua a unuĭ A. de quintă (2).

*A. de sextă şi quintă* ie resturnarea intăĭ a unuĭ A. de septimă (3).

*A. de sextă şi quintă micşurată* ie resturnarea intăĭ a unuĭ A. de septimă dominantă (4).


*A. de secundă* ie resturnarea a treia a unuĭ A. de septimă (5).

*A. de triton* ie resturnarea a treia a unuĭ A. de septimă dominantă (6), numit astfel de la intervalul de triton format de septimă cu terţa acorduluĭ.

*A. de secundă crescută*, ie resturnarea a patra a unuĭ A. de nonă minoră fără fundamentală (7).

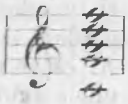
*A. de triton cu terţă majoră* sau *minoră* ie resturnarea a treia a unuĭ A. de nonă majoră (8) sau minoră (9).



Toate aceste denumirĭ de acorduri sint invechite, şi sistemul cu resturnările ie mult mai clar.

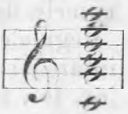
Alte agregaţiunĭ de sunete cari strict luate nu corespund definiţiuneĭ ştiinţifice de acord sint:

*A. de undecima tonică*, care ie un acord de septimă dominantă auzit pe tonică.



Se cifrează prin $+\frac{11}{7}$ / 5

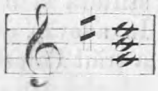
*A. de terţdecima tonica*, care ie un A. de nonă auzit pe tonică.



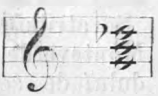
Se cifrează prin $+\frac{13}{7}$ / 5

Uniĭ autorĭ numesc *acorduri alterate* orĭ ce acord in care se alterează una sau maĭ multe note. Ie o definiţiune prea puţin preciză şi care foarte adese ne prezintă acorduri cari de şi introduc una sau maĭ multe note străine tonuluĭ in care sintem, nu ne dau nicĭ o impresiune nouă, ci de acorduri deja cunoscute. Acorduri cu adevarat alterate sint acele ce provin din alteraţiunea quinteĭ intr'un A. perfect major, şi anume:

*A. alterat crescut*, cu alteraţiunea suitoare a quinteĭ, şi constînd din fundamentală, terţă majoră şi quintă crescută.



*A. alterat micşurat*, cu alteraţia pogoritoare a quinteĭ, constînd din fundamentală, terţă majoră şi quintă micşurată.



In privinţa intrebuinţăreĭ a-

cestor acorduri v. a *altera, preparaţie, rezoluţie.*

Am văzut că numaĭ acordurile perfecte pot servi ca acorduri finale, acorduri de repauz, şi în adevăr, toate celelalte acorduri cer în urma lor un alt A. ce se numeşte *de rezoluţie*; unele chiar cer îndeplinirea unor oare cari condiţiuni şi de acordul precedent, care ĭea numele de *A. de preparaţie.*

Regulele ce guvernă întrebuinţarea acordurilor şi înlănţuirea lor, formează obiectul părţeĭ din teoria muzicală numită *Armonie* (v.).

Ştiinţa acordurilor ĭe o ştiinţă relativ nouă, căcĭ dacă în tot timpul evuluĭ mediu se întîlnesc agregaţiunĭ de sunete suprapuse, după regulele discantuluĭ întrebuinţat pe atuncĭ, acele agregaţiunĭ nu pot fi considerate ca acorduri, în senzul ce dăm astăzĭ acestuĭ cuvînt. Acordurile propriu zise nu apar decît cu sec. XIV, şi abia în sec. XV şi XVI se poate vedea o armonie regulat constituită şi bazată pe acorduri. In adevăr, către această epocă a trăit Palestrina, maĭstrul polifonieĭ vocale. Tot către sfîrşitul secululuĭ XVI Zarlino dă legile acordurilor, scriind cele întăĭ tratate de armonie.

Se atribuĭe de ordinar luĭ Monteverde invenţiunea acorduluĭ de septimă dominantă; ĭe o greşală, căcĭ şcoala luĭ Palestrina cunoştea şi întrebuinţa acordurile de septimă: Caccini, înaintea luĭ Monteverde, a întrebuinţat acordul de septimă dominantă fără preparaţie, şi chĭar acordul de nonă fără fundamentală; dar nicĭ Caccini, nicĭ Monteverde n'au inventat tonalitatea modernă, care exista cu mult înaintea lor în muzica populară. Meritul lor ĭeste că unul, ca creatorul opereĭ, şi altul ca cel maĭ important muzicant din începutul secululuĭ XVII, au consacrat prin scrierile lor această tonalitate, şi astfel muzica propriu zisă a reuşit a se elibera de tonalităţile cîntuluĭ plan.

In acelaş timp Viadana inventează şi regulează legile cifrăreĭ basurilor. Legile resturnărilor acordurilor nu sînt formulate decît în începutul seculuĭ XVIII de către Rameau şi cîţĭ va anĭ maĭ tîrziu Kirnberger stabileşte legile prelungirelor, ĭar Catel skiţază sistemul alteraţiunilor. Ie de observat că în compoziţiunile secililor trecuţĭ, acordurile predominante ĭerau cele consonante, pe cînd în secului nostru fondul armonieĭ îl formează acordurile disonante, naturale sau artificiale. Dar cu toată bogăţiă agregaţiunilor armonice a timpuluĭ nostru, se poate spune cu siguranţă că nu se poate întîlni una din aceste agregaţiunĭ care să nu poată fi alipită la vre una din speciile de acorduri ce am studiat.

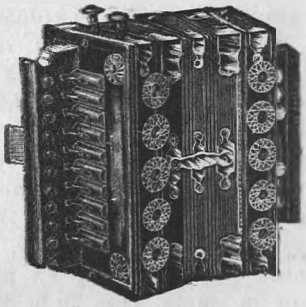
— se maĭ numeşte şi modul cum ĭe acordat un instrument;

astfel de ex. acordul violineĭ ĭe de ordinar *sol re la mi*. A fi de *A*., a merge în *A*., se zice despre două sau maĭ multe instrumente cari sună bine împreună; pentru asta ĭele trebuĭe să fie acordate (v. a *acorda*). In seculiĭ trecuţĭ, maĭ cu samă între seculiĭ XV şi XVII prin *A*. se înţelegea şi un cor de maĭ multe instrumente din aceĭaşĭ familie, dar construite în diferite mărimĭ; aşa de ex. un *A*. de flaute, sau de bombarde ş. a.; pe acel timp instrumentele întrebuinţate se construĭau de obiceĭŭ în treĭ sau patru mărimĭ, aşa că fie care voce a coruluĭ, avea în familia instrumentală instrumentul seu corespunzător: un sopran, un altist, un tenor, un bas. Şi azĭ unele familiĭ de instrumente moderne se construĭesc după acest principiu, trecînd chiar peste numărul de patru dimensiunĭ, precum sînt saxofoniĭ, saxhorniĭ, sarusofoniĭ ş. a.

Acorda (a), ĭe a regula tuburile sau coardele instrumentelor, sau în sfîrşit orĭ ce corp sonor, pentru a putea capata sunetele ce trebuĭe să ne deĭe, în perfect raport de justeţă şi de puritate. Acordarea instrumentelor de coarde, cînd aceste sînt în număr mic, nu prezintă nicĭ o greutate, şi, prin ajutorul învîrtireĭ cuĭelor sau a şuruburilor, se obţine tensiunea necesară pentru a avea sunetul voit. Pianul, avînd un mare număr de coarde, acordarea luĭ ĭe cu mult maĭ complicată şi se face prin ajutorul aşa numiteĭ *partiţiunĭ* (v); se acordă maĭ întâĭ, după *diapazon* (v). un sunet şi purcezînd de la acesta, prin octave şi quinte, se acordă toate celelalte. Instrumentele de suflare nu sînt în acelaş caz: ĭele datoresc acordul lor lungimeĭ tubuluĭ, lărgimeĭ luĭ şi formeĭ coloaneĭ de aer vibrante, factorĭ carĭ nu se pot schimba, aşa că executantul nu poate modifica decît în foarte slabe proporţiunĭ acordul lor primitiv. Cum însă temperatura schimbă acest acord, într'un mod foarte simţitor la unele instrumente, s'a căutat a se palia, şi s'a parvenit la unele, cum ĭe la flaut de ex., prin ajutorul aşa numiteĭ *pompă* (v.), a se da posibilitatea executantuluĭ a-şĭ da acordul voit şi a-şĭ restabili acest acord cînd, prin ridicarea temperatureĭ instrumentuluĭ, acest acord ar fi alterat. — A *se acorda* ĭe a se pune de acord, pentru a putea cînta împreună. Pentru aceasta se ĭea un sunet principal, de ordinar $la_3$ sau $do_1$ (v. *diapazon*) şi acesta stabilit la toate instrumentele, se acordează după ĭel toate celelalte coarde sau tuburĭ ale instrumentelor. In orchestră rolul diapazonuluĭ îl joacă de obiceĭu oboiul. (v. *Temperament*).

Acordeon, mic instrument portativ, cu foĭ, cu claviatură, în

care sunetele sînt produse de anciĭ metalice libere. Derivînd din *Cengul* chinez și *armonica* de gura, ĭel a fost inventat în 1829 de Damian, la Viena. Ie una din primele aplicațiunĭ în Europa a anciei libere, cunoscută la Chinezĭ, după spusa lor cel puțin, de maĭ bine de 2000 de anĭ. Acordeonul con-



1. Acordeon.

stă dintr'un fel de foĭ, în fața cărora sînt înșirate pe o tablă anciele destinate a produce sunetele. Prin ajutorul tastelor claviatureĭ, taste a căror număr variază de la 6 la 21, se pot ridica supapele corespunzătoare ancielor, pe cari curentul produs de foĭ le pune în vibrație. La fie care tastă corespund două sunete, două anciĭ deosebite, dintre cari una vibrează cînd se string foile, pe cînd cealaltă cînd se lărgesc. Diferite perfecționărĭ au fost încercate, dîndu-se naștere la diferite instrumente, cari în fond sînt acelaș lucru: *concertina*, *harmoni-flute*, *harmoni-flutine*, *melofon*, ș. a. Cele maĭ micĭ au o claviatură dînd o scară diatonică pentru mîna dreaptă, și prin ajutorul a două cheĭ, două acordurĭ pentru cea stîngă, așa că modulațiile le sînt interzise. Cele maĭ perfecționate însă prezintă cîte o scară cromatică pentru fie care mînă. Instrument de amator, se bucură puțin de considerațiunea artiștilor, din cauza sonorităţeĭ sale puțin plăcute, strigătoare, gîfîind oare cum, și maĭ cu samă a puținelor resurse ce prezintă. Totușĭ instrumentele maĭ perfecționate, în mîna unuĭ executant abil, pot produce efecte nu cu totul lipsite de artă.

Acordor ĭe acel ce acordează un instrument și în special instrumentele cu claviatură. Pentru aceasta ĭel se servește de unelte numite în limba franceză *Accordoirs*, a căror formă variază după specia instrumentuluĭ ce are a acorda. Pentru piano se servește ca uneltă principală de o specie de cheĭe în formă de **T** cu care întoarce cuĭele ce întind coardele; pentru orgă se servește de niște conurĭ de deosebite forme și mărimĭ: armoniul se acordeaza rozînd prin ajutorul uneĭ pile ancia, la bază, dacă sunetul trebuĭe pogorît, la extremitate, dacă trebuĭe ridicat. — S'a dat încă numele de *A*, la o serie de 12 diapazoane, acordate după cele 12 semitonurĭ temperate, instrument cu

ajutorul căruia ori cine poate acorda un piano.

Act, ie diviziunea unei acțiuni teatrale, diviziune marcată printr'o întrerupere mai mult sau mai puțin lungă a spectacolului. In teatrul grec, la început, nu iera nimic analog cu această diviziune, și acțiunile dramatice se reprezintau fără nici o intrerupere. Ie drept că din timp în timp actorii ieșau de pe scenă lăsind loc liber corului, dar bucățile ce acesta cînta, ierau în strînsă legătură cu acțiunea piesei reprezintate. Numai de la Euripide au început a se îndepărta de la această regulă și a se introduce coruri străine acțiunei dramatice. După modelul celor vechi, pînă în timpurile moderne unitatea de loc a acțiunei fiind strict păzită, și prin urmare scena reprezintînd constant acelaș decor, deși acțiunea ierа împărțită în acte, totuși nu iera nevoie de a pogori cortina: actorii ieșau, scena reminea un moment deșartă și după o scurtă pauză se începea actul următor. Teatrul modern, care a părăsit unitatea de loc, cere la fie care act, o schimbare de decor, ceia ce aduce o intrerupere mai lungă și o pogorire a cortinei. Aceste *între-acte* (fr: *entracte*) necesare mașiniștilor pentru schimbarea decorurilor, sînt necesare și publicului, care n'ar putea ținea atențiunea fără oboseală încordată în timp de 3, 4 oare sau chiar mai mult. In timpul acestor intreruperi acțiunea dramatică ie presupusă ca urmînd în afară de vederea spectatorului, dar autorul trebuie să găsască mijlocul a-i face cunoscute evenimentele petrecute. Tăietura cea mai agreată clasicilor iera acea în cinci acte, și chiar mult timp s'a considerat aceasta ca obligator. In timpii mai moderni însă numărul actelor nu ie fixat, și dacă de obiceiu nu se trece peste acest număr de cinci, se văd tot atît de des piese în 4, 3, 2, și chiar un act.

In opere, asemenea a fost un timp cînd numărul actelor iera fixat, cinci pentru operele mari franceze, și trei pentru cele italiene, regulă însă care azi nu se mai păzește. Asemenea exemplele nu lipsesc cînd numărul actelor ie mai mare de cinci și chiar acțiunea dramatică ie împărțită astfel că să fie reprezintantă în mai multe zile sau sări de a rîndul. Un exemplu mai modern ie tetralogia lui Wagner, care cuprinde 4 serate.

Cîte o dată prima parte a unei piese nu se ține de cît indirect de acțiunea principală, servindu-i numai ca introducere și petrecîndu-se cu mult timp înainte. In acest caz se numește *prolog*.

Act de cadență, se numea în terminologia veche muzicală o mișcare a basului sau a unei alte partizi armonice care provoacă, cere o cadență.

Acțiune dramatică ĭe întrunirea tuturor faptelor, evenimentelor pe care poetul le imaginează și le pune pe scenă în fața spectatorului pentru a-ĭ excita interesul și a provoca în ĭel senzațiunile cele maĭ variate. Teatrul antic punînd în scenă zeĭ și eroĭ, nu făcea de cît amintea evenimente cunoscute de toțĭ, acțiunea ĭera aproape nulă, desnodămîntul ĭera prevăzut și nu surprindea pe nimenĭ. Afară de cîteva excepțiĭ, tragediile grece nu ĭerau altă decît pretexte pentru a scrie versurĭ frumoase, a face descripțiunĭ magistrale, a expune gîndiri și fapte nobile. Acelaș lucru se întîmplă la renașterea teatruluĭ cînd se păstrează cu rigurozitate cele treĭ unitățĭ: de loc, de timp și de acțiune. Cu timpul însă, engleziĭ cu Shakespeare, spaniolii cu Lopez de Vega, Calderon și în urma lor francezii cu Corneille, Beaumarchais, ș. a. au scuturat aceste vechĭ prejudițiĭ, scriind numeroase capodopere cu o acțiune plină de energie, de incidente, de mișcare. Acest curent a mers tot crescînd și de pe la 1830 în coace acțiunea dramatică și-a luat un ast-fel de avînt că trece de multe orĭ limitele posibiluluĭ, și chiar lipsa de aparență n'o maĭ împĭedecă. Ie dreptul că în timpurile prezente întîlnim și piese de acele carĭ dacă în privința nulității acțiuneĭ se pot compara cu unele tragediĭ antice, sînt departe de a servi ca aceste de pretexte pentru a scrie versurĭ frumoase și a expune fapte și ideĭ nobile, tinzînd a transforma teatrul în expoziţiunĭ de cazurĭ patologice sau de forme plastice adăpostite de decorurĭ din ce în ce maĭ strălucitoare și de costumurĭ maĭ străvězătoare.

Actor ĭe acel ce ține un rol într'o acțiune teatrală. Actoriĭ s'au bucurat de considerațiunĭ foarte deosebite în diferite timpurĭ și la diferite popoare. Astfel pe cînd la grecĭ profesiunea de A. ĭera onorată, la Romanĭ ĭera interzis unuĭ cetățean a se sui pe scenă, și piesele teatrale nu puteau fi interpretate decît de sclavĭ. In timpiĭ maĭ modernĭ chiar, vedem actoriĭ respinșĭ din toate corporațiile și în Franța de ex. numaĭ de la Revoluțiune ĭeĭ au început a se bucura de egalitatea civică. In vechime numaĭ barbațiĭ ĭerau admișĭ a se sui pe scenă, rolurile de femei ĭerau interpretate de actorĭ tinerĭ sau de eunucĭ.

Un bun actor muzicant nu trebuĭe să fie numaĭ un bun cîntăreț, să cunoască în fond arta cîntuluĭ, dar să fie în acelaș timp un bun mim, căcĭ atît vocea cît și gesturile și mișcările luĭ pe scenă trebuĭe să concure a produce cît maĭ mult efect posibil asupra auditoruluĭ, a-ĭ face cît maĭ mare posibilă iluzia dramatică.

Acuitate, proprietatea sunetelor de a fi unele maĭ înalte decît altele (v. *înălțime*).

Acusmatic se zice despre un efect de sonoritate, a căruĭa cauză nu se poate înțelege.

Acustic, ca adj. se aplică la tot ceĭa ce se raportă la auz: nerv acustic, cornet acustic ș. a. — ca subst. = acustician.

Acustica ĭe știința ce se ocupă cu studiul sunetelor; ĭea tratează despre natura, propagațiunea, calitățile, clasificațiunea și percepțiunea sunetelor. Știință mixtă, ĭea participă în acelaș timp de matematicĭ, de fizică și de muzică. A. matematică studiază legile mișcărilor vibratoare considerate ca cauze ocazionale ale sunetelor; A. fizică se ocupă de fenomenele sonore; A. muzicală consideră sunetele ca aparținînd unuĭ sistem muzical.

Restrînsă la simple considerațiunĭ practice, A. a fost cunoscută din timpiĭ ceĭ maĭ vechĭ. Deja Pitagora și Aristote (sec.—IV) cunoscură și explicară fenomenul vibrațiuneĭ coardelor și a aeruluĭ, și raporturile ce există între lungimile coardelor, de unde rezultă diferența de sunete. Dar ca știință ĭea nu datează decît din timpurile moderne; Bacon (1214–1294) cunoștea propagațiunea și reflexiunea sunetuluĭ, dar le ignora legile; Galileu (1564—1642) stabili teorema curbeĭ armonice și în 1681 Brook cercă a calcula numărul vibrațiunilor. Dar cel întăĭ care a făcut acest calcul într'un mod precis a fost Sauveur (1653—1716), prin ajutorul batamentelor. Tot ĭel a imaginat numele de A., a expus teoria coardelor vibrante și a dat o explicațiune științifică a sunetelor armonice. Newton demonstrează prin calcul că transmisiunea sunetuluĭ depinde de elasticitatea aeruluĭ sau a corpuluĭ conducător. Cercetarea repegiuneĭ sunetuluĭ, a dat naștere la calcule minuțioase întreprinse de Gassendi, Cassini, Roemer, Newton, Tyndal, Taylor, Euler, Bernoulli, d'Alembert, Lagrange, ș. a. Dar a fost rezervat luĭ Chladni (1756-1827) a face din A. o știință adevarată și independentă: studiile sale se raporta maĭ cu samă la vibrațiunile placelor de sticlă și la figurele sonore. Publicarea importantelor sale descoperirĭ a inaugurat-o prin tratatul seu de A. în 1802. Savart (1791—1841) precizează într'un mod maĭ exact numărul vibrațiunilor necesare pentru a produce un sunet și face cercetărĭ asupra vibrațiunilor membranelor întinse; dedîndu-se maĭ cu samă mișcărilor individuale ale moleculelor, ĭel determină senzul, legile și caracterile diferitelor moduri de punere în vibrațiune, după natura particulară a diferitelor corpurĭ solide. In 1830 ĭel determină limitele sunetelor per-

ceptibile. In 1819 deja, Cagniard de la Tour (1777—1859) inventase *sirena*. In timpiĭ moderni A. a luat din ce in ce maĭ mare desvoltare și mulțĭ savanțĭ ĭ-a consacrat studiĭ intinse și speciale: astfel a fost Wheatstone, care s'a ocupat de acorduri, Willis, de sunetele inalte ale voceĭ umane și maĭ cu samă Helmholtz, a căruia cercetărĭ s'a indreptat maĭ cu samă asupra timbruluĭ. (v. *Sunet*, *Vibrațiune*, *Armonie*, *Batament*, *Resultant*, *Timbru*, *Intensitate*, *Tub*, ș. a.).

Acustician ĭe acel ce se ocupă special cu studiul Acusticeĭ.

Acustico—malian ĭe mușchiul intern corespunzetor ciocanuluĭ din ureche.

Acut, epitet ce se dă unor sunete relativ de altele produse de un număr maĭ mic de vibrațiunĭ; aceasta provine de acolo că cu cit sunetele sint produse de un număr maĭ mare de vibrațiunĭ, cu atita produc asupra timpanuluĭ care le percepe, o impresiune maĭ vie, analoagă cu acea produsă de un virf ascuțit.

Acula, joc mixt de orgă, de foarte mică dimensiune.

Acutae claves, acutae voces (lat.) vechĭ expresiunĭ raportindu-se la sunetele dintre $la_3$ și $sol_4$.

Adagio (it.) termin de mișcare = încet, comod. Ca și asupra tuturor termenilor de mișcare, muzicanții nu sint de acord nicĭ asupra acestuia; maĭ de mult ĭera considerat ca indicind mișcarea cea maĭ încetă, pe cind la moderni ĭe ceva maĭ puțin incet decit *largo*, așa că are 50 pănă la 60 timpĭ pe minut. Cel intăĭ care a intrebuințat această expr. a fost Corelli. *A.* nu indică numai o mișcare rară, inceată, dar și o expresiune tristă, elegiacă, pe cind *largo* nu implică decit un caracter nobil. — Cite o dată se dă acest nume compoziținuĭ insăși scrisă în această mișcare, izolată sau făcind parte dintr'o sinfonie, sonată, quartet ș. a.: locul ce-l ocupă în acest caz ĭe ca parte a doua de obiceĭu. Superlativul *adagissimo* ĭe foarte rar intrebuințat și indică o mișcare și maĭ inceată incă; diminutivul *adagietto* indică sau o mișcare ceva maĭ inceată decit andante și maĭ repede de cit *A.* sau un *A.* de o durată maĭ mică.

Adaptațiune se numește transportarea pe scena lirică a unor lucrărĭ scrise sub formă de dramă sau comedie, ceĭa ce, considerind cerințele muziceĭ, nu se poate face de cit cu numeroase schimbărĭ și suprimărĭ. Cu alte cuvinte ĭeste a lua subiectul și planul uneĭ drame sau comediĭ și a fabrica cu ĭele un libret de operă. Dacă unii consideră aceasta ca un sacrilegiŭ, de care totuși n'au scapat nicĭ ceĭ maĭ marĭ autorĭ dramaticĭ, nu-ĭ maĭ puțin

adevărat că acest gen de lucrare a procurat adevărate capodopere, și chiar unele din cele maĭ frumoase podoabe a sceneĭ lirice moderne. Astfel vedem rind pe rind apărind *Don Juan*, *Nunta luĭ Figaro*, *Barbierul din Sevila*, *Wilhelm Tell*, *Rigoleto*, *Ernani*, *Dama cu camelii*, *Romeo și Julieta*, *Faust*, *Hamlet*, *Otelo*, *Cumătrele Vesele din Windsor* ș. a. Un alt gen de adaptațiune ĭe cind vroind a se transporta dintr'o limbă in alta o operă, un oratoriu, traducțiunea se găsește insuficientă: ast-fel s'au adaptat pentru scena franceză un mare număr de opere germane și italiene, și adaptatoriĭ nu s'au mulțumit a modifica și aranja după gustul lor textele, dar de multe orĭ și muzica chiar: aceste felurĭ de adaptațiunĭ sint in tot cazul condemnabile, căcĭ aranjatorul fiind totdeauna inferior autoruluĭ, nu poate prezinta de cit o lucrare inferioară originaluluĭ. In timpiĭ maĭ noĭ insă traducătoriĭ au devenit maĭ conștiincĭoșĭ și fac tot posibilul ca traducțiunile să corespundă cit maĭ mult posibil textuluĭ original, cel puțin așa ca compoziționea muzicală să nu sufere mutilațiunĭ.

Ad arbitrium (lat) v. ad libitum.

Adăugală (fr: *ajoutee*), se zicea maĭ de mult in armonie despre o sextă care se punea pe lingă un acord perfect, ceĭa ce dădea prin urmare un acord de septimă in resturnarea intăĭ. De

la intrebuințarea nouăĭ nomenclaturĭ de acorduri insă, un acord de septimă se numește un acord de septimă și nu un acord perfect cu sextă adăugată. — La Grecĭ se numea astfel (*proslambanomenos*) nota pusă pe lingă vechiul sistem pentru a complecta tetracordul grav; ĭea ĭera la două octave de nota cea maĭ acută (*nitihiperboleon*) și corespundea luĭ *la*, de astăzĭ.

Addoloralo (it) term. de expr. = cu durere.

Adițional, adj. ce se aplică sunetelor rezultante provenind din suma vibrațiunilor a două sunete auzite impreună (v. *Rezultant*). *Liniĭ adiționale*, = *liniĭ suplinitoare*: *taste adiționale* v. *Claviatură*.

Ad$^{ag}$, prescurtare in loc de *Adagio*.

Adiaphon sau *Gabelklavier* (germ.), instr. inventat de factoriĭ Fischer și Fritzsch din Leipzig, patentat in 1882. Ie format dintr'o serie de diapazoane puse in vibrațiune prin ciocanașe mișcate de o claviatură. Ie analog prin timbru, ca și prin formă cu *tipofonul* luĭ Mustel.

Ad libitum (lat.) expr. care pusă deasupra unuĭ pasaj insamnă că interpretul poate să se dedeĭe fantazieĭ și sentimentuluĭ

seŭ muzical, fără a păzi cu stricteță durata indicată a notelor, rărind sau grăbind mișcarea și cîte o dată chiar scurtînd sau suprimînd cu totul pasajul indicat. In acelaș senz se întrebuințează încă expr. *a capricio*, *ad arbitrium*, *a piacere*. Pentru a relua stricta observațiune a măsureĭ se întrebuințează expr. *a tempo*. — O parte instrumentală sau o voce ĭe zisa *A. l.* cînd ĭea poate fi suprimată fără a strica mult efectuluĭ general al compoziţiuneĭ.

Ad°, prescurtare în loc de *Adagio*.

Adonic vers format dintr'un dactîl urmat de un spondeu sau de un troheu:

— ◡ ◡ | — — sau — ◡ ◡ | — ◡

Ritm viu și vesel cu care se termină de ordinar strofele safice, și care în muzică poate fi tradus între altele în unul din modurile următoare:

Adufe specie de daire spaniolă.

Aegual (lat.), se zice despre jocurile de orgă de 8 picioare, sunînd astfel cum sînt scrise.

Aeolina, joc de orgă, cu anciĭ libere, fără tuburĭ sau cu tuburĭ foarte scurte. servind maĭ cu samă pentru efecte de ecou. (v. *Eolină*).

Aeolodicon, instr. inventat către 1800 de I. T. Eschenbach din Hamburg. Iera o specie de armoniu, cu o întindere de 6 octave, în care sunetele ĭeraŭ produse de resorturĭ de oțel. Incercărĭ de perfecționare au fost făcute de diferiţĭ factorĭ. In *Aeoloklavier*, construit către 1825, sunetele ĭerau produse de resorte de lemn, adevarate anciĭ; în *Aeolomelodicon* numit și *choraleon*, construit tot cam pe la 1825, la resorturĭ ĭeraŭ adaptate tuburĭ, ceĭa ce mărea mult sonoritatea instrumentuluĭ. In 1830 se construĭește sub numele de *Aeolo-pantalon* un instr. dublu, consistînd dintr'un *Aeolodicon* și un piano, de care executantul putea să se servească succesiv sau în acelaș timp. Toate acește instrumente însă au fost înlăturate prin apariţiunea armoniuluĭ.

Aeolo-*harpe* (fr.) = harpă eoliană.

Aeolo-*klavier*. — *melodicon*. — *pantalon*, v. *Aeolodicon*.

Aequal v. *Aegual*.

Aequison (lat.)=Unison.

Aerephone (fr.) a fost numit de Chr. Dietz un instr. destinat a prelungi sunetele pianuluĭ; lame vibrante, puse sub o tabla de armonie, vibrau simpatic cu coardele pianuluĭ. Acest instr, prezintat la Expoziţia din 1827, a fost precedat în acelaș scop de *Aeroclavicordul* luĭ Scheb și Scherzki.

construit către 1790, cu coarde puse în vibraţiune de nişte foĭ.

Aeroclavicorde (fr.) v. *Aerephone*

Aerofon ĭe un aparat acustic, inventat în 1877 de Edison şi destinat a duce vocea la o mare distanţă. Ie bazat pe faptul că intensitatea voceĭ creşte cînd vorbim într'un curent de aer. Acest aparat se compune dintr'un tub cilindric prevăzut cu un alt tub în direcţiune perpendiculară şi garnisit de două place vibrante. Vocea face să vibreze placele şi undele sonore sînt aruncate în spaţiu prin mijlocul unuĭ curent de aer comprimat emis în acelaş timp din o specie de cutie ce se află îndărătul aparatuluĭ. Prin acest mijloc vocea omenească capătă o intensitate de 500 de orĭ maĭ mare şi poate fi auzită la o distanţă de maĭ bine de 8 kilometre.—V. Orgă.

Afafa, dans portughez.

Affetuoso (it.), term. de expr.= cu afecţiune.

Affilar *il tuono* (it.) = a *fila* (v.).

Afflito (it.) = cu tristeţă.

Affretando (it.), expr. avînd acelaş sens cu *stringendo*, grăbind (v.).

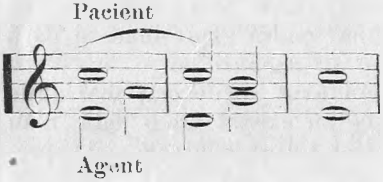
Afonie (din gr.) lipsa voceĭ, boală a larinxuluĭ, care poate proveni din cauze foarte variate : inflamaţie, abces, paralizie, o răceală subită, strigăte sforţate ş. a.

Agada sau *Kwetz*, specie de oboĭ descris de Laborde ca uzitat în Egipet şi Abisinia ; Villoteau însă zice că n'a dat nicăirĭ de urma luĭ.

Agali Keman. instr. arab, cu coarde şi cu arcuş, specie de violoncel de formă rudimentară dar ceva maĭ mic.

Agencement (fr.) v. *Conducere*.

Agent numeau vechiĭ contrapuntiştĭ partida care introducea în armonie o disonanţă prin mişcare oblică, prin opoziţie cu *pacient*, nume ce se dădea partideĭ ce stătea nemişcată. Aceştĭ terminĭ au dispărut din limbagiul teorieĭ moderne, de şi acest artificiu armonic nu ĭe maĭ puţin întrebuinţat.




Agilitate, uşurinţa, repegiunea ce au instrumentiştiĭ şi cîntăreţiĭ în emiterea sunetelor, ĭe una din calităţile cari seduc sau maĭ bine zis uĭmesc maĭ uşor pe auditorĭ. Trilurile, gamele, ruladele, sînt trăsăturĭ de agilitate şi studiul lor constituĭe o parte importantă din arta execuţiuneĭ. Agilitatea poate fi naturală sau dobîndită prin studiu sau maĭ bine zis depinde de la calităţĭ naturale perfectionate prin studiĭ : acestea, urmate cu perseverenţă, şi rabdare, parvin a

da executanţilor o agilitate suficientă, dar perfecţiunea nu poate fi atinsă de cît de aceĭ dotaţĭ de la natură pentru aceasta cu calităţĭ carĭ variază după specia instrumentuluĭ. De sigur ĭe necesar fie căruĭ executant a poseda mecanismul instrumentuluĭ seu, dar agilitatea nu ajunge pentru a forma un adevărat artist şi ĭea nu ĭe de cît o parte a virtuozităţeĭ, care îusăşĭ ţine un loc inferior în arta muzicală, cu toată favoarea de care se bucură pe lîngă mulţime. La vocĭ de asemenea agilitatea depinde de studiu şi de conformaţiunea organizmuluĭ vocal, dar se poate spune în general că nu vocile cele maĭ agile sînt acele ce au maĭ multă expresiune, şi dacă o L. Aguiari sau o A. Patti au avut vocile cele maĭ agile ce au existat vre-o dată n'au fost totuşĭ ĭele cele maĭ expresive şi maĭ marĭ cîntăreţe dramatice.

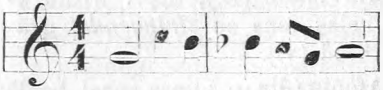
Agitato (it.) agitat, expr. ce se pune cîte odată pe lîngă un term. de mişcare repede, pentru a-ĭ da maĭ multă putere: *allegro agitato*, ceva maĭ repede de cît *allegro*. Dacă-l întîlnim cîte odată singur, trebuĭe a-ĭ presupune pe lîngă ĭel terminul *allegro*. Mendelssohn, în unul din *Lieder ohne worte*, întrebuinţează expr. *piano agitato*; slaba intensitate a sunetuluĭ nu împĭecică de loc repegiunea, neliniştea.

Agnus Dei. (lat.) rugăciune din liturghia catolică ţinînd locul între *Pater* şi Comuniune. In mesele aşa zise profane, compozitoriĭ au făcut din această rugăciune de un caracter dulce şi liniştit, una din bucăţile cele maĭ desvoltate şi maĭ pompoase. In timpiĭ din urmă însă s'a revenit asupra acesteĭ inconsequenţĭ (v. *Mesă*).

Agege (gr.) cuvînt din terminologia muzicală a vechilor Grecĭ, corespuzînd cu ceĭa ce noĭ numim „mişcare melodică"; ĭeĭ deosebeau: *A. directă* sau *ascendentă*, *A. inversă*, *retrogradă* sau *descendentă*, şi *A. circulară*. O altă semnificaţiune a acestuĭ termin ĭe acea de mişcare în senzul de *tempo*, de unde şi numele de *Agogica*, dat studiuluĭ diferitelor modificaţiunĭ în mişcarea ce necesitează o execuţiune expresivă.

Agrava (a), se numeşte în compoziţiune, a mări valorile notelor unuĭ motiv dat, de ordinar dublîndu-le. Ie un procedeu adese întrebuinţat în stilul fugat. De ex.:

Motivul dat:



Acelaş agravat:

Agremente (din it.) = ornamente (v.).

Aiacastli, instr. mexican, făcut din teracotă şi servind maĭ cu samă pentru a acompania dansul.

Air (fr.) = arie (v.).

Ais (germ.) = *la* diez.

Ajahlikeman v. Agalikeman.

Ajutătoare, *linii a.* = *linii suplinitoare.* (v.).

Ak . . . , v. *Ac* . . . .

Al (it.,) în loc de *a il* = până la. Ex.: *crescendo al forte* = crescînd până la forte.

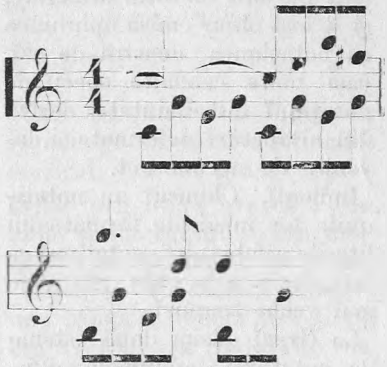
Alabu-Sarangi (beng. = Sarangi cu tatarcă) specie de violină indiană cu 4 coarde (acordate cu un ton maĭ jos de cît a violeĭ), puse în vibraţie de arcuş, şi 7 coarde simpatice dînd gama naturală de la $sol_3$ la $fa_4$. Lada de resonanţă ĭe formată din treĭ sferturĭ de tatarcă, pe marginile căria ĭe legată o tablă de armonie.

Alali sau *halali* (fr.: *hallali*) fanfară de vînătoare anunţînd căderea apropiată a animaluluĭ urmărit. Fraze analoage cu acestea, ce se întîlnesc în muzica dramatică sau imitativă.

A la mi sau *a la mi re* sînt diferite numirĭ ce lua sunetul *la* în sistemul de solmizaţie (v.) prin mutaţiunĭ (v.)

Alătural = unit (v.)

Albertin, *bas albertin*, ĭe numele ce se dă în muzica de piano acompaniamentuluĭ format din acorduri frînte, simetric aşazate pentru mîna stîngă, pe cînd cea dreaptă ţine melodia. Acest nume îĭ vine de la Dom. Alberti, care l'a întrebuinţat cel întăĭ.



Album *muzical*, titlu ce se dă unor colecţiĭ de bucăţĭ aparţinînd la diferiţĭ autorĭ, colecţiĭ făcute în vederĭ speculative, şi cuprinzînd cele maĭ de multe orĭ aranjamente fără valoare artistică. Sub numele de *File de album* (*Feuillets d'album*, *Albumblätter*) se înţeleg micĭ compoziţiunĭ fără marĭ pretenţiunĭ şi luînd oare cum aparenţa de improvizaţiunĭ pe o filă de album.

Alcazar, nume dat unor teatre sau sale de concert, a căror decoraţiunĭ amintesc stilul maur.

Alfabet. Din toate speciele de semne ce au întrebuinţat muzicanţiĭ în scrierea muziceĭ, literile alfabetuluĭ au avut o întrebuinţare maĭ generală şi maĭ persistentă; în adevăr, cele întăĭ sisteme de notaţiune cunoscute sînt formate din li-

terile alfabetuluĭ, cari astăzĭ încă sînt întrebuinţate, nu numaĭ pentru demonstraţiunile teoretice, dar chĭar din practică nu sînt cu totul alungate, şi a fost chĭar emisă opiniunea că notaţiunea noastră de azĭ, caşi toate celelalte specĭĭ de notaţiunĭ întrebuinţate, derivă din alfabeturĭ deformate şi devenite de necunoscut.

Indienĭĭ, Chinezĭĭ au notaţiunile lor muzicale formate din literile alfabetuluĭ, notaţiunĭ ce ĭeĭ susţin a le avea din cele maĭ vechĭ timpurĭ.

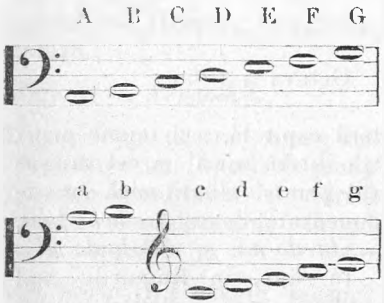
La Grecĭ găsim două sisteme de notaţiunĭ, amîndouă alfabetice. Unul, expus de Aristide Quintilianul ĭe bazat pe tetracorde: în acest sistem sunetele tetracorduluĭ întăĭ al sistemuluĭ muzical grec sînt reprezintate prin literile de la α până la ι, care însemna punctul de plecare a tetracorduluĭ al doile şi care servea ca literă caracteristică a sunetelor acestuĭ tetracord însemnate prin ιβ, ιγ ş. c.; ultimul sunet al acestuĭ tetracord ĭera însemnat cu litera ζ, literă caracteristică pentru tetracordul al treilea, precum λ şi μ ĭerau caracteristice pentru tetracordele al patrulea şi al cincilea, aşa că întregul sistem ĭera reprezintat prin combinarea acestor 15 litere ale alfabetuluĭ grec. Acest sistem, cu toată aparenţa luĭ de simplicitate şi de claritate pare că n'a avut decît o întrebuinţare teoretică şi practica întrebuinţa un sistem bazat pe toate literile alfabetuluĭ grec, pe care le întrebuinţa drepte, culcate, resturnate, accentuate, neaccentuate, trunchiate, aşa că în tabloul ce dă Alipius se găsesc nu maĭ puţin de 1600 de semne ale notaţiuneĭ alfabetice grece. Şi cu toată complicaţiunea ĭeĭ, această notaţiune a fost singura întrebuinţată până în sec. IV.

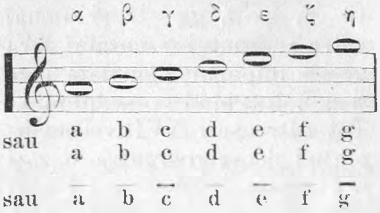
Dacă cu timpul alfabetul grec a dispărut cu totul din notaţiunea muzicală, totuşĭ litera greacă Γ (gama) a jucat un rol foarte important în evul mediu, dînd chĭar numele seu sistemuluĭ muzical modern. Către sec. IV Gaudenţiu vorbeşte de notaţiunea alfabetică greacă ca de un lucru învechit şi tot către această epocă găsim primele apariţiunĭ de notaţiunĭ bazate pe literile alfabetuluĭ latin. Una din cele întăĭ notaţiunĭ de acest gen ĭe aşa numita *boeţiană*, bazată pe primele 15 litere ale alfabetuluĭ, de la A până la P. Numele acesteĭ notaţiunĭ îĭ vine de acolo că ĭe atribuită filosofuluĭ roman Boetius (470–524), aserţiune de altmintrelea cu totul gratuită. Pe timpul papeĭ Gregoriu cel Mare († 604) s'a găsit prea mare numărul de 15 litere şi s'a redus la primele şapte, admiţînd diviziunea prin octave, aşa că după G venea ĭarăşĭ A şi aşa maĭ departe. In această notaţiune însă literile corespundeau serieĭ sunetelor începînd

cu *do*, cu alte cuvinte semitonurile ierau între C—D şi G—H.

Literile alfabetuluĭ servesc exclusiv ca notaţiune muzicală până prin sec. VI cînd apar notaţiunile prin semne convenţionale, accentele tonice ale Evreilor, neumele şi notaţiunea bizantină, carĭ încep a le înlătura din practică. Iele însă continuă a fi întrebuinţate în demonstraţiunile teoretice.

O nouă perfecţionare se realizează către sec. IX, perfecţionare atribuită luĭ Odon de Cluny († 942); această perfecţionare constă în aceĭa că tot admiţîndu-se cele 7 prime litere pentru a reprezinta cele şapte sunete ale octaveĭ, aceste litere nu se rapoartă la seria *do—si*, ci la seria *la—sol*, începînd cu cea maĭ gravă notă a sistemuluĭ muzical de pe atuncĭ; apoĭ se întrebuinţează diferite specĭĭ de litere pentru a reprezinta sunetele diferitelor octave, cam în modul următor:




Cam tot către această epocă se adaugă un sunet sistemuluĭ muzical, un *sol* grav, reprezintat prin litera greacă Γ, de unde şi intreguluĭ sistem muzical i se dă numele de *gamă*.

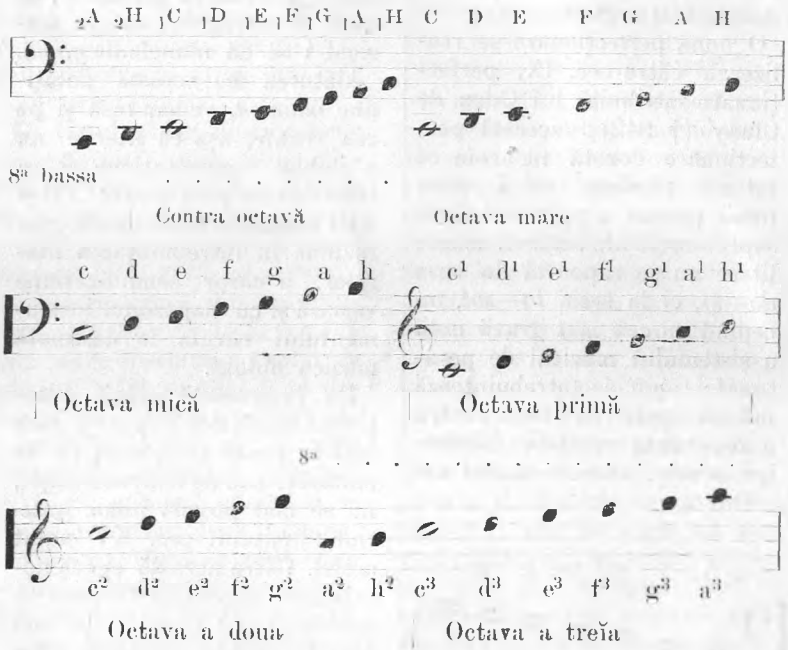
Alăturea cu această notaţiune *odonică*, vedem însă şi pe cea vechĭe, aşa că literile au o dublă semnificaţiune şi în tratatele de prin securiĭ XII şi XIII domneşte o adevărată confuziune în întrebuinţarea literelor, a căror semnificaţiune variază şi cu diapazonul instrumentuluĭ càruĭa ĭe destinată muzica notată.

De la această epocă notaţiunea alfabetică dispare şi dacă maĭ ĭe poate întrebuinţată de cîntăreţĭ sau de instrumentiştĭ, nu se maĭ posedă nimic anterior sfîrşituluĭ sec. XV notat astfel. Către această epocă notaţiunea alfabetică reapare în *tablatura* (v.) orgăĭ. Pe cînd însă în vechĭa notaţiune odonică literile aveau o semnificaţiune unică, hotărîtă, aicĭ găsim deosebite modurĭ de împărţire în octave: alăturea cu vechĭa împărţire: Γ, A—G, a—g, aa—gg, găsim încă împărţirea f—e, f—e, f—e sau

G—F, g—f, gg—ff, și numaĭ către începutul secululuĭ XVI găsim împărțirea uzitată încă și azĭ, începînd cu litera C. Tot către sec. XVI vedem apărînd deosebirea între *si* › și *si* : reprezintîndu-s › cel d'intăĭ prin B, cel de al doilea prin H, în care unii au văzut o transformațiune a semnuluĭ : care se știe nu ĭe ĭel însușĭ decît o transformațiune a luĭ b (v. accident).

Pe cînd însă din practică această notațiune ĭe tot maĭ părăsită, în demonstrațiunile teoretice ĭea ĭe conservată și azĭ, maĭ cu samă în Germania și în țerile ce urmează acelaș sistem ca și Germaniĭ.

Iată traducțiunea sistemuluĭ alfabetic întrebuințat astăzĭ:




și așa maĭ departe.

Uniĭ teoriciani au dat literilor nu numaĭ semnificațiunĭ de sunete, ci și acea de acorduri; astfel, către începutul acestuĭ secul, Gotfried Weber reprezintă acordul major printr'o literă capitală, cel minor printr'o literă mică și cel micșurat printr'o literă mică cu exponentul 0; de ex. A=*la do : mi*, a=*la do mi*, și $a^0$=*la do mi* ›.

In fine, în timpurile maĭ moderne încă, acusticiĭ au dat

alte semnificaţiunĭ diferinţeĭ de caractere, semnificaţiunĭ însă a căror detaliare ne-ar atrage prea departe.

In afară de notaţiunile date maĭ sus, alte notaţiunĭ încă au fost întrebuinţate în diferite timpurĭ dar, pe de o parte aceste notaţiunĭ n'au avut de cît o durată cu totul efemeră şi pe de altă parte ĭele se bazează tot pe acelaş principiu. Tot ca o notaţiune alfabetică poate fi considerată acea aşa numită *dasiană* (v. *Notaţiune*) care consta în reprezintarea intervalelor ce formau melodia, prin iniţialele numelor acestor intervale.

Intre reformatorii moderni cari au considerat notaţiunea actuală ca o piedecă pentru vulgarizarea muziceĭ, au fost şi de aceĭ carĭ au admis pentru uşurinţa cetireĭ muziceĭ reprezintarea sunetelor prin literile iniţiale ale numelor acestor sunete. Astfel a fost Miss Glower în Anglia (v. *Tonic sol fa*) şi L. Danel în Franţa.

Algoja sau Algosah, mic fluĭer indian.

Aliquote v. *Armonice*.

Aliquot-flügel (germ.) nume dat de Blütner uneĭ specĭĭ de piano în care sonoritatea ĭe întărită printr'o serie de coarde vibrînd prin simpatie.

Alla breve (it.) vechĭe măsură în care tactul valora o *brevă* (𝅜), de unde îĭ vine numele.

In muzica modernă se consideră două felurĭ de masurĭ Alla breve, ambele în doĭ timpĭ: *Marele A.*, care se înseamnă prin $\frac{2}{1}$ sau 𝄵, în care timpul valorează o notă întreagă (𝅝) şi *Micul A.*, însemnat prin $\frac{2}{2}$ sau 𝄶 în care timpul valorează o jumătate ( 𝅗𝅥 ). Ambele aceste măsuri întrebuinţate maĭ mult în muzica bisericească au fost numite şi *Alla Cappella*.

Alla camera (it.) = în stilul muziceĭ de cameră.

Alla cappella (it.) = ca la biserică, v. *Alla breve*.

Alla francese (it.), expr. ce se pune la începutul unor compoziţiunĭ indicînd un *staccato* de o mişcare moderată.

Alla mente (it.) specie de contrapunct a căreĭa origină se suĭe până la sec. XIII, şi pe care cîntăreţiĭ îl *improvizau* sau maĭ bine îl cîntau din deprindere, din memorie, pe melodia textuluĭ sacru: această specie de contrapunct a maĭ fost numit şi *contrapunct pe carte*.

Alla militare (it.) expr. ce se găseşte la începutul unor compoziţiunĭ pentru a indica mişcarea şi caracterul unuĭ marş militar.

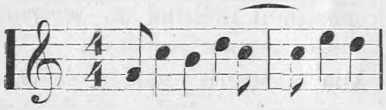
Alla Palestrina (it.) = *ca Palestrina*, în stilul luĭ Palestrina, cu alte cuvinte în stilul contrapunctuluĭ fugat fără acompaniament, de care acest com-

pozitor a lăsat cele maĭ frumoase modeluri. Se maĭ numeşte încă şi stil *a cappella*.

Alla Polacca (it.) expr. ce se pune la începutul unor compoziţiunĭ pentru a arăta că sînt în caracterul, ritmul şi mişcarea arieĭ de dans numită *poloneză* (*polacca*).

Allargando (it.) = lărgind, rărind mişcarea, se întrebuinţează în loc de *ritardando* sau de *rallentando* maĭ cu samă acolo unde intensitatea sunetuluĭ nu trebuie să scadă, ci din contra să crească.

Alla zoppa (it.) expr. indicînd o mişcare melodică sincopată, ceia ce dă ritmuluĭ o aparenţă de *şchiopatare* (*zoppare*) de un efect foarte caracteristic.



Allegramente (it.) = vesel.

Allegretto (it.), presc. All$^{tto}$, diminutivul luĭ *Allegro*, echivalînd aproape cu *Andantino* şi avînd metronomic 84-120 timpĭ pe minut, ceia ce-l face că admite o mulţime de nuanţe *A. vivace*, *A. scherzando* ş. a. Beethoven întrebuinţează adese această mişcare, numaĭ nu-ĭ dă o semnificaţiune hotărîtă; ast-fel pe cînd în unele opurĭ se apropie maĭ mult de *Allegro*, ca în sonata op 14, 1, în altele găsim *Andante quasi A.* şi în celebra sinfonie în *la* major partea a doua ĭe indicată: *Andante molto moto quasi allegretto.* — Se dă acest nume cîte o dată şi bucăţeĭ însuşĭ scrisă în această mişcare.

Allegro (it.) prescurtat All$^{o}$, = vesel, vioĭ, voĭos, unul din ceĭ maĭ vechĭ termenĭ de mişcare. Cu timpul însă ĭel şĭ-a pierdut semnificaţiunea luĭ primitivă şi azĭ echivalează cu *repede* avînd metronomic 120-150 timpĭ pe minut şi admiţînd prin urmare o mulţime de nuanţe delicate; ĭată cele maĭ întrebuinţate:

*A. molto* . . foarte repede.
*A. con brio.* vesel, strălucitor.
*A. con fuoco.* cu vivacitate.
*A. giusto.* . . . repede, dar moderat.
*A. ma non troppo* nu pre repede.
*A. ma non tanto* „
*A. majestuoso.* cu măreţie.
*A. moderato.* . . cu moderaţiune
*A. commodo.* . . „
*A. risoluto.* . . . cu hotărire.
*A. energico.* . . . cu energie.
*A. scherzando.*. glumind.
*A. vivace* . . . . . foarte repede.
*A. irato.* . . . . . cu mînie.
*A. giojoso.* . . . cu veselie.

Cum se vede unele din aceste expresiunĭ complementare sînt adevarate pleonasme, dar în aceste chestiunĭ obiceiul ĭe maĭ tare de cît orĭ şi ce.

Numele de *Allegro* ĭe dat uneĭa din principalele părţĭ a sonateĭ, a concertuluĭ, a sinfonieĭ şi uvertura propriu zisă nu ĭe decît un *Allegro*. In tră-

săturĭ generale forma (v.) luĭ ĭe aceasta A-B-A. Partea întăĭ, A, constă ĭea însăşĭ din patru părţĭ maĭ micĭ : a) tema b) period de transiţie c) a doua temă, numită şi tema melodică şi d) period de cadenţă ; B ĭeste desvoltarea tematică sau desvoltarea diferitelor motive luate din cele două teme ale luĭ A, după care A se repetă ĭarăşĭ cu cele patru părţĭ ale luĭ, urmat de ordinar de o încheĭere, de o *coda*.

— *Allegro di bravura* se numea partea finală a uneĭ marĭ ariĭ de teatru sau de concert, care maĭ totdeauna ĭera destinată prin ornamentele şi ruladele ĭeĭ a uĭmi publicul şi printr'un efect de *crescendo* a-ĭ smulge aplausele şi succesul dorit.

Allemande (fr.) specie de arie de dans de un caracter nobil în măsura $^1/_4$ de o mişcare Allegretto (♩ = 84), cu o armonie îngrijită, maĭ tot timpul mergînd în note de valorĭ micĭ, începînd cu $^1/_8$ sau cu $^1/_{16}$ pe contra timp şi cu cadenţele în mijlocul tactuluĭ. Bach, Händel, Couperin au scris un mare număr de aceste compoziţiunĭ şi *A.* ĭera una din părţile constitutive ale aşa numiteĭ *Partita* sau *Suite*, antemergătoarea sinfonieĭ. Cu timpul i s'a schimbat însă şi numele şi caracterul şi s'a numit *A.* o specie de dans de un caracter viu, vesel, în $^2/_4$. Tot *A.* se maĭ numeşte încă în Suabia şi în Svițera o arie de dans, de un caracter vesel, în $^3/_4$, analoagă cu valsul.

All°. presc. în loc de *Allegro*.

All'Ottava, (it.) al 8ª, sau simplu 8-', indicaţiune care pusă deasupra unuĭ pasaj arată că trebuĭe executat cu o octavă maĭ sus de cum ĭe scris. Cele maĭ de multe orĭ cînd această transpunere trebuĭe să înceteze se pune cuvîntul *loco*.

All^tto presc. în loc de *Allegretto*.

Alphorn sau *Alpenhorn*, (germ.), = cornul Alpilor, bucĭumul păstorilor din Alpĭ.

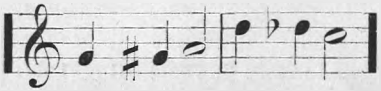
Al segno sau *dal segno* (it.) = de la semn, expr. indicînd o reluare, şi anume de la locul unde ĭeste pus semnul respectiv.

Altera (a) ĭe a schimba natura fie a uneĭ note, a unuĭ interval, a unuĭ acord, fie a unuĭ ritm stabilit, aşa că alteraţiunile pot fi *melodice*, *armonice* sau *ritmice*.

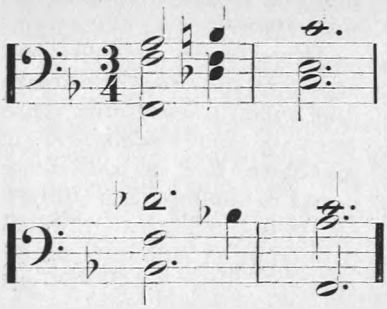
Alteraţiunile melodice sau armonice pot fi sau trecătoare, dînd numaĭ o senzaţiune, o prezicere a uneĭ schimbărĭ de tonalitate, fără a realiza această schimbare, sau tulbură cu totul tonalitatea primitivă, o distruge şi stabileşte în locul ĭeĭ o alta. Aceste din urmă alteraţiunĭ se numesc *modulante* şi importanţa lor ĭe capitală, căcĭ cea maĭ mare parte din modulaţiunĭ, sufletul muziceĭ moderne, provin din alteraţiunĭ. Orĭ cît de trecă-

toare ar fi însă o alteraţiune, fie melodică, fie armonică, ĭea ĭeste momentan cel puţin o întrerupere a unităţeĭ tonale, o schiţare de modulaţie.

A altera o notă ĭeste a-ĭ schimba sunetul cu jumatate de ton maĭ sus sau maĭ jos, de cum ĭe în gama stabilită. Această alteraţiune se face prin unul din semnele diez, bemol, becar sau variantele lor. Alteraţiunile suitoare cer o rezoluţiune la nota alăturată superioară, cele pogoritoare, la nota alăturată inferioară:

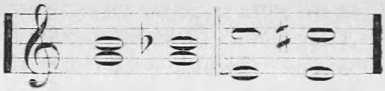


Această tendinţă ĭeste chĭar cind notele alterale nu sint precedate de aceleaşĭ note nealterate:



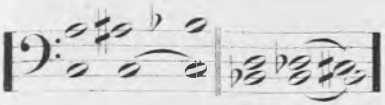
Această regulă admite adese excepţiĭ, maĭ cu samă în cazul al doilea. Exemplul de maĭ sus ne arată maĭ multe alteraţiunĭ carĭ sint departe de a sdruncina tonalitatea primitivă a luĭ *fa*. In ceĭa ce priveşte determinarea uneĭ nouă tonalităţĭ sau menţinerea tonalităţeĭ primitive, a se consulta maĭ la vale alteraţiunile armonice, precum şi cuvintele *ornamente*, *note de pasaj*. Alteraţiunile melodice sint unul din mijloacele cele maĭ puternice de expresiune de care dispune muzica: ĭele se întrebuinţează foarte des şi dau maĭ totdeauna naştere uneĭ creşterĭ de accentuare, accentului aşa numit patetic.

A altera un interval ĭeste a altera una din notele ce-l formează; şi aicĭ putem avea două cazurĭ: dacă alteraţiunea scade din valoarea unuĭ interval major, sau adauge la valoare unuĭ interval minor, ĭea nu face decit a schimba specia intervaluluĭ, tăcîndu-l din major minor sau vice versa:

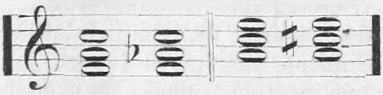


Din contra, dacă alteraţiunea adauge la valoarea unuĭ interval major, sau scade din valoarea unuĭ interval minor, ĭea nu numaĭ iĭ schimbă specia, din major făcindu-l crescut sau din minor micşurat, dar pentru auz iĭ schimbă şi natura luĭ: de ex. alterînd suitor nota superioară a uneĭ sexte majore, aceasta devine crescută, şi pentru auz ne dă impresiunea uneĭ septime minore şi numaĭ raporturile armonice şi tonale ne hotărăsc cum trebuie a o considera. Acelaş lucru ĭe cu un interval mi-

nor, care devenind micşurat ne dă pentru auz impresiunea unuĭ alt interval major:



A altera un acord ĭeste a-ĭ altera una din notele ce-l formează. Cele maĭ de multe orĭ această alteraţiune nu face decît schimbă specia acorduluĭ, din major făcindu-l minor sau vice versa:

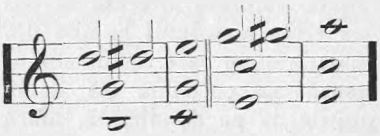


sau din minor în micşurat şi vice versa:

sau nu face altă decît ne prezintă sub o nouă ortografie un acord de o constituţiune tot atît de simplă ca şi acordul primitiv:

In toate aceste cazurĭ nu ĭe a considera decît alteraţiunea melodică. Sînt însă cazurĭ carĭ prin alteraţiunea uneĭ note a unuĭ acord se produc agregaţiunĭ ce ne dau pentru auz impresiunĭ de acordurĭ ce nu ar putea fi altfel aduse şi admise în armonie. Aceste cazurĭ se prezintă cînd se alterează quinta unuĭ acord cu terţa majoră şi ne dau ceĭa ce în armonie se numesc *acordurĭ alterate*. Aceste alteraţiunĭ cer o rezoluţiune în urma lor, nu numaĭ ca alteraţiune melodică, dar şi armonic, în acordul a căreĭa fundamentală se găseşte la distanţă de o quintă perfectă inferioară de la fundamentala acorduluĭ alterat: unele din aceste acordurĭ chĭar cer şi o preparaţiune (v). Quinta unuĭ acord putînd fi alterată suitor sau pogorîtor, avem două specĭĭ de acordurĭ alterate şi anume cu *quintă crescută* şi cu *quintă micşurată*.

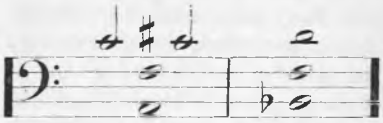
Alteraţiunea suitoare, dînd naştere la acordurĭ cu quinta crescută, se întrebuinţează de preferinţă la părţile superioare, pe acordurile de pe tonică sau dominantă a moduluĭ major:



Pe dominantă în modul minor cere o schimbare de mod:

Pe gradul IV în major sau

pe gradul VI în minor, aduce modulaţiunĭ:



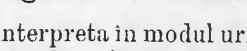
Aceste din urmă însă pot fi întrebuinţate cu rezoluţiĭ excepţionale, în acorduri ce menţin tonalitatea primitivă.

Alteraţiunea pogorîtoare, dînd naştere la acorduri cu quinta micşurată se întrebuinţează maĭ mult la părţile inferioare, şi de preferinţă la bas, acordurile fiind în resturnarea a doua:

Această din urmă întrebuinţare dă naştere la o serie de acorduri cunoscute în armonie sub numele de *acorduri de sextă crescută*, de la intervalul ce face quinta alterată la bas cu terţa acorduluĭ la una din părţile superioare. Se întrebuinţează maĭ cu samă pe acordurile de pe dominantă, afară de acordurile de nonă cu fundamentală, care dau rezultate rare orĭ satisfăcătoare. Iele nu au nevoĭe de preparaţie şi au caracteristica de a preface tonica în dominantă, cu alte cuvinte, dacă se întrebuinţează de exemplu pe dominanta (*sol*) a luĭ *do* major, un acord de sextă crescută (*re* ♭ la bas), *do* nu maĭ ĭe tonică, ci cere tonalitatea luĭ *fa* major. Una din rezoluţiunile excepţionale cele maĭ des întrebuinţate a acordului cu sextă crescută, ĭe în resturnarea a doua a nouăĭ tonicĭ:

Alteraţiunea ritmică ĭeste distrugerea momentană a unităţeĭ de măsură, de ritm stabilită. Sincopa, diviziunea ternară într'o partidă opusă diviziuneĭ binare într'o alta, corona, în tîrzierea pe un timp cunoscută sub numele de *tempo rubato*, schimbarea bruscă şi accidentală de măsură, introducerea accidentală de *olete*, sînt atîtea mijloace de alteraţiune ritmică care schimbă înfăţişarea unuĭ tact, a unuĭ ritm şi care joacă un aşa mare rol în muzica modernă.

Alteratio (lat.) în vechia notaţiune proporţională se numea dublarea durateĭ noteĭ a doua din două note de valoră egală cînd aceste se găseau, într'o măsură perfectă, între două note de valoră maĭ mare. De exemplu în *tempus perfectum*, figura:



se interpreta în modul următor (reducînd pe jumătate valoarea notelor):

Alterațiune v. A *altera* și *alteratio.*

Altflügelhorn, (germ.) v. *Flügelhorn.*

Althorn, (germ.) *Saxhorn* (v.) *alto.*

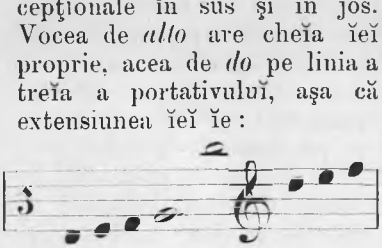
Altist, nume ce se dă instrumentiștilor cîntînd din violă (fr : *alto*) și în special copiilor avînd voce de *alto* (v).

Altitonans (lat.) expr. vechie, contralt.

Altklarinette (germ.), v. *Clarnetă alto.*

Alto (fr.), = violă.

Alto (it.) ĭe numele ce s'a dat voceĭ celeĭ maĭ grave ce pot avea femeile sau copiĭ. Are de obiceĭŭ o extensiune de la $la_2$ — $do_4$, cu cîteva note excepționale în sus și în jos. Vocea de *alto* are cheĭa ĭeĭ proprie, acea de *do* pe linia a treĭa a portativuluĭ, așa că extensiunea ĭeĭ ĭe :



Tendința de a se unifica cheile a făcut că astăzĭ și partida de *alto* ca și cele de tenor și sopran se scriu în cheĭa luĭ *sol.* Registrul de putere a acesteĭ vocĭ ĭe acel de pĭept, octava gravă. In practică adese vocea de *A.* ĭe confundată cu acea de *mezzo sopran* deși registrul de putere a acesteĭa ĭe maĭ acut, și timbrul de un caracter maĭ puțin pronunțat. Vocile femeĭeștĭ de acest gen specialminte numite *contralte* (v) au maĭ cu samă un timbru plin, puternic, voluminos, propriu rolurilor dramatice : registrul grav, puțin apt pentru trilurĭ, rulade, ș. a. are o mare putere de expresiune dramatică, o plinitate, o emoțiune pătrunzătoare. Vocile copilăreștĭ, deși avînd acelaș registru de putere și aceĭașĭ extensiune, au totușĭ un timbru maĭ puțin caracteristic. Vocea de alto ĭe una din cele din urmă introduse în corul vocal. Pe timpul notațiuneĭ proporționale, a căreĭa regule pentru a fi cunoscute cereau anĭ de studiu, și prin urmare nu ĭerau accesibile copiilor, părțile de *A.*, neputînd fi ținute nicĭ de femeiĭ, carĭ nu ĭerau admise a cînta în biserică, ĭerau ținute de barbațĭ în falset sau de castrațĭ (v. *contraltist*) : aceasta explică și faptul pentru ce părțile acute, atît de *altus* cît și acele de *discantus* ce se găsesc în muzica vechie, au cu mult maĭ multă desvoltare în registrul de jos, decît în sus. Vocile de *A.*, atît femeĭeștĭ, cît și cele copilăreștĭ, sînt relativ cu mult maĭ rarĭ de cît acele de *mezzo-sopran* și de *sopran.* In partițiunĭ această voce o găsim indicată prin expresiunile : *alto. altus* (lat.), *contralto, altist*, și în cele maĭ vechĭ : *Haute-contre* (fr.). *Vox alta* (lat.), *Contra-tenor* ș. a.

— se pune cîte o dată ca nume complementar pe lîngă numele unor instrumente pentru a arăta că varietatea ce poartă acest nume joacă în orchestră, în armonii sau fanfare, rolul ce-l joacă *alto*, în cor; ex: *saxhorn-alto*, *saxofon-alto* ş. a. *Corn alto* ie cornistul care ie exercitat maĭ cu samă pentru notele acute ale cornuluĭ, prin opoziţie cu *cornul bas*, exercitat maĭ cu samă pentru notele grave.

Alto-viola (it.), unul din numele ate violeĭ.

Alt-posaune (germ.) = trombon alto.

Altus (lat.) = *alto*.

Alz. presc. în loc de *alzamento* (it.) = înalţare, expresiune care se întrebuinţează în sensul opus cu *abb.* (v).

Amabile (it.), ca termin de expr. = graţios, plăcut: ca termin de mişcare, i se presupune terminul *andante* sau *adagio*, cărora le serveşte ca complement.

Amati, nume ce se dă cîte o dată unor violine sau viole fabricate de factorĭ din celebra familie Amati, care trăia la Cremona în sec. XVI—XVII. Aceste instrumente, foarte rarĭ şi foarte preţuite astăzĭ sînt în acelaşĭ timp foarte căutate de amatorĭ şi de artiştĭ, nu numaĭ ca obiecte de curiozitate, ca antichităţĭ, dar şi pentru calităţile lor de timbru şi sonoritate.

Amator ie acel care, fără a fi artist de profesiune, iubeşte şi cultivă arta: sînt amatorĭ carĭ se mulţumesc a o iubi, a o susţinea şi a încuraja pe artiştiĭ de profesiune: alţiĭ carĭ o şi practică din gust şi sentiment. Un cuvînt cu care adese ie confundat cuvîntul de A. ie acel de *diletant*, de care însă trebuie a-l deosebi, şi a căruia influienţă asupra arteĭ a fost totdeauna negativă, ne iubind şi ne căutind a încuraja decît muzica de calitatea cea maĭ inferioară. In ceia ce priveşte execuţiunea ie greu a hotărî limita ce separă pe amator de artist şi mulţĭ amatorĭ cîntăreţĭ sau instrumentiştĭ nu au nimic a invidia multor artiştĭ de profesiune. In ceia ce priveşte compoziţiunea, ie departe de a fi acelaş lucru: în adevăr aceasta pentru a fi practicată în cunoştinţă de cauză, cere studiĭ îndelungate, grele, carĭ maĭ totdeauna opresc şi descurajaze pe amatorĭ înainte chiar de a ajunge la jumătatea lor. Astfel în compoziţiunile aşa zise de amator, numaĭ talentul, dacă ieste, ţine loc de toate, şi dacă se găsesc ideĭ şi pasaje pline de gust şi de senzibilitate, melodiĭ plăcute, în acompaniament se simte imediat lipsa de experienţă a mineĭ. Totuşĭ se citează nume de compozitorĭ, deveniţĭ celebri, carĭ nu ierau de cît simpli amatorĭ: Monsigny, De

Laborde, Destouches ş. a., sînt între aceştia şi chiar Auber, fost director a Conservatoruluĭ din Paris şi autor a atîtor opere de succes european, n'a încetat de a fi amator decît în ziua cînd, prin pierderea avereĭ sale, a fost silit a se folosi de talentul seu muzical pentru a-şĭ cîştiga viaţa.

Dar nu aceştia formează genul de amatorĭ, a căror influenţă asupra arteĭ a fost maĭ salutară. In evul mediu trubadurilĭ şi varietăţile lor ĭerau amatorĭ, căcĭ ĭeĭ aveau pe alţiĭ cari notau şi armonizau muzica lor. Maĭ tîrziu, către sfîrşitul sec. XVI, dintr'un cerc de amatorĭ, dirijat de Emilio del Cavalere, de Caccini ş. a. vedem ieşînd primele încercărĭ de dramă lirică. Multe capete încoronate au fost amatorĭ de muzică; astfel se citează: Trăian, mare amator de orgă, Alexandru Sever, mare trompetist. In timpurile maĭ moderne, în sec. XV ducele de Ferara, nu numaĭ susţinea şi încuraja artiştiĭ, dar avea un muzeu instrumental, în care păstra instrumentele ce nu se maĭ întrebuinţau şi acele ce prezintau un interes ştiinţific. Cam în acelaş timp arhiducele Maximilian de Bavaria, ĭera un alt instruit amator: ĭel însărcină pe Orlando de Lassus a colecţiona şi a transcrie cele maĭ de valoare compoziţiunĭ a maiştrilor de pe timpul seu şi acest preţios manuscript există şi azĭ la München. Şi în timpurĭ şi maĭ moderne încă ce ar fi fost un Haydn fără amatorul care l'a protejat, fără un principe de Esterhazy? şi un Richard Wagner fără un Ludovic II de Bavaria?

Un alt gen de amatorĭ sînt aceĭ carĭ nu dau numaĭ punga lor pentru a susţinea arta, dar şi timpul şi inteligenţa lor o pun în serviciul arteĭ. Un model de acest gen se poate cita baronul de Nissen, care-şĭ trecu viaţa a colecţiona tot ceĭa ce avea un raport cu Mozart, adunînd muzică, biografiĭ, portrete, manuscripte ş. a. şi la sfîrşit însurîndu-se şi cu văduva luĭ! Un altul a fost Proske (1794—1861) care părăsi medicina şi-şĭ trecu viaţa copiind şi colecţionînd muzică religioasă, publică o minunată colecţiune, *Musica Divina* şi lăsă oraşuluĭ Ratisbona cea maĭ bogată bibliotecă de muzică religioasă ce există. O altă frumoasă colecţiune de muzică, profană şi religioasă, din şcoală germană a sec. XVII posedă biblioteca naţională din Paris, şi ĭe datorită tot unuĭ amator, Brossard. Principele de Moskova (1803—1857) publică asemenea o frumoasă colecţiune de muzică corală vechie (11 volume) datorită luĭ Palestrina şi alţĭ celebri compozitorĭ din sec. XVI şi XVII. Şi în zilele noastre nu vedem pe un Chrysander dedat cu totul publicaţiuneĭ scrierilor luĭ Hän-

del ? pe un A. Kraus adunînd o frumoasă colecţiune de instrumente japoneze şi consacrîndu-şĭ viaţa etnografieĭ muzicale ? Muzeul instrumental al conservatorul din Paris îşĭ are origina într'o colecţiune de amator şi posedă o admirabilă colecţiune de instrumente indiane oferită tot de un amator, raĭahul Surindro Mohun Tagore care a oferit una analoagă muzeuluĭ conservatoruluĭ din Bruxelles şi căruĭa i se datoresc cunoştinţele maĭ precise ce se posedă asupra muziceĭ indiene. Intr'un cuvînt din timpurile cele maĭ vechĭ până în zilele noastre, din extremul Orient până în extremul Occident se pot cita nume de amatorĭ maĭ mult sau maĭ puţin ilustri, maĭ mult sau maĭ puţinĭ instruiţĭ, carĭ au contribuit şi contribuesc la progresul şi la desvoltarea arteĭ muzicale ; nu ĭe excepţie decît pentru acolo unde arta n'a făcut nicĭ un progres, n'a avut nicĭ o desvoltare.

Ambira, instr. uzitat în Mozambic ; pe o bucată de lemn, scobită, sînt împlîntate mai multe vergĭ de metal, de deosebite lungimĭ, carĭ, lovite cu unghĭa, dau sunete analoage cu acele a clopoţeilor.

Ambitus (lat.), în cîntul plan, ĭe spaţiul ce poate parcurge o melodie, fără a trece în alt ton; acest *A.* ĭe caracterizat de aşa zisele note tonale, şi ĭe de o octavă, permis fiind totuşĭ de a trece un grad în sus şi unul în jos peste această octavă ; trecînd aceste limite, melodia devine *mixtă*, cu alte cuvinte aparţine la două tonurĭ deosebite. In muzica modernă, *A.* se numeşte cîte o dată spaţiul cuprins între nota cea maĭ acută şi cea maĭ gravă a uneĭ melodiĭ, cu alte cuvinte ĭe pentru o melodie ceĭa ce ĭe *extensiune* sau *diapazon* pentru o voce sau pentru un instrument.

Ambrosian, v. *Cînt* ambrosian.

Ame (fr.), la instrumentele de coarde = *pop* (v.); la clarneta se numeşte astfel o mică deschizătură practicată lîngă îmbucătura instrumentuluĭ şi servind pentru a da egalitate registruluĭ grav.

Amen (lat.) sau *Amin*, cuvînt luat din limba evreĭe, şi adoptat ca încheĭere pentru cea maĭ mare parte din rugăciunile creştine. Insamnă „aşa să fie" şi desigur nu şĭ-ar găsi locul aicĭ dacă ĭel n'ar fi servit, în occident, la un mare număr de compozitorĭ din toate timpurile, a clădi minunate edificiĭ muzicale pe aceste două singure silabe. Palestrina, Händel, Leo, Caffaro, Clari şi mulţĭ alţiĭ s'au servit de singur acest cuvînt ca text pentru a scrie bucăţĭ mult desvoltate în stilul fugat. Aceasta manie, pe contul căreĭa Berlioz glumeşte într'un mod aşa de spiritual

în *Damnation de Faust*, durează încă în zilele noastre.

America. Muzica în America nu are o istorie a ĭeĭ, sau maĭ bine zis dacă şi aicĭ caşi orĭ unde, până a ajuns în starea de desvoltare în care se găseşte astăzĭ, a trecut prin diferite faze, aceste faze nu prezintă pentru noĭ un interes prea particular şi dimensiunile acestuĭ op nu ne permit prea lungĭ detaliĭ. In adevăr, ceĭa ce se poate spune despre muzica indigenilor, selbatecilor din America, ĭe ceĭa ce se poate spune asupra muziceĭ tuturor popoarelor în stare primitivă: melodiĭ formate din două sau treĭ sunete cîntate de voce sau de fluĭere primitive, însoţite de bataĭa mînelor sau de dărăbănĭ simple, acompaniind onomatopeĭe, dansul sau un text tot atît de primitiv caşi muzica lor.

Tot în această stare primitivă ĭera muzica la popoarele cucerite de Europeĭ în urma descopereireĭ. Muzica ĭera foarte întrebuinţată în serbările publice şi private, atît în America de Sud cît şi în cea de Nord, dar cu tot luxul şi civilizaţiunea relativ înaintată a unora din aceste popoare, cînd ţerile lor au fost cucerite de Spaniolĭ, ceĭa ce s'a găsit ca muzică trebuĭa multĭ bună voinţă pentru a se putea numi muzică. Ast-fel de exemplu tot bagajul instrumental al Mexicanilor se compunea din concĭ mărine, fluĭere, instrumentul numit *ĭacastli* de care se serveau maĭ cu samă dănţuĭtoriĭ, dărăbănĭ primitive pe care le numeau *huehuell* sau *tenopaztli*. Cam tot astfel ĭe şi cu America de Sud, unde maĭ găsim şi o specie de naĭ pe care Peruvianiĭ îl numesc *huara-puara*, şi de care se găsesc specimene fabricate în piatră în vechile săpăturĭ. Dacă acum ne uĭtăm la muzica în epoca actuală, la diferitele popoare ce-şĭ împart America, popoare de civilizaţiune maĭ mult sau maĭ puţin înaintată, o găsim în aceiaşĭ stare în care o găsim şi la popoarele europene carĭ nu au un trecut artistic prea îndepartat. In Statele Unite, în Mexic, în Brazilia, în Argentina ş. c. găsim numeroase teatrurĭ în care se dau reprezintaţiunĭ luxos montate, dar aproape exclusiv de autorĭ europenĭ şi interpretate de artiştĭ europenĭ: acelaş lucru ĭe cu frumoasele şi numeroasele concerte ce se dau, cu muzica lor religioasă şi cu numeroasele şi bine organizatele lor şcolĭ, alimentate în cea maĭ mare majoritate de profesorĭ europenĭ. Intr'un cuvînt muzica ĭe foarte cultivată şi apreciată în America, dar producţiunea soluluĭ ĭe încă de slabă valoare. Ie drept că se pot ceti din cînd în cînd şi nume de compozitorĭ şi de interpreţĭ americanĭ, sînt însă în foarte mică minoritate şi în privinţa compozitorilor, singurul care poate fi citat ca bucu

rîndu-se de o reputaţiune maĭ respîndită, ĭe brazilianul Antonio Carlo Gomez, autor a maĭ multor opere, dintre care unele au trecut Oceanul.

La diferite articole speciale vom găsi încă cîteva detaliĭ asupra muziceĭ în America.

**Amfibrac**, picĭor poetic format din o silabă lungă între două scurte: ⏑ — ⏑, a căreĭ formulă muzicală poate fi:

**Amficord**, instr. imaginat şi construit în Italia, către începutul sec. XVIII de G. Doni. Iera format dintr'o ladă de resonanţă şi dintr'un git lat şi deşărt la mijloc, ceĭa ce amintea oare cum forma braţelor vecheĭ lirĭ a Grecĭlor. Deoparte a lăzeĭ de resonanţă ĭerau întinse 18 coarde, ĭar de ceĭalaltă parte alte 11 coarde, dintre care 5 duble. Coardele ĭerau puse în vibraţiune prin ajutorul unuĭ plectru. Mare admirator a muziceĭ antice, care pe atuncĭ se cauta a reînvia, şi a i se arăta superioritatea asupra celeĭ moderne, Doni imagină acest instrument care putea să deĭe toate tonurile muziceĭ moderne şi toate modurile antice. Iel îl dedică cardinaluluĭ Barberini, protectorul seu, şi-ĭ dădu dublul nume de *lira barberina* şi de *amficord*, făcîndu-ĭ ĭel însuşĭ o lungă şi detaliată descripţiune într'un op, care însă n'a văzut lumina de cît numaĭ după moartea luĭ: *Lira barberina* — λυροκορδος, Florenţa 1763, 2 v. în 8⁰.

**Amfiteatru** se numea în antichitate un spaţiu circular sau eliptic cu trepte, de unde toţĭ spectatorĭĭ puteau vedea acţiunea dramatică ce se desfăşura în faţa lor. Amfiteatrele antice ĭerau enorme şi locurile unde se clădeau ĭera de preferinţă văile, ceĭa ce împreună cu măştile actorilor mărea mult sunetul voceĭ lor, pe cînd coturniĭ ce purtau le mărea statura. In teatrele moderne se numeşte astfel partea din fund a saleĭ, în faţa sceneĭ, a careĭa rînduri de scaune sînt puse din ce în ce maĭ sus ca în amfiteatrele antice. Această dispoziţiune, pe lîngă că ĭe foarte comodă pentru spectatorĭ, dă saleĭ un aspect plin de eleganţă.

**Amila** v. Alami.

**Amorevole** sau *amoroso* (it.) expr. ce se întîlneşte cîte o dată ca indicaţiune de mişcare sau ca complement pe lîngă un termin de mişcare ca *andante*, *andantino* ş. a. dîndu-le un caracter graţios, pasionat.

**Amplitudine** se numeşte unghiul ce formează poziţiunile extreme a unuĭ corp în vibraţiune. De la amplitudine depinde intensitatea sunetuluĭ precum de la repegiunea vibraţiunilor depinde acuitatea luĭ. Cum pentru ca un corp pus în vibraţiune să revie la poziţiunea primitivă de repauz această amplitudine scade gradat, şi

intensitatea sunetuluĭ scade continuu până se pĭerde cu desăvîrșire.

Anacamptic, sunete anacamptice, v. *Ecou.*

Anacara specie de darabană a cavalerieĭ orientale.

Anacrusă ĭe ceĭa ce se numește de obiceĭu *Auftakt* (germ.) cu alte cuvinte o notă sau un grup de note ce precede primul timp tare a unuĭ ritm; această notă sau acest grup de note se găsește în tactul necomplect care ĭe la începutul uneĭ melodiĭ și pe timpiĭ sau fracțiunile corespunzătoare în celelalte fraze, acestuĭ tact necomplect. Uniĭ teoricianĭ deosebesc treĭ felurĭ de anacruse: 1) *integrantă*, care nu poate fi suprimată fără ca melodia să-șĭ pĭardă din caracterul ĭeĭ: 2) *metrică*, care poate fi suprimată fără ca melodia să fie denaturată și 3) *accesorie*, corespunzînd uneĭ monosilabe, uneĭ prefixe.

Analiza uneĭ compositiunĭ ĭeste considerațiunea acesteĭ compozițiunĭ din punctul de videre al formeĭ ĭeĭ, a structureĭ interne a perioadelor, a armonieĭ, a modulațiunilor ș. a. Această parte a studiuluĭ muzical ĭeste din nefericire foarte neglijată în cea maĭ mare parte din școlile muzicale. Către mijlocul secoluluĭ nostru a început în Anglia, de unde obiceĭul a trecut pe continent, a se publica programe de concert analitice, în care se analizează pe scurt compozițiunile ce ĭeste a se executa: în timpiĭ maĭ recenți au apărut chĭar analize detaliate asupra celor maĭ principale compozițiunĭ ale maĭștrilor. — A analiza un sunet ĭeste a-ĭ determina armonicele ce-l însoțesc, ceĭa ce se face prin așa numițiĭ *resunătoriĭ* (v) luĭ Helmholtz.

Ananda-lahari (beng. = fulger de plăcere), instr. monocord, bizar și rudimentar al cîntăreților cerșitorĭ din India. Ie o specie de putinică cu fundul de membrană, din mijlocul căreĭa purcede o coardă fixată de celalt capăt de un mic recĭpient pe care executantul îl ține în mînă, întinzînd după voĭe coarda astfel ca să deĭe sunetul ce-ĭ convine pentru a-șĭ a compania voacea.

Ananta-vijaia (skr. = victorie imensă) specie de corn indian format dintr'o scoĭcă spĭrală.

Anapest, picĭor poetic compus din două silabe scurte urmate de una lungă: ⏑ ⏑ —, corespunzînd uneĭ figurĭ ritmice formate din două note scurte urmate de una de o durată maĭ lungă:

sau din două note slab accentuate urmate de una maĭ accentuată:

Anche (fr.) = ancie.

Ancie (it: ancia, fr: anche, germ: Zunge, engl: reed) ĭe o mică lamă de trestie, de lemn, de metal, într'un cuvînt elastică, destinată prin vibraţiunile ĭeĭ a produce sunetele în unele instrumente de suflare. La unele instrumente ancia însuşĭ produce sunetul; la altele ĭea nu face decît a provoca vibraţiunile coloneĭ de aer cuprinsă într'un tub, cari vibraţiunĭ produc sunetele: în fine la altele, anciile, tot producînd însuşĭ sunetele, sînt adaptate la tuburĭ cari servesc a mări intensitatea acestor sunete. Anciele care produc însuşĭ sunetele sînt anciĭ metalice; cele de trestie sau de lemn nu fac de cît provocă vibraţiunile coloaneĭ de aer şi deşĭ ĭele vibrînd, produc un sunet, acest sunet ĭe atît de slab că nu intră cu nimic în producţiunea sunetuluĭ adevărat al instrumentuluĭ. Dealtmintrelea chiar anciile metalice carĭ produc sunetele în unele instrumente, prin sine însuşĭ au un sunet foarte slab, pe care numaĭ vibraţiunile aeruluĭ incunjurator îl fac a deveni maĭ mult sau maĭ puţin puternic. Făcînd să vibreze o ancie prin ajutorul unuĭ arcuş, Cagnard de Latour a dovedit rolul mare ce joacă aerul în producţiunea sunetelor la instrumentele cu ancie. Iată principiul producţiuneĭ sunetuluĭ prin ancie. Curentul de aer destinat a produce sunetul, loveşte inegal cele două laturĭ ale acesteĭ lame, ceĭa ce o face a-şĭ pĭerde astfel poziţiunea sa de echilibru: elasticitatea sa însă tinde a o readuce la această poziţiune primitivă peste care însă trece în virtutea ĭuţeleĭ capatate; se întoarce înapoĭ, şi astfel execută o serie de oscilaţiunĭ de o parte şi de alta a acesteĭ poziţiunĭ de echilibru, oscilaţiunĭ, carĭ dacă curentul are destulă intensitate, sînt destul de repezĭ pentru a produce un sunet sau a provoca sunetul în colona de aer. Anciele ce se întrebuinţează astăzĭ în instrumentele muzicale se pot clasifica în treĭ categoriĭ: *liberă*, *lovindă* şi *dublă*.

*Ancia liberă* ĭe o mică lamă elastică, în general metalică, vibrînd în mijlocul unuĭ cadru, pe care însă nu-l atinge. Cunoscută din adîncă antichitate în China şi în Extremul Orient, în Europa n'a fost cunoscută de cît către sfîrşitul secoluluĭ trecut şi anume, factorul rus Kirsnik (Kratzenstein) în 1780 a încercat introducerea ĭeĭ la un joc de orgă. Abatele Vogler încă o aplică în *Orchestrionul* seu. Dar introducerea ĭeĭ la instrumente fără tuburĭ, după cum maĭ cu samă ĭe întrebuinţată astăzĭ, ĭe atribuită luĭ Grenié şi luĭ Seb. Erard. Înălţimea sunetuluĭ ancieĭ libere variază cu grosimea lameĭ şi cu lungimea ĭeĭ şi anume ĭe în raport invers, atît cu grosimea

cit şi cu patratul lungimeĭ. Aceştĭ doĭ factorĭ de la care depinde înălţimea permit a fabrica lame producînd acelaş sunet tot prezintînd suprafeţe deosebite, ceĭa ce modifică timbrul ancieĭ şi permite prin urmare a obţinea prin ajutorul lor diferitele timbre de care se dispune în instrumentele perfecţionate de azĭ. In general timbrele ancieĭ libere sînt cele maĭ dulcĭ produse de anciĭ. Variaţiunea intensităţeĭ curentuluĭ ne dă variaţiune în intensitatea sunetuluĭ. Ancia liberă a fost aplicată la unele jocurĭ de orgă maĭ cu samă destinate pentru efecte de ecou ş.a. analoage; în acest caz sunetul tubuluĭ trebuĭe să se găsească în unison cu acel al ancieĭ sau cu una din armonicele acestuĭa; altfel tubul nu întră în vibraţiune şi ancia vibrează singură. Apoĭ aplicată fără tuburĭ a dat naştere la diferite instrumente în fond de puţină valoare pur artistitică (*Eolina*, *Acordeon* ş. a) dar recunoştinţa muzicanţilor îĭ ĭe cîştigată prin aceĭa că ne-a procurat *armoniul* sau *orga expresivă*, care dacă în unele privinţĭ ĭe inferior orgăĭ adevărate, ĭe superior însă orĭ căruĭ alt instrument muzical pus la dispoziţiunea unuĭ singur executant.

*Ancia lovindă* se deosebeşte de cea liberă prin aceĭa că în oscilaţiunile ĭeĭ, ĭea loveşte în marginele cadruluĭ la care ĭe aplicată. Ancia lovindă ĭe de origină foarte vechie, şi pare că *aulos* al Grecilor şi *tibia* a Romănilor ĭerau instrumente cu astfel de ancie. Iea ĭe cea maĭ întrebuinţată, dînd naşterela familiile clarnetelor, saxofonilor şi la o mare parte din jocurile orgăĭ. Totuşĭ anciile clarnetelor şi a saxofonilor, cari se asemănă mult între ĭele se deosebesc de acele ale tuburilor orgăĭ. La cele dintăĭ ĭea ĭe de trestie, mult flexibilă şi aplicată pe deschizătura plisculuĭ care se ţine în gură, aşa că maĭ toată partea vibrantă ĭe acoperită. La orgă, fiind supusă la o puternică presiune atmosferică, ĭea ĭe de alamă şi dimensiunile ĭeĭ variază cu diapazonul tubuluĭ la care ĭe adaptată, şi care nu serveşte de cît a-ĭ mări intensitatea sunetuluĭ. Ca şi la anciele libere sunetul tubuluĭ trebuĭe să corespundă sunetuluĭ produs de ancie sau uneĭa din armonicele acestuĭa; altfel colona de aer nu întră în vibraţiune, tubul remîne mut şi ancia vibrează singură.O mică vărguţă de fer, mobilă, apasă prin unul din capetele ĭeĭ asupra unuĭ punct al ancieĭ, determinîndu-ĭ lungimea, aşa că se poate obţinea o variaţiune în acord. Intensitatea curentuluĭ la instrumentele cu anciĭ lovinde nu contribuĭe la modificarea intensităţeĭ sunetuluĭ, ci face ca în locul sunetuluĭ dorit se obţine

una din armonicele luĭ. Aceasta ĭe cauza că pentru a produce un sunet, un tub avînd nevoie de un curent constant, în orgă nu se poate avea variaţiune în intensitate, decît dar prin întrebuinţarea unuĭ număr maĭ mare sau maĭ mic de tuburĭ producînd acelaş sunet. In instrumentele orchestreĭ variaţiunea de intensitate se obţine prin presiunea maĭ mare sau maĭ mică a buzelor executantuluĭ asupra ancieĭ. Timbrul instrumentelor cu ancie lovindă ĭe foarte caracteristic şi uşor de recunoscut, maĭ cu samă prin vuetul produs de lovirele ancieĭ de cadrul ĭeĭ. Anciĭ analoage cu acele ale orgăĭ nu sînt întrebuinţate în instrumente izolate decît pentru unele goarne de apel sau alte instrumente analoage.

*Ancia dublă* ĭe formată din două lame de trestie juxtapuse, dar lăsînd totuşĭ între ĭele un loc pentru ca curentul de aer să se poată introduce şi să le puĭe altfel în vibraţiune. Ca şi cele simple, ancia dublă pare a fi de o origină foarte vechie: ideĭa cea maĭ simplă de o ancie dublă ne o poate da un paĭ lăţit la capăt, şi aproape sub această formă o găsim la unele instrumente primitive uzitate încă şi azĭ în India China, Egipet, Arabia, ş. a. In Europa, *cromornul*, *dulciana*, *bombardele* ş. a. ĭerau instrumente cu ancie dublă. Ca şi la instrumentele cu ancie simplă, numaĭ prin presiunea buzelor executantuluĭ se poate obţinea varietate în intensitatea sunetuluĭ; variaţiunea curentuluĭ face ca sunetul să sară la una din armonice. Ancia dublă, care astăzĭ nu se aplică de cît la tuburĭ conice, a fost însă aplicată şi la tuburĭ cilindrice şi unele din instrumentele vechĭ citate maĭ sus ĭerau astfel. Azĭ ancia dublă ne dă familiile oboĭelor, fagotelor, sarusofonilor, şi ĭe unul din cele maĭ preţioase auxiliare ale paleteĭ orchestrale; ĭea ĭe aptă a ne procura după voĭe accentele cele maĭ sgomotoase, cele maĭ sfişitoare sau cele maĭ dulcĭ. Timbrul ĭeĭ ĭe mult modificat atît prin forma coloneĭ vibrante cît şi prin măestria executantuluĭ, dar o ureche exercitată deosebeşte cu multă uşurinţă. In cea maĭ numeroasă orchestră acest timbru caracteristic.

Andamento (it = preumblare) ĭe numele ce se dă uneĭ fraze muzicale ce constă din desvoltarea unuĭa sau două motive date, fie ca parte a uneĭ fugĭ, cînd desvoltarea ĭe rezultatul imitaţiunilor şi a celorlalte artificiĭ contrapunctice, fie ca parte a uneĭ compoziţiunĭ libere, cînd desvoltarea poate proveni dintr'o simplă marşă melodică sau armonică.

Se numeşte încă astfel o frază muzicală prea lungă pentru a putea servi de temă uneĭ fugĭ, prin opoziţie cu *attacco*,

frază prea scurtă pentru aceasta întrebuinţare. — In fine încă acest cuvînt se întreduinţează cu senzul de mişcare, mers maĭ repede sau maĭ încet a uneĭ bucăţĭ muzicale.

Andante (it.) termin derivat din verbul italian *andare*, = mergînd, însamnă o mişcare moderată, maĭ mult înceată, avînd metronomic 72—84 timpĭ pe minut. Ca şi terminul *allegro* ĭe adese însoţit de alţĭ termenĭ carĭ-ĭ modifică oare cum caracterul, determinîndu-l maĭ bine, dar carĭ din nefericire sînt cîte o dată reu înţeleşĭ. Astfel luîndu-se expr. *andante* ca echivalînd cu „încet" se traduce expresiunea *piu andante* prin „maĭ încet", pe cînd în realitate această expr. reprezintă o mişcare maĭ vioaĭe. Ie contrarul cu expr. *meno andante*. In operile luĭ Händel găsim cîte-o-dată expr. *Andante-Allegro*, care ar părea o antiteză ; în realitate această expr, ĭe sinonimă cu *Andante con moto*, sau cu *Andantino*. — Cîte o dată se dă numele de *Andante* la compoziţiunĭ scrise în această mişcare, fie izolate, fie ca parte a doua a uneĭ sonate, simfoniĭ etc. Forma luĭ ĭe aproape aceĭaşĭ ca şi acea a părţeĭ întăĭ (*Allegro*) numaĭ grupurile de fraze sînt maĭ restrînse, maĭ puţin desvoltate şi adese înlocuite prin simple perioade, suprimîndu-se cîte o dată unul din grupurĭ, acel de cadenţă sau acel de desvoltare tematică.

Andantino (it.) dimitutivul luĭ *Andante*, termin de mişcare, aproape acelaş lucru caşi *Allegretto*, şi avînd metronomic 84—120 timpĭ pe minut. — Se dă cîte o dată acest nume la micĭ compoziţiunĭ scrise în această mişcare.

And^te^, presc. în loc de *Andante*.

And^tino^, presc. în loc de *Andantino*.

Anemocord, instr. imaginat şi construit de factorul Schnell, din Paris, imitînd într'un mod artistic timbrul harpeĭ eoliane. A dispărut cu inventatorul seu, şi tot ce se ştie de ĭel, ĭe că avea forma unuĭ clavecin, de o extensiune de treĭ octave şi că sunetele ĭereau produse de grupe de cîte treĭ coarde prin acţiunea unuĭ curent aerian produs de nişte foĭ. Acest instrument construit către 1784, obţinu un astfel de succes, că regina Maria Antoineta oferi pentru ĭel 150,000 de francĭ şi printre minunile realizate de dulceaţa sonorităţeĭ luĭ se citează faptul că Beaumarchais l'a ascultat timp de patru ceasurĭ în şir, uĭtîndu-şĭ prînzul. Revoluţia împĭedecă pe regina de a cumpara acest instr. şi aceasta ĭe poate cauza pentru care secretul luĭ Schnell a dispărut cu dînsul. La Viena, Anemocordul s'a bucurat asemenea de mare favoare cît va timp, maĭ cu samă sub degetele luĭ Hummel. Ideĭa luĭ Schnell a fost reluată în urmă

de Kalkbrenner şi H. Herz, care în 1858 construi un instr. analog pe care-l numi *piano eolian*.

Angelica Vox (lat.) ĭe numele ce se dă în orgă unuĭ joc de 4 picioare, cu anciĭ libere şi cu tuburĭ cilindrice, sunînd octava jocului de 8 picioare numit *vox humana*, cu care are analogie în timbru.

Anglaise (fr.) dans englez, nume ce se dă în Anglia la diferite dansurĭ locale : *country-dance*, balada şi o specie de dans acompaniat de cimpoĭ. Pe continent se numeşte astfel o specie de dans în $^2/_4$, de un ritm bine marcat şi de o mişcare vioaĭe, numit încă şi *Scoţiană*, de care Schubert ne-a dat multe exemple pentru piano.

Anglia. Nu în multe ţerĭ se găseşte muzica aşa de generalminte cultivată şi aşa de admirată cum o găsim în Anglia. Şi această ĭubire a Englezilor pentru muzică datează din timpurile cele maĭ îndepărtate. Ceĭ maĭ vechĭ autorĭ ne vorbesc de primiĭ locuitorĭ aĭ acestor ţerĭ, Bretoniĭ, ca ĭubind cu pasiune muzica ; barziĭ lor, cari întruneau dublul rol de poeţĭ şi muzicanţĭ, se bucurau de o mare consideraţie, atît în popor cît şi la curţile prinţilor, cari însuşĭ trebuĭau să ştie cînta la sunetul harpeĭ, instrumentul favorit de pe acele timpurĭ.

Saxoniĭ la invaziunea lor în Anglia ĭerau idolatri şi aduseră cu ĭeĭ muzica şi barziĭ lor ; dar către sfîrşitul sec. VI ĭeĭ au fost convertiţĭ de misionariĭ trimişĭ de papa Gregoriu şi aceştĭ misionarĭ au introdus în biericĭ cîntul gregorian. Maĭ tîrziu, cînd au început a fonda monastirĭ, au înfiinţat şi şcolĭ în cari se învăţa muzică.

Către mijlocul sec. VII vedem ţinîndu-se primul *Eistedwood*, mare întrunire cu serbărĭ artistice, pentru a se stabili regulele muziceĭ şi a poezieĭ. Obiceĭul acestor marĭ întrunirĭ muzicale a persistat în Anglia până în zilele noastre.

In a doua jumătate a sec. IX găsim muzica în mare consideraţie la Anglo-Saxonĭ, şi regele lor Alfred cel Mare înfiinţează chĭar o catedră de muzică la Oxford. Sf. Dunstan, care trăĭa către sfîrşitul sec. X, asemenea ĭubea muzica şi stabili întrebuinţarea orgăĭ în maĭ multe biericĭ, obiceĭ care deveni în curînd general în Anglia. Introducerea orgăĭ la Anglo-Saxonĭ pare a data de prin sec. VII, dar prima orgă mare n'a fost construită de cît în 951 la Manchester şi în aşa numita *Psaltirea luĭ Edwin*, care datează din sec. X se poate vedea o orgă destul de complicată. In afară de orgă instrumentele ce se întrebuinţeau pe acel timp ĭerau harpa, instrumentul favorit, apoĭ viela (ligura) şi marĭ cornete, ana-

loage cu acele scandinave, de cari se maĭ găsesc şi azĭ specimene prin muzeĭe.

Canut cel Mare (†1036) cuceritorul scandinav al Angliei, asemenea ĭubea muzica şi proteja pe barzĭ, pe menestrelĭ, pe *glee-men* şi pe muzicanţĭ în general.

Muzica nu avu a suferi de invaziunea Normanzilor ; totuşĭ sosirea acestora, carĭ aduseră cu ĭeĭ menestreliĭ lor, inaugură un period, în care muzica Anglo-Saxonilor n'a fost altă ceva de cît o imitaţiune a muziceĭ franceze. Aceasta cel puţin în sferele înalte, căcĭ poporul îşĭ păstră muzica sa naţională, din care pare că şi astăzĭ se găsesc urme în aşa numetele *Christmas-Carol*, cîntece de Crăcĭun.

La această epocă se rapoartă descripţiunea ce face despre muzica Anglo-Saxonilor Giraldus zis *Cambriensis*, care trăĭa în sec. XII. „Engleziĭ nu cîntă « în concertele lor pe aceĭaşĭ « temă, ci cu un mare număr « de modulaţiĭ. In corurile nu« meroase ce aceste popoare au « obiceĭul de a întruni, fie-care « cîntăreţ execută o melodie de« osebită, şi cu toate acestea « totul formează o consonanţă « din cele maĭ plăcute. In păr« ţile septentrionale ale Bri« taniei Marĭ, Engleziĭ cîntă în« tr'un mod cu totul special : « în timp ce o parte a coru« luĭ execută un fel de murmur « grav, partea superioară cîntă « melodia cu accente variate. « Nu prin artă, ci printr'o « lungă deprindere, devenită « obiceĭu, cîntă astfel aceste « popoare : însuşĭ copiiĭ pare « că de la primele lor strigăte « cîntă astfel. Nu toţĭ Engleziĭ « însă, ci numaĭ aceĭ din Nord « cîntă astfel : cred că ĭeĭ au « învăţat acest gen de muzică « de la Daneziĭ şi Norvegianiĭ « cari de multe orĭ şi de mult « timp au vizitat coastele lor. « In întrebuinţarea instrumen« telor muzicale Irlandeziĭ sînt « de o îndemănare remarcabilă; « ĭeĭ au împins ştiinţa acesteĭ « arte mult maĭ departe de« cît toate popoarele ce cu« noaştem ; la ĭeĭ muzica nu « ĭe înceată şi tristă ca acea « a tuturor instrumentelor bre« tone cu care sîntem deprinşĭ, « ci maĭ repede, grăbită, şi « totuşĭ dulce, de o sonoritate « plăcută. » Acest text a luĭ Giraldus Cambriensis ĭe de o mare importanţă, căcĭ ĭel aruncă o lumină asupra naştereĭ armonieĭ şi ne arată că polifonia ne vine de la rasele Norduluĭ. Pănă către mijlocul sec. XIII găsim pe menestrelĭ în mare favoare, dar către această epocă începe decăderea lor. Tot în acest secul a trăit Walter Odington, († 1316) călugăr, din Evesham, renumit pentru cunoştinţele sale muzicale şi exceptînd pe Francon din Colonia, primul autor care a scris despre muzica măsurată. In tratatul seu se poate vedea starea muziceĭ în Anglia către

această epocă. Notele ĭerau numite cu literile alfabetului, capitale, micĭ şi dublate; solmizarea se făcea după metodă luĭ Guido d' Arezzo; în cîntul plan se serveau de portativul cu 5 liniĭ, de lungĭ şi breve. Iel descrie diferitele genuri de cîntărĭ eclesiastice şi dă regulele pentru a le compune şi în specimenele de cînt plan ce dă se pot vedea şi primele exemple de apogiaturĭ (plică). Tot din această epocă, sec. XIII, datează şi cele maĭ vechĭ specimene ce avem de muzica engleză. In adevăr un Ms. din fondul Harlein (No. 948) datînd din acest secul, conţine un mare număr de bucăţĭ din acel timp carĭ ne dovedesc că muzica ĭera foarte cultivată pe atuncĭ în Anglia. Cea maĭ curioasă dintre aceste bucăţĭ ĭe o specie de *Rota* sau *Canon* în 4 vocĭ intitulat *Summer is icumen in*, una din cele maĭ interesante composiţiunĭ polifonice ale Evuluĭ Mediu. Se citează maĭ multe nume de compozitorĭ englezĭ de prin sec. XIII, XIV şi XV; cel maĭ celebru dintre toţĭ ĭe fără nicĭ o îndoĭală John of Dunstable, mort în 1453. Dar perioada cea maĭ strălucitoare a scoaleĭ engleze începe cu sec. XVI. După Habington, primul bacalaureat în muzică, după Fairfax, căruĭa i s'a conferit titlul de doctor în muzică în 1551, cari însă au fost maĭ mult sau mai puţin eleviĭ maĭştrilor flamanzĭ şi franco-belgĭ, găsim pe Tallis, pe W. Byrd, demnĭ de a figura alăturea cu ceĭ maĭ marĭ maĭştri aĭ Italieĭ, aĭ Francieĭ, aĭ Belgieĭ; ĭeĭ sînt avangarda faĭmoaseĭ falange muzicale ce a ilustrat domniele luĭ Henric VIII şi a Elizabeteĭ şi a căror compoziţiunĭ se păstrează încă. In epoca desvoltăreĭ monodieĭ, în care timp contrapunctul vocal ĭe în decadenţă în toate părţile, Anglia crează un stil cu totul original, care prin combinaţiunile armonice şi varietatea ritmuluĭ se aproprie de muzica modernă. Apogeul contrapunctuluĭ vocal a fost în Anglia şi madrigalele compozitorilor englezĭ sînt modele de acest gen. Madrigalul în Anglia ĭe drept, s'a desvoltat într'o epocă tardivă, dar tocmaĭ pentru aceasta a profitat de toate inovaţiunile arteĭ. In Flandra nu s'a produs maĭ nimic în ultimiĭ 50 de anĭ aĭ sec. XVI; în Italia acest period ĭe ultimul care maĭ produce: în Anglia madrigalul se desvoltă în sfîrşitul sec. XVI şi chĭar în al XVII. In fruntea şcoaleĭ madrigaliştilor englezĭ străluceşte T. Morley, supranumit „Palestrina al Angliei". Iel pe lîngă compoziţiile luĭ are încă un titlu de glorie, acel de a fi adunat faĭmoasa colecţiune de madrigale în 5 şi 6 vocĭ, a celor maĭ celebri compozitorĭ de pe timpul luĭ cunoscută sub numele de *Tri-*

*umpfes of Oriana*. In timpiĭ moderni a apărut o colecţiune foarte frumoase de madrigale publicată de *Musical Antiquarian Society*. De altmintrelea pentru a avea o ideĭe de starea în care ĭera cultura muzicală la acea epocă ĭe de ajuns a cita faptul că cineva care nu ar fi fost în stare a ceti la prima vedere partida sa într'un madrigal şi nu ĭera în stare a acompania cu viola sau cu lăuta, ĭera considerat ca departe de a avea o educaţiune îngrijită şi nedemn de a figura în societatea oamenilor bine crescuţĭ. Monarhiĭ puneau atita grijă pentru corurile capelelor lor, că şefiĭ acestor coruri ĭerau imputerniciţĭ a lua de orĭ unde, cu sau fără voĭe, copiiĭ de care aveau nevoĭe!

Alăturea cu madrigalul însă celelalte genurĭ nu ĭerau neglijate: colecţiunea cunoscută sub numele de *Queen's Virginal Book*, ne prezintă cele maĭ principale compoziţiunĭ pentru clavecin datorite celor maĭ faĭmoşĭ compozitorĭ englezĭ din sec. XVI. Şi stilul monodic încă se desvoltă şi are ca primĭ reprezintanţĭ pe N. Lanière, J. Cooper, W. şi H. Lawes ş. a.

Muzica dramatică îşĭ face apariţiunea în Anglia la începutul sec. XVII, sub domnia luĭ Iacob I. In tragicomedia *Cambyse* o muzică instrumentală se aude pe scenă în timpul unuĭ banchet. In 1633 se reprezintă *Triumful Păceĭ* cu muzica de W. Lawes. Revoluţia luĭ Cromwell însă a fost semnalul uneĭ ere de persecuţiunĭ în contra muziceĭ; în 1643 muzica ĭe alungată din biericĭ şi puţin după aceĭa teatrele au fost închise. Ast-fel acest timp a fost o epocă de mizerie pentru muzică şi muzicanţĭ.

Suirea pe tron a luĭ Carol II însă restabili pe cît posibil lucrurile şi muzicanţiĭ refugiaţĭ reveniră. Iel organiză muzica de cameră şi înfiinţă, după modelul curţeĭ franceze, banda de 24 de violoniştĭ, între cari avu artiştĭ de talent ca Baltzar, Danister ş. a. Dar gustul nouluĭ monarh, format în Franţa, şi acel al curtenilor seĭ, nu maĭ ĭera pentru muzica naţională, aşa că pentru aceasta o perioadă de decadenţă ĭe inevitabilă. Ciţĭ va compozitorĭ englezĭ, H. Cook, M. Lock, Tudway, Turner, Pelham Humfrey, susţin încă onoarea muziceĭ engleze, care se refugĭază în temple unde resună încă imne de un caracter englez bine pronunţat; din nefericire sosirea compozitorilor străinĭ, maĭ cu samă germanĭ şi italienĭ înlătură pe maĭstriĭ naţionalĭ. Au fost ciţĭ-va compositorĭ de muzică dramatică; dar încercările loa ĭerau zadarnice faţă de încurajarea ce primeau străiniĭ. Asfel vedem pe Danister (*Circé* 1685), pe Dryden (*Albion şi Albanius*), pe D. Purcell (*Regina Feelor*), pe Clayton (*Arsinoe*) cari cearcă a introduce

recitativul în locul dialoguluĭ, şi maĭ cu samă pe H. Purcell, compozitor de mare valoare şi singurul care poate ar fi fost în stare a lupta contra funestuluĭ curent al străinismuluĭ dacă două evenimente nu l'ar fi împĭedecat: sosirea geniuluĭ colosal ce avea numele Händel şi moartea prea timpurie.

La 24 fevruar 1711 Händel îşĭ face prima apariţiune în Anglia, unde pe rînd ĭel dădu *Rinaldo, il Pastor fido, Arminius, Teseo* ş. a. Dar cu tot gustul eliteĭ sociale engleze pentru opera italiană şi cu tot geniul luĭ Händel, stagiunile de operă italiană nu-ĭ aduse decît pierderea avereĭ sale şi aceasta numaĭ şi numaĭ din cauza pretenţiunilor neînfrînate ale cîntăreţilor. Astfel ĭel numaĭ printr'o trăsătură de geniu putu ĭeşi din încurcătura în care-l adusese luptele de diletanţĭ şi pretenţiunile cîntăreţilor italienĭ. Iel creă genul *Oratoriu*, cel maĭ frumos al seu titlul de glorie şi a căruĭa succes îĭ restabili şi averea pĭerdută. Ideĭa fericită ce avu de a scrie aceste opurĭ pe un text englez linguşi amorul propriu al poporuluĭ şi în curînd se bucură de o favoare populară fără seamăn.

Totuşĭ sec. XVIII maĭ dă încă cîţĭ-va muzicanţĭ englezĭ ca Arne, Dibdin, Hook, Schield, ş. a. dar ĭeĭ cedează pasul italienilor, mărginîndu-se la cîteva opere de puţină importanţă. Acestuĭ secul i se datoreşte aşa numita *Beggar's Opera*, gen de operă comică, pasticiu format din ariĭ de diferiţiĭ compozitorĭ. După Händel Opera italiană a fost succesiv în perioade de înflorire şi de decadenţă, căcĭ dacă nobleţa engleză iubeşte acest gen, în schimb ĭea nu vine la teatru decît dacă i se aduc celebrităţĭ, ceĭa ce în definitiv aduce maĭ în totdeauna ruina antreprenorilor. Dacă ĭe adevărat că teatrul Hay-Marcket din Londra ĭe poate teatrul din lume care a fost maĭ vizitat de tot ceĭa ce lumea a produs maĭ perfect ca artiştĭ executanţĭ, ĭe şi acel care a văzut maĭ mulţĭ antrepenorĭ ruinaţĭ.

In acelaş timp însă teatrele Drury Lane, Covent Garden ş. a. reprezintau opere engleze, şi acest gen a luat un nou avînt, maĭ cu samă în favoarea poporuluĭ, avînt ce a mers crescînd în secolul nostru cînd arta engleză începe a se ridica din nou din ce în ce, cu compozitorĭ de valoare ca Bishop, Balfe, Barnet, Macfaren ş. a.

In perioada contimpurană se observă încă o specie de renaştere a muziceĭ religioase în stilul luĭ Händel, şi compozitorĭ englezĭ ca Horsley, Macfaren, Sullivan, Stainer ş. a. au scris oratoriĭ mult aplaudate. Gustul englezilor pentru execuţiunile corale monumentale, pentru marĭ festivale, nu ĭe întrecut poate la nicĭ un popor.

Anual se văd organizîndu-se de aceste serbărĭ muzicale, în care sute şi miĭ de executanţĭ se întrunesc şi execută oratoriile clasice a luĭ Händel, a luĭ Mendelssohn ş. a., madrigale şi alte compoziţiunĭ favorite. Un concert şi un spectacol unic poate în lume îl oferă în luna luĭ Iunie copiiĭ crescuţĭ în stabilimentele de caritate, cari merg in catedrala sf. Paul pentru a mulţumi luĭ Dumnezeu că s'au născut într'o ţară liberă şi primesc o educaţiune liberală. Oficiantul citeşte un text şi copiiĭ, în număr de 5 până la 6 miĭ, înşiraţĭ in amfiteatru, întonează în unison, acompaniaţĭ numaĭ de orgă, imne şi cantice.

Execuţiunea muziceĭ instrumentale asemenea a fost mult timp dedată străinilor; totuşĭ dacă mulţĭ virtuozĭ celebri străinĭ au venit să se stabilească în Londra, virtuozĭ englezĭ n'au lipsit, şi se poate cita pe Field, J. Cramer, Atwood, Sterndale-Bennet ş. a. Şcoala de orgă contimporană ĭe una din cele maĭ frumoase din Europa şi am văzut deja că muzica corală ĭe int'o desvoltare cum nu o găsim în multe locurĭ aĭurea. Asemenea pentru muzica simfonică, Anglia posedă orchestre ce nu au nimic a invidia celor maĭ bune orchestre din lume.

In ceĭa ce priveşte literatura muzicală, în timpiĭ maĭ modernĭ Anglia a luat un mare avînt; pe lîngă că cele maĭ importante opurĭ apărute în limbele franceză, germană şi italiană au fost traduse în limba engleză, dar chĭar numaĭ autoriĭ englezĭ încă ar fi suficienţĭ pentru a forma o frumoasă bibliotecă. Ediţiunea muzicală, atît de lux cît şi populară, ĭe într'o stare foarte prosperă, şi pe lîngă numeroasele ediţiunĭ de compoziţiĭ clasice, colecţiunile de cîntece populare engleze, scoţiene, şi irlandeze, sînt într'o cantitate şi de o ĭeftinatate cum desigur nu se găsesc pe nicăirĭ aĭurea. Intr'un cuvînt starea actuală a muziceĭ în Anglia ĭe tot atît de înfloritoare caşi la cele maĭ muzicale popoare şi nu poate fi ceva maĭ nefondat decît prejudiţiul, dealmintrelea atît de respîndit, cum că Anglia nu are şi nu ar fi avut o şcoală muzicală a ĭeĭ proprie.

Animato (it.) sau *con anima*, însufleţit, cu viocĭune, expr. ce se adaugă cîte o dată pe lîngă un termin de mişcare repede, pentru a-ĭ da maĭ multă putere.

Animocord v. Anemocord.

Anklang, instr. malez constînd din două sau treĭ tuburĭ de bambu de diferite dimensiunĭ, adaptate la o specie de cadru. Cînd se scutură instrumentul, tuburile dau sunete de o mare intensitate.

Ansamblu, denaturare a cuvîntuluĭ fr. *ensemble*, împreună, ĭe numele ce se dă uneĭ bucăţĭ

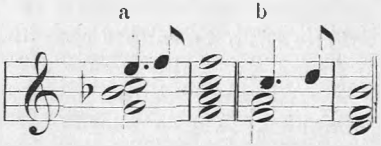
de muzică dramatică, la a căreĭa execuțiune participă maĭ mulțĭ cîntăreți, cînd separat, cînd împreună și unindu-se către sfîrșit cu toțiĭ pentru a produce cît maĭ mult efect posibil. Terțetele, quartetele, quintetele, ș. a., cu sau fără cor, sînt bucățĭ de ansamblu. Pe cînd se păzea cu stricteță legile fixate pentru construirea diferitelor părțĭ ale uneĭ opere, bucățile de ansamblu se deosebeau de finalurĭ, prin aceĭa că aceste din urmă, exprimînd o serie de situațiunĭ, conțineau maĭ multe scene, pe cînd cele dintăĭ, exprimînd o singură situațiune, nu conțineau de cît o singură scenă. În muzica instrumentală, se înțelege prin bucățĭ de ansamblu, compoziționĭ pentru maĭ multe instrumente și maĭ cu samă pentru piano și instrumente de arcuș sau de suflare.

Antecedent se numește în stilul fugat vocea sau partida care propune un motiv, prin opoziție cu acea care respunde și ia numele de *consequent*.

Anthem (engl.). compozițione bisericească cu un text biblic. Se deduce cuvîntul *A*. de la *Antihymne*, ceĭa ce ar presupune un cînt alternat, presupunere însă care ĭe înlăturată prin faptul că nicĭ chiar cele maĭ vechĭ *A*. cunoscute, de Tye, Tallis, Byrd, ș. a. nu au această formă. Introdusă în biserica anglicană ca parte esențială a serviciuluĭ divin, către sfîrșitul secululuĭ XVI, ĭea a luat o importantă desvoltare cu Purcell și Händel. Prin cuvîntul *Full-A*. se înțelege compoziționĭ în care corul predomină: *Verse-A*. sînt acele în carĭ predomină solorile, duetele ș. a. Ambele specĭĭ sînt de ordinar acompaniate de orchestră sau cel puțin de orgă.— In Franța se numea *Antheme*, o specie de dans popular, prin care se serba sosirea primăvereĭ; dancuitoriĭ se împărțeau în două tabere, aruncîndu-șĭ uniĭ altora strofe sau simple versurĭ.

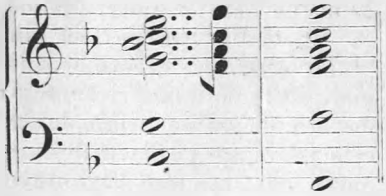
Anthropoglossa (gr.) joc de orgă = *Vox humana*.

Anticipație se numește în studiul armonieĭ prezicerea uneĭa sau a maĭ multor note din acordul ce urmează, declarînd sau nedeclarînd disonanță cu vre una din notele acorduluĭ în timpul căruĭă se face această prezicere. Poate fi *directă* (a) sau *indirectă* (b), după cum nota reală ce se anticipează ĭe reauzită la aceĭașĭ sau la o altă partidă:




Asemenea putem avea anticipație *simplă* (a și b) cînd o singură notă ĭe anticipată, sau anticipațiĭ *simultanee* (duble, triple etc) cînd se fac antici-

pațiĭ la maĭ multe partide în acelaș timp (c):



Anticipația poate fi practicată la orĭ ce partidă, și chĭar la bas: ĭe unul din artificiile armonice cele maĭ întrebuințate în stilul liber și o întîlnim deja la compozitorĭ de prin seculiĭ XIV și XV. In stilul sever însă anticipația ĭe interzisă.

Antienne (fr.) v. antifonă.

Antifonă, cuvînt grec. însemnînd contra-cînt, se numea o bucată de muzică bisericească, ce preceda și urma unuĭ psalm, și se cînta de cîntăreți împărțiți în două corurĭ ce-șĭ respundeau riciproc vers cu vers. Obiceĭul acesta a dispărut, dar antifona ișĭ pastră numele deși ișĭ pĭerdu caracterul. Cîntul alternant ĭe una din formele cele maĭ vechĭ a muziceĭ bisericeștĭ și se găsește nu numaĭ la primiĭ creștinĭ dar și la Evreĭ. Antifonele pare ca în biserica orientală au fost introduse de Sf. Ioan Hrisostomul și de aicĭ prin Sf. Ambrosiu au trecut în biserica occidentală. Astăzĭ *A.* se numește numaĭ un vers dintr'un psalm, cîntat maĭ întăĭ de preut și apoĭ reluat de cor. — La grecĭ se numea *A.* intervalul de octavă.

Antifonar (fr: *Antiphonaire*) ĭe numele colecțiuneĭ ce conține tot cîntul notat al bisericeĭ occidentale. Inainte de Sf. Gregoriu cîntările bisericeștĭ ĭerau stabilite de papĭ și cîntărețiĭ făceau multe abuzurĭ diformînd melodiele sacre. Iel compilă melodiĭ din diferite liturghiĭ și formă așa numitul *A.*, *roman* sau *gregorian* care din punctul de videre muzical ne prezintă interesul că ĭe colecțiunea cea maĭ veche și cea maĭ considerabilă ce există. Exemplarul original al acestuĭ *A.* legat cu lanțurĭ lîngă mormîntul Sf. Petru la Roma, și destinat a putea servi de control totdeauna, a dispărut. Asemenea au dispărut două copiĭ de pe ĭel cari au fost trimise de papa Adrian I împaratuluĭ Carol cel Mare și dintre care una pare că a existat până la revoluțiunea din 1789. Există însă două copiĭ, cari par a data de prin sec. X: una la biblioteca din St. Gall în Elveția și alta la Montpellier. Facsimile de pe acea din St. Gall au fost publicate în total sau în parte de Sonnleiter, Kiesewetter, Lambillotte. Cea din Montpellier, scrisă în dublă notațiune, neume și litere, n'a fost descoperită decît în 1846. Se maĭ cunosc încă alte antifonare, chiar anterioare sec. X, numaĭ nu sînt copiĭ după acel al Sf. Gregoriu. Guido d' Arezzo, în prefața antifonaruluĭ seu, acuză pe cîntărețĭ de modificațiunile ce introduc în melodiĭ și le im-

pută chiar introducerea de melodiĭ nouă populare, şi arată cum noua notaţiune poate conserva intacte melodiele consacrate. In sec. XII Sf. Bernard simplifică încă melodiele, conservînd formele esenţiale ale cîntuluĭ, dar suprimînd ornamentele ce i s'au părut nepotrivite cîntuluĭ sacru. De altmintrelea această luptă între cîntăreţĭ, cari vroĭau să introducă în biserică arta cîntuluĭ profan pe de o parte, şi prelaţĭ pe de altă parte, carĭ vroĭau să conserve melodiele tradiţionale, se repetă de multe orĭ în istoria antifonaruluĭ. Reforma Sf. Bernard însă a dat semnalul revolteĭ, şi pentru că antifonarul putea fi modificat, fie care începu să-l modifice în sensul seu, aşa că cele maĭ de multe orĭ corecţiunile introduse nu ĭerau decît nouă greşelĭ. In sfîrşit papa Piu V, după conciliul din Trento (1545—1563) ordonă o reviziune complectă a antifonaruluĭ şi succesorul seu, Gregoriu XIII însărcină pe Palestrina cu această lucrare. Acesta conservă pentru ĭel *graualul*, partea ce conţine cîntările liturgice, şi cu antifonarul propriu zis insărcină la rîndul seu pe elevul seu Guidetti. Palestrina printr'o lucrare analoagă cu acea a Sf. Bernard vroĭ să simplifice melodiile, dar nu avu mîna fericită în încercarea luĭ. In schimb Guidetti reuşi maĭ bine şi în 1580 îşĭ publică lucrarea. In timpiĭ prezenţĭ corectoriĭ antifonaruluĭ caută a se sui la surse, uniĭ luînd de bază manuscriptul de la St. Gall, alţiĭ pe cel din Montpellier. Dar greutăţile sînt multiple: nu numaĭ trebuĭe a deosebi melodiele originale de cele introduse cu mersul timpuluĭ, dar încă a se asigura de traducţiunea corectă a neumelor din cele două manuscrise. De aicĭ lungĭ polemicĭ pentru o minimă sau un semiton, cari orĭ cît de interesante ar fi din punctul de videre a muziceĭ bisericeştĭ, sînt de un interes mediocru pentru noĭ.

Antifonel (fr: *antiphonel*) aparat care aplicat la claviatura uneĭ orgĭ sau unuĭ armoniu permite execuţiunea unor bucăţĭ sau acompaniamente notate pe cilindri, analogĭ cu aceĭ aĭ orgelor de barbarie, prin dinţĭ ce vin să apese asupra tastelor. Ie pus în mişcare printr'o manivelă. Inventat în 1846 de factorul Debain din Paris pare că ĭe cea maĭ reuşită încercare ce s'a făcut de a se înlocui mîna artistuluĭ printr'un mijloc mecanic. Se maĭ numeşte şi *orgue-antiphonel* sau *antiphonel-harmonium*.

Antifonia se numea la Grecĭ cîntarea în octavă, prin opoziţie cu *omofonia*, cîntarea în unison.

Antihenoma, semn din notaţiunea muziceĭ bisericeştĭ orientale. v. încă *ipostas*.

Antiphona v. *Antifona*.

Antistrofă se numea la Grecia a doua parte a poezieĭ lor lirice, pe care corul o cînta pe scenă mergînd de la dreapta la stînga pe cînd *strofa* se cînta mergînd de la stînga la dreapta; dealtmintrelea amîndouă ĭerau egale prin măsură şi prin numărul versurilor. După ĭele urma *epoda* pe care o cînta în nemişcare. Această dispoziţiune a coruluĭ ĭe atribuită luĭ Stesihore.

Antiteză, opoziţiune, contrast ce se poate întîlni în muzică între diferite fraze sau chiar între diferiţiĭ factorĭ aĭ uneĭ fraze; de ex. o melodie liniştită însoţită de un acompaniament plin de mişcare sau sgomotos. O antiteză celebră de acest gen se citează aria luĭ Oreste în *Iphigenie en Tauride* de Gluck, a căreĭa acompaniament tumultuos pare în opoziţie cu caracterul melodieĭ. Cînd i s'a reproşat luĭ Gluck acest contrasens: „Nu credeţĭ pe Orest, strigă ĭel; ĭel zice că ĭe liniştit, dar minte: ĭel a ucis pe maĭca sa!"

Anuar, publicaţiune anuală în care se dă detaliĭ asupra tot ceĭa ce s'a petrecut important în timpul anuluĭ expirat, şi alte numeroase detaliĭ. In Franţa, în Italia, în Germania şi în alte ţerĭ apar multe de aceste publicaţiunĭ raportîndu-se la muzică şi la arte în general, dînd indicaţiunĭ asupra teatrelor, asupra primelor reprezintaţiunĭ, asupra principalelor reluărĭ, concerte, instituţiunĭ de învăţămînt, asupra personaluluĭ didactic, şi artistic în general, asupra negoţuluĭ şi multe alte detaliĭ interesante raportîndu-se la muzică şi la arte. Unul din cele maĭ importante ĭe fără nicĭ o îndoĭală *l' Annuaire general des artistes et de l' enseignement dramatique et musical*, ce apare în Paris şi care ĭe deja la al zecelea volum al apariţiuneĭ sale. La noĭ până acum nu există o astfel de publicaţiune raportîndu-se la arte în special sau macar la o specialitate artistică.

Apel, nume ce se dă unor ariĭ de vînătoare ce se cîntă în corn sau în trompă pentru a chĭema cîniĭ sau pe vînătorĭ. Se dă acest nume unor ariĭ anoloage prin formă cu acestea ce compozitoriĭ introduc une orĭ în scrierile lor.

A piacere (it.) = *ad libitum*.

Apli, semn din notaţiunea muzicеĭ bisericeştĭ orientale.

Apocrif ĭe un epitet ce se dă lucrărilor a căror autor ĭe presupus a fi un altul decît cel adevarat. In muzică compoziţiunile apocrife nu lipsesc. Astfel ĭeste cu *Aria di chiesa* atribuită luĭ Stradella şi atribuită în timpiĭ maĭ noĭ luĭ Niedermeyer, luĭ Rossini şi chĭar luĭ Fetis care a produs-o cel întăĭ în public. Astfel ĭeste cu aşa numita *Dernière pensée de Weber*, ş. a. Cîte o dată un

compozitor a vrut să glumească pe contul auditorilor. Astfel a fost Berlioz care pentru a se resbuna de criticii sei adversarĭ dădu o compoziţiune ca descoperită între manuscripte vechĭ şi aparţinînd luĭ Pierre Ducré, autor imaginar ce ar fi trăit în sec. XVII. Compoziţiunea a fost proclamată «excelentă şi aparţinînd arteĭ înalte pe care un Berlioz nu ar putea desigur nicĭ o dată atinge». Berlioz ĭera resbunat şi numaĭ tîrziŭ s'a văzut aceĭaşĭ melodie în *l'Enfance du Christ*. In fine dacă ar fi a cita tot ceĭa ce s'a dat şi se dă apocrif, ar trebui spaţiul unuĭ volum şi nu acel al uneĭ coloane.

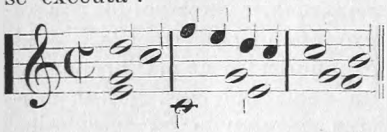
Apodipna se numeau la Grecĭ cîntecele religioase ce se cîntau sara după prînz, şi care la Romanĭ s'au numit *complies*.

Apogiatura, notă de ornament care precede o notă reală la distanţa de un ton sau de un semiton. Cuvîntul *A.* (it: *appoggiatura*) vine de la verbul italian *appoggiare*, a apasa, şi în adevăr această notă ĭea la sine accentul principal. Această specie de ornament o găsim deja la vechiĭ autorĭ de prin sec. XII şi XIII sub formă de *plica* şi numele seu de astăzĭ nu-l capătă decît în timpurile moderne. *A.* ĭe unul din ornamentele cele maĭ întrebuinţate, la autoriĭ vechĭ ca şi la cei modernĭ, în stilul liber ca şi în stilul sever. La uniĭ compozitorĭ din zilele noastre găsim acest fel de ornament scris în note curente, şi numaĭ analiza armonică a bucăţeĭ ne o indică. In acest caz execuţiunea ĭeĭ nu prezintă nicĭ o ne lumerire. Alţiĭ însă, şi toţĭ ceĭ vechĭ carĭ o scriĭau, o notau cu caractere micĭ şi atuncĭ interpretaţiunea nu ĭe tot deauna neîndoĭelnică. A fost chĭar un timp cînd, maĭ cu seamă compozitoriĭ din şcoala italiană, găseau de prisos a nota *A.* şi locul unde trebuĭa pusă trebuĭa să fie gîcit de tactul şi gustul executantuluĭ: ĭe ceĭa ce se numea şi se numeşte încă *A. oarbă* (it: *cieca*) şi vom videa maĭ la vale cam unde se întrebuinţa. Ca şi toate celelalte note de ornament, apogiaturele pot fi superioare sau inferioare şi în acelaş mod se compoartă în ceĭa ce priveşte distanţa lor de nota reală (v. Ornamente). Din punctul de videre armonic, apogiaturele sînt de două felurĭ: *lungĭ* şi *scurte*.

*A. lungă* nu ĭe altă ceva decît o suspensiune căreĭa îĭ lipseşte nota de preparaţie. In privinţa valoreĭ ĭeĭ, depinde de mersul melodic, de stil şi de gustul compozitoruluĭ, dar în general are aceĭaşĭ durată ca şi nota reală în care se rezolvă, sau, în măsurele ternare, cel mult o durată dublă. Cînd se scrie *A.* cu o notă mică, se dă acesteĭ note valora ce trebuĭe să aĭbă A., neţinînd-o însă în

samă în valoarea masureĭ. De exemplu :

se execută :



*A*. lungă, atît cea superioară cît şi cea inferioară, are o putere expresivă foarte mare şi produce accente patetice de cea maĭ mare intensitate ; astfel muzica dramatică ĭe domeniul ĭeĭ prin excelenţă. Se înţelege că spaţiul nu ne permite a încalca maĭ mult pe domeniul unuĭ tratat de compoziţie pentru a căuta diferitele forme sub care ĭea se poate prezinta şi diferitele efecte la care poate da loc. Vechiĭ compozitorĭ dramaticĭ o considerau atît de naturală cîntuluĭ şi atît de necesară simţuluĭ dramatic, că nu luau osteneala de a o maĭ nota, maĭ cu samă în recitativele lor, şi bunul simţ al interpretuluĭ trebuĭa s'o puĭe acolo unde expresiunea dramatică o cerea In general aceasta se făcea maĭ tot deauna cînd o notă pe timpul slab sau pe contratimp ĭera precedată de aceĭaşĭ notă pe un timp tare ; atuncĭ aceasta ĭera înlocuită prin gradul ĭeĭ superior. Apogiaturele interioare însă, cu mult maĭ moderne, au fost şi trebuĭe să fie notate. Scrierea cu note curente ĭe mult preferabilă.

*A*. *scurtă* nu se deosebeşte de cea lungă decît în ceĭa ce priveşte durata, căcĭ, după cum o arată şi numele, se execută foarte repede. *A*. scurtă se nota şi se notează încă prin note micĭ, de valorĭ micĭ şi cu cîrligul tăĭat de o liniuţă. Orĭ cît de repede s'ar executa însă, durata ĭeĭ o ĭea din durata noteĭ reale pe care o orneazā, şi nicĭ de cum de la nota precedentă cum se face la aşa numita *acciacatura*. Astfel de ex :

se execută :

şi nu

pentru că apogiatura ĭe nota pe care trebuĭe să cadă accentul şi nu o notă simplă aproape fără nicĭ o importanţă. Practica însă cele maĭ de multe orĭ nu ţine cont de aceasta şi

se execută apogiaturele scurte ca şi acciaturele. Astăzĭ toate aceste ornamente se scriu dacă nu în note curente, dar cel puţin în note micĭ şi obiceiul de a le nota, neglijat prin sec. XVIII, datează maĭ cu samă de la Cimarosa şi Mozart; aceştia revoltîndu-se contra puţinuluĭ scrupul cu care cîntăreţiĭ tratau diferitele ariĭ ce li se încredinţau (v. *arie*) au hotărît a nota toate ornamentele ce sînt a se executa. Compozitoriĭ de astăzĭ au făcut un pas maĭ mult şi notează aproape tot în note curente, nelăsînd nimic la gustul şi tactul interpretuluĭ, care de multe orĭ nu face decît dovedeşte că ĭe lipsit de unul şi de altul.

Apollo sau *Apollo-lyra* a fost numit de E.-L. Schmidt către 1832 un instr., specie de maşină complicată, care tindea a întruni timbrele variate ale violineĭ, clarneteĭ, fagotuluĭ şi cornuluĭ. Avea forma uneĭ lire dar ĭera un instr. de suflare, şi pe diferitele feţe ĭerau un total de 42 de cheĭ şi 6 borte libere. Extensiunea luĭ ĭera de patru octave ($fa_1$—$mi_5$) şi se putea executa în acelaş timp şase partide. A fost una din multele încercărĭ fără urmărĭ pentru artă.

Apollonicon, specie de orgă mecanică cu tuburĭ, inventată şi construită la Londra către 1817 de Flight şi Robson. Construcţia acestuĭ instrument care avea peste 1900 de tuburĭ şi un mecanism foarte ingenios, pentru a regula întrarea şi presiunea aeruluĭ în acestea, a durat 5 anĭ şi a costat 10,000 de lire sterlinge. A fost una din încercările cele maĭ reuşite de acest gen şi executa pare muzică sinfonică într'un mod cu adevarat remarcabil. Succesul luĭ a mers progresînd până în 1840, cînd expunerea luĭ ne maĭ producînd un venit suficient, a fost destrus şi tuburile luĭ întrebuinţate pentru construirea altor instrumente.

Apollonion, instr. cu claviatură inventat către 1800 de J. H. Völer, organist din Cassel. Iera un complex format dintr'un piano şi o orgă, care puteau fi după voĭe întrebuinţate împreună sau separat.

Apollyricon, unul din vechile nume date pianuluĭ.

Apostrof, semn din notaţiunea muziceĭ bizantine.

Apotoma numeau Greciĭ intervalul pe care noĭ îl numim semiton cromatic, cel diatonic fiind numit *lima*. Astfel *mi-fa* ĭe lima, *fa-fa* : apotoma. In ceĭa ce priveşte raporturile numerice însă ĭera cu totul contrar. Pe cînd astăzĭ semitonul diatonic ($^{15}/_{16}$) ĭe maĭ mare de cît cel cromatic ($^{24}/_{25}$ sau $^{128}/_{135}$) la Greciĭ ĭera invers: lima ĭera considerată ca excedentul quarteĭ ($^{3}/_{4}$) asupra terţeĭ majore ($^{64}/_{81}$) cu alte cuvinte: $^{243}/_{256}$, pe cînd apotoma

ĭera excedentul unuĭ ton ($^{8}/_{9}$) asupra limeĭ ($^{243}/_{256}$) cu alte cuvinte: $^{2048}/_{2187}$.

Appassionato (it.)=cu pasiune, termin de expr.

Applikatur (germ) = degitaţie.

Appoggiatura (it) v. apogiatură.

Apreciabil se zice despre sunetele a căror înălţime poate fi determinată In ceĭa ce priveşte limita gravă a sunetelor apreciabile ĭe aproximativ *do*-$_2$ de 32 de vibraţiunĭ simple pe secundă; cît pentru limita în acut, aceasta variază de la un individ la altul. Generalminte ca limita acută a sunetelor muzicale ĭe considerată *do*$_7$ de 8276 de vibraţiunĭ simple. In afară de această limită privitoare la gravitatea şi acuitatea sunetelor, maĭ ĭeste încă acea privitoare la întensitate; astfel de ex. sunetul unuĭ clopot prea mare nu poate fi apreciat în clopotniţă chĭar şi pentru a-l putea aprecia ĭe nevoĭe ca îndepărtîndu-ne să-ĭ micşurăm intensitatea. Acelaş lucru ĭe cu strigătul. Sgomotul nu ĭe alt ceva decît o conglomeraţiune de sunete ce nu pot fi apreciate de ureche.

A première vue (fr.), *a prima vista* (it.) = la prima vedere.

A punta d'arco (it.) = cu vîrful arcuşuluĭ (v. arcuş).

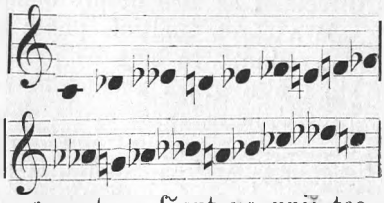
A quatre mains (fr.) = la patru mînĭ.

Arabo-Persanĭ. Inainte de Egiră Arabiĭ abandonau muzica lor femeilor de condiţiune joasă şi sclavilor, aşa că ĭe uşor de înţeles că înaintea acesteĭ epocĭ nimic nu se poate spune asupra arteĭ lor. Asemenea nimic nu se poate spune în special despre muzica Persanilor în antichitate. Poate archeologia va face nouă descoperirĭ, dar pănă atuncĭ autoriĭ s'au mărginit a face deosebite ipoteze maĭ mult sau maĭ puţin superficiale. Cînd Persia a fost însă cucerită de Turcĭ, vechea cultură muzicală a Perşilor trecu şi progresă la învingătorĭ. Către această epocă (sec. VII) vedem apărînd cel maĭ vechĭ autor muzical arab ce se citează, Halil († 776); ĭel lăsă o carte asupra ritmelor şi una asupra tonurilor. Afară de acesta şi în urma luĭ se citează încă alte nume de cîntăreţĭ, de instrumentiştĭ şi de teoricianĭ arabĭ. In sec. IX şi X muzica se desvoltă încă şi maĭ mult; savanţiĭ şi filozofiĭ se amestecă şi scriu asupra ĭeĭ. Intre aceştia un rang important îl ocupă El Farabi (sec. X) care trece drept unul din ceĭ maĭ de valoare muzicanţĭ aĭ timpuluĭ seu şi aĭ ţereĭ sale. După laudele ce autoriĭ arabĭ aduc cîntăreţilor şi instrumentiştilor lor, trebuĭe a deduce că muzica ĭera în mare favoare în tot acest timp. S'ar face adevarate poveştĭ de *o mie şi una de nopţĭ* cu aventurele ce scriitoriĭ arabĭ au brodat asupra existenţeĭ cîntăreţilor şi cîntăreţelor lor.

Autorĭ persanĭ asupra muziceĭ nu apar de cît cu sec. XIV, după ce Persia a trecut de sub dominaţiunea Turcilor sub acea a Mongolilor, în care timp (maĭ cu samă sub Tamerlan) artele şi ştiinţele intră într'o perioadă cu adevarat de înflorire. Fondatorul nouăĭ şcolĭ persane însă ĭe tot un arab, Safidin şi principalele luĭ scrierĭ sînt în limba arabă. Dar sucesoriĭ luĭ, între carĭ special se citează pe Mahmud Sirafi († 1315) şi Abdul Kadir ben Isa, scriu în limba persană.

Sistemul muzical al Arabo-Persanilor a fost descris de diferiţĭ istoriografĭ, după diferiţĭ teoricianĭ arabĭ sau persanĭ: Stilul acestora însă ĭe atît de înflorit, atît de figurat, atît de plin de comparaţiunĭ şi de alegoriĭ că pare aproape imposibil a deosebi adevărul pur. In adevăr, ce autoritate se poate pune de exemplu în teoria împărţireĭ modurilor persane în 12 camere, 24 de cabinete, 48 de unghĭurĭ ?! Sau în teoriile unuĭ Abu Alufa care vede în muzică un oraş împărţit în 24 de mahalale, din care fie care are cîte 32 de strade ?! Maĭ mult încă; teoricianiĭ persanĭ văd în cele 4 sunete ale tetracorduluĭ, cele 4 elemente: pămîntul, aerul, apa şi focul! în cele 7 sunete ale octaveĭ 7 planete! Apoĭ semnele zodiaculuĭ, culorile curcubeuluĭ, toate trec! Spiritul ĭe cu adevarat confundat în faţa acestor divagaţiunĭ ale teoricianilor arabo-persanĭ debitate cu cea maĭ mare seriozitate.

Propriul teorieĭ sistemuluĭ lor ĭe împărţirea octaveĭ în 17 părţĭ astfel că aproximativ această octavă ar fi reprezintată prin seria următoare:



Aceasta a făcut pe uniĭ teoriciani, şi nu din ceĭ maĭ puţin savanţĭ, a zice că acest sistem admite intervale de $^1/_4$, de $^1/_3$ şi de $^3/_4$ de ton şi chiar intermediare. Salvador Daniel însă, care a trăit mult timp între muzicanţiĭ arabĭ, şi care a studiat practica muziceĭ lor, contestă, aceasta şi zice că «nicĭ o dată n'a putut deosebi « în muzica lor aceste intervale « de $^1/_3$ şi $^1/_4$ de ton ce alţiĭ « pretind a auzi ». Kieseweter şi Villoteau, după care s'au luat ceĭ maĭ mulţĭ autorĭ ce au scris despre muzica Arabilor, s'au servit de cîte-va tratate datorite teoricianilor arabĭ. Dar după cum am spus, autenticitatea acestora nu ĭe incontestabilă; ĭeĭ se servesc de terminĭ tecnicĭ întrebuinţaţĭ în sensurĭ deosebite, se contrazic, şi introduc în descripţiunile lor sentinţe şi figurĭ geometrice carĭ reuşesc a le face cu totul obscure.

In fond sistemul lor ĭe diatonic, ca şi al nostru şi modurile lor sînt formate din tonurĭ şi semitonurĭ ; numaĭ gustul acestuĭ popor, dus către intervale cît se poate de apropriate, face că muzica lor ĭe într'o continuă trăganare.

In sec. XIV deja sistemul apusan cu 5 sunete intercalate între cele 7 principale ale octaveĭ ĭera cunoscut la Arabĭ şi se întrebuinţa în practică, pe cînd teoricianiĭ lor se menţineau încă la vechile teoriĭ.

Sînt patru modurĭ principale : *Rast*, *Irak*, *Zirafend* şi *Ispahan* şi opt secundare, fie-care avînd caracterul luĭ propriu şi convenind la anume genurĭ de cîntece : erotice, funebre ş. a. Ceĭa ce ĭe important ĭe că în formaţiunea acestor modurĭ, ca şi în cele grece, locul semitonurilor caracterizează modul şi că octava în fie care mod ĭe împărţită într'un tetracord şi un pentacord, ca şi la modurile grece şi în cîntul plan. Dar ceĭa ce ĭe curioz sînt consecinţele ce teoricianiĭ au tras din diferitele forme a acestor modurĭ pe care le-au numit *circulaţiunĭ*. Aceĭ ce au admis împărţirea octaveĭ în 17 părţĭ şi transpunerea diferitelor modurĭ principale şi secundare pe fie care din aceste grade, au ajuns la un număr exorbitant de scărĭ tonale, număr care la uniĭ teoricianĭ trece peste 1400 !

Arabiĭ nu au o notaţiune şi simplu tradiţiunea le ajunge, ĭar în lipsa ĭeĭ improvizaţiunea. Ceĭa ce ĭeĭ apreciază în muzică nu ĭe frumuseţa uneĭ teme, ci variaţiunile, ornamentele ce muzicanţiĭ arabĭ multiplică pe această temă, adese imposibil de recunoscut în acest haos de brodării şi de trilurĭ pe care încă le amestecă cu accente nazale şi guturale. Colecţiunile luĭ Ali Ispahan, Christianovitsch, S. Daniel ş. a. nu justifică de loc laudele date muziceĭ arabe de autoriĭ arabĭ. Totuşĭ, cum ĭe sigur că la curtea califilor, muzica şi muzicanţiĭ au fost în mare favoare, trebuĭe a presupune că modul de interpretare şi detaliile execuţiuneĭ joacă un rol capital. Curăţite însă oare cum de acest fel de spumă, unele din ariile arabe nu sînt lipsite de un caracter poetic şi au fost compozitorĭ apusenĭ, ca F. David ş. a. cari s'au servit în scrierile lor şi acestea nu sînt părţile cele maĭ puţin reuşite. Beethoven în *Ruinele Ateneĭ* încă s'a servit de o arie arabă, cunoscută sub numele de *Kaaba*, aria dervişilor învîrtitorĭ, cari aŭ desigur cea maĭ curioasă manieră de a-şĭ exprima adoraţiunea lor pentru creatorul. Un alt cînt original ĭe aşa numitul cîntul muezinuluĭ, cîntat din susul minarelelor pentru a chĭema pe credincĭoşĭ la rugăcĭune. Acest cînt tradiţional, care are variante pentru diferitele oare ale zileĭ, datează se zice dintr'o epocă anterioară luĭ Mohamed.

Instrumentul favorit al Arabilor ĭe aşa numitul *el Aud*, care transformat a dat naştere lăuteĭ apusene şi varietăţilor ĭeĭ. După afirmaţiunea vechilor lor scriitorĭ, Arabiĭ au primit lăuta de la Perşi, şi anume înainte de Egiră. Tot o varietate de lăută ĭe instrumentul numit *tanbur*, cu lada sonoră mică şi cu gîtul relativ foarte lung şi împărţit în taste. Tanburul are o mulţime de varietăţĭ. Afară de acestea vechiĭ autorĭ citează ca instrumente de coarde: *Kanun*, *Cenk*, *Nuşet*; apoĭ cu arcuş: *Keman* şi *Rebab*, din cari după uniĭ autorĭ ar fi derivat familia violelor europene. Totuşĭ pe cînd deja în sec. IX viola are o formă relativ destul de perfecţionată, instrumentele arabe analoage şi azĭ sînt de o construcţiune destul de rudimentară.

Instrumetele de suflare asemenea sînt numeroase. In prima linie ĭe fluĭerul, numit *nei*, cu nenumarate varietăţĭ; apoĭ *zamr*, specie de oboĭ, *argul*, un oboĭ dublu şi cîte o dată chĭar un cimpoĭ, diferite trompete, în general lungĭ şi aproape cilindrice.

In fine instrumentele de percusiune, forţa orchestrelor orientale, au nenumaraţi reprezintanţĭ, şi ar trebui coloane întregĭ pentru a putea da lista tuturor speciilor de darabane (*darabukeh*) de *bendair* (daire) de *Kas* (cimbale) şi alte instrumente de percusiune. Dintre acestea cele maĭ importante sînt fără îndoĭală aşa numitele *nogareh*, care perfecţionate au devenit timpanele europene.

Aranja (a) ĭe a dispune pentru unul sau maĭ multe instrumente ceĭa ce a fost compus pentru unul sau maĭ multe altele de natură diferită, cu alte cuvinte prin *aranjament* se înţelege o lucrare dispusă altfel de cum a scris-o sau voit-o primitiv autorul ĭeĭ. In privinţa valoreĭ acestor lucrărĭ trebuĭe a deosebi diferite cazurĭ. Astfel avem maĭ întăĭ aranjamentele cunoscute maĭ special sub numele de *reducţiunĭ*, carĭ făcute cu fidelitate şi de o mînă abilă sînt nu numaĭ folositoare, pentru că permit respîndirea în public a operilor de artă scrise pentru un mare număr de executanţĭ, ca opere, sinfoniĭ, oratoriĭ, ş. a. carĭ de multe orĭ fără aceste reducţiunĭ ar reminea îngropate prin bibliotecĭ, dar sînt adese ĭele însuşĭ lucrărĭ de artă. Cele maĭ vechĭ lucrărĭ de acest gen, de o adevarată valoare artistică, sînt aranjamentele pentru clavecin făcute de marele Bach, a concertelor de violină a luĭ Vivaldi. Sînt aranjamente sau reduceri făcute de însuşĭ autoriĭ lucrărilor originale; astfel ĭe de ex. reducerea pentru piano a partiţiuneĭ *Sommernachstraum* de Mendelssohn. Beethoven încă a redus însuşĭ pentru piano, violină şi violoncel sinfonia sa a doua. Lucrarea în-

versă încă prezintă exemple şi nu lipsesc opurĭ, primitiv destinate pianuluĭ maĭ cu samă, carĭ s'au văzut în urmă dispuse pentru orchestră, instrumentate. Un alt gen de aranjament ĭe aşa numita *aria variată*, care dacă numaĭ arare orĭ prezintă o adevarată valoare artistică, nu cade totuşĭ în cazul unuĭ alt gen de aranjament, care din punctul de videre a arteĭ adevarate nu poate fi decît condemnat. Acesta ĭe cazul cînd un muzicant ĭea o compoziţiune ce nu-ĭ aparţine, ĭĭ desvoltă armonia, ĭĭ modifică şi-ĭ ornează melodia, o preface după gustul seu, şi dintr'o ideĭe frumoasă prin formă şi prin fond, frumoasă desigur pentru că altfel nu şi-ar apropria-o, face un ce nou, fără caracter, fără coloare şi fără nume. Desigur se pot cita cîte-va cazurĭ în care acest gen de aranjament a dat ca rezultat lucrărĭ de artă : dar aceste *rara avis*, datorite unor genĭĭ sau cel puţin unor talente cu adevarat superioare, cărora multe li se trec, au servit şi servesc de scut acesetuĭ gen, care a dat şi dă un haos de mediocrităţĭ, şi astfel orĭ cît de geniale ar fi ĭele sînt condemnabile, ca exemple prea des imitate de muzicanţĭ mediocri, carĭ ne servesc lucrărĭ ce adese nu se găsesc cuvinte destul de tarĭ pentru a le stigmatiza.

Arbitrio (it.) = *cadenza* (v.).

Arcata (it) = lovitură de arcuş (v).

Archeggiare (it) = a mînui arcuşul, a se servi de arcus în execuţiunea instrumentelor de coarde.

Archet (fr.) = arcuş.

Archi sau arhi, particulă grecească ἀρχί ce se pune pe lîngă numele unor instrumente sau altele pentru a arăta o prioritate, o importanţă mai mare, sau simple dimensiunĭ maĭ marĭ.

Archicembalo a fost numit de N. Vizentini, către mijlocul sec. XV o specie de clavecin de dimensiunĭ marĭ, cu maĭ multe claviaturĭ, destinate a da cele treĭ genurĭ ale muziceĭ grece : diatonic; cromatic şi enarmonic. Iel descrie acest instrument în opul seu intitulat *l' Antica Musica ridotta alla moderna prattica . . . . con l' invenzione di un nuovo stromento* (Roma 1555). Savanţĭ maĭ modernĭ au cercat a imita acest instrument, în acelaş scop ; între acestia a fost elenistul francez Vincent, fără totuşĭ, ca aceste încercărĭ să aducă vre un folos real arteĭ.

Archiviola (it.) instr. grav din familia violelor, foarte uzitat în orchestra instrumentelor de coarde prin sec. XVI, XVII şi XVIII, de unde nu dispare de cît cu apariţiunea contrabasuluĭ şi a violoncelului. Iera încă numit *Lira di gamba, lirone* şi diferea puţin de *viola di gamba*.

Arco (it) = arcuş.

Arcuş, baghetă de lemn de extremităţile căreĭa ĭe întinsă o

suviţă de păr de cal, care unsă cu sacîz serveşte pentru a pune în vibraţiune coardele unor instrumente. Arcuşul, necunoscut Grecilor şi Romanilor, pare a fi fost cunoscut de popoarele Orientuluĭ din cea maĭ adîncă antichitate şi Indieniĭ revindeca onoarea invenţiuneĭ luĭ, pe care o atribuĭe luĭ Rovana, personaj legendar, rege al Ceilanuluĭ. Dar deşi opiniunea generală admite această origine orientală a arcuşuluĭ, nu sînt totuşĭ motive destul de irecuzabile pentru aceasta. In adevăr baza cea maĭ solidă a acesteĭ opiniunĭ pare a fi faptul cum că scriitoriĭ arabĭ de prin sec. XIV citează în scrierile lor instrumente cu arcuş. De aicĭ, deşi nu se posedă alte probe de o existenţă anterioară a acestor instrumente la aceste popoare, s'a dedus că ĭele au fost introduse în Europa prin cucerirea Spanieĭ de către Arabĭ, pe cînd de pe altă parte se constată că deja de prin sec. IX, dacă nu maĭ de mult, Apusul a cunoscut aceste instrumente. In adevăr cea maĭ veche reprezintaţiune a unuĭ instr. de arcuş ĭe o sprecie de *liră* monocordă (Gerbert: *De musica sacra*) care ar fi aparţinut sec. IX dacă nu VIII, liră care are analogie de formă cu ulterioara *giga*: şi, dacă se poate considera *rebeca* sau *rubeba* ca o derivaţiune a *rebabu*-luĭ arab, nu ar fi posibilă oare şi teza inversă?

Dacă lăsăm la o parte frecarea coardelor printr'o simplă baghetă de lemn, forma cea maĭ rudimentară a arcuşuluĭ ĭe acea a unuĭ arc, formă ce găsim încă şi azĭ în arcuşurile unor instrumente remase în starea lor primitivă în mîna poporuluĭ. Această formă, sau cel

2. Arcuş

puţin cu slabe perfecţionărĭ a fost menţinută aproape până în sec XVII; Corelli a fost cel întăĭ care a observat inconvenientele ce prezintă prea marea curbură a bagheteĭ. Puţin cîte puţin apoĭ bagheta se îndreptă până ce luă o curbură, ce ĭe drept slabă, dar în sensul opus,

3. Arcuş de violină.

formă ce are arcuşul azĭ. Aceĭ ce au contribuit maĭ mult la perfecţionarea arcusuluĭ au fost maĭ întăĭ treĭ factorĭ din familia Tourte, şi maĭ cu samă ultimul, Francisc, care ĭe supranumit *Stradivarius* al arcuşuluĭ. Iel întrebuinţă pentru întăĭaşĭ dată lemnul de *fernambuc*, adoptat şi azĭ pentru construirea arcuşurilor, şi în 1790, cu Vioti, determină curba bagheteĭ şi fixă lungimea cea maĭ potrivită de dat acesteĭ baghete: 74—75 centimetri pentru arcuşul violineĭ, 74 pentru acel al violeĭ şi 72—73 pentru acel al violonceluluĭ. Pentru a se da o varaţiune în tensiunea

suviţeĭ de păr, s'a inventat în sec. XVII deja o specie de crestătură metalică, înlocuită deja în sec. XVIII prin bumbul cu şurub întrebuinţat şi azĭ.

Primele instrumente cu arcuş europene se deosebesc în două categorĭĭ: unele cu lada de resonanţă lată, instrumente derivînd din crutul celtic, şi altele cu lada bombată, ca a mandolineĭ, instrumente de origină germanică. Aceste instrumente primitive aveau un număr mic de coarde, una, două, sau treĭ, şi ĭerau de o construcţie relativ rudimentară. Cu introducerea lăuteĭ în Europa, prin Arabĭ, şi factura instrumentelor de arcuş au început a se perfecţiona; numărul coardelor creşte, ceĭa ce aduce tăĭeturele laterale, se adoptă rozeta, ş. a., astfel că prin sec. XV şi XVI vedem o mare varietate de forme la instrumentele cu arcuş, forme cari însă se rezolvă cătră sfîrşîtul sec. XVI în forma violineĭ, formă ce păstrează şi azĭ şi pe care au adoptat-o în urmă şi celelalte instrumente derivate din familia violelor şi întrebuinţate în orchestra modernă: *viola*, *violoncelul* şi *contrabasul*.

Am vorbit deja despre arcuşurile violineĭ, violeĭ şi violonceluluĭ. Singur contrabasiştĭ au fost ceĭ din urmă a adopta for-

4. Arcuş de contrabas

ma modernă a arcuşuluĭ şi se maĭ găsesc chĭar şi azĭ contrabasiştĭ carĭ întrebuinţează arcuşul zis *à la Dragonetti*, care însă după marele Bottesini ar fi avînd inconvenientul că înăduşă sonoritatea.

In execuţiunea instrumentelor de arcuş mînuirea acestuĭa joacă un rol capital şi dacă puritatea sunetuluĭ depinde în mare parte de la aplicarea degetelor pe coarde, toate celelalte calităţĭ, tărie, expresiune, articulaţiune, depind de la mînuirea arcuşuluĭ. Numeroase opurĭ au tratat despre aceasta şi între acestea celebru ĭe opul luĭ Tartini: *Arte del Arco*. In colecţiunile de studiĭ şi în metode se întrebuinţează diferite semne relative la mînuirea arcuşuluĭ; cele maĭ principale dintre acestea sînt acelea ce indică *staccato* (.....) *spiccato* (.... sau ‚‚‚‚) şi maĭ cu samă ⊔ sau ⊓ care indică tragerea arcuşuluĭ şi ∨ sau ∧ care indică împingerea luĭ.

Ardeleanul, dans popular romîn şi aria acestuĭ dans, care în privinţa ritmuluĭ are multă asemănare cu *tarantela* italiană.

Ardito (it.) = cu îndrăsneală, termin care pus la începutul sau în cursul uneĭ bucăţĭ de muzică înseamnă că trebuĭe a marca bine notele principale ale melodieĭ, a pune energie în accentuare.

Aretine, *Silabe a.*, ĭe numele ce se dă de uniĭ autorĭ silabelor *ut re mi fa sol la si* cu care se numesc sunetele gameĭ, prima întrebuinţare a acestor silabe

fiind atribuită luĭ Guido d'Arezzo.

Argentin, calificativ ce se dă cîte o dată sunetelor de un timbru clar, limpede, resunător ca acel al argintuluĭ.

Argon semn din notaţiunea muziceĭ bizantine.

Argul, instr. de suflare, arab, cu ancie simplă, lovindă. Se compune din două tuburĭ de trestie, de lungimĭ inegale, şi legate împreună ; cel maĭ mic poate da o scară maĭ mult sau maĭ puţin complectă şi serveşte pentru melodie, ĭar cel maĭ mare ţine hangul : totuşĭ sunetul unic al acestuĭa poate varia prin ajutorul unor fragmente de tub ce se pot adăuga. Sînt de deosebite dimensiunĭ : *A. el Kebir* (*A.* mare), *A. el Sogair* (*A.* mediu) şi *A. el asgar* (*A.* mic.)

Arhaism, în muzică ca şi în literatură se zice despre tot ceĭa ce caută a aminti antichitatea, sau cel puţin timpurĭ de mult trecute : aceasta se face fie prin formă, fie prin melodie, fie prin armonie. Astfel cînd un compozitor din secolul nostru scrie gavote şi sarabande se zice că face arhaism ; cînd ne dă melodiĭ de un caracter simplu şi pur, fără ornamente, cu o armonie simplă, în acordurĭ consonante şi de un stil limpede şi pur, se zice că face arhaism şi de multe orĭ acest arhaism produce efecte la carĭ nicĭ o dată nu te-aĭ putea aştepta şi exemple de acest gen nu lipsesc în partiţiunile maiştrilor.

Arhive *muzicale* se numesc locurile unde se păstrează colecţiunile de compoziţiunĭ necesare serviciuluĭ capelelor, academiilor muzicale, teatrelor, precum şi alte documente relative la aceste instituţiunĭ. Arhivele muzicale ale Capeleĭ pontificale din Roma sînt cele maĭ importante din Europa şi cuprind peste 400.000 de volume. Intre arhivele muzicale teatrale se pot cita acele ale Opereĭ Marĭ din Paris carĭ sînt poate cele maĭ bogate.

Arie, ĭe un cuvînt care în înţelesul general, se confundă adese cu expresiunile melodie, cînt, cîntec ş. a. Dar pe lîngă acest înţeles ĭel are şi un altul maĭ particular, maĭ precis şi care ocupă un loc a parte în compoziţiune şi istorie, căcĭ a fost un timp cînd o cantată şi chiar o operă nu ĭera altă ceva decît o serie de ariĭ. Forma arieĭ a variat cu timpul şi cu circomstanţele ca şi importanţa ieĭ; orĭ cum însă, se poate spune că aria ĭe o specie de discurs muzical scris pentru o voce. Se deosebeşte de baladă prin aceĭa că ĭe pur lirică pe cînd aceasta ĭe epică-lirică, istoriseşte subiectul ce are. Se deosebeşte de simplul cîntec prin aceĭa că ĭe de ordinar acompaniată de orchestră sau cel puţin destinaţia ĭeĭ ĭe astfel, pe cînd cîntecul ĭe acom-

paniat de un singur instr. sau de un mic număr. Din puntul de videre estetic, aria, care în drama muzicală nu poate fi considerată de cît ca un punct de stagnaţiune a acţiuneĭ dramatice, poate aparţinea la una din aceste două marĭ categoriĭ: *A. de expresiune*, care caută a reprezinta prin muzică cît maĭ fidel posibil diferitele sentimente exprimate prin text, şi *A. de factură* sau *de bravură*, a căreĭa scop principal ĭe de a pune în relief resursele vocale ale unuĭ cîntăreţ.

Născută în operă, în care s'a desvoltat,aria, prin istoricul ĭeĭ, ne arată în acelaş timp istoricul arteĭ expresive. La începutul sec. XVII opera nu căuta altă ceva de cît a reînvia genul tragedieĭ antice, şi partiţiunile maĭştrilor nu ĭerau de cît o serie de recitative întrerupte din cînd în cînd prin coruri sau scurte melodiĭ pentru o singură voce, *monodii*, cum s'au numit aceste ariĭ de o singură mişcare. Cum însă aceste monodiĭ începură a fi găsite monotone şi de către căntăreţĭ şi de către public, compozitoriĭ au căutat mijlocul de a le da maĭ multă viaţă. Către 1630 au început a apărea ariĭ cari pe lîngă ideĭa principală, prezintau încă o ideĭe secundară, epizodică, în tonul relativ, în urma căreĭa naturalminte trebuĭa a se reaminti tema principală. Ieste *Aria* cu *da capo* care apare, formă mult timp adoptată pentru aria de factură, de care găsim urme deja în opera *San Alesio* (1634) de Landi. La acest compozitor ariile sînt în general scurte, dintr'o singură mişcare şi puţin ornate. Dar deja în *Giassone* (1649) de Cavalli, ariile sînt maĭ numeroase, maĭ desvoltate, de o declamaţie adese plină de expresiune şi în două mişcărĭ,; forma arieĭ cu *da capo* începe a fi adoptată maĭ pentru toate bucăţile şi cîte o dată această reluare ĭe precedată de o mică melopee în recitativ. In opera *Serse* de Cavalli se poate vedea unul din cele maĭ vechĭ modelurĭ de adevarată arie de factură, de bravură. Dealtmintrelea forma ariilor luĭ Cavalli ĭe aproape aceĭaşĭ ca şi a celorlalţĭ maĭştri de pe timpul luĭ şi această formă a fost pentru mulţĭ anĭ forma adoptată care a servit luĭ Scarlatti, lui Händel şi pănă la primele ariĭ ale luĭ Mozart.

Către ultimiĭ anĭ aĭ sec. XVII ariile încep a deveni din ce în ce maĭ încarcate de ornamente, operile nu sînt de cît o serie de ariĭ şi acestea o serie de rulade, de vocalize, de trilurĭ de tot soĭul. Dacă în acest timp expresiunea nu dispare cu totul, cu începutul sec. XVIII aceasta nu întîrzie şi către 1720 ariĭ expresive nu maĭ găsim de cît dar în cantate sau în biserică, din muzica teatrală ĭea ĭe cu totul dispărută. Ultimul maĭstru al vecheĭ şcolĭ italie-

ne care a conservat vechile tradiţiunĭ melodice şi expresive a fost Scarlatti; dar chĭar dacă un compozitor se hazardează a scrie pasaje de o oare care expresiune dramatică, cîntăreţul a tot puternic, idolul publiculuĭ de pe acele timpurĭ, nu întîrzie a le înăduşi sub ruladele şi ornamentele ce brodează asupra lor. Un model de arie din acest period ĭe aşa numitul „*il canto del Rossignuolo*“ din actul al doilea al opereĭ *Nozzo del Nemico* (1701) de A. Scarlatti, în care pare că compozitorul a căutat să adune toate greutăţile imaginabile ale arteĭ cîntuluĭ.

In sec. XVIII generalminte compozitorul propriu zis nu făcea de cît skiţa aria şi acel care-ĭ dădea adevarata înfăţişare, care o făcea să valoreze, ĭera cîntăreţul. Ariile din acest period ĭerau maĭ tot deauna o specĭe de canva pe care cîntăreţul broda toate soĭurile de ornamente, de variaţiunĭ, de rulade ce fantazia imaginaţieĭ sale îĭ dicta şi gradul seu de cultură în arta cîntuluĭ îĭ permitea. Cîntăreţiĭ îşĭ formau un fel de repertoriu din cîteva de aceste ariĭ, repertoriu pe care-l numeau *quaresimale* şi care numaĭ arare orĭ ĭera reînoit; aceste ariĭ le introduceau şi le cîntau la orĭ ce ocaziune, cu sau fără senz, şi maĭ cu samă fără senz. Sînt ariĭ din acest timp notate cu toate ornamentele ce se executau şi dacă aceste ariĭ ne arată că în adevăr arta cîntuluĭ ĭera dusă la o perfecţiune extremă, ne dovedesc în acelaş timp că această perfecţiune nu putea fi comparată de cît cu lipsa de simţ dramatic şi de expresiune a operilor din acel timp. In opera *Antigone* de Amfosi se poate vedea o arie ce conţine nouă tacte de cîte şasesprezece note, pe a doua silabă a cuvîntuluĭ *amato* şi aceasta în două rînduri! Alăturea însă cu *aria de bravură*, *aria cu rulade* vedem în acelaş timp vorbindu-se de *aria cantabile*, de o melodie elegantă destinată a face să valoreză farmecul şi graţia voceĭ: apoĭ *aria parlante* destinată special opereĭ bufe şi care ĭera poate cea maĭ expresivă din toate; *aria de agilitate*, în care cîntăreţul luptă cu un instrumentist, ĭera foarte în favoare şi exemple de acest gen de ariĭ se pot vedea pănă în operile din timpiĭ modernĭ.

Totuşĭ forma cu *da capo* devenind la rîndul ĭeĭ monotonă, forma arieĭ s'a modificat, reluarea s'a suprimat, s'a grăbit mişcarea părţeĭ a doua şi s'a dat naştere la aria cu două mişcărĭ aşa de întrebuinţată de compozitoriĭ secululuĭ nostru. O altă formă sub care se prezintă aria ĭe aşa numita *Rondo* în care perioadele epizodice sînt multiplicate şi după fie-care ĭe repetat periodul principal.

Cu ultimiĭ anĭ aĭ sec. XVIII

începe un adevarat resboĭ între compozitorĭ de pe o parte, cari nu maĭ voĭesc a abdica cu totul personalitatea lor, în favoarea cîtor va inşĭ, cari în fond nu pesedau alt merit de cît acel că natura ĭ-a înzestrat cu un organ, care dacă-ĭ îndepărta de comunul muritorilor nu însemna de loc că-s cu adevarat superiorĭ, şi aceştia pe de altă parte, cari vroĭau a continua vechile obiceĭurĭ. Dar dacă lupta a durat mult, rezultatul nu putea fi îndoĭelnic cînd într'un cîmp ĭerau oamenĭ cari se numeau Cimarosa, Mozart, Rossini ş. a. Cimarosa a fost cel întăĭ care se rîdică în contra improvizaţiunilor, şi exemplul luĭ a găsit imitatorĭ, aşa că maĭştriĭ încep a scrie ĭeĭ însuşĭ ornamentele ce li păreau convenabile arielor lor. Din acest timp aria italiană luă o formă definitivă: *stretto* apare, cu o mişcare maĭ repede, o ultimă lovitură de biciu. In operile luĭ Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadente, şi ceĭ lalţĭ maĭştri aĭ şcoaleĭ italiene moderne, vedem ariĭ încarcate de ornamente, dar trebuĭe să ne gîndim că ĭeĭ au scris aceste ornamente pentru a putea pune un frîu, o stavilă potopuluĭ de ornamente a cîntăreţilor; şi apoĭ orĭ cît de încarcate sînt aceste arĭ ale lor, ĭele au totuşĭ valoarea lor proprie, eleganţa şi expresiunea lor.

Cu cît ne apropiem de perioada contimpurană, cu cît mariĭ maĭştri aĭ arteĭ vocale italiene dispar, aria pierde din importanţa ĭeĭ, în timp ce expresiunea dramatică cîştigă teren. La şcoala contimpurană italiană, aria nu maĭ are formele convenţionale de altă dată şi ĭe înlocuită prin aşa numitul *arioso*, melopee, recitativul expresiv etc.

Am urmărit istoricul arieĭ la şcoala italiană pentru că am spus, aria cu opera s'a născut şi în operă s'a desvoltat. In adevăr Germaniĭ mult timp n'au fost în drama lirică de cît imitatoriĭ Italienilor şi n'au făcut de cît a copia literalminte formele italienilor. Singur Bach în oratoriile şi cantatele luĭ face excepţie, dînd partea leuluĭ expresiuneĭ dramatice. Chiar Gluck la începutul carierei sale nu avu alte modelurĭ de cît pe Italienĭ şi maĭştriĭ germanĭ în Italia mergeau pentru a-şĭ forma stilul lor dramatic. Totuşĭ Gluck părăsi forma pur convenţională a arieĭ italiene şi reveni la aria de expresiune pe care o duse la perfecţiune în ultimele sale opere. Mozart asemenea se scutură de jugul formulelor italiene şi dădu arieĭ o formă maĭ expresivă, maĭ puţin ornată. Cu Beethoven şi maĭ cu samă cu Weber, aria urmează pas cu pas sentimentul personajuluĭ, aria de expresiune ĭea cu totul posesiunea teatruluĭ. Meyerbeer, eclectismul personificat, ne prezintă

alăturea cu formulele italiene, expresiunea dramatică a şcoalelor germană şi franceză; dar la ĭel găsim o nouă formă a arieĭ, aşa numitul *arioso*, gen intermediar între melopeĭe şi recitativ. Şcoala germană modernă reprezintată prin Wagner pare a fi părăsit definitiv formulele convenţionale.

Cam aceĭaşĭ evoluţiune o găsim la şcoala franceză. La primiĭ compozitorĭ dramaticĭ aĭ cesteĭ şcolĭ, Lulli, Campra, Rameau, găsim cu adevarat adese orĭ ariĭ pline de rulade, de vocalize, de ornamente de tot soĭul, dar se poate spune că forma tip ĭera aria de expresiune, cu două mişcărĭ şi cu *da capo*, pe cînd aria ornată ĭera generalminte rezervată concertuluĭ. Astfel cînd Gluck veni în Franţa să-şĭ realizeze reforma sa începută la Viena, găsi terenul preparat, aşa că forma largă şi expresivă a arielor luĭ pare a fi o perfecţionare a ariilor vecheĭ şcolĭ franceze. După venirea luĭ Rossini în Franţa şi sub influenţa cîtor-va cîntăreţĭ de talent, aria de factură, aria ornată, capătă teren, şi vedem apărînd ariĭ scrise absolut în vederea virtuozităţeĭ vocale. Chiar maĭştri contimpuranĭ, Adam, Massé, Meyerbeer, au scris ariĭ de virtuoz, dar se poate spune că nicăirĭ virtuozismul vocal nu numaĭ nu a reuşit a înăduşi cu totul expresiunea, cum s'a întîmplat în Italia, dar nicĭ n'a fost vre o dată pus macar pe acelaş grad cu aceasta, şi în partiţiunile maĭştrilor contimporanĭ francezĭ aria de expresiune domneşte aproape exclusiv.

In afară de aria de teatru şi aria de biserică, diferite prin caracter, dar aceleaşĭ prin formă, maĭ sînt încă *aria de concert* şi *aria variată*.

Aria de concert, triumful virtuozităţeĭ, are maĭ tot deauna aceĭaşĭ formă de care am vorbit maĭ sus, dar ĭeste prin excelenţă arie de factură, în care compozitorul, neglijînd senzul expresiv al melodieĭ, caută maĭ cu samă a da ocaziune cîntăreţuluĭ să-şĭ desvolte talentul.

Aria variată, de ordinar în formă de rondo, ne prezintă fie-care reluare variată într'un mod deosebit. Destinată maĭ cu samă instrumentiştilor, poate să aĭbă o reală valoare artistică cînd ĭe scrisă de o mînă de maĭstru, dar cele maĭ de multe orĭ nu ĭe decît produsul sforţărilor unuĭ aranjator şi atuncĭ . . . . . v. a *aranja*.

Acesta ĭe în scurt istoricul arieĭ, în fond formă prin excelenţă convenţională şi ca atare destinată a dispărea, dar care a ţinut un loc atît de preponderent în istoria muzice dramatice.

Arietta (it.), *Ariette* (fr.) diminutiv, aria de mică dimensiune, de puţină desvoltare. A fost un timp însă cînd acest nume ĭera dat unor ariĭ nu prin ra-

port cu dimensiunile bucăţeĭ, ci relativ la mişcare, la caracter: ast-fel se numea *arioso* aria dramatică, lirică, de un caracter grav; *arie*, aria dramatică de un caracter moderat; şi *ariette* aria de bravură, de un caracter vesel sau buf, de o mişcare vioaĭe. De aicĭ numele de «comedie cu ariete» dat primelor opere comice franceze. Astăzĭ însă acest cuvînt şi-a reluat senzul seu de diminutiv.

Arioso, propriu luat ĭe un adverb it. care pus la începutul uneĭ ariĭ anunţă un mers melodic de un caracter grav şi nobil. In urmă a servit pentru a indica însuşĭ o arie formată din două părţĭ, una de o mişcare lină şi un caracter grav şi nobil, a două plină de căldură şi vigoare, sau maĭ bine zis o arie care începe sub forma unuĭ recitativ, care încetul cu încetul ĭea o structură ritmică şi se transformă într'o arie. Pare ca Meyerbeer ĭe cel întăĭ care a dat acest nume unor bucăţĭ muzicale şi cele două *arioso* cîntate de Fides în *Profetul* sînt modelurile acestuĭ gen.

Ariston, mic instr. mecanic pus în mişcare prin ajutorul uneĭ manivele şi executind ariĭ notate pe discurĭ de carton sau de tablă perforată.

Aritmic, lipsit de ritm.

Arma (a) *cheĭa* ĭe a pune lîngă cheĭe numărul de diezĭ sau de bemolĭ necesarĭ tonuluĭ bucăţeĭ, cu alte cuvinte a scrie *armatura* necesară (v.)

Armatură se numeşte grupul de accidenţĭ, bemolĭ sau diezĭ, ce se pune lîngă cheĭe la început sau în cursul uneĭ bucăţĭ de muzică pentru a determina tonalitate aceleĭ bucăţĭ şi pentru a ne scuti de a repeta aceĭ accidenţĭ inaintea fie căreĭ note ce s'ar găsi diezată sau bemolizată în gama aceleĭ tonalităţĭ. Considerind generaţiunea gamelor prin tetracorde succesive, vedem aparînd diezii din quintă 'n quintă şi bemolii din quartă 'n quartă suind. Tot în acest ordin ĭeĭ se aşază în armatură, adică diezii în ordinea *fa do sol re la mi si*, bemolii în ordinea *si mi la re sol do fa*, cu alte cuvinte în ordinea inversă a diezilor. Armaturĭ cu maĭ mult de şapte accidenţĭ încă sînt posibile, întrebuinţîndu-se accidenţiĭ dubli, cari vin în urma celor simpli în aceĭaşĭ ordine; numaĭ, temperamentul egal face iraţională întrebuinţarea gamelor cu accidenţĭ dubli ca tonalitate principala a uneĭ bucăţĭ de muzică. In ceĭa ce priveşte armatura, două probleme se pot prezinta: o armatură fiind dată, a determina tonalitatea ce reprezintă şi a găsi armatura uneĭ game date. Maĭ întăĭ ĭe de observat că o armatura oare care reprezintă în acelaş timp două tonalităţĭ, una majoră şi paralela sa minoră. Ast-fel fiind să considerăm maĭ întăĭ ar-

maturele cu diezĭ. In acestea ultimul diez se rapoartă la nota senzibilă a gameĭ majore sau la gradul al doilea al gameĭ minore pararele, astfel că pentru a gasi tonica ĭe de ajuns a sui un grad pentru major. a pogorî un grad pentru minor ; de ex. în amatura cu doĭ diezĭ,avem diezii *fa* şi *do* ; de la ultimul rîdicînd un grad avem tonica majoră *re*, pogorînd un grad avem tonica minoră *si*. Pentru a hotărî care anume din aceste două ĭe tonalitatea bucăţeĭ, trebuĭe a recurge la nota senzibilă a gameĭ minore, la acordul final dacă bucata ĭe armonică sau în lipsa acestora la impresiune (v. *paralel*). Intr'o armatură cu bemolĭ ultimul bemol ĭe grad al patrulea al gameĭ majore, sau al şaselea al gameĭ minore, aşa că pentru a găsi tonica ĭe de ajuns a sui cincĭ grade pentru major, sau treĭ grade pentru minor ; de ex. în armatura cu doĭ bemolĭ avem bemoliĭ *si* şi *mi* şi prin urmare tonicele vor fi *si* ♭ pentru major şi *sol* pentru minor. Aceleaşĭ mijloace pentru a determina care anume dintre aceste două. Ie de observat că în armaturele cu doĭ sau maĭ mulţĭ bemolĭ tonica majoră ĭe bemolizatată şi reprezintată prin bemolul penultim.

Problema inversă, a găsi armatura uneĭ game date ĭe tot atît de lesnicioasă. Maĭ întăĭ gamele paralele avînd aceĭaşĭ armatura, problema se reduce la a căuta armatura uneĭ game majore date, căcĭ dacă gama dată ĭe minoră, n'avem de cît a-ĭ căuta maĭ întăĭ paralela majoră şi armatura acesteĭa va fi armatura gameĭ minore date. Am observat deja că tonicele gamelor avînd armaturĭ cu maĭ mult de un bemol sînt bemolizate, şi numaĭ ĭele, celelalte game au armaturĭ cu diezĭ ; nu sînt excepţiĭ de cît gama luĭ *do*, cari ĭe scara tip şi gama luĭ *fa*. care are un singur bemol. Aşa dar ne va fi uşor de a vedea îndată dacă armatura căutată va fi formată din diezĭ sau din bemolĭ ; în cazul întăĭ nu avem de cît a pogorî un grad pentru a găsi ultimul diez. în cazul al doilea bemolul toniceĭ represintă bemolul penultim. Ast-fel de ex. gama luĭ *mi* major va avea ca ultim diez pe *re* şi prin urmare va avea patru diezĭ, *re* fiind al patrulea şi gama *la* ♭ major va avea patru bemolĭ, *la*, penultimul, fiind al treilea.

Accidenţiĭ, diezii şi bemoliĭ, fiind un lucru relativ modern, se înţelege de la sine că armatura ĭe şi maĭ modernă şi nu ĭe de mirare că nicĭ în sec. XVIII nu o găsim stabilită. Astfel cît timp gamele bisericeştĭ sînt încă întrebuinţate, nu ĭe rar să găsim tonalităţile cu bemolĭ avînd un bemol maĭ puţin în armatură decît ar trebui să aĭbă şi chĭar cele cu diezĭ un diez maĭ puţin.

Armée-posaune (germ.) trombon

bas în *fa* de o formă specială uzitată în armata germană.

Arm-geige (germ.) violă de braţ, *viola da braccio* (v. violă).

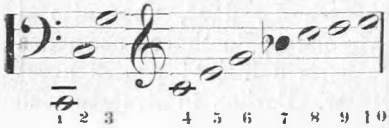
Armonica ĭe un nume ce se dă la diferite instrumente, cari cîte o dată chĭar nu au nimic comun. In senz propriu acest nume se dă unuĭ grup de pahare de sticlă, de diferite mărimĭ, ce se pot acorda umplîndu-se maĭ mult sau maĭ puţin cu apă şi cari, frecate cu degetul muĭat, produc sunete de un timbru particular, foarte dulce, foarte pătrunzetor, dar şi foarte enervant. Acest procedeu de a produce sunetele, cîtat deja într'un op publicat la Nüremberg în 1677, servi luĭ Franklin în 1760 pentru a construi un adevărat instr. muzical, căruĭa iĭ dădu numele de *A*. Iel dispuse cupe sau clopote de sticlă, de mărimĭ proporţionate în lungul uneĭ axe orizontale, căreĭa i se putea da o mişcare de rotaţiune prin ajutorul uneĭ manivele, mişcate direct sau cu o pedală. Cupele ĭerau aproape jumătate muĭate în apă aşa că ĭera de ajuns a aplica degetele pentru ca sunetele să se producă. S'a căutat maĭ tîrziu a se înlocui acţiunea directă a degetelor, şi abatele Mazuchi imagină *A. dublă*, cu două rînduri de sticle, puse în vibraţiune de arcuş. Apoĭ diferiţĭ factorĭ (Klein, Röllig, Hessel, Wagner) construiră diferite armonicĭ cu claviatură (*Klavierharmonika*) *A. Lenormand* ĭe o serie de lame de sticlă, de diferite mărimĭ, susţinute la locurile formăreĭ nodurilor de vibraţiune prin două fire, ceĭa ce nu li împĭedică de loc vibraţiunea, provocată prin lovirea cu unul sau două cĭocanaşe de plută. Xilofonul şi alte instrumenre analoage, de cari găsim modele de la popoarele cele maĭ primitive până în orchestrele cele maĭ moderne, sînt construite pe acelaş principiu şi videm diferite specĭĭ de armonicĭ, cu lame de lemn, de sticlă, de metal, lovite cu cĭocane, direct, sau prin intermediarul uneĭ claviaturĭ, armonicĭ purtînd diferite nume datorite imaginaţiuneĭ factorilor, dar cari în fond sînt acelaş lucru.

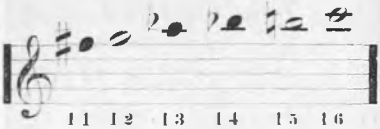
Aceste felurĭ de *A*., considerate azĭ maĭ mult ca instrumente apte de a excita curiozitatea dacă nu ca jucărĭĭ copilăreştĭ, s'au bucurat altă dată de o cu totul altă consideraţiune. Astfel se citează faptul că Gluck în 1749 într'un voĭaj la Londra a executat pe 26 de pahare, acompaniat de orchestră un concerto şi Goldsmidt în *Vicarul de Wakefield* face aluziune la gustul mare al publiculuĭ pentru acest gen de curiozităţĭ muzicale. Mozart a scris un *Adagio* şi un *Rondo* pentru *A*., flaut, oboĭ, alto şi violoncel; Beethoren asemenea a scris o bucată pentru acest instr. Berlioz în tratatul seu

de Instrumentaţie consacră un capitul armoniceĭ cu claviatură şi cu lame de sticlă; I. C. Müller în 1788 îĭ consacrasă o metodă şi în 1862 C. F. Pohl publică un op trătînd istoricul ĭeĭ! Tot *A.* se maĭ numeşte cîte o dată un mic instr., maĭ mult jucărie copilărească, cu anciĭ libere, numit încă *Eolină*, sau *Eolharmonika*, *Mundharmonica* (Armonica de gură) etc.

Acordeonul (germ: *Ziehharmonika*) încă ĭe cîte o dată numit astfel, şi tot *A.* se numeşte şi o specie de armoniu redus la cea maĭ simplă expresiune: *Fussharmonica* (germ.) sau *Harmoni-flute* (fr).

Armonice sau sunete armonice se numesc sunetele secundare ce se produc în acelaş timp cu un sunet principal dat şi cari împreună formează sunetul complex ce loveşte auzul nostru. Astfel dacă facem să sune un *do* grav de ex., a unuĭ piano, a uneĭ orgĭ sau a unuĭ alt instr., o urechĭe exercitată şi înarmată de aparate ce măresc intensitatea sunetelor, va observa că acest sunet principal ĭe încunjurat de un cortegiu de alte sunete secundare, şi va ajunge a deosebi până la şasesprezece de aceste sunete, şi chĭar maĭ multe; astfel acest sunet *do* va fi însoţit de seria armonică urmatoare:




Nu există sunet muzical care să nu fie însoţit de unele macar din aceste armonice şi dacă pentru urechĭa liberă ĭele nu sînt perceptibile de cît la sunetele grave, ĭele totuşĭ joacă un rol capital în formaţiunea timbruluĭ. In adevăr, în unele instrumente, unele din sunetele acesteĭ seriĭ nu pot fi auzite nicĭ prin ajutorul celor maĭ puternice aparate acustice (v. *resunatorĭ*); dar tocmaĭ prezenţa sau absenţa acestor armonice, numărul lor maĭ mare sau maĭ mic, intensitatea lor, sînt factoriĭ ce concură la formaţiunea timbruluĭ diferitelor instrumente. Astfel de ex. un tub închis nu produce de cît armonicele de ordine nepăreche: în unele instrumente diferitele octave ale sunetuluĭ fundamental lipsesc, ş. a. Dacă observăm această serie vedem că sunetele ce o formează sînt multipliĭ naturalĭ aĭ sunetuluĭ fundamental, produşĭ de un număr de vibraţiunĭ de două, de treĭ, etc. orĭ maĭ mare; rangul lor, atît relativ către sunetul fundamental, cît şi respectiv între ĭele, ne indică tot deauna tocmaĭ raportul numeric al intervalelor ce formează; astfel vedem că între diferitele octave avem tot deauna raportul simplu de

$\frac{2}{1}$ quinta ĭe tot deauna reprezintată prin $\frac{3}{2}$; şi aşa maĭ de parte. Sunetele armonice nu joacă un rol important numaĭ în formaţiunea timbruluĭ, ci joacă un rol capital în formaţiunea scărilor diferitelor instrumente de suflare şi instrumentele de coarde încă le datoresc frumoase efecte. In adevăr dacă extensiunea instrumentelor de suflare ar fi redusă simplu la seria de sunete ce putem căpăta prin ajutorul bortelor laterale, aceste instrumente ar fi o slabă resursă pentru orchestra modernă. Ceĭa ce măreşte însă această extensiune ĭeste faptul cum că mărind intensitatea curentuluĭ, sunetul ce obţinem suflînd într'un tub nu maĭ ĭe sunetul fundamental, ci gradat armonicele luĭ succesive, şi, în instrumentele aşa numite naturale, această serie formează întreaga scara a instrumentuluĭ, ĭar în instrumentele cu cheĭ şi borte laterale, acest mijloc ne permite a transpune cu o octavă, cu o duodecimă, cu o dublă octavă scara primitivă a instrumentuluĭ. Ie drept că în această serie nu toate sunetele sînt destul de exacte pentru a fi întrebuinţate în sistemul nostru muzical; sunetele 7, 11, 13 şi 14, însemnate cu note negre, sînt în acest caz, dar instrumentiştiĭ au găsit procedeurĭ pentru a le da gradul de puritate dorit. In acelaş timp instrumentiştĭ abilĭ au reuşit de a împinge maĭ departe seria armonicelor obţinute pe instrumentele lor (v. *Corn*). Pe instrumentele de coarde încă se întrebuinţează sunetele armonice, dar ĭele aicĭ au un timbru cu totul deosebit de acel al sunetelor ordinare şi nu se întrebuinţează de cît în cazurĭ şi pentru efecte particulare.

Fenomenul sunetelor armonice ca factor al timbruluĭ instrumentelor ĭe departe de a fi un simplu fenomen de acustică speculaiivă, după cum ĭe considerat de uniĭ, ci aceste sunete au o reală existenţă şi după cum am spus la unele sunete grave, ĭele pot fi auzite chiar cu urechĭa liberă; se zice că Mozart auzea foarte bine până la armonica 9. Teoria matematica explică formaţiunea sunetelor armonice prin faptul că precum în pendul ĭe imposibil a obţinea oscilaţiunile ideale date de un pendul fără pondere şi fără volum, tot asemenea un corp sonor ĭe imposibil a vibra într'un mod aşa de regulat ca să ne deĭe vibraţiunĭ simple de o perfectă regularitate. Vibraţiunile ce lovesc auzul nostru la formaţiunea unuĭ sunet, fie de către o coardă prin arcuş, pişcare sau lovire, fie de un tub prin suflare, sau prin alt procedeu, sînt vibraţiunĭ complexe, rezultînd din combinaţiunea vibraţiuni-

lor simple ale sunetuluĭ fundamental cu acele ale serieĭ nehotărîte de sunete armonice, carĭ în privinţa număruluĭ vibraţiunilor sînt multipliĭ simpli şi naturalĭ aĭ sunetuluĭ fundamental. Faptul că acest fenomen nu a fost cunoscut din antichitate îşĭ găseşte explicaţiunea în aceĭa că în maĭ toate timbrele, ĭele sînt cu mult maĭ slabe decît sunetul fundamental, care le predomină. Presimţite deja de Nicomah din Gerasa în sec.II, ĭele nu au fost semnalate de cît de Mersenne în 1636; Sauveur în 1701 le dă o explicaţiune ştiinţifică şi presimte importanţa lor pentru studiul principiilor armonieĭ, ceĭa ce face pe Rameau a le lua în 1722 ca bază a sistemuluĭ luĭ. Dar numaĭ în timpurile moderne, şi maĭ cu samă prin Helmholtz, teoria lor ajunse la gradul de perfecţiune în care se află azĭ; prin descoperirile luĭ, acest savant contribui enorm la perfecţionările ce diferiţĭ factorĭ au adus în timpiĭ din urmă instrumentelor de suflare.

— Cuvîntul „armonic" ĭe încă întrebuinţat ca adj. la tot ceĭa ce are un raport cu armonia. Astfel găsim *Combinaţiune armonică*, combinaţiune de acordurĭ; *instrument armonic*, instrument capabil de a da sunete simultanee; *interval armonic* acel ale cărui sunete sînt auzite simultaneu.

*Coarde armonice* se numesc coarde pentru violină, violă etc, fabricate în condiţiunĭ astfel ca să producă uşor sunete armonice.

*Mînă armonică* sau *guidoniană*, mijloc mnemonic imaginat de Guido d' Arezzo pentru a uşura elevilor studiul solmizăreĭ: fie care închietură a degetelor reprezinta cîte unul din cele două zecĭ de sunete ale sistemuluĭ muzical de pe atuncĭ, de la Γ (gama) până la *ee*, astfel că ĭera de ajuns ca elevul să studieze mîna sa armonică pentru ca intervalele şi scările să-ĭ fie familiare.

Grecĭĭ numeau *Armonicĭ* pe discipuliĭ luĭ Aristoxene, carĭ bazeau sistemul lor numaĭ pe auz, pe practică, prin opoziţie, cu *canonicĭĭ*, discipuliĭ luĭ Pitogora, carĭ se bazeau numaĭ pe calcul.

Armonicon (Germ: *Harmonikon*) specie de armonica cu claviatură, imaginat de W. Chr. Müller din Brema, către 1780.

Armonicor (fr: *harmonicor*) a fost numit de factorul J. Jaulin din Paris un instr. de suflare, cu anciĭ libere, şi cu o claviatură analoagă cu acea a pianuluĭ. Are un timbru ce aminteşte pe acel al oboĭuluĭ (de unde se maĭ numeşte şi *Hautbois-Jaulin*), o extensiune de două octave sau două octave şi jumatate şi un joc foarte lesnicios.

Armonicord (fr: *Harmonicorde*) instr. cu coarde şi anciĭ libe-

re, combinaţiune a pianuluĭ cu armoniul. Un factor din Dresda, Kaufman, în 1809 avu cel întăĭ ideĭa acesteĭ combinaţiunĭ, şi construi un instr. în care coardele ĭerau puse în vibraţiune prin rotaţiunea unuĭ cilindru, care lucra în acelaş timp şi asupra unor lame de lemn. Maĭ tîrziu A. Cavaillé adaptă unuĭ piano o seriĭ de anciĭ libere şi în fine Debain perfecţionă ideĭa, construind un instr., adevarată combinaţiune a unuĭ piano cu un armoniu, şi putînd da după voĭe efectele separate ale unuĭa sau celuĭlalt din aceste două instrumente, sau a amîndurora combinate.

Armonie ĭe complexitatea maĭ multor melodiĭ vocale sau instrumentale auzite impreună; ĭe prin urmare o succesiune de maĭ multe acordurĭ. Studiarea acordurilor şi a diferitelor agregaţiunĭ de sunete simultane, a legilor ce guvernă înlănţuirea lor, aşa ca să producă o impresiune satisfăcătoare asupra auzuluĭ şi inteligenţeĭ noastre încă poartă numele de *A.*, în care caz ĭe luată ca parte a studiilor teorieĭ muzicale, baza studiuluĭ compoziţiuneĭ. Cuvîntul *A.* ĭea deosebite epitete după speciile, poziţiunile, importanţa acordurilor ce o formează. Ast-fel cînd o melodie ĭe acompaniată cu acordurile cele maĭ simple posibil, se zice că avem o armonie *naturală*; cînd din contra se caută a se produce efecte şi prin acordurĭ, întrebuinţînd treceri neaşteptate şi diferite artificiĭ a căror cheĭe ne o dă ştiinţa, se zice că avem o *A. studiată*, *îngrijită*, *savantă*, etc. Putem avea *A. disonantă* sau *consonantă*, după specia acordurilor întrebuinţate; *unitonică*, *modulantă*, *cromatică*, după cum se mărgineşte în aceĭaşĭ tonalitate sau întrebuinţează schimbărĭ de tonurĭ, maĭ mult sau maĭ puţin frequente. Avem *A. figurată* cînd toate partidele conţin motive melodice maĭ mult sau maĭ puţin interesante, prin opoziţie cu cea *şcolastică*, în care partidele merg pe cît posibil prin note ţinute, prin grade unite sau cel mult prin intervale micĭ. Cîte o dată cuvîntul *A.* ĭe luat în sensul de „Acord“, de unde toate epitetele ce se pot aplica cuvîntuluĭ „Acord“ se pot aplica cuvîntuluĭ *A.*

Teoria şi practica armonieĭ cere maĭ mulţĭ anĭ de studiu; acesta necesitează maĭ întăĭ cîteva preliminariĭ trătînd despre *partide*, despre *voci*, clasificarea şi descrierea lor, despre *mişcărĭ*, melodice şi armonice; după acestea numaĭ începe studiul armonieĭ propriu zis prin legile formaţiuneĭ acordurilor, prin clasificarea acestora şi legile înlănţuireĭ lor. Urmează apoĭ descrierea în particular a diferitelor speciĭ de acordurĭ consonante, cu diferitele lor resturnărĭ şi cu condiţiunile cerute pentru între-

buinţarea acestora. Aicĭ se simte nevoĭa cîtorva noţiunĭ de frazare armonică şi de cadenţe. Totul până aicĭ a fost unitonic. *Modulaţiile*, acordurile *de împrumut* şi *marşele armonice* formează obiectul altor cîtor va capitule, după care elevul poate spune că posedă armonia consonantă şi ĭe în stare, în limitele ĭeĭ, a armoniza şi realiza orĭ ce melodie dată. Dar studiul armonieĭ ĭe departe de a fi terminat. Acordurile disonante îşĭ fac apariţiunea lor succesivă, cu legile lor de *preparaţiune* şi de *rezoluţiune* şi cu excepţiile la carĭ pot da naştere. După acestea cîteva capitule consacrate *alteraţiunilor* şi *disonanţelor artificiale*, *suspensiunĭ*, *pedale*, etc. complectează această a doua parte a studiuluĭ armonieĭ. O a treĭa parte ĭe consacrată studiuluĭ notelor melodice, *brodăriĭ*, note de *pasaj*, *apogiaturĭ*, *anticipaţiĭ* etc. şi cu acestea studiul armonieĭ ĭe terminat.

O chestiune foarte agitată în toate timpurile a fost acea a armonieĭ la ceĭ vechĭ, şi în particular la Grecĭ; de maĭ multe secule, periodic, chestiunea revine pe tapet, apar opurĭ, broşurĭ, trătînd chestiunea fără a o tranşa, leaderiĭ se obosesc în polemicĭ, armonia celor vechĭ ĭe dată uĭtăreĭ, pentru a reveni pe tapet după un alt period, de vr'o cincĭ zecĭ de anĭ. Că vechiĭ Grecĭ n'au întrebuinţat agregaţiunĭ armonice în sensul de astăzĭ, nu poate fi nicĭ o îndoĭală; de asemenea pare greu de admis că un popor de o civilizaţiune aşa de înaintată să nu fi căutat a aplica în ansamblurile lor consonanţele ce cunoşteau şi pe care le găsim astăzĭ până şi la popoarele cele maĭ primitive; dar puţinele documente de muzică practică ce se posedă astăzĭ de la vechiĭ Grecĭ sînt atît de insuficiente, şi chĭar atît de variat interpretate, că această chestiune ĭe încă pendinte şi nu se poate hotărî dacă probabilitatea poate fi considerată ca realitate şi până la ce punct. De altmintrelea această chestiune nu trebuĭe a o căuta în cuvîntul *A.* care la ceĭ vechĭ avea un cu totul alt sens decît acel ce i-l dăm astăzĭ; la ĭeĭ *A.* ĭera simetria, ordinaţiunea între diferitele părţĭ ale unuĭ tot şi în muzică se raportă în special la simetria şi regularitatea diferiţilor membri a frazelor melodice. La articolul *Acord* se poate vedea o scurtă skiţare istorică a desvoltăreĭ armonieĭ, ştiinţa acordurilor; ĭe tot ceĭa ce ne permite cadrul acestuĭ op. De prin sec. XVI şi până în zilele noastre s'au scris nenumerate tratate de *A*; cea maĭ mare parte însă, aproape totalitatea lor, nu sînt de cît colecţiunĭ de precepte empirice dictate de practică şi adresîndu-se maĭ mult memorieĭ de cît inteligînţeĭ elevuluĭ. Numaĭ în timpiĭ maĭ noĭ autoriĭ în-

cep a căuta să părăsească această cale şi în scrierile lor să urmeze o metodă maĭ ştiinţifică, căutînd a stabili regulele lor nu numaĭ pe exemplele trase din operile marilor maĭştri, ci şi pe raţiune. Dar dacă aceste tendinţĭ se pot vedea, ĭele sînt încă numaĭ tendinţĭ şi nu se poate cita un tratat care cu adevarat să realizeze problema armonieĭ bazate pe ştiinţă şi raţionament.

—s'a numit prin sec. XII şi XIII instrumentul numit în urmă *chifonie*, *vielle*, *organistrum* etc (v. *ligură*).

—bandă de muzicanţĭ numaĭ cu instrumente de suflare, deosebindu-se de orchestră prin lipsa instrumentelor de coarde, şi de fanfară prin prezenţa flautelor şi a instrumentelor cu ancie. De ordinar muzicele militare ale regimentelor de infanterie sînt armoniĭ, cele ale regimentelor de cavalerie, fanfare.

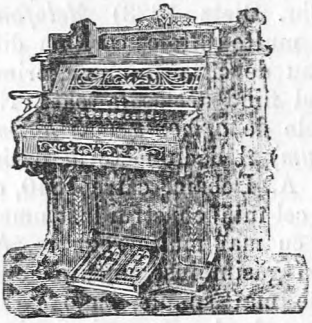
Armonifon (fr.: harmoniphone) specie de armoniu, inventat de factorul J.-P. Paris, din Dijon, la 1837, în care însă curentul în loc de a fi procurat prin ajutorul foilor, ĭe produs de suflul executantuluĭ, maĭ propriu, a da expresĭune. Un instr., maĭ simplu, dar analog prin timbrul ĭe *Armonicorul Jaulin*.

Armonios, adj. ce se aplică la tot ce produce efect prin armonie, sau ĭe susceptibil a produce astfel de efecte. Astfel o *melodie* poate fi *armonioasă* dacă ĭe susceptibilă a primi o bogată armonie. Se aplică une orĭ epitetul armonios, unuĭ cor, unuĭ instr. sau chĭar uneĭ vocĭ, pentru a exprima că are sunetul plin, rotund, bogat în armonice.

Armonist ĭe acel ce cunoaşte proprietăţile acordurilor, legile ce guvernă întrebuinţarea lor, şi se poate servi de ĭele.

Armonista (fr.: *harmonista*) instr. imaginat şi construit de factorul V. Gevaert din Gand. Ie un mecanism ce se aplică pe claviatura unuĭ piano saŭ armoniu; o serie de 26 de bumbĭ, albĭ şi negri corespund la tot atîtea acordurĭ şi ĭe de ajuns a apăsa pe unul pentru a obţinea acordul dorĭt. Ie un instr. destinat a uşura acompaniarea cîntuluĭ plan, făcînd această acompaniare accesibilă chiar persoanelor ce nu-ĭ cunosc regulele.

Armoniu sau *Armonium* ĭe numele generalminte adoptat as-



5. Armoniu

tăzĭ pentru clasa de instrumente maĭ mult sau maĭ puţin perfecţionate, cu claviatură, şi cu anciĭ libere, instrumente analoage prin timbru cu orga, dar fără tuburĭ, prin ceĭa ce se asamănă cu vechile regale, de care se deosebesc însă prin anciele lor, libere şi nu lovinde şi prin aptitudinea de a da expresiune sunetelor.

Cel întăĭ care ar fi întrebuinţat anciile libere într'un joc de orgă pare a fi fost factorul rus Kirsnik, către 1780, a căruĭ elev, svedezul Raknitz, introduce un joc analog în *Orchestrionul* abateluĭ Vogler. Dar cel întăĭ instr. care nu conţinea de cît anciĭ libere a fost *Orga expresivă* a luĭ Grenié (1810), în urmă alţiĭ au construit instrumente analoage, sau adaus perfecţionarĭ, şi numele se înmulţiră nesfîrşit, aşa că vedem succesiv aparînd *Eolina* (Schlimbach din Ohrdruff, 1816) *Claveolina*, *Eolodicon*, *Fisarmonica*, (Häckel 1818) *Aerofonul* (Chr. Dietz 1823) *Melofonul* şi multe altele carĭ nu difereau de cît prin nume, principiul fiind acelaş la toate. Numele de *armoniu* (fr.: *harmonium*) îl dădu factorul parizian A. Debain, către 1840, care cel întăĭ construi instrumente cu maĭ multe registre. Astăzĭ găsim instrumente de la cele maĭ simple, cu o extensiune de 4 octave şi un simplu joc, până la instrumente cu două şi treĭ claviaturĭ, cu o extensiune de 7 octave, cu 18-20 de registre şi cu diferite alte perfecţionărĭ ce au rîdicat armoniul la un instr. de rangul întăĭ.

Claviatura armoniuluĭ ĭe de ordinar de cincĭ octave, dar schimbarea jocurilor permite transpunerea acesteĭ claviaturĭ cu o octavă maĭ sus sau cu una maĭ jos, ceĭa ce dă o extensiune totală de şapte octave. Numărul jocurilor variază, dar instrumentele cu patru jocurĭ prezintă resurse suficient şi nu sînt peste măsură încărcate, aceste jocurĭ sînt puse la dispoziţiunea executantuluĭ prin cîte două registre, unul la stînga, pentru partea gravă, şi altul la dreapta pentru partea acută. Toate aceste jumatăţĭ de jocurĭ au primit cîte un nume de instr. cu care se asamănă maĭ mult sau maĭ puţin prin timbru, sau alt nume amintind acest timbru. In muzica notată aceste jocurĭ se exprimă printr'o cifră pusă într'un cerc. Iată numele şi ordinea în care sînt puse diferitele registre în faţa claviatureĭ unuĭ armoniu cu patru jocurĭ:

| Forte | Surdină | Fagot | Trompetă | Burdon | Corn englez | *Grand jeu* | Expresiune | Flaut | Clarnetă | Fifră | Oboĭ | Voce cerească | Forte |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| F | S | 4 | 3 | 2 | 1 | G | E | 1 | 2 | 3 | 4 | C | F |

Unele din aceste jocurĭ (1 şi 4) sună astfel după cum sînt notate, altele sînt transpozitoriĭ; astfel sînt jocurile 2 şi 3

cari sună unul octava gravă a noteĭ scrise, celalt octava acută. Aceasta face că de multe orĭ întrebuinţînd registre ce aparţin la jocurĭ deosebite, cele două jumătăţĭ a claviatureĭ nu concordează, dîndu-ne una sau două octave repetate sau o lacună. Aşa de ex. registrele *Fagot* şi *Clarnetă* ne dau o octavă repetată; şi ĭată pentru ce: *Fagotul* cuprinde notele $do_1$-$mi_3$ sunînd astfel după cum sînt notate; *clarneta* cuprinde notele $fa_3$-$do_6$, sunînd însă o octavă maĭ jos, adică $fa_2$-$do_5$; ceĭa ce face că întrunind registrele avem octava $fa_2$-$mi_3$ repetată. Cu registrele *Burdon* şi *Fifră* am avea o lacună de două octave.

Modul cel maĭ uşor de a varia intensitatea sunetuluĭ ĭe de a intrebuinţa maĭ multe sau puţine jocurĭ; registrele F încă servesc pentru a da sunetelor o intesitate maĭ mare; în schimb registrele S şi C moderează sonoritatea joculuĭ 4. Un procedeu pentru a da o sonoritate progresivă armoniuluĭ consistă în accelerarea sau rărirea mişcăreĭ foilor, trăgînd prealabil registrul E. Practicarea acestuĭ gen de efect constitue principala greutate tecnică a armoniuluĭ şi acest efect ĭ-a valorat numele de *orgă expresivă*. In unele instrumente această greutate ĭe înlăturată prin mecanismul genunchĭerelor, cari dau efectul de *crescendo* şi *decrescendo* prin simpla lor apasare progresivă. Registrul G., *grand jeu*, serveşte caşi cum s'ar trage toate patru jocurile în acelaş timp; se întrebuinţează prin urmare pentru efecte de intensitate mare.

Cum emisiunea sunetelor în *A*. ĭe destul de înceată, s'a căutat a se evita acest inconvenient; s'a parvenit prin mecanismul *percusiuneĭ*, inventat de factorul Martin, din Provins, în 1844, şi constînd din lovirea anciilor cu ciocanaşe în acelaş moment în care sînt puse în vibraţiune şi de curent. Acest mecanism are cîte o dată un registru special, P; în unele instrumente însă ĭe nedespărţit de jocul I. Alte perfecţionărĭ maĭ moderne au fost aduse armoniuluĭ. Astfel tot Martin din Provins inventă mecanismul *prelungireĭ*, care permite executantuluĭ de a prelungi un sunet sau un acord, chĭar rîdicînd mîna de pe taste. Apoĭ mecanismul cunoscut sub numele de *mîni dublate*, prin care apăsînd o tastă se obţine în acelaş timp şi octava ĭeĭ, aşa că prin acest mecanism, prin întrunirea claviaturelor şi a jocurilor, o singură tastă apasată poate face să se audă o aceĭaşĭ notă de opt sau zece orĭ diferind prin timbre şi octave.

Toate aceste perfecţionărĭ au făcut că armoniul ĭe astăzĭ un instr. complect prin sine însuşĭ şi deşi ĭel nu datează de cît de vr'o jumatate de secul, ĭel se bucură astăzĭ de o favoare aproa-

pe egală cu acea a pianuluĭ, asupra căruĭa are superĭoritatea varietăţeĭ timbrelor şi a susţinereĭ sunetelor. Dacă ĭe inferior orgăĭ prin sonoritate şi prin numărul conbinaţiunilor de timbru, are asupra acesteia avantajul expresiuneĭ. In bisericĭ adese armoniul înlocuĭeşte orga, puţin accesibilă din cauza preţuluĭ ĭeĭ mare. Compozitoriĭ dramaticĭ au întrebuinţat armoniul dacă nu în combinaţiunĭ orchestrale, dar cel puţin pentru a susţinea într'un mod discret corurile neacompaniate şi în alte circumstanţe. In timpiĭ maĭ modernĭ Americaniĭ au făcut o adevarată revoluţiune în construirea armoniilor (*Orgĭ americane*) făcînd ca anciile să vibreze direct prin influenţa aeruluĭ pompat din foĭ, şi nu a aeruluĭ comprimat.

Faptul cum că în anciĭ sunetele armonice, sunetele rezultante, batamentele, şi celelalte sînt foarte uşor apreciable, a făcut că Armoniul ĭe un instr. preferat pentru cercetările acustice. In ĭel consonanţele au maĭ multă dulceaţă şi disonanţele maĭ multă vigoare de cît în orĭ ce instr. analog, aşa că nu ĭe o simplă întîmplare că pe ĭel s'a cercat a se obţinea aşa zisa „intonaţiune pură“ construindu-se armoniĭ cu maĭ multe claviaturĭ, dînd pănă la 53 de sunete deosebite în octavă.

Intr'un cuvînt armoniul după ce s'a bucurat de favoarea muzicanţilor, după ce a atras deosebita atenţiune a acusticianilor, prin diferitele perfecţionărĭ ce i s'au adus cîştigă din ce în ce maĭ mult teren şi în favoarea publiculuĭ ĭubitor de artă.

Armonometru (fr.: *harmonomètre*) instr. acustic servind pentru a măsura raporturile numerice dintre sunete. A fost imaginat de d. Lissajou, din Paris.

Arpa (it.) = harpă.

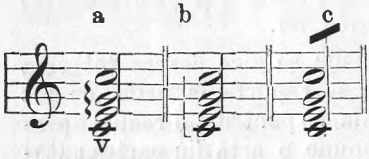
Arpanetta (it.) *Spitzharfe* (germ), harpă de mică dimensiune, de formă triungiulară, cu lada de resonanţă verticală şi coardele de amîndouă părţile, cele grave de o parte, cele acute de cealaltă parte. A fost puţin întrebuinţată.

Arpeggione (it.) sau *Guitarre-violoncelle* instr. de coarde, cu arcuş, analog, cu *Viola di Gamba*, construit în 1823 de G. Staufer din Viena. Avea şase coarde astfel acordate: $mi_1$ $la_1$ $re_2$ $sol_2$ $si_2$ şi $mi_3$. Schubert a scris pentru acest instr. o sonată şi V. Schuster o metodă.

Arpegia (a) a face *arpegiĭ* (v).

Arpegiu, figură melodică în care notele unuĭ acord sînt lovite una după alta. Acest mod de execuţiune aminteşte *harpa* (it.: *arpa*, de unde numele de *arpeggio*), instrument impropiu pentru a produce acorduri. Introducerea arpegiilor în muzica de piano ĭe atribuită luĭ Do-

menico Alberti, din începutul sec. XVIII, care l'a întrebuinţat într'o sonată pentru clavecin, căutînd a imita efectul instrumentelor cu coarde pişcate. Azĭ în muzica de piano şi de orĭ ce alt instr. întîlnim la fie care pas arpegiĭ. Pe violină şi congenerĭ ĭeĭ arpegiile repezĭ nu trebuĭe a conţinea decît cel mult patru sunete; dacă sînt de o mişcare moderată pot fi de orĭ cîte sunete şi ca extensiune nu au ca limită decît extensiunea instrumentuluĭ; aceĭaşĭ limită o au şi pe celelalte instrumente. Acordurile arpegiate sînt supuse absolut la aceleaşĭ regule de înlănţuire, de preparaţiune, de rezoluţiune, etc, caşi cînd notele lor ar fi lovite în acelaş timp. Arpegiile se însamnă sau prin cuvîntul însuşĭ scris de asupra acordurile ce trebuĭe a arpegia (presc: *arp.*) sau printr'o linie în zigzag (a) sau chĭar dreaptă (b) în faţa acorduluĭ sau printr'o linie traversînd coada acorduluĭ (c)




Toate aceste mijloace de notaţiune a arpegiilor arată în acelaş timp şi nota cu care trebuĭe a se incepe, direcţiunea arpegiuluĭ. Arpegiile sînt maĭ cu samă întrebuinţate în acompaniamente; ĭele dau melodieĭ acompaniate un avînt incomparabil, aşa că au fost şi sînt cu mult efect întrebuinţate în muzica dramatică; dar maĭ cu samă muzica de cameră, muzica de agilitate, variaţiunile sînt domeniul lor preferat.

Arpicordo (it.) sau *harpischord*, unul din vechile nume date clavecinuluĭ în seculiĭ trecuţĭ.

Arpinella (it.) specie de mică harpă avînd forma uneĭ lire.

Arpone (it.) aug. de la *arpa*, instr. cu coarde puse în vibraţie direct de degetele executantuluĭ, caşi la harpă, dar avînd forma unuĭ piano vertical. A fost imaginat şi construit către sfîrşitul sec. XVIII de M. Barbieri din Palermo.

Arsis (gr. = rîdicare) se numeşte în muzica modernă timpul slab, prin opoziţie cu *tesis* (gr. = pogorire) timpul tare. Această contrazicere intre senzul ce li se atribuĭe şi etimologia lor provine de acolo că la Grecĭ, de la carĭ îs luate aceste expresiunĭ, ca şi la noĭ, noteĭ sau silabeĭ tarĭ corespundea pogorirea mineĭ pe cînd noteĭ sau silabeĭ slabe corespundea rîdicarea. Gramaticiĭ din evul mediu şi metrica modernă au intervertit sensul acestor expresiunĭ, astfel că şi în contrapunct un cînt se zice în *arsis* cînd merge de la acut în spre grav, şi în *tesis*, în cazul contrar. O fugă se numea prin *arsis* şi *tesis* cînd respunsul se

făcea prin mişcare contrară, prin inversiune.

Artă, în sensul cel maĭ general, ĭe un cuvînt ce presupune un complex de procedeurĭ, o metodă întrebuinţată în vederea unuĭ scop final, şi astfel acest cuvînt îmbrăţişează tot ceĭa ce pentru a exista a necesitat intervenţiunea mineĭ, inteligineĭ şi voineĭ omuluĭ. Intr'un sens maĭ restrîns acest cuvînt ĭe rezervat manifestaţiunilor inteligineĭ şi imaginaţiuneĭ omeneştĭ, şi prin urmare *Arta* ĭe facultatea, puterea prin care omul, inspirîndu-se de la natură, produce, crează opere, cari, adresîndu-se inteligineĭ prin intermediul simţurilor provoacă admiraţiunea noastră. Artistul creînd nu face de cît manifestîndu-şĭ emoţiunile sau sentimentele sale, caută a provoca in cel ce ascultă sau vede opera luĭ, emoţiunĭ sau sentimente analoage. Această manifestaţiune se realizază prin sunete, prin gesturĭ, liniĭ, forme sau colorĭ. Filozofiĭ au clasat artele în diferite felurĭ, dînd preferinţă uneĭa sau alteĭa, după modurile de manifestaţiune. Pentru noĭ nu poate fi nedumerire, Arta preferată ĭe fără îndoĭală Arta sunetelor prin excelenţă Arta trecutuluĭ, a prezinteluĭ şi a viitoruluĭ, prin excelenţă Arta universală şi acea care maĭ puţin de cît orĭ care alta are nevoĭe de convenţiunĭ pentru a-şĭ putea exercita efectele ĭeĭ. (v. *Muzica*).

Arţar (fr.: érable) lemn întrebuinţat în factura instrumentală, maĭ cu samă la construirea fagotelor, şi preţuit pentru perfecta luĭ omogeneitate, care îl face apt a lua un foarte frumos lustru. Ie de deosebite culorĭ, alb, galben sau roşietec.

Articula (a) în vorbire ĭe a deosebi bine fie care silabă, in muzică a da fie căreĭ sunet intonaţiunea cuvenită. Un cîntăreţ se zice că are o bună articulaţiune, cînd interpretaţiune luĭ permite a se deosebi clar fie care silabă a textuluĭ şi observă cu stricteţă efectele de *legato*, *staccato* ş. a.

Artist, în general ĭe acel ce se ocupă de artă şi o practică. Pentru a merita însă cu drept cuvînt numele de artist, nu ajunge a practica arta cu ajutorul degetelor sau a voceĭ în singurul scop de a-şĭ cîştiga hrana zilnică, dar trebuĭe a ĭubi arta pentru ĭea însăşĭ, a te interesa şi a lupta pentru progresul ĭeĭ combătînd orĭ de cîte-orĭ aĭ vedea că se lucrează în contra acestuĭ progres şi pentru degradarea ĭeĭ.

Artistic se zice despre tot ceĭa ce se raportă la artă, de tot ceĭa ce pentru a fi realizat presupune o artă din partea autoruluĭ seu.

As în terminologia germană = *la*♭.

Asas = *la* ♭♭.

Ascarum, instr. libian, în care

sunetul ĭe produs de cozĭ de pană.

Ascior v. *Asor.*

Ascuns (fr.: *caché*) epitet ce se dă quintelor sau octavelor paralele ce ar proveni prin îndeplinirea cu note de pasaj a intervalelor melodice cînd se trece prin mişcare directă la o quintă sau la o octavă de la un alt interval.

Acest epitet care avea poate raţiunea luĭ de a fi pe cînd interpreţiĭ aveau facultatea de a introduce ornamente, cum şi unde le dicta gustul lor, nu maĭ are azĭ, cînd intervalele ne fiind îndeplinite cu note pasagere, interpreţiĭ trebuĭe să se mulţumească a le executa astfel cum sînt scrise. Dacă atacul uneĭ quinte sau uneĭ octave prin mişcare directă produce un efect antiarmonic, cauza nu ĭe în quinte şi octave paralele cari nu există.

Asiria. Acelaş lucru ce ĭe cu muzica celor lalte civilizaţiunĭ primitive ĭe şi cu muzica la Asirienĭ. Monumentele descoperite la Kuiungiuc şi la Nemrud ne prezintă numeroase specimene, destul de bine conservate, de sculpturĭ represintînd instrumentele muzicale întrebuinţate la Niviva şi în Babilonia. După desemnurile publicate de Rawlinson. în aceste monumente se găsesc la fie care pas harpiştĭ şi alţĭ instrumentiştĭ; ĭe drept că ĭeĭ sînt în grupe maĭ puţin numeroase de cît în monumetele egiptene, dar scriitorĭ au lăsat descripţiunĭ de serbărĭ, în care muzica joacă un mare rol, şi la renumitele orgiĭ babiloniene se semnalează prezenţa a sute de muzicanţĭ şi muzicante în palaturile satrapilor. Daniil între alţĭ a lăsat descripţiunea uneĭ importante serbărĭ celebrate la Babilonia în care muzica juca un rol colosal. Dar ce ĭera muzica executată în aceste orgiĭ şi serbărĭ? ce ĭerau imnele întonate în onoarea luĭ Nebo, a luĭ Baal şi a celorlalte divinităţĭ asiro-babiloniene? ce ĭerau cînturile voluptoase sau ariele de dans ce se executau la orgiele satrapilor? ce ĭerau în fine marşurile lor resboĭnice sau fanfarele lor de vînătoare? Autoriĭ păstrează cea maĭ adîncă tăcere în această privinţă, nimic nu ne spun. Cum însă după instrumentele lor reĭesă că mare a fost influĭenţa Egiptenilor asupra muziceĭ lor, se poate presupune că şi muzica executată a fost cum tot aceĭaşĭ ca şi a Egiptenilor, care de altmintrelea tot literă moartă pentru noĭ ĭe, afară dacă nu vroim a o considera ca o străbună a muziceĭ pline de ornamente şi de înfloriturĭ a Arabilor, a Perşilor, a Armenilor, a Curzilor, şi a celorlalte popoare ce au moştenit prin atîtea secole caracterul eminamente asiatic al acestuĭ popor dedat moleşieĭ şi plăcerilor senzuale, lăsînd sclavilor sarcina

de a le desfata urechile în timpul serbărilor lor.

In ceĭa ce priveşte instrumentele întrebuinţate, găsim în primul rang *harpe*, în general cu un număr maĭ mare de coarde de cît a Egiptenilor, dar puţine varietăţĭ şi de forme maĭ puţin elegante, deşi cea maĭ mare parte din monumentele citate sînt posterioare celor egiptene şi nu datează de cît de prin sec.—X. Un alt instr. ce se găseşte foarte adese reprezintat ĭe o specie de trigon cu 8 sau 9 coarde, numit *santir*, *pisantir* sau *psanterin*, care nu ĭe altă ceva de cît originea instrumentuluĭ care străbătînd veacurile a parvenit până la noĭ şi ĭe cunoscut sub numele de *ţimbală*, şi care ĭe unul din străbuniĭ pianuluĭ. Coardele santiruluĭ, întinse pe o cutie triunghĭulară, ţinută dinaintea executantuluĭ, ĭerau lovite cu una sau două baghete. Vedem apoĭ *kitara* cu 5 până la 10 coarde,; *kisar* sau lră asiriană; fluĭere simple şi duble, în general maĭ scurte de cît acele ale Egiptenilor; naĭul, numit *macrokitah*; diferite trompete; *sumponiah*, care nu ĭe alt ceva de cît instrumentul cunoscut azĭ sub numele de cimpoĭ. Instrumentele de percusiune, cari au jucat tot deauna şi joacă un mare rol în muzica Orientuluĭ, au asemenea numeroşĭ reprezintanţĭ, şi se văd diferite speciĭ de dărăbănĭ, clopote, talgere ş. a. maĭ toate cari se întîlnesc şi la Evreĭ si la Egiptenĭ.

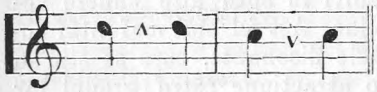
Asor specie de harpă cu 9 sau 10 coarde, întrebuinţată la vechile popoare a Asieĭ minore. Coardele ĭeĭ ĭerau lovite cu un plectru.

Asora, lungă trompetă a vechilor Evreĭ.

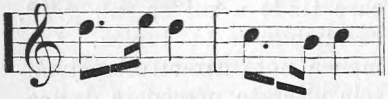
Asosba sau *Asosta*, vechie trompetă de argint, care după istoricul Ioseĭ a fost inventată de Moise.

Aspira (a) ĭe a introduce în plămăĭ aerul necesar pentru a putea cînta. Aspiraţiunea joacă un rol insemnat nu numaĭ la cîntăreţi dar şi la aceĭ ce cîntă din instrumente de suflare, căcĭ pe cît ĭe o greşală ce strică mult unuĭ pasaj a-l întrerupe pentru a respira, pe atît face un frumos efect un pasaj luat dintr'o singură suflare sau o frumoasă notă ţinută fără sforţare, ceĭa ce depinde numaĭ de la îndemanarea interpretuluĭ de a-şĭ procura la timp aerul de care are nevoĭe. In arta cîntuluĭ se învaţă pe cîntăreţi a cunoaşte locurile unde trebuĭe să respire; în studiul instrumentelor de suflare ĭe neglijat aceasta. In pasajele maĭ grele compozitorul îşĭ ĭea singur sarcina de a indica cu o virgulă locul unde cîntăreţul sau instrumentistul trebuĭe să aspire, dar aspiraţiunea regulată ĭeste unul din cele întăĭ lucrurĭ pe care elevul, cîntăreţ sau instrumentist, trebuĭe să le înveţe în şcoală.

Aspiratio (lat) *aspiration* (fr.) se numea un vechiŭ ornamet, care maĭ de mult ĭera numit *plica* şi care ĭera o specie de brodărie, superioară sau inferioară, însemnată în scriere prin v sau ʌ.



Se executa:



Assai (it.) = mult, se pune ca complement pe lîngă uniĭ terminĭ de mişcare sau de expresiune, dîndu-le maĭ multă putere; ex: *presto assai* equivalează cu *prestissimo*; *maiestuoso assai*, cu multă maĭestate.

Astupat (fr. *bouché*) se zice despre sunetele ce se obţin pe corn sau trompetă introducînd maĭ mult sau maĭ puţin mîna în pavilionul lor. Prin acest mijloc, descoperit către 1760 de Hampel, din Dresda, sunetele 7 şi 14 a serieĭ armonice sînt puse în condiţiunĭ de a putea servi, ĭar celelalte pot fi pogorîte cu $^1/_2$ sau cu un ton, aşa că se poate da instrumentelor aşa zise naturale o scară maĭ mult sau maĭ puţin complectă, dar în tot cazul lipsită de omogeneitate. Sunetele astupate au în schimb un timbru particular, propiu a produce mult efect cînd sînt întrebuinţate cu artă şi în cunoştinţă de cauză; maĭ cu samă în corn sînt apte a produce iluziunea îndepărtăreĭ, a imita admirabil ecoul, ş. a. Pe trompetă, deşi posibile, au dat însă tot deauna rezultate maĭ puţin satisfăcătoare, din cauza puţineĭ desvoltărĭ a pavilionuluĭ ĭeĭ. Instrumentele de astăzĭ, cu cilindri sau cu pistonĭ, avînd o scară complect cromatică, nu maĭ au nevoĭe de sunete astupate; totuşĭ pentru efecte de ecou sau de îndepartare, compozitoriĭ scriu cîte o dată pasaje întregĭ în sunete ast-fel obţinute.

— Acest epitet ĭe atribuit încă unor tuburĭ întrebuinţate în orgă, carĭ produc octava gravă a sunetelor produse de tuburĭ deschise de aceĭaşĭ lungime.

Atac, în general ĭe modul de emitere a sunetelor; cum însă acest mod variază după natura sunetelor, şi cuvîntul *A.* ĭea diferite accepţiunĭ. Ast fel la instrumentele cu claviatură ĭeste apăsarea tastelor; se zice că un instrument are un *A.* greu sau uşor după cum tastele pentru a fi apăsate cer maĭ multă sau maĭ puţină putere; asemenea se zice că un instrumentist are un bun *A.*, slab, puternic, aspru ş. a. după cum înţelege ĭel a se servi de instr. şi după dispoziţiunile luĭ fizice; în fine sînt deosebite moduri de atac după modul de articulaţie indicat de compozitor (v. *Staccato*, *legato* şi varietăţile lor).

La instrumentele de suflare, atacul variază de la un instr. la altul. Ast fel la flaut ĭeste cu totul altul de cît la instrumentele de alamă, la care buzele executantuluĭ joacă rolul de adevarate anciĭ vibrante. In arta cîntuluĭ atacul ĭeste una din părţile cele maĭ grele, şi elevul nu trebuĭe a face nicĭ un pas maĭ departe înainte de a avea un mod de *A.* sigur. (v. *Emisiune*).

— In arta compoziţiuneĭ se dă cîte o dată numele de *A.* unuĭ mic motiv care, insuficient pentru a putea fi luat drept temă a uneĭ fugĭ, poate servi în părţile de trecere, de desvoltare, şi ĭe numit ast fel pentru că părţile care-l propun şi-l reproduc, o fac de obiceiŭ după o pauză, sau cel puţin după o notă de o durată maĭ lungă. Cîte o dată se întrebuinţează acest cuvînt pentru motivul de trecere de la tema la contratema uneĭ fugĭ sau la reîntrarea, la readucerea uneĭ melodiĭ deja auzite.

Ataca (a) ĭeste a începe o melodie sau a o relua după o pauză oare care. Atacarea trebuĭe făcută cu siguranţă, cu putere, şi nimic nu strică maĭ mult uneĭ melodiĭ de cît un atac îngăimat.

A tempo (it.) = în mişcare, expr. ce se pune după altă expr. ce a întrerupt sau modificat mişcarea primitivă, ca *ad libitum*, *ral.* ş. a. *A. t.* însamnă că trebuĭe din nou a păzi cu stricteţă mişcarea indicată.

Atena se numea la vechiĭ Grecĭ atît o specie de fluĭer cît şi o trompetă.

Atractive, *Sunete a.* se numesc acele ce au o tendinţă a se rezolvi în spre alte sunete vecine. Ast fel sînt maĭ întăĭ notele disonante, care se ştie au o atracţiune către gradul lor inferior; apoĭ nota senzibilă, care tinde a sui cu un grad, rezolvindu-se în tonică. Asemenea note atractive sînt notele alterate precedate de aceleaşĭ note ne alterate; astfel notele diezate tind a trece la nota alăturată superioară, cele bemolizate la cea alăturată inferioară; această atracţiune există de multe orĭ chiar cînd notele alterate nu sînt precedate de aceleaşĭ note ne alterate (*V. Alteraţie*).

Attacca sau *A. subito* (it.) ĭe o expr. ce se întrebuinţează uneorĭ la schimbările de mişcărĭ sau la terminarea uneĭ părţĭ dintr'o compoziţiune maĭ mare, cînd partea ce urmează trebuĭe începută fără întîrziere, fără întrerupere cum ĭe de ordinar obiceĭul.

Atzeberiscim Aţeberuscim, vechiŭ instr. evreu. Ca şi tot ce se rapoartă la muzica Evreilor a dat naşte la diferite opiniunĭ şi polemicĭ. Bartoloccius zice că nu ĭera numele unuĭ instr., ci în general a tuturor acelor făcute din lemn de teĭ

sau de brad. Kircher, după Hanase, zice că ĭera un instr. de percusiune, făcut din teĭ sau brad, o specie de piuliță ce se lovea cu un fel de cĭocan, cînd la fund, cînd la o parte, cînd la periferie, dînd un sunet clar, dar fără nicĭ o armonie.

Aubade (fr.) concert dat în zorĭ (fr.: *aube*) sub ferestrele cuĭ-va. Tot astfel s'a numit în urmă micĭ bucăţĭ de muzică scrisă în această intenţiune. De la trubadurĭ a trecut la muzica pur instrumentală în sec. XVII. Astăzĭ deşi obiceĭul concertelor în zorĭ nu maĭ persistă aproape pe nicăirĭ, compozitoriĭ tot dau numele de *A.* la compoziţiunĭ de un stil uşor şi elegant, în caracterul ce ar trebui să aibă bucăţile destinate la un ast fel de concert.

Audifon, instr. ce serveşte a demonstra că nervul acustic ĭe singurul organ esenţial auzuluĭ.

Auditiv *Nerv a.*, *organ a.*, v. *Urechie.*

Audiţiune, acţiunea de a auzi, fenomenul percepţiuneĭ sunetelor (v. urechie) — Specie de examen ce un executant, cîntăreţ sau instrumentist, susţine pentru a fi angajat.

— *colorată*, fenomen constînd în aceĭa că la unele persoane oare cari excitaţiunĭ auditive evocă constant anumite imaginĭ subjective colorate. Sînt două forme principale de *A. c.*: la uniĭ senzaţiunea colorată nu se produce de cît pentru unele sunete muzicale; la alţiĭ nu se produce de cît pentru semne fonetice. Prima formă, singura care până la un punct ne poate interesa, a fost studiată de Lussana, care o semnălă în 1865. Senzaţiunea variază după înălţime, intensitate şi timbru. In general sunetele grave provoacă o senzaţiune de coloare închisă, cele acute, de coloarea deschisă. Acordurile naturalminte provoacă diferite senzaţiunĭ, după cum sînt consonante, disonante, majore, minore, diezate, sau bemolizate ! Diferite înstrumente asemenea au propietatea de a trezi diferite senzaţiunĭ colorate, tot deauna particulare şi caracteristice timbruluĭ instrumentuluĭ. Ast fel trompeta la diferiţĭ indivizĭ a dat o senzaţiune de roş purpuriu; clarneta şi flautul, galben; violina, albastru; violoncelul şi contrabasul, violet. Meyerbeer pare că prezinta o particularitate analoagă de acest gen cînd numea purpuriĭ unele acordurĭ din *Lützows Wilde Jagd* de Weber. Orĭ cum ĭe un caz patologic care până acum n'a avut o explicaţiune satisfăcătoare şi nu-şĭ găseşte locul aicĭ de cît ca curiozitate; dar cine ştie ce ne reservă viitorul? o serie de caleidoscope înlocuind o sinfonie de Beethoven poate . . . . pentru auditorĭ coloraţĭ.

Auflössung (germ.)=rezoluţie (v)

Auftakt (germ.) antetact, = tact necomplect.

Augmentatio (lat.) în notaţiunea măsurată ĭera contrarul diminuţiuneĭ, de ordinar restabilirea valoareĭ obicinuite a notelor. (v. Proporţie). v. încă a *Agrava*.

Augmenté (fr.) = crescut.

Aulos ĭera la Grecĭ numele generic a uneĭ întregĭ seriĭ de instrumente de suflare; autoriĭ maĭ modernĭ îl traduc prin *flute*, *flöte*, *flauto*, de şi nu-s de acord în privinţa natureĭ luĭ. Pe cînd uniĭ îl consideră ca un instr. cu ancie, caşi pe *tidia* romană, alţiĭ îl consideră ca un fluer. Orĭ cum Greciĭ aveau o mulţime de varietăţĭ de *A*.: drepte, oblice, mediĭ, duble, beotiene, frigiene ş. a.

Auricular se zice despre tot ceĭa ce are un raport cu urechĭa, şi în special cu urechea externă.

Autentic se zicea în muzica vechie, în cîntul plan, despre modurile sau tonurile în care tonica servea de finală, şi ambitus ĭera cuprins între tonică şi octava ĭeĭ, prin opoziţie cu cele plagale în care nota finală ĭera dominanta şi ambitus cuprins între dominantă şi octava ĭeĭ, tonica aflîndu-se ast fel la mijloc. In modurile autentice octava ĭe împărţită în quintă şi quartă (ex: *do - sol - do*), în cele plagale in quartă şi quintă (ex: *sol-do-sol*).— In vechime se numea *autentică* o fugă a căreĭa temă proceda ascendent. Acest epitet se maĭ da cadenţeĭ pe care o numim azĭ perfectă.

Autofone se zice despre instrumentele formate din corpurĭ solide, destul de elastice pentru a putea întreţinea mişcarea vibratoare provocată prin lovire, pişcare sau frecare (v. *Instrument*).

Automate *muzicale*, aparate care prin ajutorul unuĭ mijloc mecanic execută diferite bucăţĭ muzicale. După modul cum sînt puse în acţiune ĭele sînt de două specĭĭ: 1) printr'un sistem de roate, resorturĭ sau greutăţĭ şi 2) prin învîrtirea uneĭ manivele. După modul de producţiune a sunetelui ĭele asemenea se împart în: a) prin clopote, timbre, lame metalice sau coarde; b) tuburĭ sau anciĭ vibrante.

Toate automatele vechĭ ĭerau puse în acţiune printr'o manivelă lucrînd asupra unuĭ sul dinţat; numaĭ în timpurile recente sulul dinţat a fost înlocuit prin discurĭ sau bande de carton perforat.

La jocurile de clopote (*carilton*, *glockenspiel*), poate cele întăĭ automate muzicale, sulul dinţat lucrează direct asupra unor ciocane care căzînd lovesc clopotele; în timpiĭ maĭ noĭ însă, s'a imaginat a face ca sulul să nu lucreze de cît asupra unor resorturĭ, cari atinse dau drumul ciocanelor ce lovesc clopotele.

In cutiele micĭ cu muzică, ca

la cĭasornice, dinţiĭ sululuĭ pun în vibraţie o serie de lame vibrante, sau maĭ bine zis dinţiĭ uneĭ speciĭ de pĭeptene metalic.

In orga de barbarie dinţiĭ sululuĭ deschid supapele ce permit întrarea aeruluĭ în diferitele tuburĭ; cum însă aicĭ imediat după trecerea dinteluĭ supapa căzînd ar face să înceteze sunetul, în loc de dinţĭ sulul poartă sîrme îndoite în formă de scoabe, cari ţin supapa ridicată tot timpul cît trebuĭe să dureze sunetul. Sulul la aceste orgĭ merge cu mult maĭ încet de cît manivela, aceasta avînd a mişca şi foile în acelaş timp.

Discurile şi bandele perforate lucrează în acelaş mod ca şi noile mecanicĭ a carilioanelor, lăsînd libere resorturile diferitelor supape ce corespund tuburilor sau ancielor ce trebuĭe să sune.

Cel maĭ mare automat muzical ĭe *orchestrionul* specie de mare orgă cu tuburĭ, cu un sistem de roate şi greutăţĭ şi cu sul dinţat. *Ariston*, *Herofon*, *Manopan* sînt toate cu manivelă şi cu anciĭ libere; la cele două dintăĭ muzica ĭe notată pe discurĭ, la *manopan* pe bande perforate. După acelaş sistem s'au construit piane mecanice sau aparate putîndu-se aplica claviatureĭ orĭ căruĭ piano sau armoniu: *Drehpiano*, *Pianina*, ş. a.

Auz, simţul percepţiuneĭ sunetuluĭ; organul seu ĭe urechea; pentru mecanismul auzuluĭ v. *Urechia*.

Ave Maria sau *Salutaţiunea angelică*, rugăciune catolică care a servit multor compozitori ca text pentru multe admirabile compoziţiunĭ.

Avicinium (lat.) vechĭu joc de orgă a căruĭa tuburĭ împlîntate într'un vas cu apă produceau un vuet destul de asemănător cu cîntul păserilor; factoriĭ modernĭ însă găsind această imitaţie prea copilărească şi prea puţin convenind arteĭ religioase, au suprimat acest joc din orgile moderne.

Axion, cuvînt gr., nume ce se dă uneĭa din bucăţile cele maĭ principale ce cîntă corul în timpul liturghieĭ în biserica noastră. Axionul precedează Concertul şi urmează imediat după „Pre tine te lăudăm"; ĭe un imn ce se cîntă pentru a slăvi pe Maica Domnuluĭ şi de obiceĭ textul începe cu cuvintele: „Cuvine-se să te fericim cu adevarat Născătoare de Dumnezeu". Acest text ĭe cîntat în tot timpul anuluĭ, cu excepţie numaĭ pentru serbătorile aşa zise împărăteşti cînd ĭe înlocuit prin alte texte, ceĭa ce necesitează naturalminte şi altă muzică.

Azione *sacră* (it.)=oratoriu (v.).

*B*, în vechile notaţiunĭ alfabetice reprezinta generalminte nota pe care o numim azĭ *si*. Cum însă această notă făcea cu nota *fa* un interval de triton, ce trebuĭa a evita, s'a convenit a se face în solmizaţie această notă naturală sau pogorîtă cu jumatate de ton, după cum venea sau nu venea în relaţie cn nota *fa*. Pentru a reprezinta în scris această modificaţie s'a admis un *b* rotund, pentru nota pogorîtă şi un *b* patrat pentru nota naturală, care prin diferite transformărĭ au ajuns bemolul, şi becarul nostru de azĭ (♭ şi ♮). In unele notaţiunĭ până azĭ litera B reprezintă pe nota *si* natural în notaţiunea germană însă B se rapoartă la *si* bemol, *si* naral fiind reprezentat prin H.— Ca prescurtare a servit şi serveşte încă pentru cuvîntul bas; singur B indică basul vocal, B. C. ĭe basul continu ; într'o partiţiune pe portativul unuĭ instr. altul de cît basul ĭe în loc de *coll basso*. *B cancelatum* s'a numit un timp diezul. *Bfa*, *Bfasi*, *Bmi*, ĭerau diferitele numirĭ ce lua sunetul *si* în solmizaţia prin mutaţiunĭ (v.). In Anglia B serveşte cîte o dată ca prescurtare în loc de *Bachelor* (Bacalaureat).

Ba v. Babizaţie.

Baaz, mică timpană arabă, cu recipientul de bronz.

Babilonian, mod arab, care după teoricianiĭ lor exprimă bucuria şi care unit cu modul resboĭnic celebrează triumful.

Baborak, dans boem, cu schimbărĭ de măsură.

Bacalaureat *în muzică* ĭe un titlu ce nu există decît în Anglia unde poate fi dat de unele Universităţĭ (engl.: *Bachelor*). Poate fi dat nu numaĭ muzicanţilor practicĭ, dar chiar, şi maĭ cu samă teoricianilor. Examenul consta din comentarea unuĭ text de Boeţiu. Ceĭ maĭ vechĭ bacalaureaţĭ în muzică cunoscuţĭ, au fost T. Seynt şi H. Habyngton, din Cambridge, cari trăĭau în sec. XV. R. Hed

obţinu acest titlu în 1506 în urma scriereĭ uneĭ *mese*. In 1636 statutele universităţeĭ din Oxford, pe lîngă proba de maĭ sus, cerea candidatuluĭ de a scrie o compoziţiune vocală sau instrumentală. Maĭ tîrziu, în sec. XVIII titlul de «bacalaureat în muzică» pierde din favoare, favoare ce recăpătă în epoca contimporană. La universitatea din Oxford, pentru a obţinea titlul trebuie a susţinea un examen cu probe multiple. Maĭ întăĭ candidatul susţine un examen oral sau în scris asupra uneĭ pagine de armonie sau contrapunct în 4 vocĭ, şi scrie o compoziţie vocală sau instrumentală; apoĭ, după 6 lunĭ, trece un alt examen asupra armonieĭ, contrapunctuluĭ în 5 vocĭ, fuga, canon, istoria şi estetica muziceĭ. In 1866 numărul bacalaureaţilor în muzică ĭera la Oxford de 3; în 1874 ĭerau 11 şi de atuncĭ numărul lor progresează. Aceasta pentru Oxford. Universităţile din Dublin şi din Cambridge încă pot conferi acest titlu, care dă dreptul de a se prezinta pentru posturile de şef de orchestră sau de coruri bisericeştĭ.

Bacanale (*Baccanale*) sau *Dionisii*, se numeau în antichitate nişte serbărĭ în onoarea zeuluĭ Bacus. Au fost maĭ întăĭ celebrate în Egipet, de unde în sec. XV au trecut în Grecia, introduse de Melampos. Iele se celebrau în timpul noptеĭ, la vuĭetul dărăbănilor şi talgerelor. Trecute în Italia, au fost în urmă oprite din cauza orgielor şi scandalurilor la cari dădeau naştere şi pe urmă încă restabilite în timpul imperiuluĭ sub numele de *liberalia*, cari s'au perpetuat în mascaradele moderne. In muzică se dă numele de B. unor compoziţiunĭ vocale de un caracter vesel şi sgomotos.

Bacchia, dans popular în Kamceatca, de un ritm bine accentuat în $^2/_4$. Se zice că ar fi sămănînd mult cu dansul cunoscut în Europa sub numele de *dansul ursului*.

Bacciocolo (it.) instr. toscan analog cu atzeberuscim al vechilor Evreĭ.

Bagana, liră abisiniană, de ordinar cu zece coarde, puse în vibraţiune prin ajutorul unuĭ plectru.

Bagatelă, nume ce se dă unor micĭ compoziţiunĭ pentru piano, de un caracter simplu şi destinate maĭ cu samă începătorilor.

Baghetă, vargă de lemn sau de os cu care se servesc şefiĭ de orchestră sau de cor pentru a bate măsura, a conduce. Ie de preferat să fie albă, pentru că se pot maĭ uşor urmări mişcările ieĭ; uşoară, pentru că oboseşte maĭ puţin mîna; şi lungă aproximativ de 60 cm. pentru că maĭ scurtă, mişcările nu ĭ-ar fi destul de precise, şi maĭ lungă ar fi obositoare, întimpinînd prea mul-

tă rezistenţă în aer. Ie adese înlocuită cu un arcuş, cu un sul de hîrtie, sau cu orĭ ce altceva analog, bătîndu-se măsura chiar şi cu mîna liberă (v. a bate).—Tot baghete se numesc vergile de lemn de forme variate ce servesc pentru a lovi membranele, coardele sau lamele unor instrumente: darabană, ţimbală, ş. a.

Baglama, specie de mandolină arabă.

Bagpipe (eng.) cimpeĭ (v.).

Baladă, a fost numită la început, o arie ce se cînta dansînd şi astfel, chĭar de prin sec. XII, o găsim în Italia sub numele de *ballata* (de la *ballare*, a dansa), fără însă a avea o formă caracteristică în privinţa muziceĭ sau a textuluĭ. Ie acelaş lucru cu celelalte ţerĭ, unde ĭea ĭe numită *ballade*. In ţerile Nordului însă şi maĭ cu samă în insulele britanice, balada ĭea loc în primul rang al cîntecelor populare, trătînd de obiceĭ subiecIe istorice sau legendare, formate din strofe cu refren. Deja în sec. XIV şi XV Anglo-Saxoniĭ menţionau sub numele de *ballad*, ariĭ cari se respîndeau în popor şi prin castele, fără a se cunoaşte autoriĭ lor, şi servind pentru poeziĭ de caractere variate, sentimentale sau satirice, licenţioase sau politice. După ce s'a bucurat mult timp de favoarea poporuluĭ, şi a fost protejată sub Henri VIII şi Elizabeta, regina Maria şi Puritanii cercară a o persecuta; dar balada ĭera deja înrădăcinată în moravurile poporuluĭ şi nimic nu putu s'o smulgă. In sec. XVII Sterngold încercă a-ĭ substitui psalmiĭ traduşĭ în versurĭ şi adaptaţĭ la motive muzicale populare; psalmiĭ se cîntară, dar balada nu dispăru. Ca şi toate ariile cîntecelor populare mult timp ariele baladelor n'au fost transmise decît prin tradiţiune, fără a se fi gîndit cineva a le nota şi aduna; prin cărţile de lăută şi virginală, de prin sec. XVI şi XVII se găsesc cele maĭ vechĭ ariĭ de balade, dar ĭe foarte greu a le deosebi de ariile de dans, cu cari sînt amestecate şi cu cari se confundă. Colecţiĭ speciale de balade nu încep a apărea decît prin sec. XVIII. Se pot deosebi diferite genurĭ. Balada sentimentală, cu o temă, simplă, scurtă, de o mică extensiune, cu un caracter foarte deosebit de acel al ariilor de dans; un model de acest gen se poate cita balada *Copiiĭ în pădure*, a căreĭa origină se suĭe la domnia luĭ Ricard III, la sfîrşitul sec. XV. Baladele istorice, şi maĭ cu samă cele satirice şi politice, au un cu totul alt caracter, şi muzica lor ĭe formată din ariĭ de dans; melodia ĭe de ordinar în $^{6}/_{8}$, începînd cu o anacrusă, formată din fraze scurte de treĭ sau patru masurĭ, cu pătrimea

fie căruĭ timp tare punctată:

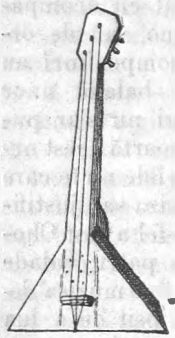
Foarte adese orĭ textul se termină printr'un refren sau prin onomatopeĭe. Multe din ariile baladelor engleze şi scoţiane maĭ ales, sînt pline de farmec şi de originalitate şi maĭştri celebri nu au ezitat a scrie acompaniamente pentru unele din ĭele.

In timp ce balada în Anglia ĭe lăsată în sama poporuluĭ şi a muzicanţilor luĭ, în Germania în secolul trecut se dă acest nume unor compoziţiunĭ de un caracter dramatic prin excelenţă, cu melodia şi acompaniamentul schimbîndu-se maĭ la fie-care strofă pentru a urma riguros textul. Poeziele luĭ Bürger servesc compozitorilor în acest scop şi J. André scrie cel întăĭ muzica pentru balada sa *Leonora*. Zumsteeg îşĭ făcu un adevărat renume în acest gen de compositiunĭ, dar Carl Löwe îl făcu uĭtat şi la rîndul seu avu ca rivalĭ pe ceĭ maĭ marĭ compozitorĭ aĭ şcoaleĭ germane, între cari Beethoven şi Schubert, şi balada acestuia, *Erlkönig*, poate trece cu drept cuvînt pentru model al acestuĭ gen. Schuman asemenea a scris balade declamate cu acompaniament de piano (op. 106 şi 122); a scris asemenea muzică pentru solĭ, cor şi orchestra pentru diferite balade de Gerbel şi Uhland, dar aceste trec din rangul baladelor propriu zise, a cărora formă ĭe solo vocal cu acompaniament de piano sau de orchestră. Alţĭ compozitorĭ au dat numele de baladă unor compoziţiunĭ cari nu s'ar putea spune de ce poartă acest nume, căcĭ nimic în ĭele nu ĭe care ar putea caracteriza sau justifica titlul lor. Ast-fel a fost Chopin care a scris patru balade pentru piano. In fine muzica descriptivă nu a lipsit de a lua pentru sine această formă sau maĭ bine acest titlu, şi vedem pe lîngă baladele pentru piano a luĭ Liszt, Rubinstein ş. a. balade pentru orchestră, în cari compozitorul caută a urmări cu muzica luĭ diferitele peripeţiĭ ale uneĭ istorisirĭ dramatice.

**Balafo**, ĭe o specie de *xilofon* uzitat în Senegal. Ie format dintr'un cadru de lemn pe care sînt înşirate o serie de vergĭ de lemn de diferite dimensiunĭ, aşazate pe două trestiĭ. Sub aceste vergĭ sînt tatarce servind ca lăzĭ de resonanţă. Numărul vergilor şi a tatarcelor variază, şi se găsesc instrumente de o extensiune diatonică de două octave jumătate ($do_2 - sol_4$) şi chiar maĭ mult. Pe ţermurile Zambezului acest instr. poartă numele de *Marimba*. Instrumentele numite *Sanco* şi *Kinanda*, uzitate asemenea la Negri, sînt instrumente analoage.

**Balalaika**, specie de chitară

primitivă, cu treĭ coarde, şi cu lada de resonanţă de formă triunghiulară, de origină tatară şi foarte populară în Rusia, maĭ cu samă în Ukrania. Caşi *Guzla* sîrbă şi *Bandura* malorosiană, nu serveşte de cît a acompania vocea. Acordul ĭeĭ ĭe de obiceĭ: $sol_3 - do_4 - mi_4$ *sau* $mi_4$?.


6 Balalaika

Balancement (fr.) sau *Bebung* (germ.) se numea un vechiu artificiu de cînt, care după definiţiunea ce-ĭ dau vechiĭ autorĭ ĭera o specie de *tremolo*, de *vibrato*, cu alte cuvinte o slabă repetare a noteĭ. Iera însemnat prin semnul ^^. De exemplu  se execută cam aşa:  . In execuţiunea muziceĭ de clavecin se numea ast-fel o specie de legănare a degetuluĭ pe tastă, căreĭa îĭ corespondea o tremurătură a tangeteĭ pe coardă. Iera marcat prin semnul .... pus deasupra noteĭ, şi ĭe un efect irealizabil pe pianul modern.

Balanţa pneumatică, instr. ce serveşte a măsura puterea şi compresibilitatea aeruluĭ în orgĭ.

Balet, (it: *Balleto* de la *Ballare*, a dansa) se numeşte un dans figurat, o reprezentaţiune dramatică în care acţiunea nu ĭe exprimată decît prin gesturile şi atitudinile dănţuitorilor acompaniaţĭ de muzică. Se caută de obiceĭu originea pantomimelor dansate în dansurile religioase ale Egiptenilor, în evoluţiunile coruluĭ la Grecĭ, la Romanĭ, dar baletul propriu zis, nu apare de cît în sec. XV, (1489), în Italia, de unde a fost introdus în Franţa şi în celelalte ţerĭ ale Europeĭ. Pe lîngă baletul propriu zis, cu o acţiune dramatică, sînt baleturĭ de dimensiunĭ maĭ micĭ, servind ca părţĭ episodice în opere sau comediĭ, de unde numele de *opera-balet*, *comedie-balet*, date la piese în cari fie-care act conţine cîte o ast-fel de parte episodică de dans. De multe orĭ pe lîngă titlul de *B.*, ce se dă la ast-fel de acţiunĭ dramatice, i se adauge un epitet raportîndu-se la genul la care aparţine subiectul tratat: *B. eroic*, *istoric*, *pastoral*, *comic*, *eroi-comic* ş. a. Muzica de balet nu trebuĭe confundată cu aşa zisa muzică de dans, muzica de bal. Deşi destinată a regula şi susţinea pasurile dănţuitorilor, totuşĭ nu ĭe aşa riguros ţinută la ritmurile banale ale acestora, şi în compoziţiile maĭştrilor găsim ariĭ de balet de o adevarată valoare artistică. Cazul ĭe cu adevărat rar, dar ĭe cu atît maĭ preţios cu cît pasticiile şi banalităţile abundă. Baleturile

au luat cu timpul o aşa desvoltare că vedem baleturĭ de acţiune cîte o dată de aşa importanţă că ocupă întreaga durată a uneĭ serate, şi pe de altă parte în unele teatre, ca în Opera Mare din Paris, caetul de sarcinĭ opreşte reprezintarea orĭ căreĭ opere ce nu ar conţinea un balet. Această obligaţiune face ca în operile lipsite de această distracţiune a lornetelor fotelurilor de orchestră, se introduce între actele II şi III cîte un balet ce nu are nicĭ o legătură cu acţiunea dramatică a opereĭ reprezintate, şi nu poate dovedi decît reul gust şi absurditatea acesteĭ obligaţiunĭ. — In sec. XVIII au fost numite încă *B.* compoziţiunile de muzică de cameră formate din unirea maĭ multor ariĭ de forma şi caracterul ariilor de dans (*Sonata da camera*).

Ballabile (it.), scurt balet episodic introdus într'o operă.

Ballad (engl), *ballade* (fr. şi germ.)=baladă.

Ballad-opera, nume ce se dă în Anglia unor opere, speciĭ de pasticiĭ pe motive populare, dintre care cea maĭ celebră a fost *the Beggars Opera.*

Ballatta (it)=baladă.

Ballet (fr.), *Balletto* (it.)=balet.

Bambula, specie de darabanà a Negrilor din Haiti şi dans executat la vuetul acestuĭ instr.

Banang, instr. japonez format dintr'o serie de discurĭ de metal ce se lovesc cu o baghetă.

Bandă (it: *banda*) se numeşte în Italia complexul de muzicanţĭ cu instrumente de suflare şi percusiune, fie luat izolat, ca muzică de armonie, sau fanfară, fie ca muzică militară, fie ca parte a orchestreĭ. Acest nume a fost dat şi la diferite alte grupe de muzicanţĭ: *la bande de 24 violons* a luĭ Ludvic XIV şi *the Kings private band.* de 24 *fiddle* a luĭ Carol II.

Bandar sau *Bendeir* specie de dairea algeriana, sub a căreĭa membrană sînt întinse două sau maĭ multe coarde.

Bandoer, *Bandola*, *Bandolon*, *Bandora*, *Bandore*, *Bandura*, *Banduria*, au fost numite în sec. XVI, XVII şi XVIII, diferite instrumente, cu fundul lăzeĭ de resonanţă lat şi cu păreţĭ lateralĭ ca chitara, şi cu coardele pişcate. De altmintrelea aceste instrumente, caşi acele numite *Mandora* şi *Pandora*, difereau mult prin numărul şi specia coardelor şi prin modul lor de acordare şi cîte o dată şi prin forma lor.

Bandura se numeşte încă un instrument foarte uzitat la cazaciĭ din Ukrania. Je o specie de cobză, cu fundul bombat, dar cu un număr de coarde, de intestine sau metalice, care variază de la 8 la 24, dintre cari unile întinse pe gîtul instrumentuluĭ, şi altele netrecînd dincolo de lada de resonanţă. Coardele sînt puse în vibraţie pişcîndu-le cu mîna

dreaptă, pe cînd cea stîngă le apasă pentru a le determina lungimea. Servește pentru a acompania vocea sau dansul.

Bania sau *Banya*, specie de darabană indiană, cu o singură membrană și cu recipientul de teracotă, de formă eliptică. De origină modernă, ĭea ĭe întrebuințată în acelaș timp cu o altă darabană numită *tabla*.— In Senegambia se numește *Bania* un instrument analog pentru formă cu *banjo*, dar avînd numaĭ una sau două coarde, din care una ține hangul.


7 Banjo

Banjo, specie de chitară, instrumentul favorit al Negrilor americanĭ, carĭ pare că l'au importat de la Negriĭ africanĭ, carĭ numesc *Bania* un instrument analog. *Banjo* are 5, 6, până la 9 coarde, lada de resonanță formată dintr' un cerc pe care ĭe întinsă o membrană și gîtul relativ foarte lung. Specia cea maĭ uzitată ĭe cu 6 coarde, astfel acordate: $sol_2$ $re_3$ $sol_3$ $si_3$ $re_4$ și $sol_4$. Din America a trecut în Anglia unde a căpătat o mare favoare. Muzica pentru *B.* se scrie în cheĭa luĭ *sol* cu o octavă maĭ sus de cum sună. Coarda cea maĭ acută, a melodieĭ, se atinge cu degetul cel mare, astfel că ĭe pusă unde de obiceĭ se pun coardele grave.

Bansulic, specie de fluer indian.

Banza instr. analog prin formă cu *Banjo*, dar avînd numaĭ 4 coarde. Ie uzitat în San Domingo.

Banya v. *Bania*.

Bar (engl) = tact; *bar-line*, linie de despărțire a tactelor.

Barabană = Darabană.

Barataca, specie de corn indian format dintr'o concă spirală.

Barata-vina v. *vina*.

Barbar, numeau uniĭ autorĭ modul lidian (v).

Barberina, *lira b.* v. *amficord*.

Barbier, (fr: *mentonniere*), mic aparat ce se aplică violineĭ pentru a putea fi maĭ bine fixată sub bărbia executantuluĭ.

Barbiton sau *Barbitos*, vechĭ instrument grec, instrumentul preferat al luĭ Alceu, Safo, Anacreon, dar asupra construcțiuneĭ căruĭa nu se știe nimic altă decît că avea un număr maĭ mare de coarde de cît *lira* și *kitara*, ceĭa ce face a se crede că ĭera o specie de harpă. P. Mersenne a numit *barbitos major* un fel de bas de violă cu 8 coarde.

Barcarolă (it: *barcarola*, de la *barca*), cîntecul gondolierilor veneţianĭ. Cele întăĭ barcarole ĭerau melodiĭ populare, improvizate de însuşĭ luntraşiĭ veneţianĭ cari-şĭ aruncau din barcă'n barcă strofele sau versurile luĭ Tasso, Dante ş. a. poeţĭ italienĭ. Generalminte barcarolele sînt cîntece de amor, de un caracter melancolic, în măsura $^6/_8$ sau $^2/_4$, mişcare moderată sau chĭar înceată şi cu ritmul imitînd oare cum legănatul valurilor sau cadenţarea vîslelor. Compozitoriĭ n'au lipsit de a introduce Barcarola în opere, uniĭ introducînd chĭar melodiĭ populare, ca Rossini în *Otello*, alţiĭ scriind ariĭ în genul barcarolelor populare. Cel întăĭ care a introdus o barcarolă în operă a fost Paesiello, în *Re Teodoro* (1784), cîntată de un cor. Una din cele maĭ frumoase barcarole introduse în teatru ĭe fără îndoială acea din *Oberon* de Weber. In *Guillaume Tell* de Rossini, în *la Muette* de Auber, în *Zampa* de Herold, în *Lalla Roukh* de F. David, în *Polyeucte* de Gounod, încă se pot cita barcarole frumoase. In afară de teatru încă s'au scris barcarole pentru una sau două vocĭ; între acestea se citează cele două *Venetianische Lieder* de Schumann, *la Gita in Gondola* de Rossini (*Soirées musicales*), *duo* de Mendelssohn (op. 63 No. 1), *Dites la jeune belle* de Berlioz, *Vogue la galère* de Saint Saëns ş. a. Apoĭ barcarole pentru orchestră, şi chĭar pentru piano (Mendelssohn, Chopin, G. Fauré, ş. a).

Bard, poet cîntăreţ al vechilor Galĭ şi în general al tuturor popoarelor de origină celtică. Ieĭ formau corporaţiunea lor guvernată de legĭ şi obiceĭurĭ tradiţionale. Ieĭ cîntau în timp de pace pe Dumnezeu şi faptele eroilor şi în timp de rezboĭ însufleţeau curajul luptătorilor. Istoria barzilor pleacă cu maĭ bine de 12 secule înainte de Christos, şi dacă în Galia şi în ţerile cucerite de Romanĭ ĭeĭ au dispărut de timpuriu, căcĭ cuceritoriĭ persecutară sistematic pe aceştĭ aţiţitorĭ aĭ patriotismuluĭ, în Scoţia şi Irlanda ĭeĭ s'au menţinut până în sec. XVIII. Ceĭ maĭ celebri barzĭ au fost Fingal şi fiul seu Osian; Turlogh O' Carolan, mort în 1737, ĭe considerat ca ultimul bard, şi cîntecele luĭ, muzică şi poezie, se conservă încă. Instrumentul cu care se acompaniau vechiĭ barzĭ ĭera aşa numitul *crut* (v.). Germaniĭ n'au avut nimic analog cu barziĭ; în schimb însă Scandinaviĭ au avut pe *Scalziĭ* lor (v. *Scald*). Cîntecele ce compuneau şi cîntau barziĭ, de orĭ ce caracter ĭerau, se numeau *Bardit*.

Bardone, corupţiune a cuvîntuluĭ it. *Bordone* (v.)

Bargumi sau *Barghumi*, corn uzitat în Sudan şi făcut dintr'un corn de antilopă sau din onix.

Baril (fr) sau *bariletto* (it.) nume ce se dă părţeĭ din tubul clarneteĭ intercalat între plisc şi partea medie superioară.

Baripicnon se numea în vechea teorie a muziceĭ greceştĭ specia de tetracord în care semitonul ĭera la partea cea maĭ gravă; de ex: *mi fa sol la.*

Bariton, voce bărbătească medie, ocupînd locul între tenor şi bas, unind pe lîngă puterea şi energia voceĭ de bas, dulceaţa în timbru caracteristică voceĭ de tenor. Aceste au făcut că această voce a fost numită într'un timp şi *concordant* şi *basse-taille* (fr)=tenor grav. Muzica pentru bariton s'a scris un timp în cheĭa de *fa* pe linia a treĭa, dar această cheĭe a fost neglijată şi cheĭa de bas adoptată generalminte. De o extenziune medie destul de mare ($la_1$—$fa_3$) vocea de bariton ţine în muzica dramatică un rol principal din cauza accentelor variate ce poate lua. Fiind pe de o parte vocea cea maĭ comună printre cîntăreţĭ şi pe de altă parte tenoriĭ adevăraţĭ fiind relativ rarĭ, compozitoriĭ au cam maltratat-o, făcînd să suĭe adese până pe la $sol_3$ ♯ adică trătînd-o aproape ca o voce de tenor grav sau de forţă, carĭ nu merge mult maĭ sus. In vechile opere franceze nu prea se găsesc roluri de bariton; în schimb însă, în cele italiene găsim în de ajuns. Unĭ compozitorĭ au dat chĭar rolul principal voceĭ de bariton: *Don Juan* (Mozart) *Wilhelm Tell* (Rossini) *Hamlet* (A. Thomas) *Henric VIII* (Saint-Saëns) sînt baritonĭ. Meyerbeer, Verdi, Donizetti asemenea au dat rolurĭ importante voceĭ de bariton; ĭe de ajuns a cita pe Nelusco din *Africana.* In oratoriĭ Händel şi Bach dau voceĭ de bariton roluri preponderante şi Bach chĭar alege această voce pentru rolul luĭ Crist în *Pasiunile* sale (Sf. Mateĭ şi Sf. Ioan). Schumann în *Scenele din Faust* îl face pe acesta bariton şi Wagner asemenea dă roluri frumoase acesteĭ vocĭ: Wolfram din *Tannhauser.* Wotan din *Niebelungen*, Gurnemanz din *Parsifal.* Printre ceĭ maĭ celebri baritonĭ ce au ilustrat scenele străine se citează pe italieniĭ Pelegrini, Tamburinĭ, Delle Sedie, francezii Martin, Barroilhet, Bonnehée, Faure şi în falanga de baritonĭ renumiţĭ din zilele noastre se citează şi numele unuĭ romîn: D. Popovicĭ.

— instrument analog prin formă cu violoncelul, dar avînd şapte coarde puse în vibraţie prin arcuş: $si_1$, $mi_1$, $la_1$, $re_2$, $fa_2$, $si_2$ şi $mi_3$ şi un număr de coarde sub limbă, vibrînd prin simpatie sau pişcate de degetul mare al mineĭ stîngĭ. Numărul acestor coarde simpatice a variat de la 7 la 24. Acest instrument, pe care-l găsim încă numit *viola di bordone, di fagoto*, azĭ aproape cu desevîr-

şire uitat, s'a bucurat de o mare favoare în sec. trecut, maĭ cu samă în Germania, şi între alţĭ compozitorĭ cari au scris pentru acest instrument, a fost Haydn, cari ĭ-a dedicat un mare număr de compoziţiunĭ, din nefericire cea maĭ mare parte pierdute în 1774 în incendiul castelului de la Eisen. In 1855 s'a numit *bariton* o specie de violă acordată cu o octavă maĭ jos de violină şi ţinînd în familia instrumentelor cu arcuş moderne locul între violă şi violoncel. A remas însă ca o simplă încercare.—Specie de oboĭ usitat în sec. XVI şi XVII, sunînd o octavă maĭ jos de oboĭul ordinar.

—Joc de armoniu.

—Nume complementar ce se dă unor instrumente pentru a arăta că au extensiunea sau joacă în orchestră un rol analog cu acel al baritonuluĭ în corul vocal (v. *Saxhorn*, *saxofon*, *sarusofon* ş. *a*).

—în armoniĭ şi fanfare ĭe denumirea prescurtată ce se dă saxhornuluĭ bariton în *si* ♭, numit şi *eufoniu*, sau instrumentelor analoage: *clavicor* în *si* ♭ etc.

**Baroxyton**, instrument de suflare, construit în metal, în 1853, de factorul Cerveny din Königratz; specie de bas de armonie avînd o extensiune de la $re_1$ până la $la_3$.

**Barkarole** (germ)=barcarolă (v.)

**Barpfeife**, *Barpipe*, *Bärpipe*, (germ.) vechĭ joc de orgă de o construcţiune particulară, cu tuburile aproape acoperite, ceĭa ce da sunetelor un timbru înăduşit.

**Barrage** (fr.) în factura instrumentală se numeşte sistemul ce constituĭe fundul pianelor, care suportă greutatea tensiuneĭ coardelor. Inainte se făcea din lemn, dar factorul american Steinway a inventat baragiul metalic, adoptat astăzĭ de cea maĭ mare parte din factorĭ.

**Barre** (fr.) în notaţiunea muzicală se numesc astfel liniile verticale ce servesc a dispărţi tactele unele de altele sau liniile oblice ce servesc pentru a indica prescurtărĭ. In factura instrumentală se numeşte astfel o şuşăniţă de lemn de brad ce se lipeşte înlăuntrul lăzeĭ de armonie a instrumentelor de coarde, aderind la tabla superioară. Funcţiunea ĭeĭ ĭe de a da maĭ mare soliditate acesteĭa, a egaliza oare cum sunetul şi a da maĭ multă sonoritate coardeĭ grave. Unele instrumente au chĭar cîte două sau maĭ multe de aceste şuşeniţe.

**Barré** (fr.) v. tăĭat.

**Baryton** (fr. şi germ.) v. bariton.

**Bas**, cea maĭ gravă dintre vocile omeneştĭ; nu întrebuinţează de ordinar de cît registrul de piept a căruĭa extensiune de altmintrelea ĭe destul de mare: $fa_1$—$re_3$, cu note excepţionale în sus şi în jos. Muzica pentru bas ĭe scrisă în cheĭa de

*fa* pe linia a patra, numită şi cheia basului. Vocea de bas propriu zisă, de un volum enorm, de un timbru grav şi maiestos, cere melodii de o mişcare rară. Sînt voci de bas de un timbru mai puţin grav şi maiestos, şi mai puţin voluminoase, dar în schimb mai mlădioase, mai apte de agilitate. Aceste voci, numite în Franţa *„basse chantante“*, au fost şi sînt în foarte mare favoare. In sec. XVII şi XVIII găsim în opere cîte 2 şi 3 roluri de bas. Până pe timpul lui Gluck, atît compozitorii italieni cît şi ceĭ francezĭ scrieau melodiile basilor tot aşa de încarcate de rulade şi de vocalize ca şi acele ale sopranilor; chiar Händel are pasaje inexecutabile azĭ, în cari la fiecare moment se întîlnesc salturile cele maĭ de necrezut, de la cele maĭ grave note la cele maĭ acute. Numaĭ către sfîrşitul sec. XVIII melodiile basilor au încetat de a fi aşa încarcate de trăsăturĭ repezĭ. De la Rossini operile au început a conţinea roluri aşa zise de *bas complect*, cari, de o extensiune enormă găsesc foarte rar interpreţĭ ce pot să le susţie. Astfel sînt între altele rolurile Bertram din *Robert le Diable* de Meyerbeer şi Grogni din *la Juive* de Halevy. Intre cele maĭ frumoase rolurĭ de bas se pot cita: Calchas şi Agamemnon din *Ifigenia în Aulida* de Gluck, comandorul din *Don Juan*, Sarastro din *Fluerul fermecat* de Mozart, Caspar din *Freischütz* de Weber, Marcel din *Hughenoţii* de Meyerbeer. O mare parte din rolurile de bas în opere pot fi ţinute şi de un bariton (v.); astfel sînt rolurile Mefistofeles din *Faust* de Gounod şi Wotan din *Niebelungen* de Wagner; dar şi vocea de bas propriu zisă nu ie neglijată de compozitoriĭ moderni; astfel în operile luĭ Wagner rolurile Hunding, Fafner, Hagen în *Niebelungen*, regele în *Lohengrin*, Hans Sachs în *Meistersinger* cer basĭ adevaraţĭ. Printre cîntăreţiĭ basĭ ceĭ maĭ celebri ce au ilustrat scenele străine se citeaza italieniĭ Zuccheli, Botticelli, francezii Lablache, Levasseur, Alizard, germaniĭ Standigl, Scaria ş. a. Sînt vocĭ de bas cari fără a avea o extensiune în sus, pogoară însă foarte mult, mergînd pană la $do_1$, şi chiar maĭ jos. Aceste vocĭ, numite *contra-bas*, n'au efect de cît în note de durată lungă, dar întrebuinţate cu măiestrie în cor sau într'un ansamblu produc efecte uimitoare. Vocea de contrabas însă nu se desvoltă decît în nord-estul Europeĭ, în Scandinavia, în Rusia, şi chiar şi pe la noĭ; occidentaliĭ nu cunosc această voce de cît importată şi în partiţiunile lor nu gasim de loc aceste note grave de contrabas.

B. încă se numeşte partea cea

maĭ gravă a armonieĭ, încredinţată celeĭ maĭ grave vocĭ în cor şi instrumentelor celor maĭ grave în orchestră. Cum în cele maĭ multe cazurĭ mersul armonic al bucăţeĭ, depinde de la însuşĭ mersul acesteĭ vocĭ, studiul chĭar al armonieĭ în unele părţĭ se numeşte studiul „basuluĭ general“ (germ: General bas). Se dă încă numele de bas instrumentelor în general ce au a cînta în orchestră partea gravă a armonieĭ; astfel başiĭ orchestreĭ sînt contrabasul, fagotul, trombonul, bombardonul ş. a; chĭar violoncelul cîte o dată ĭe numit bas. Cuvîntul bas se dă încă uneorĭ ca nume complimentar unor instrumente pentru a arăta că au aceĭaşĭ extensiune sau că joacă în orchestră rolul basuluĭ în cor (v. Saxhorn, Saxofon, Sarusfon, ş. a.)

Bas albertin v. albertin.

Bas cifrat ĭe un procedeu de notaţiune, de altmintrelea destul de incomplect, constînd din a pune deasupra notelor basuluĭ cifre şi semne convenţionale, carĭ raportîndu-se la intervale şi acordurĭ indică armonia ce ĭeste a se pune pe această melodie. Sînt şi maĭ cu samă au fost diferite sisteme de a se indica o armonie deasupra unuĭ bas dat; la articolul a *cifra* se poate vedea cel maĭ uzitat astăzĭ, precum şi indicaţiunĭ asupra celor maĭ principale. Basul cifrat a luat naştere către sfîrşitul sec. XVI şi la început avea semnificaţiunea ce au azĭ *reducţiunile* pentru piano: cimbalistul sau organistul acompaniator avea astfel schiţat acompaniamentul ce trebuĭa să execute. Partiţiunile de orchestră ĭerau departe de a fi scrise complect de compozitor, ci numaĭ sub melodie se indica armonia pe partida cea maĭ gravă, maĭ tîrziu pe un bas ce mergea necontenit (*bas continuu*). Astfel acompaniamentul după basul cifrat ĭera o artă care cerea cunoştinţĭ aprofundate armonice şi exerciţiu mult. Dar starea în care ĭera armonia pe timpul celor întăĭ autorĭ carĭ au scris asupra basuluĭ cifrat (Cavalieri 1600, Viadana 1603, Agazzari 1605, Pretorius 1619, ş. a.) făcea cifraţia foarte simplă. Aceasta însă n'a împĭedecat ca în sec. XVII să domnească o mare confuzie în cifrarea basuluĭ şi aceasta provenind maĭ cu samă din dorinţa de a o face maĭ complectă, cifrînd intervalele reduplicate prin alte cifre decît cele ce reprezintau intervalele simple. In schimb însă, în sec. XVIII găsim în partiţiunile maĭştrilor italienĭ o cifraţie foarte clară, ne diferind mult de cea uzitată astăzĭ. Afară de cifre, cu sau fără accidenţĭ, se întrebuinţează în cifrarea basuluĭ şi semnul cruceĭ (+): acesta a fost adoptat pentru a reprezinta nota senzibilă, de către Rameau,

După autorii de mai sus, cari au fost cei întăi ce au scris asupra basului cifrat, au mai scris încă Heinrichen (1711), Matheson (1751), Ph. E. Bach (1752), Marpurg (1755), Kirnberger (1781), Türk (1781), Choron (1801), F. Schneider (1820), Fetis (1824) Dehn (1840), E. F. Richter (1860), Jadassohn (1883) şi toţi autorii de tratate de armonie, azi basul cifrat ne servind de cît pentru studiul armoniei.

Bas constrîns sau *obstinat* se numeşte un bas compus dintr'o figură de cîteva note care figură se repetă continuu în timp ce părţile superioare variază atît armonia cît şi melodia lor. Originea basului obstinat ie în cupletele ciaconei (v.).

Bas continuu iera numit în compoziţiune basul instrumental executat fără întrerupere şi deasupra căruia se punea cifraţia indicînd armonia (v. bas cifrat). Basul continuu se executa în orchestră de violoncel, contra bas, bas de violă, de fagot, către care se adăugea cîte o dată orga sau clavecinul. Foarte simplu la început (în partiţiunile lui Lulli de ex.) b. c. devine foarte încarcat şi foarte bogat în partiţiunile maiştrilor următori (de ex. la Bach). Se atribuie de ordinar lui Viadana onoarea de a-i fi hotărît cel întăi legile, deşi Cavallieri, Caccini, şi Viadana l'au expus în acelaş timp, aşa că ie foarte greu a stabili sigur cui i se cuvine această onoare. Ie de remarcat încă, că în 1597 deja, englezul R. Deering, reîntors din Roma, publică la Anvers o colecţie pentru 5 voci: *Cantiones col basso continuo.*

Bas dessus (fr.), sopran grav= sopran secund, *mezzo-sopran.*

Bas figurat se numeşte basul ce face mai multe note în timp ce durează un acalaş acord, ie cu alte cuvinte basul unei armonii figurate.

Bas fundamental ie azi un bas care nu conţine de cît note fundamentale. In sistemul lui Rameau b. f. iera o partidă, imaginară sau scrisă, dar suprimată în execuţiune, care conţinea seria fundamentalelor diferitelor acorduri ce constituiau armonia. Acest b. f. servea pentru a se putea vedea mai uşor încatenările acordurilor, modulaţiunile, etc.

Bas obstinat v. *bas constrîns.*

Bas recitant ie basul ce face soluri într'un cor.

Bas răsboinic a fost numită către 1811 o specie de clarnetă-bas care s'a încercat, fără succes, a se introduce în muzicele militare. A fost construit de factorul Dumas din Paris.

Basen ie partea lărgită a îmbucăturei la unele instrumente de suflare.

Basis (gr.) vechie denumire a basului, mai cu samă în sec. XVI, grecofil prin excelenţă.

Basist ie acel ce cîntă din contrabas, din violoncel sau în ge-

neral dintr'un instrument bas.
Baskische trommel (germ.) = daire.
Bassa (it.)=jos, grav; în unire cu 8 sau $8^0$, sau *ottava*, înseamnă că pasagiul la care se rapoartă trebuie executat o octavă maĭ jos.
Bassanello (it.) vechĭ instr. de suflare, cu ancie dublă pusă într'o specie de leĭcă servindu-ĭ de basen, şi cu un bocal în formă de S. Iera cum se vede o specie de fagot. Invenţiunea luĭ ĭe atribuită de Pretorius compozitoruluĭ I. Bassano, din Veneţia. Se construĭa în 3 mărimĭ: *bas* cu fundamentala $do_1$, *tenor* cu fundamentala $sol_1$ şi *sopran* cu fundamentala $re_2$. Avea o cheĭe şi 6 borte laterale.— Vechile orgĭ asemenea conţineau jocurĭ de ancĭĭ, de 4 şi de 8 picĭoare, numite B.
Basse (fr.)=bas.
— *chantante* (fr.) v. bas.
— *contre* (fr.) = contra bas (v. *bas*); joc de armoniu.
— *cor* (fr.) nume dat către 1806 de Frichot unuĭ instr. de suflare, construit în metal, şi avînd maĭ multe cheĭ (v. *B. trompette*).
— *de cornet* (fr.) = cornet bas, cel întăĭ bas construit instrumentelor de suflare, de metal; perfecţionat oare cum s'a transformat în aşa numitul *serpent* (v.)
— *de flute à bec* (fr.) = fluer bas (v. *fluer*)
— *de flute traversière* (fr.)= flaut (v.) bas.
— *de haubois* (fr.)=bombard(v)
— *de nomhorne* sau *nomorne* (fr.) nume dat altă dată tagotuluĭ.
— *des italiens* (fr.)=violoncel.
— *de viole* (fr.) instr. cu 6 sau 7 coarde puse în vibraţie prin arcuş, şi cu limba împărţită în taste. Se acorda $re_1$, $sol_1$, $do_2$, $mi_2$, $la_2$, $re_2$; cînd avea o a şaptea coardă aceasta ĭera $la_{-1}$. (v. *viola*).
— *de violon* (fr.)=viola da braccio (v.).
— *d'harmonie* (fr.) = oficleidă (v).
— *double* (fr.) expr. întrebuinţată cîte o dată în loc de: contrabas.
— *guerrière* (fr.)=bas resboinic (v.)
— *orgue* (fr.) numele unuĭ vechĭ instr. cu ancie dublă, specie de fagot.
— *taille* (fr.)=bariton (v.)
— *trompette* (fr.) = trompetă bas, instr. construit în 1806 de A. Frichot; ĭera de metal, avea 6 borte laterale deschise şi ĭera prevăzut cu patru corpurĭ de schimb. Iera o imitaţiune a instrumentuluĭ englez numit *basshorn*, asupra căruia avea superioritate prin curbura tubuluĭ.
Basset (germ) *bassetto* (it.) vechĭu nume al violoncelului. In unire cu alte nume de instrumente însemnează că acest instrumente au o extensiune medie, de tenor sau de alto.

*B. horn* = clarnetă alto; *b. pommer* v. bombardă; *b. flötte* ş. a. In orgă acest nume se dă unuĭ joc de flaut de 4 picĭoare, în pedalieră

Bass flügelhorn (germ.) v. *flugelhorn.*

Bashorn (germ. şi engl.) instr. de suflare, specie de *serpent*, cu basen, cu un bocal în formă de S şi cu o extensiune de patru octave: $do_1 - do_5$. Nu ĭera altă ceva de cît o imitaţie a instrumentuluĭ *serpent* perfecţionat de Regibo cu diferenţa că acesta ĭera de lemn pe cînd basshornul ĭera de metal. Trecut pe continent a fost numit bashorn englez sau rus, şi maĭ pe urmă bason rus, nume ce s'a aplicat apoĭ în general instrumentelor de această formă, fie făcute în lemn fie în metal. A fost inventat de Frichot. (v. încă *batifon*).

Bassklarinette (germ.)=clarnetă bas (v.)

Basso (it.) bas (v.). Acest cuvînt pus pe portativul unuĭ instrument într'o partiţiune înseamnă că acel instr. trebuĭe să meargă în unison sau în octavă cu basul.

— *di viola* (it) v. *basse de viole.*

Basson (fr.)=fagot (v.).

— joc de orgă sau de armoniu complectînd în bas jocul numit oboĭ.

— *russe* (fr.) instr. construit din lemn şi învălit cu piele. Nu ĭera altceva de cît un *serpent* căruĭa un oare care Regibo din Lille, în 1780 avu ideia de a-ĭ da forma unuĭ fagot. Numărul cheilor şi a bortelor laterale au variat precum şi extensiunea. A dat naştere la diferite imitaţiunĭ cu nume deosebite: v. *Basse cor, basse-trompete, basshorn.*

Bassonore (fr.) specie de fagot inventat către sfirşitul secol. XVIII de factorul Winnen din Paris şi destinat muzicelor militare. Avea o ancie maĭ tare de cît acea a fagotuluĭ un sunet maĭ voluminos şi o extensiune de la *si* $\flat_1$ la $re_4$.

Basspommer (germ.) v. bombardă.

Bassposaune (germ.) trombon bas.

Basstenor posaune (germ.) v. trombon.

Basstrompette (germ.) nume ce se dă unuĭ instr. analog prin formă cu trombonul şi avînd o extensiune reală de la *fa* $\sharp_1$ la $mi_4$ $\flat$. Ie fabricat pentru satisfacerea cerinţelor luĭ Wagner care în Tetralogia sa indică un instr. purtînd acest nume şi necesitînd o extensiune reală de la $sol_1$ la $mi$ $\flat_4$. Un instr. în astfel de condiţiunĭ ar trebui să aĭbă o lungime teoretică de 5m. 258 şi să atingă armoniea a 19-a, notă care până acum n'a fost scrisă de nicĭ un compozitor şi ar fi inaccesibilă atît corniştilor cît şi trompetiştilor. Considerînd acestea s'a construit instr. de maĭ sus dîndu-ĭ lungimea uneĭ trompete în $do_1$ şi dînd tubu-

luĭ o lărgime suficientă pentru a putea da armonica 2, aşa că prin ajutorul pistonilor se obţine extensiunea cerută întrebuinţînd numaĭ armonicele până la 10. In aceste condiţiunĭ însă nu avem o trompetă-bas ci un trombon.

**Bassluba** (germ.) una din denumirile ce se dă saxhornuluĭ bas în *si* ♭ (v. *tuba* şi *bugelhorn*).

**Bastard**, epitet ce se dădea modurilor hipofrigian şi eolian, fiind că cel întăĭ cu finala *si* avea quinta micşurată şi cel al doilea cu finala *fa* avea quarta crescută.

**Batament** (fr. *battement*) ĭe întăritura ce se observă în intonarea unuĭ sunet complex ce percepe urechĭa auzind două sunete deosebite emise împreună. Numărul batamentelor ĭe egal cu diferinţa între numerile vibraţiunilor celor două sunete auzite. Astfel cu cît această diferinţă va fi maĭ mică, cu atît batamentele vor fi maĭ puţine, prin urmare maĭ rarĭ şi urechea le va percepe ca nişte bubuiturĭ ce nu pot fi de cît displăcute. Cînd această diferinţă ĭeste mare, batamentele vor fi numeroase, şi succedîndu-se destul de repede vor fi la rîndul lor adevărate vibraţiunĭ producînd un nou sunet ce poartă numele de sunet *resultant diferenţial*. Iată cum se explică formaţiunea batamentelor. Să presupunem că avem două sunete: A de 200 vibraţiunĭ şi B de 300 vibraţiunĭ pe secundă. Fiind emise în acelaş moment prima vibraţiune a luĭ A va corespunde cu prima vibraţiune a luĭ B; cele următoare însă, a 2-a a luĭ A şi a 2-a şi a 3-a a luĭ B, nu vor maĭ corespunde, până la a 3-a a luĭ A care va corespunde ĭarăşĭ cu a 4-a a luĭ B, pentru că în timp ce A face 2 vibraţiunĭ B face 3. Intre cele următoare ĭar nu va fi corespondenţă, dar a 5-a a luĭ A va corespunde cu 7-a a luĭ B şi aşa maĭ departe pentru vibraţiunile de ordin nepăreche a luĭ A cari vor corespunde cu cele din 3 în 3 ale luĭ B, până la 201-a a luĭ A care va corespunde cu 301-a a luĭ B. Astfel în timp de o secundă vom avea 100 de coincidenţĭ a vibraţiunilor sunetelor puse în prezenţă. Orĭ de cîte orĭ avem o coincidenţă, avem o întărire în sonoritate, un batament, pentru că în acest moment timpanul nostru ĭe simultaneu afectat de două unde sonore. In cazul de maĭ sus numărul batamentelor fiind destul de mare, ĭele ne dau un sunet rezultant diferenţial de 100 de vibraţiunĭ, care sunet fiind în raport de $^1/_2$ cu sunetul A va fi octava gravă a acestuĭa. Batamentele sînt foarte uşor percepute şi supărătoare cînd două coarde de exemplu ne dau un acelaş sunet, una însă fiind uşor discordată.

*Bate* (a) tactul ie a marca cu ajutorul unei baghete, a mîneĭ sau chĭar a picĭoruluĭ diferiţiĭ timpĭ aĭ măsureĭ, pentru ca executanţiĭ ce concură la un ansamblu instrumental să fie toţĭ împreună, să meargă în unire, sau simplu pentru a ţinea uniformitatea în mişcare. Cu picĭorul se produce un vuet care nu poate fi de cît displăcut; cu mîna pe lîngă oboseala ce ar proveni făcînd mişcărĭ destul de apreciabile pentru a fi bine observate, apoĭ ie şi foarte puţin estetică această specie de înotare în aĭer; nu remîne decĭ de cît bagheta (v.) ca cea maĭ potrivită pentru această întrebuinţare. Arcuşul ce se vede une orĭ în mîna şefilor de orchestră ca înlocuind bagheta pe lîngă că nu are senz de cît în mîna unuĭ violonist conductor şi nu în mîna unuĭ şef, are şi inconvenientul de a face mişcările puţin precise, din cauza flexibilităţeĭ sale şi rezistenţeĭ ce întîmpină în aĭer viţa sa de păr. Tactul se bate în diferite modurĭ şi modul de a-l bate depinde nu numaĭ de la măsură dar şi de la mişcarea indicată prin cuvinte sau prin numărul metronomic. In mişcările rarĭ şi moderate se marchează de ordinar toţĭ timpiĭ şi la toate măsurile timpul întăĭ ie marcat prin pogortrea bagheteĭ iar timpul ultim prin rîdicarea ieĭ; în măsura în treĭ timpul al doilea se marchează prin mişcarea bagheteĭ la dreapta şi în măsura în patru, timpul al doilea bagheta la stînga, timpul al treilea bagheta la dreaptă. In mişcările repezĭ, în măsurile compuse (în 4, 6, etc.) nu se marchează de cît timpiĭ tarĭ; astfel măsura în 4 sau în 6 se bate ca o măsură în 2, măsura în 9 ca o măsură în 3, măsura în 12 ca una în 4. In mişcările rarĭ în aceste măsurĭ (în 6, 9 şi 12) tactul se bate în acelaşĭ mod, ca şi în mişcările repezĭ, numaĭ pe lîngă mişcarea bagheteĭ marcînd timpul tare se maĭ face alte două micĭ mişcărĭ în aceĭaşĭ direcţiune marcînd timpiĭ slabĭ. In mişcările foarte rarĭ chĭar în măsurile simple de multe orĭ diferiţiĭ timpĭ fiind subdivizaţĭ, se marchează aceste subdivizărĭ cu bagheta, prin micĭ mişcărĭ în aceĭaşĭ direcţiune, In măsurile mixte, întrebuinţate, tot deauna în mişcărĭ rarĭ sau moderate, se bate succesiv tactul ca în diferitele măsurĭ simple din carĭ sînt compuse măsurele mixte ce avem. Măsura în treĭ timpĭ, în mişcare repede se bate sau marcînd alternativ în jos şi în sus timpiĭ tarĭ, caşi cum am avea o măsură în 6 ce ar cuprinde două măsuri de cîte 3 timpĭ; sau, în cazul cînd structura melodică nu ar permite această modificare aparentă a măsureĭ, se marchează printr'o mişcare în jos

timpul ĭntăĭ şi printr'o mişcare în sus, maĭ repede, timpul al treilea. Aceste sînt regulele generale privitoare la bataĭa tactuluĭ, regule însă carĭ nu sînt lipsite de excepţiĭ şi în detaliile cărora spaţiul nu ne permite a întra.

—se maĭ zice încă despre execuţiunea unor instrumente de percusiune: a bate doba, a bate talgerele ş. a.

Baterie, se numeşte în compoziţiune o figură melodică formată din dispoziţiunea simetrică a diferitelor note ale acordurilor, aşa că se trece dintr'un acord în altul prin figurĭ analoage. Ie cum se vede o specie de *arpegĭu* (v.) de care nu se deosebeşte decît prin aceĭa că pe cînd acesta ĭe format numaĭ din notele acorduluĭ, bateriile pot conţinea şi note străine. După Rousseau diferinţa n'ar fi decît în modul de execuţiune, arpegiile executîndu-se legat, bateriile stacat. Bateriile, putînd conţinea şi note străine, prezintă adese mişcărĭ melodice foarte pronunţate şi un frumos exemplu în acest caz ĭe motivul foculuĭ din *Niebelungen* a luĭ Wagner. Bateriele, destinate a acompania cîntul sau a produce efecte pitoreştĭ, sînt încredinţate în orchestră instrumentelor apte de agilitate: violine, flaute, clarnete ş. a.

—se numeşte încă în orchestră grupul instrumentelor de percusiune: timbale, cimbale şi triunghĭu, către care se adauge după trebuinţă doba, darabana, tam-tam, clopote ş. a. Bateria, împrumutată de orchestră de la bandele instrumentale ale ĭenicerilor din Stambul, pe la mijlocul sec. XVIII, şi-a făcut prima apariţiune în muzica dramatică în opere de culoare orientală; apoĭ începînd de pe la Spontini şi până prin mijlocul secoluluĭ nostru orĭ ce bucată de ansamblu, orĭ ce arie de dans, ĭera obligat acompaniată de baterie. Astăzĭ din fericire a căzut într'un discredit complect şi în muzica dramatică nu o găsim decît în bucăţĭ de mare pompă, din care sgomotul nu ĭe exclus.

Batifon (*Batyphon*), instrument fabricat în lemn, cu cheĭ, cu un pavilion de metal, cu un bocal în formă de gît de lebădă, introducîndu-se aerul printr'un plisc cu ancie simplă; astfel batifonul nu ĭera alt-ceva decît o clarnetă bas, de care nu se deosebea decît prin diviziunea maĭ raţională a tubuluĭ prin bortele laterale. Avea o extensiune de două octave şi o sextă, şi se construĭa în două diapazoane ($mi_1$ sau $rere_1$). A fost imaginat şi construit de Wieprecht şi Skorra din Berlin catre 1839. De un timbru plin şi egal în toate registrele, de o maniare relativ uşoară, ĭe de mĭerat cum acest instr. n'a găsit întrebuinţare decît

în muzicele militare prusiene de unde a şi dispărut.

Baton (fr.) se numesc liniile groase verticale ce traversează unul sau maĭ multe spaţiĭ ale portativuluĭ pentru a indica o tăcere de 2, 4 sau maĭ multe tacte. — *B. de mesure* = baghetă (v.).

Battement (fr.)=batament (v.). In muzica secolilor trecuţĭ se numea încă astfel o specie de ornament, un fel de tril, sau de mordinte repetat, început cu gradul unit inferior. Nu avea un semn particular şi se însemna de obiceĭ prin note micĭ.

Battuta (it.)=bataĭe, tact, măsură. *A B.*, expr. ce se întrebuinţează în acompaniamente, în opoziţiune cu *colla parte*, în acelaş sens cum se întrebuinţează *a tempo* în opoziţiune cu *ad libitum*, cu alte cuvinte însemnează a relua stricta măsură. In studiul contrapunctuluĭ se numea *B.* trecerea părţilor extreme (bas şi sopran) de la o decimă la o octavă, trecere oprită pe timpul tare de teoricianiĭ vechĭ, dar deja permisă pe timpul luĭ Fux (1725); ex:

Bătuta, dans şi arie de dans popular.

Bauernflöte (germ.), vechĭu joc de orgă, în pedalieră, cu tuburĭ acoperite, de 2 picĭoare; jocul analog, de un picĭor, se numea *bauernpfeife*.

Bauernleyer (germ.)=*ligură* (v.)

Bauernpfeife (germ.) v. *Bauernflöte*.

Baxoncello (sp.) se zice despre jocurile de orgă numite *Principale* (v.)

Baz v. *Baaz*.

Bazuin, nume olandez al trombonuluĭ.

Beantwortung (germ.) v. *respuns*.

Bebisatio (lat.) a fost numită de către D. Hitzler, din Linz, către începutul sec. XVII o încercare de solfiare prin silabele *la, be, ce, de, me, fe, ge*, corespunzînd serieĭ începînd cu *la*, dar avînd pe *si* ♮, şi cu silabele *bi, ci, di, mi, fi, gi*, corespunzînd notelor *si* ♭, *do* ♯, *re* ♯, *mi* ♭, *fa* ♯, şi *sol* ♯. Aceasta pentru a se înlătura inconvenientele solmizăreĭ prin mutaţiunĭ. Şi acest sistem ca şi multe altele, nu a avut decît o întrebuinţare locală, şi a trecut repede în domeniul uĭtăreĭ.

Bebung (germ.) = tremurătură. Se înţelege prin această expr. atît o repetare repede a aceleaşĭ note (v. *tremolo*), precum şi tremurătura în voce numită în special *vibrato*. Tot astfel se numea şi în jocul clavecinuluĭ balansarea degetuluĭ pe tastă, căreĭa îĭ corespundea o balansare a tangenteĭ pe coardă şi o tremurătură a acesteĭa, efect irealizabil pe pianul modern (v. Balancement).

Bec (fr.), *becco* (it.), v. *plisc.*

Becar (♮) ,semn din notaţiunea muzicală destinat a distruge efectul unuĭ diez sau al unuĭ bemol. Dacă acestea sînt accidentale, atuncĭ becarul distruge efectul lor o dată pentru tot deauna; ĭar dacă sînt constitutive, făcînd parte din armatură, atuncĭ nimicirea efectuluĭ nu-ĭ decît momentană, pentru tactul în care ĭe întrebuinţat becarul şi numaĭ pentru notele scrise pe aceĭaşĭ linie pe care a fost pus. Dacă voim a anula definitiv un bemol sau un diez pus în armatură, trebue a scrie din nou armatura punînd becar în locul bemoluluĭ sau diezuluĭ ce voim a anula. Pentru a anula un dublu diez sau un dublu bemol se întrebuinţează semnul *dublu becar* (♮♮); ĭar dacă vroim ca anularea se fie numaĭ pe jumătate, se întrebuinţează semnele *becar dier* (♮♯) sau *becar bemol* (♮♭). Pentru originea luĭ, v. *Accident.*

Becariza (a) ĭe a pune un becar înaintea uneĭ note care a fost maĭ înainte bemolizată sau diezată.

Becken (germ.) = cimbale (v.)

Bedon (fr.) specie de vechĭe darabană uzitată în evul mediu. — *de Biscaye*, specie de dairea spaniolă.

Beffroi (fr.), clopot de alarmă, anunţînd sinistre sau revolte. Acest nume a fost dat une orĭ şi instrumentuluĭ numit *tamtam* (v.)

Beg, lĭră uzitată în Abisinia.

Beggar's opera v. *Anglia.*

Begleitung (germ.)=acompaniament.

Beleton (germ.), nume dat Saxhornuluĭ contrabas în *do.*

Bellonion, instrument automat, construit de Kaufmann şi fiul, din Dresda în 1812. Se compunea esenţialminte din 24 trompete şi 2 timpane. Iera carateristic prin aceĭa că putea da diferinţĭ foarte delicate de nuanţare. A fost reconstruit în diferite tipurĭ.

Bemol ĭeste semnul ♭ care pogoară cu jumătate ton sunetul noteĭ la care se rapoartă. Poate fi întrebuinţat în două felurĭ: accidental, şi în acest caz nu are efect decît asupra notelor de pe linia pe care şi în tactul în care ĭe pus; sau constitutiv, ĭe pus în armatură şi se rapoartă la toate notele ce poartă acelaş nume, orĭ unde ar fi ĭele aşăzate pe portativ. Pentru a anula efectul bemoluluĭ se întrebuinţează becarul. V. încă *dublu bemol* şi *accident.*

Bemoliza (a) ĭe a pune un bemol înaintea uneĭ note.

Bendair, *bendeyr*, *bendir*, *bendiv*, v. *Bandar.*

Benedictus (lat.) una din părţile liturghieĭ apusene (v. *Mesă*).

Bengala, instr. sudanez, specie de chitară cu două coarde duble; lada sonoră ĭe ovală, cu o membrană drept tablă de armonie şi cu un gît lat, şi de ordinar sculptat.

Benu, fluer indian cu un tub conic de bambu.

Beotian, epitet ce se dădea fluĭeruluĭ numit încă *bombikos*, uzitat la vechiĭ Grecĭ.

Berbekia, varietate de lăută arabă.

Berbel, mare liră uzitată la Arabĭ.

Berceuse (fr.), originar ĭe un *cîntec de leagăn*, cîntec popular pentru a adormi copiiĭ. Obiceĭul de a adormi copiiĭ cîntînd a existat în toate timpurile şi în toate părţile. Dar de şi se posedă texte datînd foarte de mult, totuşĭ cele întăĭ compoziţiĭ cu acest nume scrise de muzicanţĭ nu apar decît în sec. XVIII. In 1798 Reichardt publică la Leipzig o colecţiune de *Wiegenlieder* şi dupa aceĭa multe micĭ compoziţiunĭ scrise în acest stil legănat au fost întitulate astfel, fie pentru voce şi piano (Schubert, Schumann, Gounod ş. a.) fie pentru piano singur (Chopin, Henselt, Rubinstein ş. a.). Cherubini a întrodus una în opera sa *Blanche de Provence* (1831) şi în urma luĭ exemplele nu lipsesc, între cari se citează frumoasele B. din *Africana* de Meyerbeer şi *Siegfried Idyll* de Wagner, scrisă pentru mică orchestră.

Berè sau *bherè*, specie de mare trompetă dreaptă, uzitată în Bengal.

Bergamasca (it.), vechĭu dans şi arie de dans popular originar din Bergam, foarte în favoare în seculiĭ trecuţĭ dar astăzĭ cu totul dispărut. Necunoscut în Franţa, ĭera cunoscut în Anglia deja din sec. XVI, căcĭ ĭe citat de Shakespeare în *Visul uneĭ nopţĭ de vară*. Totuşĭ istoriciĭ modernĭ nu sînt de acord în privinţa formeĭ primitive a acesteĭ ariĭ. După uniĭ ĭera în $^{6}_{8}$ cu timpul al 2-le accentuat, după alţiĭ în $^{2}_{4}$ şi compus din două perioade de cîte 8 tacte. Au fost însă compozitorĭ modernĭ cari au dat acest nume la micĭ ariĭ de dans neavînd nicĭ una din acesta două forme.

Berliner Pumpen (germ.) sistem de pistonĭ (v.) imaginat de factorul I. G. Moritz din Berlin în 1833.

Bharata-*vinà* v. *vinà*.

Bherè v. *Berè*.

Bhimbhat, specie de orchestră Siameză, destinată concertelor în aer liber.

Bi, silabă întrebuinţată în aşa numita *bebisatio* (v.)

Bianca (it.), nume dat figureĭ de note pe care noĭ o numim jumătate.

Bibel-regal (germ.), mică orgă portativă, cu jocurĭ de anciĭ, uzitată în biserici în sec. XVI, XVII şi XVIII pentru acompaniarea cîntuluĭ şi avînd forma exterioară a uneĭ bibliĭ.

Bibliografie *muzicală* ĭeste descrierea cărţilor şi manusciptelor privitoare la muzică, ţinînd socoteală de materialele cu care au fost compuse, de gradul lor de raritate, de va-

loarea lor reală sau presupusă, despre subiectele discutate de autoriĭ lor şi despre rangul ce trebuĭe să ocupe în clasificaţiunea uneĭ bibliotecĭ. Se pot clasifica în două categoriĭ. Una, care s'ar putea numi critică, intelectuală, ocupîndu-se de materiele tratate în diferitele opurĭ expuse în cataloage alfabetice, raţionate, şi însoţite de observaţiunĭ critice; şi alta care s'ar putea numi materială, trătînd despre caracterul exterior şi valoarea diferitelor ediţiunĭ, formatul, data şi locul apariţiuneĭ. In afară de cataloagele raţionate ale celor maĭ principale bibliotecĭ muzicale (v. *bibliotecă*) sînt opurĭ trătînd despre bibliografia generală a muziceĭ, între care cea maĭ vastă ĭe acea scrisă de Fetis şi complectînd *Biografia generală a muzicanţilor*, op complectat în urmă de către A. Pougin.

Bibliotecă *muzicală* se numesc colecţiunile de compoziţiunĭ muzicale şi de opurĭ şi manuscripte relative la muzică, precum şi localurile unde sînt păstrate aceste colecţiunĭ. Oraşele Viena, Munich, Bologna ş. a. posed bibliotecĭ muzicale renumite, conţinînd numeroase şi preţioase manuscripte şi opurĭ astăzĭ unice; Ratisbona posedă o bibliotecă de muzică religioasă poate cea maĭ bogată din lume şi pentru a încheĭa ĭată inventarul biblioteceĭ muzicale a Conservatoruluĭ din Paris, renumită pentru mulţimea şi raritatea opurilor ce conţine: peste 22 de miĭ de volumurĭ în partiţiunĭ de orchestră, de cînt şi reducerĭ de pĭano; aproape o mie de metode pentru diferite instrumente; 550 tratate de armonie, fugă şi compoziţie; metodele de solfegiu şi cînt sînt în număr de peste cincĭ miĭ de volume; literatura muzicală constă în peste treĭ miĭ de volume şi peste cincĭ miĭ de broşurĭ; şi în fine bucăţile separate, pentru cînt şi piano întrec numărul de două sute de miĭ! *B. muzicală* ĭe numele care se dă cîte o dată încă la seriĭ de publicaţiunĭ de opurĭ avînd oare cari analogie între ĭele.

Bicinium (lat.), denumire veche, compoziţiune vocală în două partide (v. *tricinium*).

Biciu (*lovitură de*), (*fr.*: *coup de fouet*), se numeşte în unele compoziţiunĭ partea finală, care executată din ce în ce maĭ repede şi maĭ tare provoacă maĭ totdeauna aplauzele ascultătorilor. Se compune în general din game, rulade, arpegiĭ construite pe o formulă armonică de cadenţă (v. *Crescendo*).

Bicordatura (it.), gamă dublă executată pe instrumente de coarde.

Bifara, *Bifra*, *Piffara*, *Piffaro*, maĭ de mult *Tibia bifaris*, joc de orgă producînd aproape acelaş efect cu jocul

*unda maris*; fie care din sunetele luĭ ĭe dat dublu, de tuburĭ puţin desacordate, ceĭa ce produce o specie de tremurătură (batament).

Bijuga *cither*, (engl.), specie de mare ceteră cu două gîturĭ şi cu 16 coarde.

Bilancoiel, fluĭer indian.

Bimbat, v. *Bhimbat*.

Bin, *binà* sau *vinà de Benares*, v. *vinà*.

Binar, compus din două părţĭ; *formă binară*, compusă din două părţĭ, una conţinînd expunerea motivelor şi a doua desvoltarea; *măsură binară*, formată din doĭ timpĭ sau compusă din măsurĭ de cîte doĭ timpĭ.

Biniou, *bignou* sau *binviou*, numele breton al cimpoiuluĭ.

Biografie *muzicală*, carte în care se vorbeşte despre viaţa unuĭa sau maĭ multor muzicanţĭ. Astfel ĭe de ex. *Biografia generală a muzicanţilor* scrisă de Fetis şi continuată de A. Pougin.

Bipanci-*vinà*, v. *vinà*.

Bis (lat.),= le două orĭ; această expr. se întrebuinţează de către spectatorĭ pentru a exprima dorinţa de a se repeta o arie sau altă bucată. Acest obiceĭu a fost introdus în teatru la Paris în 1780, cînd publicul entusiasmat făcu să se repete de d-ra Laguerre imnul amoruluĭ, la prima reprezentaţie a opereĭ *Echo et Narcisse* de Gluck.

Bisa (a) = a striga *bis*, a cere repetarea.

Bischero, (it.) nume dat cuĭelor ce susţin întinse coardele instrumentelor.

Biscroma (it.), vechĭu nume dat figureĭ de note pe care noĭ o numim *treĭzecĭ-doime*.

Biserică. Din cea maĭ adîncă antichitate, vedem cultul zeilor, la toate popoarele, celebrat prin muzică, atît prin cîntărĭ vocale cît şi prin sunetul instrumentelor. Chĭar de la începutul creştinismuluĭ, muzica a luat un loc important în serviciile religioase, căcĭ pentru a se da maĭ multă măreţie, maĭ multă solemnitate acestora, s'a admis ca atît rugăcĭunele, cît şi imnele de laudă ş. c. l. să fie cîntate. O mare parte din cîntul ritual al bisericeĭ creştine ĭe luat de la Evreĭ; dar pe lîngă acest element primitiv, n'a întîrziat a veni să se alipească elementul păgîn, melodiĭ populare adaptate la texte religioase creştine şi maĭ tîrziu, chĭar melodiĭ scrise înadins pentru acestea.

Astăzĭ prin expr. *Muzică bisericească*, *sacră*, *eclesiastică*, înţelegem atît muzica melodică, tradiţională, ce se cîntă de către precţĭ şi ceĭ lalţĭ servitorĭ aĭ altaruluĭ, atît în biserica occidentală cît şi în cea orientală, precum şi muzica propriu zisă, simplu corală sau acompaniată de instrumente, scrisă de diferiţĭ compozitorĭ

pentru serviciul divin. La articolele: *Cînt plan*, *Antifonar*, *Muzichie*, *glas*, *ton* ş. a. găsim detaliĭ pe cît cadrul ne permite, asupra esenţeĭ şi desvoltăreĭ muziceĭ melodice bisericeştĭ; aicĭ nu ne vom ocupa decît de o schiţare a muziceĭ propriu zise, muziceĭ corale bisericestĭ.

La începutul creştinismuluĭ muzica bisericească a fost pur vocală, şi, excepţie făcînd pentru antifonia produsă prin cîntarea împreună a vocilor bărbăteştĭ cu vocĭ femeĭeştĭ, în acelaş timp unisonică. Pe cînd însă biserica orientală remîne credincĭoasă muziceĭ vocale pure, în biserica occidentală vedem, din cele întăĭ secole ale Evuluĭ mediu, instrumente admise pentru a se susţinea vocile, şi printr'un decret din anul 660, al papeĭ Vitalian, întrebuinţarea orgăĭ ĭe definitiv consacrată. Maĭ tîrziu, în sec. XIII, fie că abuzul există în realitate, fie că numaĭ se presimţea un abuz, după raportul abateluĭ Engelbert din Admond, instrumentele, afară de orgă, sînt proscrise din biserică; nu însă pentru mult timp, căcĭ în curînd le vedem reapărînd, pentru a se stabili definitiv.

Către sec. IX apar primele rădăcinĭ ale polifonieĭ vocale, polifonie (v. *organum*) care nu se deosebeşte mult de omofonia şi antifonia primitivă. Această formă embrionară a polifonieĭ totuşĭ, barbară pentru urechile moderne, durează cîteva secole, şi numaĭ sec. XII ĭ-a fost rezervat de a aduce principiul adevărateĭ polifoniĭ, mişcarea contrară alăturea de mişcarea paralelă a vechĭuluĭ *organum*. Acest pas aduce după sine desvoltarea progresivă a contrapunctuluĭ vocal, bazat însă tot pe vechile melodiĭ tradiţionale întrebuinţate în biserică (v. *Cantus firmus*).

Această primă perioadă a muziceĭ polifonice care ne dă o serie de forme bisericeştĭ detaliate la articolele *Organum*, *Discantus*, *Conductus*, *Copula*, *Ochetus*, *Motetus*, *Triplum*, ş. a., ĭe ilustrată de nume ca Perotinus, Odon de Cluny, Francon din Colonia, H. Contract, G. d'Arezzo, I. de Garland, Odington, Ph. de Vitry, Dufay, I. de Muris, Marchetto di Padova ş. a. Cu sec. XV arta contrapunctuluĭ vocal, arta muziceĭ bisericeştĭ prin excelenţă ĭa o desvoltare din ce în ce maĭ complectă şi vedem desvoltîndu-se forme din ce în ce maĭ independente de vechile melodiĭ tradiţionale. A doua jumătate a sec. XV şi sec. XVI formează perioada de înflorire a stiluluĭ contrapunctuluĭ vocal, apogeul muziceĭ *a cappella*, artă care în seculiĭ următorĭ ĭe din ce în ce maĭ eclipsată, maĭ desăzută. Mare ĭeste lista numelor ce au ilustrat această perioadă şi între acestea ĭe de ajuns a

cita: Binchois, Busnois, Dunstable, Ockeghem, Obrecht, Desprès, Hofheimer, Arcadelt, W. Bird, C. de Rore, Goudimel, I. Mouton, Orlando Lassus, şi mulţĭ alţiĭ.

Toţĭ aceştĭ maĭştri au scris *a cappella*, fără nicĭ un acompaniament instrumental, într'un stil fugat, o armonie figurată, cu o înlănţuire adevărat artistică a vocilor, dar care naturalminte cerea o perfecţiune în execuţiune nu tot deauna uşor de atins. Aceasta pe de o parte, abuzul ce se făcea de a clădi întregĭ edificiĭ polifonice destinate bisericeĭ pe motive populare, cari aminteau texte adese scabroase şi cari înăduşeau textul religios, pe de altă parte sborul ce lua protestantismul, sbor datorit în parte propagaţiuneĭ ce se făcea prin cîntările luĭ de un stil simplu şi liniştit, hotărîră pe Conciliul din Trident, în 1565 a pune pe compozitorĭ în alternativa de a găsi pentru muzica bisericească un stil maĭ potrivit, maĭ moderat, sau a renunţa la polifonie în biserică. Acestor împrejurărĭ, acestor influenţĭ exterioare, se datoreşte, cel puţin în parte, crearea stiluluĭ măreţ, sublim, aşa zis al luĭ Palestrina, stil creat de acesta şi de succesoriĭ seĭ imediaţĭ: Nanini, Vittoria şi fraţiĭ Anerio.

Cu sfîrşitul sec. XVI însă, instrumentele reapar în biserică, maĭ întăĭ în unison cu vocile, pentru a le susţinea şi întări; apoĭ introducerea basuluĭ continuu, către începutul secoluluĭ XVII a fost primul pas către un acompaniament propriu, independent. Tot către această epocă apare muzica instrumentală pură, introdusă ca solo de orgă prin Merullo şi ceĭ doĭ Gabrielli, la Veneţia.

Cu creaţiunea opereĭ şi oratoriĭuluĭ, apar în biserică formele maĭ desvoltate, cu un acompaniament instrumental (v. *Cantată*, *Concert*), cari trecute din Italia în Germania, luară aicĭ prin biserica protestantă o desvoltare dusă la apogeu prin I. S. Bach în Cantatele şi Pasiunile sale,

De la Bach însă stilul muziceĭ bisericeştĭ respiră spiritul modern şi dacă pe de o parte găsim o orchestraţie maĭ bogată, maĭ strălucitoare, combinaţiunĭ armonice maĭ picante, maĭ neaşteptate, scutindu-se din ce în ce maĭ mult de jugul formulelor, în schimb ĭe cu mult maĭ slab în expresiune religioasă, maĭ sentimental, apropiindu-se maĭ mult de stilul de operă, şi compoziţiile moderne numaĭ arare orĭ ating în mareţie şi nobleţă stilul vechĭu al mareluĭ Bach.

In marea falangă de compozitorĭ modernĭ cari au scris muzică pentru biserică, reĭesă strălucitoare numele de Mozart (*Requiem*) Beethoven (*Missa Solemnis*) Cherubini, Liszt, şi ciţĭ va alţiĭ.

Pe cînd însă în biserica occidentală introducerea instrumentelor a modificat astfel stilul bisericesc, biserica orientală a remas credincĭoasă vechilor tradiţiunĭ, muziceĭ vocale neacompaniate, *a cappella*, şi şcoala rusă, care o reprezintă în această privinţă, de şi mult maĭ modernă, ne prezintă însă modele de un stil religios cu adăvarat demn de admiraţiunea noastră (v. *Capelă*).

Bisericesc, epitet atribuit în muzică la tot ce are un raport cu stilul compoziţiunilor propriĭ serviciuluĭ religios. Astfel avem formele *concert b. cantată b-a*, ş. a; apoĭ *tonurĭ, glasurĭ bisericeştĭ*, gamele întrebuinţate în cîntul plan sau în muzichie, ş. a. carĭ le găsim explicate la articolele respective.

Bissex, specie de chitară construită în 1773 de factorul Van Hecke din Paris, care publică şi o metodă pentru acest instrument. Avea 12 coarde şi gitul ĭera împărţit în 20 de taste.

Bis-unca, (lat.), vechĭe denumire a şasesprezecimeĭ.

Biva specie de chitară japoneză.

Bizantină, se zice despre muzica bisericeĭ orientale, cunoscută şi sub numele de *muzichie* (v.),

Bl., în partiţiunile germane, presc. în loc de *Blassinstrumenten*.

Blanche (fr.), numele figureĭ de notă numită *jumătate*.

Blassinstrumente, (germ.) = instrumente de suflare.

Blechblassinstrumente, (germ.) =instrumente de suflare construite în metal.

Blockflöte, (germ.) = specie de mic fluĭer, cu plisc, uzitat în sec. XVI. Şi un joc de orgă a fost numit astfel.

Bluette, (fr.) nume ce se dă unor micĭ compoziţiunĭ fără pretenţiĭ, de un stil uşor, fin, elegant, graţios.

Bobisatio şi *bocedesatio*, (lat.) a fost numit în sec. XVI şi XVII un sistem de solfiare prin aşa numitele *silabe belgiane* (*voces belgicae*), sistem destinat a înlătura inconvenientele solmizareĭ prin mutaţiunĭ cu cele şase silabe aretine. Acest sistem inventat de H. Waelrant, atribuit de uniĭ luĭ S. Calvisius, care n'a facut decît l'a propagat în Olanda, se baza pe silabele.

*bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, corespunzînd serieĭ începînd cu nota *do*. Şi acesta, ca şi celelalte încercărĭ de acest gen n'a avut decît o aplicare locală şi a dispărut cu apariţiunea silabeĭ *si* (v).

Bocal, mică emisferă de metal, de fildeş sau de lemn adaptată unor instrumente şi servindu-le de îmbucătură. Tot astfel se numeşte şi tubul de alamă, sau alt material, îndoit prin care se introduce aerul în fagot sau alte instrumente.

Bocane, (fr.), dans de un carac-

ter grav, foarte în favoare în sec. XVII dar dispărut deja în sec. următor. Numele îĭ venea de la celebrul maĭstru de dans Bocan.

Bocca, (it.)=gură.

Bocedisatio, (lat.) v. *bobisatio*.

Bocet, cîntec ce poporul întonează pentru a plînge pe ceĭ morţĭ. Aceste cîntece sînt melodiĭ uşoare, dulcĭ, de un ritm liniştit, trăgănat, dar care de multe orĭ se termină în ţipete, strigăte de desperare. Nu ĭe un obiceĭ propriŭ romînilor, ci din cea maĭ adîncă antichitate îl găsim: *treniile* Grecilor, *neniele* Romanilor, *maneros* al Egiptenilor nu ĭerau altă ceva decît bocete. La popoarele de azĭ, în tot occidentul, încă găsim cîntece analoage, atît pe continent cît şi în insule. Astfel de ex. în Corsica ĭele se numesc *voceri* şi sînt femeĭ, *voceratrice*, a căror profesiune ĭe de a cînta la morţĭ astfel de cîntece. Această profesiune există şi în alte părţĭ; o găsim de ex. în Balcanĭ, unde aceste femeĭ poartă numele de *miriologe*.

Bock, (germ.), vechĭu nume al cimpoĭuluĭ.

Bockstriller, (germ.), *trillo caprino*, (it.), *chevrotement*, (fr.), denumirĭ ironice ale moduluĭ defectuos de a face trilul, asemănîndu-l cu strigătul capreĭ.

Boemia ĭe poate ţara cea maĭ muzicală din lume şi muzica aicĭ ĭe o artă esenţial naţională. Aceasta nu pentru că ar fi produs ceĭ maĭ marĭ compozitorĭ; din contra arta compoziţiuneĭ nu a luat o desvoltară maĭ importantă decît în a doua jumătate a secoluluĭ nostru, dar fiind că muzica ĭe înăscută în popor, şi fiind că, proporţiunea de populaţiune păstrată, Boemia ĭe cea maĭ bogată pepinieră de muzicanţĭ instrumentiştĭ, şi muzicele militare atît din Austria şi Germania, cît şi din celelalte ţărĭ, furnică de muzicanţĭ boemĭ. Cîntecele populare ale Boemieĭ sînt de o originalitate şi de o poezie neîntrecută şi unele din ĭele poartă neîndoĭelnica stampilă a vechimeĭ lor. Dar maĭ cu samă în muzica bisericească, care până în sec. XVIII a fost aproape exclusiv cultivată alăturea de muzica populară, găsim specimene cari datează de zece secule. In sec. XVIII Boemia a început a furniza Europa cu muzicanţĭ executanţĭ cari au strălucit nu numaĭ în orchestre şi muzicĭ militare, dar şi ca solişti; ĭe de ajuns a cita nume ca Benda, Ondricek, ş. a. La începutul secoluluĭ nostru se înfiinţează conservatorul din Praga şi studiul muziceĭ populare pe de o parte, a muziceĭ clasice şi a şcoaleĭ moderne pe de altă parte, a făcut că în a doua jumătate a secoluluĭ nostru Boemia poate prezinta o falangă de compozitorĭ între cari ĭe de ajuns a cita nume ca Zvonar, Smetana, Bendel, Se-

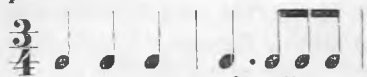
bor, W. Blodek, Dvorak, Napravnic ş. a.

Bogen, (germ.) nume ce se dă atît arcuşuluĭ cît şi linieĭ curbe care în notaţiunea muzicală exprimă legătura notelor. Tot astfel se numesc tuburile adiţionale, corpurile de schimb ale instrumentelor de suflare.

Bogenflügel, *bogenhammer-klavier*, *bogenklavier*, (germ.) = clavecin (v.) cu arcuş.

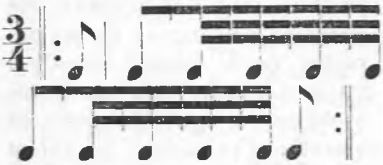
Boîte *à musique* (fr.)=cutie cu muzică, nume ce se dă la micĭ automate (v.) muzicale.

Bolero, (sp.), arie şi dans popular spaniol, în măsura $^3|_4$ şi mişcare moderată maestoasă (♩=76). Cîntul alternează cu dansul. Ie atribuit dănţuitoruluĭ Zezero (1780). Ritmul primitiv ĭera

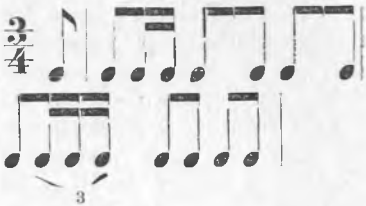


care însă se transformă în

şi maĭ tîrziu în



Cum însă ĭe acompaniat de ordinar de chitară, dairea şi castanete, aceste instrumente n'au întîrziat a adopta ritmul favorit lor, aşa că melodiile moderne au de ordinar un ritm aproape identic cu acel al polonezeĭ



Se compune generalminte din două părţĭ principale, fie care repetată, şi un *trio*. Ieşit din muzica populară, a trecut la micĭ solurĭ pentru voce acompaniată şi a ajuns până în muzica dramatică cu pretenţiunĭ de culoare locală, sau chiar lipsită de aceste pretenţiunĭ. Ritmul modern însă, care uşor cade în vulgaritate a făcut ca această formă căzu din favoare.

Bombarde, (fr.), *bomhart*, *bommert*, *Pommer*, (germ.), nume a uneĭ vechĭ familie de instrumente de suflare, construite în lemn şi cu ancie dublă. Tipurile pricipale ĭerau:

1) *bombardino* sau *b. soprun*, *piffero pastorale* (it.) cu extensiunea $fa_3$—$do_5$.
2) *b. contralt*, *b. piccolo*, cu extensiunea $do_2$—$sol_3$).
3) *b. tenor*, *nicolo* (it.) cu extensiunea $sol_1$—$sol_3$.
4) *b. bas*, *doppelquintbomhart* (ger.). cu extensiunea $do_1$—$do_3$
5) *b. contrabas*, *bombardone* (it.) cu extensiunea $fa_{-1}$—$fa_2$.

Marea lungime a tubuluĭ bombardeĭ contrabas, care trecea de doĭ metri, conduse pe călugărul Afranio a imagina frîngerea acestuĭ tub şi construirea fagotuluĭ. Toată familia bombardelor a fost înlocuită

repede în orchestră prin familiele oboĭuluĭ şi fagotuluĭ, carĭ de altmintrelea nu sînt decît perfecţionările lor. In orgele franceze se numeşte astfel unul din cele maĭ grave jocurĭ, cu tuburĭ de 16 şi 32 picĭoare, joc numit de obiceĭ în Germania *Posaune*.

*Bombardon*, (it: *bombardone*) vechĭu instrument din familia bombardelor. Azĭ se dă acest nume saxhornuluĭ bas grav în *mi* ♭ sau *fa* şi saxhornuluĭ contrabas în *do* sau *si* ♭.

Bombix sau *Vomvyx* (gr.) specie de oboĭ primitiv uzitat la vechiĭ Grecĭ.

Bombikas sau *Vomvykas*, (gr.) nume ce dădeau Greciĭ la cheile instrumentelor lor de suflare.

Bombicos sau *Vomvykos* (gr.) mare fluĭer dublu, de trestie, uz tat la vechiĭ Grecĭ.

Bombo, (it.), repetare repede a uneĭ aceleĭaşĭ note, numire vechĭe echivalînd cu *tremolo* de astăzĭ.

Bombulum (lat.), numele unuĭ vechĭu instrument roman, o sferă metalică în care ĭerau împlîntate şapte tuburĭ. O reproducere a acestuĭ instrument analog cu Cengul chinez există pe un monument de la muzeul din Arles.

Bommert, (germ.) v. *bombarde*.

Bonacordo sau *buonacordo*, (it.) specie de mică spinetă italiană uzitată în sec. XVIII, cu claviatura proprie pentru mînĭ copilăreştĭ.

Bonhart, (germ.) corupţiune a cuvîntuluĭ fr. *bombarde* (v.).

Bonnet *chinois*, (fr.) v. *pavilion* chinez.

Booga, (ar.=pachet)=rebab (v).

Bordone, (it.), *bordun*, (germ.) *bourdon*, (fr.) ĭe numele ce se dă în general jocurilor de orgă formate din tuburĭ închise, cînd aceste jocurĭ aparţin la ceĭa ce se chĭamă *fondurile* orgăĭ. Fiind închise jocurile de 4, 8 sau 16 picĭoare sună în unison cu cele deschise de 8, 16 şi 32 de picĭoare.—Tot acest nume se dă cîte o dată coardelor grave ale unor instrumente, ca *do* al violonceluluĭ de ex.—Prin extensiune s'a numit astfel un bas persistent formînd o pedală gravă. V. încă *Faux-bourdon* şi *hang*.

Boru, specie de trompetă turcească.

Bou . . . . v. încă *Bu* . . . .

Bouche, (fr.)=gură.

Bouché, (fr.) v. astupat.

Bouquin, (fr.) v. *Cornet à b.*

Bourdon, (fr.) v. *bordone*.

Bourrée, (fr.), arie şi dans popular în Auvergne; de un caracter vesel, măsură binară şi mişcare vioaĭe, ceĭa ce o deosebeşte de gavotă, care ĭe înceată. Perioadele ĭeĭ încep cu o pătrime în anacrusă şi adese cu sincope în mijlocul măsureĭ. Naturalminte, de la popor această formă a trecut prin mîna compozitorilor, şi în muzica sec. XVIII găsim de aceste ariĭ iscălite Bach, Rameau ş. a. Forma adoptată ĭe

în general acea a menuetuluĭ: două părţĭ repetate şi un trio. Au fost şi sînt încă de aceste ariĭ destinate voceĭ.

Boute-selle, (fr.), sonerie de trompetă uzitată în cavalerie, anunţînd soldaţilor a pregăti caiĭ.

Boutade, (fr.), nume dat unor micĭ ariĭ de balet.

Brabançonne (fr.), cînt naţional belgian; textul ĭe datorit actoruluĭ Jenneval, care l'a făcut în timpul revoluţieĭ de la 1830, ĭar muzica ĭe de cîntăreţul Campenhout.

Braccio, (it.)=braţ. *Viola da b.*, violă de braţ, prin opoziţiune cu *viola da spala*, care se rezema pe umăr şi *viola di gamba* care se ţinea lîngă picĭor. Toate aceste denumirĭ au dispărut (v. *viola*).

Brando (it.), *branle* (fr.), denominaţiune generală a tuturor vechilor dansurĭ în care dănţuitoriĭ ţinîndu-se de mînă formează un lanţ şi sînt conduşĭ de un singur dănţuitor care se învîrteşte în cerc sau după capriciul seu (ca *de brîu*). Măsura în aceste dansurĭ ĭera binară sau ternară şi ĭerau adese însoţite de strofe cîntate separate printr'un refren.

Bratsche (germ),=violă.

Bravo (it.), expr. de care se serveşte publicul pentru a arata satisfacţiunea sa executantuluĭ după ce a ascultat o bucată frumoasă şi bine interpretată. Italianiĭ adresează *bravo* sau *bravissimo* (superlativul) unuĭ barbat, *brava* sau *bravissima* uneĭ femeĭ.

Bravură, *arie de b.*, arie în care sînt pasaje destinate a pune în evidenţă măestria şi îndemanarea interpretuluĭ; încă din sec. XVII a început a se introduce în opere acest soĭu de ariĭ, cari însă au dispărut din ce în ce maĭ mult până că maĭ nu se maĭ găsesc urme în muzica serioază modernă (v. *arie*).

Brazilia ĭe una din ţările în care muzica a luat o maĭ mare desvoltare din ambele Americĭ. Dacă şi la Rio ca şi pe aĭurea vedem deja pe la începutul secoluluĭ nostru, în toţĭ aniĭ regulat, stagiunĭ de operă italiană, vedem alăturea însă nu numaĭ arta populară luînd un avînt, dar şi arta aşa zisă înaltă, arta religioasă şi muzica de camera. În adevăr, jesuiţiĭ veniţĭ în Brazilia au înfiinţat aşa zise „des maitrises", cari n'au contribuit puţin la desvoltarea muziceĭ bisericeştĭ şi chĭar la începutul secululuĭ vedem pe brazilianul I. M. Nunes Garcia compunînd muzică religioasă remarcabilă, inspirîndu-se de maĭştriĭ clasicismuluĭ german şi italian. Apoĭ ceĭa ce a contribuit încă la progresul muziceĭ în Brazilia a fost fixarea sau simplu vizitarea unor artiştĭ de adevarată valoare. Astfel a fost Marcos Portugal, autor a unuĭ mare număr de opere, care se bucura de un mare renume în

Italia şi care urmă în Brazilia pe Jean VI; ca director general al muziceĭ de biserică, de teatru şi de cameră, contribui mult în timpul şedereĭ sale în Braziiia (de la 1811 până la moartea sa, 1830) la progresele maĭ cu samă a muziceĭ dramatice. Muzica de cameră avu un campion puternic în Sig. Neukomm, care asemenea stătu citva timp în Brazilia (1816—1821) şi care făcu educaţiunea artistică a luĭ Don Pedro I, autorul imnuluĭ independenţeĭ braziliene şi mare protector şi propagator a muziceĭ clasice germane. Muzica în fine luă o desvoltare şi maĭ mare prin înfiinţarea Conservatoruluĭ din Rio, prin brazilianul Fr. M. da Silva, un elev al luĭ Garcia şi a luĭ Neukomm şi care la rîndul seu forma elevĭ de valoare, între care ĭe de ajuns a cita între alţiĭ pe Mosquita, şi maĭ cu samă pe A. C. Gomez, a căruĭa renume a trecut Oceanul. O încercare de operă naţională a fost făcută deja în 1855, dar în aceasta Brazilieniĭ n'au fost fericiţĭ: această încercare, fără nicĭ un sprijin din partea guvernuluĭ, tinzind a produce prin interpreţĭ indigenĭ autorĭ indigenĭ, n'a avut decît o scurtă durată, şi opera străină, cu celebrităţĭ străine, şi-a reluat avîntul ĭeĭ, avînt care durează încă: boala ĭe universală pare. Ca specimene de artă populară se pot cita instrumentele lor: *chicuta* ĭe o specie de fluĭer, cari în general se numesc *numbi*; *caracacha*, specie de violină primitivă constînd dintr'un cilindru de bambu ce se freacă cu o vargă de lemn; *cavaco*, *cavaquinto*, specie de mică chitară cu patru coarde; *viola*, asemenea ĭe o specie de chitară. Ariele şi dansurile lor principale poartă numele de *lundu*, *spatedo*, *modinha*, care maĭ cu samă s'a bucurat de o mare favoare; dar şi pe acolo ca şi pe aĭurea valsul german şi polca franceză au năvălit şi înăduşit totul şi cel ce doreşte a studia arta populară trebue a o căuta în colecţiunĭ tipărite şi nu în gura şi mîna poporuluĭ. Caracteristic în melodiile populare ĭe un gust pronunţat pentru sincope şi pentru terminaţiunile pe dominantă, caracteristice de altmintrelea şi a arielor portugheze cari par însuşĭ a fi împrumutate de la dansurile almeelor, cu cari au analogie.

Bref (fr.)=scurt, expr. care se pune une orĭ pe nota finală a uneĭ bucăţĭ pentru a arăta că trebuĭe repede părăsită, fără chĭar a-ĭ da valoarea indicată de figura noteĭ.

Breloque, (fr.), bataĭe de darabană uzitată în căzărmĭ pentru a chĭema pe soldaţĭ la distribuirea pîneĭ. ş. a.

Brettgeige (germ.), mică violină sevind maĭstrilor de dans.

Brevă (lat: *brevis*) în notaţiunea proporţională a Evuluĭ

mediu ĭera o figură de notă care reglementar valora $^1/_2$ dintr'o *longa*, dar care, după poziţiunea ce ocupă, modifică valoarea notelor ce-ĭ ĭerau vecine (v. *perfectio*, *ligatur*, *imperfectio*, *proprietas*). Figura breveĭ ĭera maĭ întăĭ un simplu patrat negru ■, *longa* fiind reprezentată printr'un patrat asemenea numaĭ cu o coadă lîngă ĭel şi *semibreva* printr'un romb ◆. Maĭ tîrziu, în notaţiunea patrată albă, figura breveĭ ĭe ▭; celelalte figurĭ de note întrebuinţate pe atuncĭ se pot vedea la articolele *maxima*, *minima*, *fusa*, *semi-fusa*. Astăzĭ nota brevă n'o găsim întrebuinţată decît ca valoare a unuĭ tact întreg, în măsura *marele allabreve* ($^2/_1$). In transcripţiunile moderne a muziceĭ vechĭ breva ĭe reprezintată prin figura |O|.

Brillante (it.) termin de expr.= cu viocĭune.

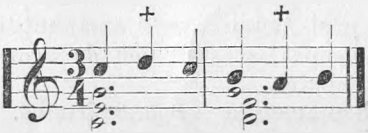
Brio (it.), *con b.*, expr. care indică o execuţiune vioaĭe, veselă.

Brioso (it.)=vioĭ, expr. care pusă pe lîngă terminul *Allegro* îĭ dă maĭ multă tărie, maĭ multă ĭuţeală.

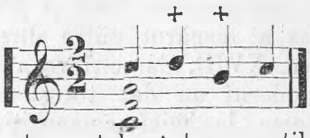
Brissex v. *bissex*.

Brìu, *de b.*, dans popular în care maĭ mulţĭ dănţuitorĭ ţinîndu-se pe după talie uniĭ pe alţiĭ formează un lanţ; dănţuitorul care-ĭ la capăt îĭ conduce făcînd figurĭ după capriciul seu; muzica ĭe vioaĭe, în măsura de $^2/_4$ de ordinar şi cu perioade scurte, din patru tacte, pe care dănţuitoriĭ le însoţescadese de scurte fraze sau de simple exclamaţiunĭ.

Brodărie ĭe un cuvînt care ca şi multe altele din limbagĭul muzical are un senz maĭ larg şi unul maĭ restrîns. Cînd se rapoartă la cînt, cuvîntul brodărie exprimă în general orĭ ce notă de ornament. In teoria compoziţiuneĭ însă, brodăria ĭe o notă de ornament care urmează şi revine la nota reală pe care o orneazā, şi de care ĭe departată de un grad unit, superior sau inferior, de un ton sau de un semiton (v. ornamente).




Notele însemnate cu cruce sînt brodăriĭ. Brodăriele sînt simple sau duble după cum ĭe atacat numaĭ unul din gradele alăturate, ca in ex. de maĭ sus, sau se atacă amîndouă, şi numaĭ după aceasta se revine la nota reală:




Toate notele sînt susceptibile de a fi ornate cu brodăriĭ, atît orĭ care din notele reale, cît şi celelalte note de ornament, şi chĭar brodăria însuşĭ. In ceĭa ce priveşte realizarea armonică a brodărielor, nota reală ĭe considerată ca şi cum ar fi ţinută şi brodăriele ca

şi cum n'ar exista; aslfel nu-ĭ nicĭ un inconvenient de a avea relaţiĭ falşe aparente între o brodarie şi o notă reală; quintele paralele sînt tolerate, cu simpla condiţiune ca una din notele ce le formează să fie o brodărie. Sînt cazurĭ cînd brodăria ĭea caracterul şi aparenţa uneĭ alte note de ornament sau chĭar a uneĭ note reale:

In tratatele de armonie se pot găsi detaliĭ maĭ amănunţite asupra acestuĭ gen de ornamente.

Brummeisen (germ.)=drîmbă.

Brummer (germ.)=cimpoĭ.

Brummstimmen (germ.)=cu *gura 'nchisă* (v.)

Brunette (fr.) nume ce se dădea în secoliĭ trecuţĭ unor cîntece uşoare şi de un caracter dulce şi pastoral, o specie de romanţă. Foarte în favoare în Franţa prin sec. XVII şi XVIII ĭea a dispărut către sfîrşitul sec. XVIII, dar cîţĭ va autorĭ moderni au dat totuşĭ acest nume la micĭ compoziţiunĭ, fie scrise pe textele vechĭelor brunete, fie scrise într'un stil şi de un caracter analog.

Bruststimme (germ.)=registrul de pĭept.

Brustwerk (germ.) se numesc în orgă jocurile ce aparţin de obiceĭ manualelor 2 şi 3, şi cari de ordinar au o sonoritate maĭ mică decît cele din principal.

Bucală, în limbagĭul muzicanţilor exprimă o compoziţiune muzicală, orĭ care ar fi forma şi caracterul ĭeĭ.

Buccin (fr.), nume care derivat din *buccina* al Romanilor, s'a dat uneĭ speciĭ de trombon uzitat un timp în armatele franceze şi avînd ca particularitate pavilionul seu în forma unuĭ enorm cap de şarpe, reminiscenţa de la vechile instrumente romane. Din cauza acesteĭ forme a pavilionuluĭ avea timbrul maĭ surd şi maĭ aspru decît acel al trombonuluĭ ordinar. A avut încă ortografiele *Buccine, Bussin, Bussine* ş. a.

Buccina, *bucina* sau *bucinum* (lat.) ĭera la Romanĭ un instrument, probabil de origină asiriană, o specie de trombă avînd forme variate dar cari se reduc la acea a unuĭ tub conic de metal terminat printr'un pavilion imitînd adese gura unuĭ animal, tub drept sau întors în formă de cerc, în care caz avea un diametru fix ce-ĭ servea pentru a putea fi spri-

8 Buccinator

jinit pe umăr. După forma sa ĭera sau trompa ciobanilor sau instr-ul semnalelor de resboĭ. Laborde în opul seu „Essai sur la Musique“ numeşte *B. marina*, conca spirală pe care Mitologia ne-o dă ca trompă a Tritonilor.

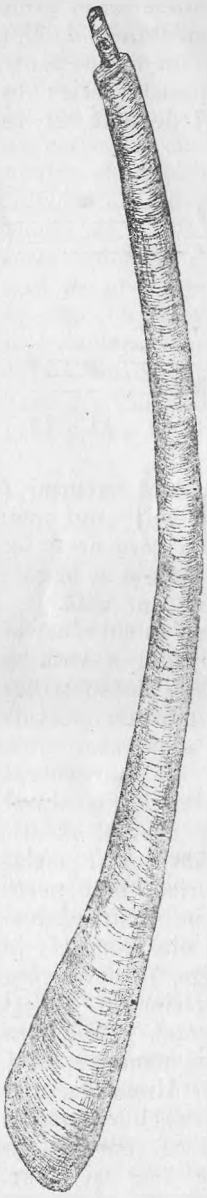
Buccinator sau *bucinator* (lat.) se numea acel ce suna din *buccina*, fie un militar, fie un simplu păstor.

Bûche (fr.), specie de chitară cu 5 coarde, 2 pe tastă, pentru melodie şi 3 la dreapta ĭeĭ pentru acompaniament. Acest instr. e numit încă şi *Epinette des Vosges*.

Bucin v. *Bucium*.

Bucina, Bucinum (lat.) v. *Buccina*.

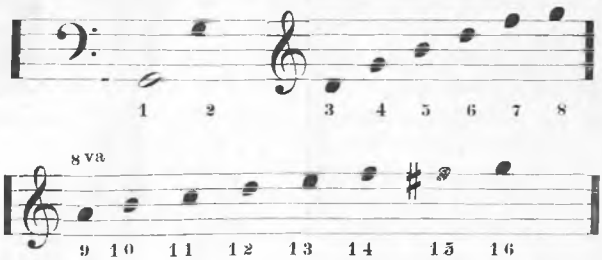
Bucĭum, numit încă de vechiĭ cronicarĭ *bucin*, ĭe astăzĭ un instr. exclusiv pastoral, dar care, ca şi *buccina* al Romanilor, de unde îşĭ trage numele, a fost în vechime un instr. ce servea şi pentru semnalele resboĭnice. In general ĭe un tub maĭ mult cilindric de cît conic, lărgit şi încovăĭat către extremitatea de jos; ĭe format din doage de lemn de teĭ sau paltin şi învălit pe deasupra, de sus până jos, cu suşănițĭ de coajă de lemn de cireş. Lungimea tubului ĭe aproximativ de 1 m. 754 m. m. avînd prin urmare ca fundamentală a scărei armonice pe nota $sol_1$; circonferința pavilionuluĭ ĭe de 55 c. m. Imbucătura ĭe formată dintr'o



9 Bucĭum.

mică *ţevie*, de ordinar de lemn de nuc. Pe unele locurĭ găsim tot sub numele de *B.* instr.-e formate dintr'un tub conic de tinechea; sînt impropriu numite astfel, căcĭ la *B.* tubul trebuĭe să fie cilindric pe cea maĭ mare parte din lungimea luĭ. Pe aĭurea din contra, instr.-e construite în acelaş mod şi din material ca şi un *B.*, numaĭ tubul fiind conic şi drept, fără încovăĭetură la partea de jos, sînt numite *trîmbiţe*. Melodiele sunate din *B.*, numite *bucinăturĭ* sînt formate

numaĭ din notele seriei armonice a fundamentaleĭ $sol_1$, B.-ul neavind nicĭ un mijloc pentru a modifica această serie; extensiunea luĭ depinde în cea mai mare parte de la îndemanarea instrumentistuluĭ (*bucĭumaș*), care poate ajunge cîte o dată pană la sunetul 16 și chĭar maĭ departe:




In poezia populară cuvîntul *B.* ĭe luat ca numele unuĭ instr. de suflare, orĭ care ar fi ĭel:

„Mîna'n sînu-șĭ o băgă
*Bucĭum* de aur cătă."

Desigur, numaĭ în sîn n'ar veni nimăruĭ în gînd a cata un tub de aproape doĭ metri lungime; aicĭ fantazia poetuluĭ înlocuĭește adevaratul nume al instr.-uluĭ de aur ce cătă în sîn, probabil un simplu *flueraș*, prin acel al *B.*-uluĭ, instr. cu timbrul maĭ melancolic, maĭ serios, maĭ *poetic*. *B.*-ul nu ĭe un instr. exclusiv al păstorilor din Carpațĭ; instr.-e analoage, în acelaș mod construite, găsim în Elveția (*Cornul Alpilor*), în Scandinavia (*Luur*), și pănă pe înălțimile munților Himalaĭa, unde păstoriĭ indienĭ, bucĭumașĭ emeriți, ca și ceĭ europeĭ, se chiamă între ĭeĭ, își adună turmele și se distrează cu melodiile simple dar pline de farmec armonios ale acestuĭ instr. *Alphorn* al Elvețianilor diferă de *B.*-ul nostru prin aceia că partea de jos ĭe de ordinar încovăĭată în semicerc (și *B.*-e se găsesc astfel în covăĭate, în munțiĭ Vranceĭ maĭ cu samă) și această parte ĭe pusă într'o specie de cutie, ceĭa ce-ĭ modifică întru cît va timbrul. *Luur* al Scandinavilor n'are îmbucătură separată și presiunea buzelor executantului se exercitează direct pe capătul tubuluĭ. Acestea însă sînd chestiunĭ de detaliu, forma tubuluĭ și modul de construcțiune ĭe acelaș și *Alphorn*, *Luur* și *B.* sînt unul și acelaș instr.

Bucoliasmus (lat.), arie și dans cîmpenesc, de origină foarte vechĭe, și a căreĭa patrie pare a fi Sicilia.

Budjira, unul din micile inter-

vale în care ĭe împărţit tonul *ma-pa* (*re-mi*) în sistemul muzical indian.

Budramali, numele unei diviziunĭ ritmice în sistemul muzical indian, care ar corespunde în notaţiunea noastră cu:

Buf (it: *buffo*, fr: *bouffe*) nume dat cîntăreţilor ce ţin rolurile comice într'o operă. In Italia, de unde şĭ-a luat originea, se deosebeau maĭ multe speciĭ: *b. cantante*, *b. nobile*, *b. di mezzocarattere*, *b. caricato* (exagerat) ş. a. Ca adjectiv ĭe pus adese pe lîngă cuvintele Operă, Arie, Duo ş. a. pentru a arată că în ĭele predomină caracterul vesel şi comic.

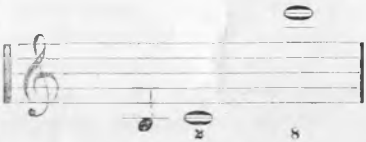
Buffelhorn (germ.) v. *Bugle*.

Buffet (fr.) se numeste în orgă toată lemnăria ce învaleşte mecanismul ĭeĭ.

Buffo, *Buffone* (it.) v. *Buf*.

Bugelhorn (germ.), şi

Bugle (fr.) nume generic ce se dă instr.-elor derivînd din *goarnă* (v.), adică avînd un tub conic larg, astfel ca să poată da fundamentala. Cele maĭ importante sînt acele cu pistonĭ, cari nu sînt alt ceva de cît instr.-ele acute din familia *saxhorn*-ilor (v.). De pe la 1820, până pe la mijlocul seculului, au fost întrebuinţate, sub numele de *B. à clefs* (fr.), *Klappenhorn* (germ.), nişte instr.-e de aramă, asemenea cu tubul conic şi larg, dar avînd în loc de pistonĭ, borte laterale acoperite cu cheĭ, carĭ serveau pentru schimbarea fundamentalelor. Aceste cheĭ ĭerau în număr de 6 şi fie care suĭa seria armonica cu $^1/_2$ ton, afară de prima care pogora cu $^1/_2$ ton. Extensiunea acestor instr.-e ĭera cromatică şi cuprinsă între armonicele 2 şi 8, cu $^1/_2$ ton maĭ jos, capatat prin prima cheĭe:



Se construia de ordinar în două dimensiunĭ principale: *contralt* sau *sopran*, în *la*, *si* ♭ sau *do* (rar), numit încă *trompetă cu chei* şi *corn cu chei*; *sopranino*, în *mi* ♭. Exemple de întrebuinţarea acestor instr.-e în orchestră sînt puţine; între alţiĭ Meyerbeer, în *Robert le Diable*. Timbrul lor ĭe aspru, vulgar şi justeţa în intonaţiune încă lasă de dorit, notele dintre armonicele 6 şi 8 sînt chiar îndoĭelnice şi greu de emis.

Buhaĭ. instr. popular uzitat pentru a însoţi colinda pluguşoruluĭ. Ie format dintr'o putinică pe gura căreĭa ĭe întinsă bine o pĭele dubită formînd ca un fel de darabană; nu-

maĭ, printr'o deschizătură, practicată în mijlocul acesteĭ pĭeĭ. Ĭesă o şuviţă de pĕr de cal, pe care udînd-o şi trăgînd-o succesiv cu mînele, se provoacă în membrană vibraţiunĭ ce produc un sunet imitînd mugetul buhaĭuluĭ, de unde şi numele instr.-uluĭ. Care ĭe originea acestuĭ instr. şi de unde ne vine, dacă ne vine de unde-va, sînt întrebărĭ ce remîn fără respuns. Afară de instr. indian numit *Anandalahari*, care, ca şi *B.*-ul ĭe format dintr'o putinică de lemn, pe care ĭe întinsă o pĭele din mijlocul căreia purcede o coardă ce produce sunetul, găsim şi în Europa un instr. analog; ĭeste aşa numitul *Bukul* sau *Bandaska*, întrebuinţat în colindele de la Crăcĭun ale copiilor din Boemia. Acest instr. ĭe format dintr'un vas de lut, pe gura căruĭa ĭe întinsă ca şi la B.-ul nostru o pĭele, din mijlocul careĭa ĭesă o suviţă de păr de cal, care trasă cu mînele umectate provoacă vibrarea membraneĭ. Cum se vede analogia ĭe foarte mare şi ar fi interesant a se cunoaşte maĭ detaliat circumstanţele întrebuinţăreĭ acestuĭ instr. care de altmintrelea în faţa năvălitoareĭ civilizaţiunĭ dispare împreună cu obiceĭurile populare şi în Boemia, ca şi B.-ul la noĭ.

10 Buhaĭ.

Buis (fr.)=tisă sau simcer.

Buisine (fr.) v. *Buccin.*

Bukul sau *Bandaska* v. *Buhaĭ.*

Bulafo v. *Balafo.*

Bulu, harpă uzitată la Negriĭ din Senegal; numărul coardelor, de intestine, variază între 5 şi 11.

Bumb, se numeşte în violină şi celelalte instr.-e de coarde cuĭul ce fixează cordarul de lada de resonanţă.

Bünde, (germ.) cazele, în care ĭe împărţită *tasta* (v.) unor instr.-e de coarde.

Buni, nume generic dat de vechiĭ Egiptenĭ instr.-elor de coarde.

Buonacordo (it.) v. *Bonacordo.*

Burdon v. *Bordone.*

Burduĭ nume ce se dă coardelor groase, învălite, din fie care grup de coarde a cobzeĭ.

Buri, specie de trompetă indiană, uzitată în Madras şi analoagă cu *Berè*, uzitata în Bengal.

Burla (it.)=şagă, farsă, de unde numele de *Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufe de micĭ dimensiunĭ. In secolul nostru, aplecat la exageraţiĭ, opera

*burlesca* a degenerat din farsă în caraghiozlic, şi cu tot succesul de care s'au bucurat cîte-va specimene din operile luĭ Offenbach şi imitatorilor sĕĭ, genul ĭe decăzut şi depreciat.

Burlesca, *Burletta* (it.) v. *Burla*.

Busaur, vechĭe denumire (sec. XVI) a trombonuluĭ.

Busca-*tibia* v. *Buxea-tibia*.

Buselik, unul din modurile arabe.

Bussin, *Bussine* (fr.) v. *Buccin*.

Butra, una din micile diviziunĭ dintre notele *sa-ri* (*la-si*) ale sistemului muzical indian.

Buxea-*tibia* (lat.), nume foarte vechĭ ce se găseste în scrierile vechilor autorĭ romanĭ şi aparţinind unuĭ fluĭer (tibia) făcut din lemn de sîncer sau tisă (*buxum*).

Buzunar. In seculiĭ trecuţĭ (16-18) s'a dat numele de *Violină de B.* (fr: *Poche*, *Pochette*, germ: *Taschengeige*, *Sackvioline*, *Bretgeige*, it: *sordino*, engl: *Kit*) la micĭ instr.-e amintind maĭ mult sau mai puţin forma violineĭ şi întrebuinţate în lecţiunile lor de către maĭştriĭ de dans, cari la nevoĭe le adăposteau în buzunarul haĭneĭ lor, de unde numele ce li s'a dat. Numărul coardelor şi acordul a variat; astfel au fost cu 3 coarde acordate cu o quartă maĭ sus de violina ordinară ($do_3$, $sol_3$, $re_4$) sau $la_3$, $mi_4$, $si_4$ şi altele cu 4 coarde acordate cu o octavă maĭ sus de violina ordinară ($sol_3$, $re_4$, $la_4$ şi $mi_5$). In sec. nostru a ĭeşit cu desavîrşire din întrebuinţare.

Buzurk, unul din modurile arabe.

Pentru cuvintele cari nu s'ar găsi aicĭ, a căuta la litera K.

C în notaţiunile alfabetice a reprezintat şi reprezintă de ordinar sunetul pe care îl numim generalminte *do*, punctul de plecare a gameĭ majore tip (v. *Alfabet*). — Ca prescurtare, ĭe întrebuinţat în diferite sensurĭ. Astfel în notaţiunile neumatice de prin sec. IV—X ĭera un termin de mişcare: = *Cito*, *Celeriter* = grăbit. In partiţiunĭ corale ş. a. un c simplu indică partida vocală (*Cînt*, lat: *Cantus*, it: *Canto*, fr: *Chant*); C. 1, C. 2 = vocea I, vocea II. In altele ĭe egal cu *con*, *col*, = cu: *c. b.* = *col basso*: *c.* 8va = *coll'ottavà*; *c.c.* = *col canto*. Il găsim încă în loc de *capo*, capăt: *d. c.* = *da capo*.

Prin diferite transformaţiunĭ litera C a dat naştere cheĭeĭ luĭ *do* (v. *cheĭe*), care fără îndoĭală a fost cea maĭ importantă cheĭe muzicală.

In fine tot o specie de C ĭe şi semnul convenţional pus pe portativ pentru a indica măsurele 4/4, 2/2 sau chĭar 2/1: 𝄴, 𝄵, 𝄶. Originea acestuĭ semn ĭe în aceĭa că în notaţiunea proporţională din Evul mediu măsura ternară, măsura perfectă, ĭera indicată printr'un cerc, O, simbolul perfecţiuneĭ, pe cînd masura binară, imperfectă, ĭera indicată printr'un cerc deschis, un semi-cerc C; moderniĭ au înlocuit cercul prin cifre, prin fracţiunĭ, dar semicercul s'a transformat în semnul convenţional de astăzĭ.

Caaba v. Arabo-Persanĭ.

Cabaletta (it.), ĭe numele ce se dă de obiceĭ părţeĭ în mişcare grăbită ce încheĭe o arie de operă. In favoare maĭ cu samă în şcoala italiană, a fost numită şi *cappelletta*, nume ce-ĭ vine de acolo că această specie de *Allegro* ĭe scrisă de ordinar în măsura 2/2, numitĭ *a cappella*.

Cabretta (it.), *Chevrette* (fr.), unul din numele date în secoliĭ trecuţĭ cimpoĭuluĭ.

Caccia (it.) = vînătoare: de unde *corno di c.*, *oboe di c.*, ş. a., v. Corn, oboĭ.

Caché (fr.) = ascuns (v.).

Cachucha (sp., pr.: cacĭucĭa) arie şi dans popular, de ori-

gină andaluz, în măsură ternară ($^3/_4$) de o mișcare vie, grațioasă, pasionată. Are multă analagie cu Bolero. Aria ĭe formată dintr'o parte principală, de 8 sau 12 măsurĭ, care se repetă și care formează începutul și sfîrșitul, între care se intercalează un trio, prin ritm și caracter deosebit. Ca și maĭ toate dansurile spaniole ĭe însoțit de castanete și chitară, care dă un acompaniament cîntuluĭ, astăzĭ obicinuit numaĭ în trio. Prin celebra dănțuitoare Fani Elsler C. a fost introdusă pe scenă unde se vede din cînd în cînd, pentru culoare locală.

Cacofonie (din gr.), uniune de sunete rău acordate sau combinațiune contra legilor armonice; ĭe contrarul *eufoniei*.

Cad. presc. în loc de *Cadență*.

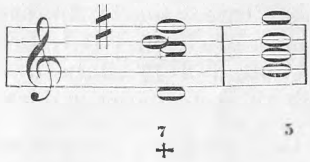
Cadena *di trilli*, în loc de *Catena d. t.*=lanț de trilurĭ.

Cadență (fr: *Cadence*, it: *Cadenza*, germ: *Kadenz, Schluss*) ĭe terminațiunea uneĭ fraze muzicale, *căderea* pe un repauz. Cadențele în muzică corespund punctuațiuneĭ în vorbire; numaĭ trebuĭe a observa: cadențele implică tot deauna un repauz pe o notă, pe un acord, și tăcerile, pauzele, carĭ suspendă pentru un moment mersul frazeĭ muzicale, punctuînd-o oare cum, nu dau de loc impresiunea de C.

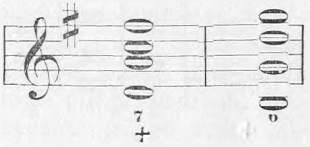
Cadențele pot fi melodice sau armonice, dar chiar cînd sînt pur melodice, ĭele presupun totdeauna o încaterare armonică acompaniatoare care le determină.

Esența cadențeĭ armonice constă în neîndoĭelnica stabilire a uneĭ tonalitățĭ și rezolvirea într'un acord fundamental, acordul tonic. Succesiunea de acordurĭ care determină tonalitatea și provoacă dorința de repauz, de o terminațiune maĭ mult sau maĭ puțin complectă, se numeste o *formulă de C.* In urma formuleĭ, care se termină totdeauna cu acordul de pe dominantă (simplu, cu septimă sau cu nonă chĭar) vine *încheĭerea*, rezoluțiunea cadențeĭ, actul de *C.*

Această incheĭere, pentru a avea ceĭa ce se chiamă o *C. perfectă*, trebuĭe să se facă pe acordul tonic, și încă ambele acordurĭ, atît acel de dominantă, care termină formula, cît și acel de tonică, să fie în stare directă. De ex. în *sol* major:

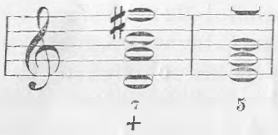



Cînd unul din acesîe 2 acorduri, și maĭ cu samă al doilea, ĭe într'o resturnare, *C.* se zice *imperfectă*:



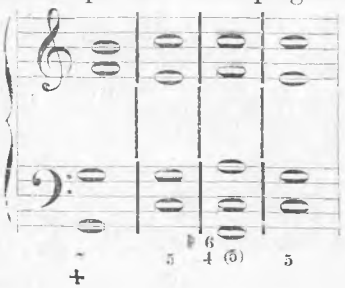
Se înțelege de la sine că încheĭerea cadențeĭ trebuĭe să se facă pe cît posibil pe timpul tare a tactului și că orĭ ce îndepartare de la aceasta regulă slăbește efectul cadențeĭ, dacă nu-l anihilează.

Cînd în urma uneĭ formule care produce dorința unuĭ repauz, în loc de a se da ca încheĭere acordul tonic, se dă orĭ care alt acord, din aceĭașĭ tonalitatea, său chĭar străin, avem ceĭa ce se numeste o *C. ruptă, evitată* sau *înșălătoare* (it: *per inganno*, germ: *Trugschluss*):

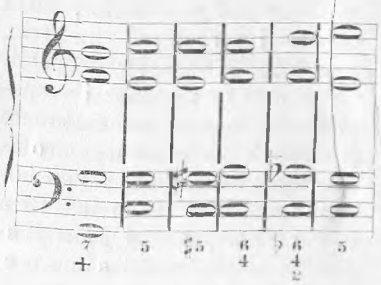



Incă o specie de *C.* ĭe așa numita *plagală* sau *bisericească*, care nu ĭe altă ceva decît un adaos după *C.* perfectă finală, adaos care constă în succesiunea gradelor 4 și 1, gradul 4 putînd fi în stare directă saŭ în resturnarea a doua:

Cad. perfectă. Cad. plagală.




Cîte o dată gradul 4 ĭe împrumutat de la modul minor sau înlocuit prin gradul 2, sau chĭar *C.* plagală ĭe o întreagă frază în care toate aceste grade se succed și se rezolv finalminte în acordul tonic:




*C.* plagală se face cu acorduri de o durată lungă, iș are de ordinar locul seu la finele bucăților și nu trebuĭe a o confunda cu o simplă încatenare de la sub-dominantă la tonică, precum nicĭ cadența perfectă nu ĭe o simplă încatenare de la dominantă la tonică, încatenărĭ carĭ se întîlnesc atît de des în mersul armonic al uneĭ bucățĭ.

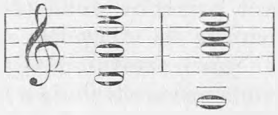
Tot o specie de *C.* ĭeste așa numita *C. suspensivă* sau *Semi-C.*, care nu ĭe altă ceva de cît sosirea acorduluĭ de dominantă acolo unde frazarea și structura armonică cere un repauz, fără ca să se poată da o *C.* perfectă.

Alte acorduri încă pot produce efectul de *Semi-C.* sau chĭar impresiunĭ pe cadențe maĭ micĭ decît aceasta, ceĭa ce s'ar putea numi *sferturĭ de C.*, dar

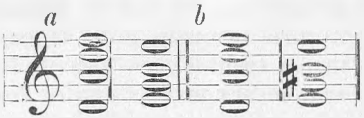
descrierea maĭ amănunțită a acestora ne-ar duce prea departe.

Cadențele melodice, cari provin dintr'o simetrie ritmică sau din diviziunea simetrică a diferitelor fraze muzicale, desigur pot cădea pe orĭ care din gradele gameĭ; ĭe ceĭa ce se întimplă și cu cadențele modurilor bisericeștĭ, atît în Cîntul plan occidental cît și în Muzichia orientală, unde găsim cadențe pe tonică, pe gradele 4, 5 și chĭar pe altele, fie care mod avînd gradele luĭ preferate pentru cadențe, dar excepțiile nelipsînd.

In stilul polifon din secolii XV și XVI, înainte de stabilirea tonalităților moderne, știința cadențelor nu numaĭ ĭera de o mare importanță în studiul muziceĭ, importanță care dealmintrelea n'a perdut-o, dar studiul lor prezinta dificultațĭ serioaze, unele game ne supunîndu-se cerințelor armonice ale acestora; ast-fel a trebuit, cel puțin pentru inchierile cadențelor, să se admită oare cari concesiunĭ, oare cari modificărĭ de note, cari concesiunĭ însă sfîrșiră prin a transforma modurile vechĭ ale Cîntuluĭ plan, în modurile, major și minor, ale noastre de astăzĭ. Singur tonalitatea frigiană (în Evul mediu scara naturală începînd cu *mi*), care nu ĭera altă ceva decît modul doric al Grecilor (Scara naturală începînd cu *la*) terminat pe dominanta *mi*, nu se supunea acestor concesiunĭ; de unde *C.* finală în această tonalitate a fost un continuu moment de perplexitate pentru compozitoriĭ acelor timpurĭ. In adevăr, succesiunea melodină *fa-mi*, care fiind dat modul doric al Grecilor, ar fi trebuit armonizată



fiind dat modul frigian al Evuluĭ mediu trebuĭa a fi realizată cu acordul final al luĭ *mi*; dar *mi* minor (a) nu satisfăcea și trebui a se substitui *sol* ♯ (b), ceĭa ce în fond nu ĭera contra esențeĭ adevarate a moduluĭ, numaĭ nu ĭera o *C.* perfectă pe tonica frigiană a Evuluĭ mediu, ci o *Semi-C.* pe dominanta dorică a vechilor Grecĭ:




Aceasta însă ĭe ceĭa ce se numea o *C. frigiană*.

Tot *C.* se numește un pasaj de bravură scris ele maĭ de multe orĭ în note micĭ și cu indicațiunea *ad libitum*, ce se face înainte de *C.* finala a uneĭ compozițiunĭ sau chĭar a uneĭ părțĭ dintr'o compoziție, pasaj maĭ mult sau maĭ puțin briliant, în care executantul își arată măestria

sa. De ordinar aceasta se face pe resturnarea a doua a acorduluĭ tonic, resturnare care precede încheĭerea cadenţeĭ perfecte finale; foarte adese orĭ însă se gaseşte chĭar pe dominanta din încheĭere. Până pe la sfirşitul sec. XVIII, aceste cadenţe nu ĭerau scrise de compozitorĭ, ci numaĭ ĭera indicat printr'o coronă (de unde numele de *Fermata* ce se dă une orĭ acestuĭ pasaj) locul, nota pe care trebuĭe a fi bazată, lăsind structura ĭeĭ absolut la voĭa şi gustul executantuluĭ, (de unde numele de *Arbitrio* ce i se maĭ dădea); executantul improviza o serie de rulade, arpegiĭ şi alte ornamente pe tema întrebuinţată, făcind astfel să strălucească atît măestria luĭ de interpret cît şi talentul seu de improvizator. Beethoven a fost cel întăĭ care nu s'a mulţumit cu aceasta şi a început a indica interpreţilor prin note cadenţele ce trebuĭau să execute în sonatele şi concertele sale. Totuşĭ şi azĭ sînt pianiştĭ maĭ cu samă, cărora le place a improviza astfel de cadenţe şĭ sînt chĭar de aceĭ carĭ au scris cadenţe pentru concertele luĭ Beethoven! La compoziţiile maĭ moderne însă, de pe la Schumann, cadenţele fac parte integrantă din corpul bucăţeĭ şi executantul trebuĭe să-şĭ mărginească măestria în a interpreta artistic ide a compozitoruluĭ.

Cadenţa reĭe accentuarea corectă a ritmuluĭ şi a diferitelor cadenţe ce determină frazele muzicale ale uneĭ compoziţiunĭ; în muzica de dans cadenţarea ĭe lucrul principal.

Cadma, *Kadma*, V, semn din notaţiunea accentelor tonice ebreĭe (v. Accent).

Cadril (fr: *Quadrille*, it: *Quadriglia*) se numea în secolile trecute fie care grup de 4 dănţuitorĭ şi de 4 dănţuitoare carĭ figurau în baleturĭ şi se deosebeau de celelalte grupe printr'un costum particular. De pe la începutul sec. XIX s'a numit astfel un dans ce se joacă de două parechĭ aşezate la început faţă în faţă. Constă din 5 sau 6 părţĭ numite *figurĭ*, cari în limba franceză poartă numele de: *Pantalon*, *Eté*, *Trenis*, *Pastourelle*, *Chassé-croisé* (ad libitum) şi *Galop* sau *Finale*, nume ce s'au adoptat şi de celelalte popoare unde *C.*-ul a fost introdus. Ca formă, fie care din aceste figurĭ se compune din 2 sau 3 perioade simple, de cîte 8, tacte, ce sînt repetate şi reluate. Măsura ĭe în general $^{2}/_{4}$, afară de figura a treĭa, care ĭe în $^{6}/_{8}$. Mişcarea pentru figurile în $^{2}/_{4}$ ĭe ♩=112, pentru figura e treĭa ♩.=112 şi pentru a şasea ♩=126. (v. încă *Contre-danse*).

Cae . . . . v. *Ce* . . . .

Cai-hni sau *Du-co*, instr. anamit, specie de violină primitivă, asemenea cu *Ravanastron* al Indianilor.

Ça-ira (fr.)=„aceasta va merge", va reuşi, titlul şi primele cuvinte din refrenul unuĭ cîntec revoluţionar francez. Legenda le pune în gura luĭ Franklin, care le-ar fi pronunţat la începutul resboiului de independenţă american. Refrenul complect ĭe:

Ah! ça ira, ça ira,
Les aristocrat's à la lanterne!

Melodia, de un caracter eroic, în timp de marş, ĭe luată de la un alt text, şi pare că în forma primitivă se bucura de favoarea nenorociteĭ regine Marie-Antoinette. Proscris, împreună cu altele, prin legea din 18 Brumar 1799, acest cîntec, numit încă *le Carillon national*, a revenit în modă în timpurile de tulburărĭ şi agitaţiunĭ revoluţionare.

Caisse (fr.)=ladă; *C. sonore*=lada de resonanţă a instr.-elor muzicale. Tot *C.* se numeşte şi darabana: *C. plate*, darabană cu cilindrul de mică înălţime; *C. claire*, cu cilindrul de metal; *C. roulante*, cu cilindrul relativ lung, de lemn; *grosse C.*=dobă.

Cajas specie de darabană peruviană.

Calachon (fr.), *Calascione* (it.) *Colachon*, (fr.) *Colascione* (it.) *Calichon* (fr.) ş. a analoage, diferite numirĭ ale aceluĭaşĭ instr. uzitat în sec. XVI şi XVII în Franţa şi Italia, specie de mică lăută, dar cu gîtul lung şi cu un număr de coarde care a variat cu timpul de la 2 până la 6, coarde ce se puneau în vibraţie fie direct de degite, fie prin ajutorul unuĭ plectru.

Calama, sau *Kalama* (beng.) instr. indian făcut dintr'o trestie, cu ancie dublă şi cu 7 borte laterale dînd aproximativ scara lui *fa* major. Lung de 22 cm. ĭe cum se vede o specie de oboĭ primitiv.

Calamaula (gr.), *Calamellus* (lat. vulg.), *Calamus* (lat.), nume generic, al instr.-elor primitive formate dintr'o ţevie de trestie, cu o ancie simplă sau dublă şi cari cu timpul s'au transformat în instr.-ele foarte respîndite şi numite în Evul mediu *Chalumeau* (fr.), *Cialamello* (it.), *Schalmei* (germ).

Instr.-ul fr. *Chalumeau*, se compunea în Evul mediu dintr'un tub cilindric, de trestie sau de lemn de sîmcer, şi dintr'o ancie simplă, lovindă, asemenea de trestie. Inainte de sec. XVII acest instr. ĭera exclusiv pastoral, dar cu încetul ĭel începu a atrage atenţiunea factorilor şi în acest secol găsim o întreagă familie: sopran, alt, tenor şi bas. La început avea simplu 6 borte laterale, dar cu timpul i s'a adaugat până la 3 cheĭ, şi din instr. pastoral a trecut în orchestră unde a fost întrebuinţat în tot timpul sec. XVII. Către 1690 factorul J. Denner, căutînd a-l perfecţiona, creă clarneta (v.).

*Schalmei* al Germanilor ĭera

un instr. cu ancie dublă şi cu tubul conic, nimic alt ceva prin urmare decît oboĭul primitiv. Foarte întrebuinţat în sec. XV, XVI şi XVII, se construĭa în două tonurĭ: *Kleine Schalmei*, cu fundamentala $la_3$ şi *Diskant Schalmei*, cu fundamentala $re_3$.

Aceste instr.-e, deosebite radical între ĭele, se confundau sub acelaş nume în deosebitele ţerĭ, dar se înţelege uşor că cu crearea instr.-elor perfecţionate sub numele de *clarnete* şi *oboĭe*, toate au dispărut din manifestaţiunile artistice, reîntorcîndu-se în mînele poporuluĭ, la care le găsim şi azĭ cu credinţă pastrate pe unele locurĭ.

Numele *Chalumeau*, *Cialamello* sau *Schalmei* a fost păstrat încă pentru registrul grav al clarneteĭ ($mi_2$ — $mi_3$) şi pentru unele jocurĭ de orgă.

Calamel, *Calamello*, *Calamelus*, *Calamus*, denumirĭ vechĭ, v. *Calamaula*,

Calando, (it.), expr. indicînd o emisiune din ce în ce maĭ slabă a sunetelor şi echivalînd cu terminiĭ *dim.* şi *rit.* întruniţĭ.

Calandrone (it.), specie de oboĭ primitiv, popular, cu 2 clape.

Calascione (it.) v. *Calachon*.

Calata (it.) vechĭ dans popular, de o mişcare moderată în măsură $^2/_4$, în care părechile de dănţuitorĭ se pleacă şi se ridică după mersul melodieĭ.

Călcăĭ (fr. *talon*), ĭe partea inferioară, de lîngă şurub, a arcuşuluĭ instr.-elor de coarde (v. Arcuş). Atingerea coardelor cu această parte, dă o sonoritate aspră, muşcătoare.

Calcant (lat.) ĭe acel ce pune în mişcare foile orgăĭ.

Calculul în muzică joacă un rol important nu numaĭ în studiile acustice, în teorie (v. raport, diviziune, logaritmi, ş. a.) dar şi în partea practică, în armonie şi orchestrare, carĭ sînt resultatul unor operaţiunĭ ce depind în cea maĭ mare parte de ştiinţa compozitoruluĭ. Apoĭ în factura instr.-ală, dimensiunile tuburilor instr.-elor, a coardelor întrebuinţate, a lăzilor sonore, şi a celor maĭ micĭ detaliĭ, carĭ maĭ înainte nu ĭerau decît rezultatul observaţiunilor şi deducţiunilor empirice, astăzĭ au ca baze siguranţa calculelor matematice şi numaĭ acest drum a putut să ducă factura instr.-ală în stare a ne da instr.-ele perfecţionate, dacă nu perfecte, de care dispune astă-zĭ arta muzicală.

Caldare (fr. *Chaudron*) semisferă de aramă pe care ĭe întinsă pielea timpanelor. Nu influenţează întru nimic la sonoritatea acestora.

Calderon, numele sp. a semnuluĭ numit *Coronă*.

Calebasse (fr.) = cucurbită, tidvă (v.).

Calibru, nume ce se dă unor instr.-e, de forme variate, ce servesc a măsura diametrul

exact al coardelor întrebuinţate în factura instr.-elor muzicale.

Calichon (fr.) v. *Calachon.*

Calinic, *Kalinicos*, numeau vechiĭ Grecĭ un cîntec dansat în onoarea atleţilor.

Calissoncini (it.) v. *Calachon.*

Calmato (it.) = liniştit, termin de expr.

Calore (it.) = căldură; *Con C.* = cu căldură, termin de expr.

Căluş, la instr.-ele de coarde, v. scăunaş.

Căluşarĭ, bandă de dăntuitorĭ carĭ în septămîna rusaliilor merg prin sate şi oraşe dansînd la sunetul unor melodiĭ tradiţionale aşa numitul *jocul căluşarilor*, o reminiscenţă a *Colisalii*-lor romane, ce se jucau în amintirea răpireĭ Sabinelor. Obicĭnuit maĭ de mult în toate părţile locuite de Romînĭ, astăzĭ nu se maĭ obicĭnuĭeşte decît în Valahia şi în părţile de Sud a ţerilor de peste Carpaţĭ.

Cambiala, *Nota c.* (it.) *Wechselnote* (germ.), notă schimbată, numeau vechiĭ contra-punctiştĭ un fel de notă de ornament, care urmează uneĭ note reale, dar care, în loc de a se întoarce la aceasta sau a trece gradat la o altă notă, se rezolvă cu o terţă, fie în sus:

fie în jos:

In tratatul seu de contrapunct Cherubini o proscrie, deşi în scrierile maĭştrilor vechĭ, chĭar la Palestrina, exemplele abundă.

Cambodi, numele uneĭ tonalităţĭ indiane.

Cameră. Prin expr. *Muzică de C.*, expr. apărută pe la începutul sec. XVII, cu alte cuvinte cu începutul desvoltăreĭ muziceĭ instr.-ale propriu zisă, se înţelegea muzica destinată audiţiunilor intime, prin opoziţie cu muzica de biserică şi cea de teatru, cari necesitau un mare număr de executanţĭ şi execuţiunĭ publice. Astfel vedem desvoltîndu-se pe lîngă formele micĭ ale arĭilor de dans, formele numite *tocata*, *fantasia*, *ricercare*, apoĭ altele maĭ desvoltate formate din grupărĭ a celor maĭ micĭ, ca *suita*, *sinfonia* ş. a.; apoĭ *Cantata de C.*, *Sonata de C.*, *Concertul de C.*, se desvoltară alăturea de *Cantata*, *Sonata*, *Concertul de biserică* (it. *di Chiesa*). Astăzĭ prin expr. *Muzică de C.* se înţelege muzica, care pentru a fi interpretată nu are nevoie de cît de unul, doĭ saŭ un mic număr de interpreţĭ, prin opoziţie nu numaĭ cu muzica de biserică şi de teatru, dar şi cu muzica corală şi orchestrală,

muzica aşa zisă de concert, necesitînd un mare număr de interpreţĭ. Astfel pe lîngă formele de solo, vocal sau instr.-al, cu sau fără acompaniamentul unuĭ instr., ca forme a muziceĭ de *C.* avem *trio*, *quartet*, *quintet*, până la *nonet* instr.-al. Cum în muzica de *C.* diferitele partide sînt destinate a fi executate de un singur instr. şi nu ca în bucăţile orchestrale de grupe executînd aceĭaş melodie, se înţelege că aceasta permite, şi cere chĭar, conducerea acestor partide într'un mod mult maĭ detaliat, maĭ meticulos, decît în partidele orchestrale. De aicĭ denumirea de *Stil de C.* dat acestuĭ mod de a scrie, propriu muziceĭ de *C.* Alte detaliĭ asupra muziceĭ de *C.* se pot găsi la cuvintele respective.

Camerton (germ: *Kammerton*)= diapazon, instr.-ul dînd sunetul tip, punctul de plecare pentru acordarea instr.-elor muzicale, sau luarea acorduluĭ în corurĭ.

Camil, *Çhamil*, *Hamil*, sau *Kamil*, semn din notaţiunea întrebuinţata în muzichie, a careĭa interpretaţiune ĭe o quintă pogorîtoare:

Campana (it.) =Clopot.

Campanello (it.) = Clopoţel.

Campanella (it.) = Clopoţel.

Campunula (lat.) = Clopoţel.

Canale se numesc în orgă teviile prismatice sau cilindrice, de lemn sau de metal, cari duc aerul din foĭ în rezervoriĭ.

Canarie (fr.) arie şi dans uzitat în Franţa, maĭ cu samă pe timpul luĭ Ludovic XIV. Originea pare a-ĭ fi fost într'un balet în care personajele reprezintau locuitorĭ din insulele Canari. Aria ĭera de un caracter vesel, cu ritmul bine accentuat, o varietate a aşa numiteĭ *Giga*; ĭera în măsură de $^3/_8$ sau $^6/_8$, cu preferinţă pentru optimea întăĭ punctată:

Specimene se pot vedea în bucăţile pentru clavecin de Couperin, în partiţiunile luĭ Lulli, Campra şi contimporaniĭ lor; deja în 1720 ĭera trecută din favoare.

Cancellae (lat.) se numesc în orgă despărţiturele rezervoriilor cari dau aerul diferitelor tuburĭ ce aparţin uneĭ aceleĭaşĭ taste.

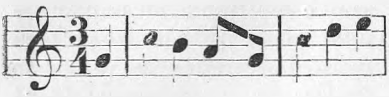
Cançoes (port.) = cîntec. *Cancioneiro*, colecţiune de cîntece populare.

Candelo v. *Cantelo*.

Cancricans (lat.), *Cancrisant* (fr.), *Cancrizzante* (it.) = mergînd ca racul, înapoĭ, se zice despre imitaţiunile în cari res-

punsul se formează luînd tema invers; adică mergînd de la ultima notă către cea d'intăĭ:

Tema dată:



Respunsul:

Ie un vechiu artificiu contrapunctic întrebuinţat maĭ cu samă în *Canon*.

Cankha v. *Sanka*.

Canna (lat.)=tub, maĭ cu samă la orgă.

Canne (fr.) = baston, formă dată de uniĭ factorĭ la diferite instr.-e, pentru a le face oare cum maĭ portative. Astfel vedem această formă dată nu numaĭ la flaute, fluĭere, clarnete, instr.-e carĭ maĭ mult sau maĭ puţiu se pretau acesteĭ forme, dar până şi la trompete şi cornĭ, şi chĭar micĭ violine (*pochettes*). Se înţelege că aceste producţiunĭ ale fantazieĭ capricioase ale factorilor prea aplecaţĭ a aduce comoditate clienţilor nu pot fi privite de cît ca obiecte de curiozitate.

Cannetille (fr.) se numeşte firul subţire de aramă, argintat sau nu, ce serveşte pentru învălirea unor coarde destinate a da sunete grave (v. *Coardă*).

Canon, în gr. însemnează regulă, model, principiu. Acest nume se dădea încă instr.-luĭ monocord ce servea pentru determinarea practică a sunetelor şi a raporturilor lor numerice. De aicĭ numele de *Canonicĭ* dat discipolilor lui Pitagora, cari bazau sistemul lor muzical pe raporturile numerice date de C., prin opoziţie cu *Armoniciĭ* cari nu vroĭau a-l baza de cît pe auz, pe practică.

In muzica modernă acest nume s'a dat formeĭ muzicale numite maĭ întăĭ *fuga in consequenza*, pentru că ĭera obiceĭul a se da, la începutul ĭeĭ, regulele după care trebuĭa executată. Această formă nu ĭe altă ceva de cît o imitaţiune severă şi continuă între două sau maĭ multe vocĭ, cu alte cuvinte o formă muzicală în care, diferitele vocĭ intrînd succesiv, se imitează riguros una pe alta, executînd fie care aceĭaşĭ melodie, dar nu simultaneu, în unison, ci succesiv, în armonie. Diferitele vocĭ ce formează canonul, pot să se imiteze la orĭ ce interval; astfel că putem avea un *C. în unison*, cînd vocile fac să se audă absolut aceleaşĭ sunete, numaĭ cînd vocea a doua începe melodia, întăĭa a executat deja o parte din melodia dată, parte care poate să fie de un tact, de o $^1/_2$ tact, maĭ mult sau maĭ puţin. *C. în secundă* avem atuncĭ cînd vocea a doua execută melodia dată, sau maĭ bine zis acelaş desen

melodic, numaĭ transpus cu un grad maĭ sus. Asemenea putem avea *C. în terță*, *în quartă*, ș. a., după cum imitațiunea se face în terță, în quartă, ș. a. Se înțelege că numaĭ la *C.* în unison sau în octavă, cari în fond sînt acelaș lucru, melodiile executate de diferitele vocĭ vor fi absolut identice; la *C. în quintă* încă vom avea până la un punct identitate (dacă se evită gradul al patrulea); la cele lalte, imitațiunea nu va fi strict riguróșă și vom fi siliți a respunde uneĭ secunde majore adese printr'o secundă minoră, uneĭ terțe majore printr'o terță minoră ș. a. și pentru a avea respunsurĭ identice ar trebui să introducem alterațiunĭ, cari adese ne-ar duce departe. Un caz particular de *C.* ĭe cînd făcîndu-se imitațiunea riguroasă în quintă, melodia trece în diferite tonalităților, din quintă în quintă, până ajunge, prin enarmonism, acolo de unde a plecat; ĭe ceĭa ce se numește un *C. circular* (germ. *Zirkel kanon*). In orĭ ce *C.* vocile începînd una după altă vor sfîrși melodia tot una după alta; dacă se compleactează golul de la sfîrșit, făcîndu-se o cadență generală, atuncĭ avem ceĭa ce se chĭamă un *C. determinat*, *încheĭat*, *liber*; ĭar dacă nu se face această cadență finală și diferitele vocĭ cum sfîrșesc pot reîncepe imediat, sau după o mică pauză, atuncĭ avem un *C. perpetuu* sau *obligat*. Cînd canonul ĭe scris în partițiune, pentru toate vocile ce-l formează, atuncĭ se numeste *deschis*; ĭar dacă ĭe scris numai pe un singur portativ, cu semne indicînd locul unde celelalte vocĭ trebuĭe să-și facă intrările, atuncĭ se numește *închis*; în acest caz, pe lîngă semnul indicînd intrarea, se maĭ pune o cifră indicînd intervalul la care trebuĭe să se facă imitațiunea. Une orĭ la începutul portativuluĭ se pun succesiv cheile diferitelor vocĭ în ordinea în care au a-și face intrările. Tema unuĭ *C.* poate fi *melodică*, adică expusă de o singură voce, sau *armonică*, cînd tema principală ĭe însoțită de contrateme executate de celelalte vocĭ, cari-și așteaptă intrarea cu tema principală, și canonul se zice *simplu*, *duplu*, *triplu* după numărul vocilor ce expun tema. Asemenea după diferitele specii de imitațiunĭ, avem și diferite specii de Canoane. *C. prin agravațiune* sau *agravat*, cînd părțile își fac intrările cu tema agravată (v.); contrarul ne dă *C. prin diminuțiune*. Asemenea putem avea *C. prin mișcare contrară* (sau *al inverso*, it.), cînd imitațiunea ĭe făcută prin mișcare contrară. *C. retrograd* sau *cancrisant* (ca racul) cînd imitațiunea ĭe retrogradă, de la sfîrșit către început. *C. resturnat*, singularitate muzicală a secolilor trecuțĭ, care se putea

executa după voie aşa precum iera scrisă sau resturnînd foaia de hîrtie. Cînd tema dată are maĭ multe puncte unde s'ar putea face întrarea în imitaţiune, Canonul are maĭ multe soluţiunĭ şi se numeşte *polimorf*. Cînd într'un canon închis, scris pe un singur portativ, semnele ce ar trebui să indice diferitele întrărĭ succesive ale vocilor lipsesc, avem un *C. enigmatic*, şi prin sec. XV şi XVI, apogeul Canonuluĭ, formă dusă la perfecţiune maĭ cu samă de maĭştriĭ flamanzĭ, compozitoriĭ îşi dădeau marĭ silinţi de a forma sub diferite aspecte asemenea rebusuri muzicale, cari desigur din punctul de vedere artistic nu sînt de o mare importanţă.

In afară de exerciţiile scolastice a secolilor trecuţĭ, găsim forma de C. în micĭ compoziţiuni corale, în cîntece populare franceze, germane, engleze, ca formă episodică în fugă: în muzica sinfonică nu-şi are potrivit locul, precum nicĭ în muzica dramatică nu îl întîlnim decît arare orĭ. Cel întîĭ C. în muzica dramatică pare că a fost introdus de Piccini (în *la Buona figliola*) şi exemple, de şi rare, găsim în modul cel maĭ neaşteptat până la maĭştriĭ ceĭ maĭ moderni: Paer, Boïeldieu, Rossini, Verdi, până la Beethoven (Canon celebru în quartetul din *Fidelio*), Berlioz (în *Benvenuto Cellini*), V. d'Indy (în *Chant de la Cloche*.)

Tot acest nume se dă încă unuĭ instr. oriental, de origină arabă, nume probabil luat de la Grecĭ, şi ortografiat de muzicografĭ în diferite moduri: *Kanun*, *Kanoun*, *Kanoon*, *Qânon*, *Quanon* ş. a.: ie un instr. cu coarde de diferite lungimĭ, întinse deasupra uneĭ lăzĭ sonore de o formă trapezoidală şi puse în vibraţiune de ambele mînĭ înarmate de un fel de degitare terminate prin unghiĭ de os. Numărul coardelor variază: sînt instr.-e cu 20 de coarde şi chiar maĭ puţine şi sînt altele cu până la 75 de coarde, în care caz sînt acordate cîte 2 în unison. Această specie de *psalterion* (v.) foarte întrebuinţată la Arabĭ, ie cunoscută şi foarte respîndită până în India resăriteană, unde ie numită *Ketiaiona-Vina*, *Sata-tantri-Vina* (Vina cu o sută de coarde) sau simplu *Kanuna*.

Canonic v. *Canon*.

Canonica numeau vechiĭ Grecĭ doctrina matematecă a sunetelor şi a intervalelor.

Canson (sp.) = cîntec. *Canson redondo*, formă favorită a trubadurilor, în care ultimul vers al fie căreĭ strofe se repetă devenind primul al strofeĭ următoare.

Cantabile (it.), termin întrebuinţat pentru a indica în acelaş timp o moderaţiune în mişcare, şi dulceaţă, graţie în expresiune, făcînd să predominească melodia în detrimentul

părţilor acompaniatoare. Cîte o dată însuşĭ bucata căreĭa i se aplică acest termin poartă numele de C. şi avem un C. de Beethoven de ex., sau un C. de Mozart ş. a.

Cantadour (prov.), *Cantambanco* (it.)=cîntăreţ ambulant.

Cantando (it.)=cîntînd, ca termin de expr. ĭe identic cu *cantabile* (v.).

Cantarella (it.), *Chanterelle* (fr.) nume dat coardeĭ ceĭ maĭ acute a violineĭ (*mi*), şi prin extensiune şi a celor lalte instr.-e cu coarde pişcate sau de arcuş.

Cantată (it: *Cantata*), compoziţiune destinată voceĭ prin opoziţiune cu *Sonata*, compoziţiune destinată a fi executată de instr.-e. Către 1600, în Italia, creaţiunea opereĭ şi a oratoriuluĭ a pus chĭar de la început stilul recitativ în mare favoare. Cum însă operile şi oratoriile nu ĭerau accesibile tuturor şi cereau marĭ şi îndelungate pregătirĭ pentru a putea fi executate, compozitoriĭ au început a scrie bucăţĭ destinate unuĭ singur personaj, cu un subiect mitologic sau istoric, sau interpretînd un text religios şi aceasta cu acompaniament de teorbă, lăută sau clavecin, şi astfel C. a fost creată. Primele compoziţiunĭ purtînd acst nume aparură cam pe la 1620 şi C. se bucură de o mare favoare în tot timpul sec. XVII şi XVIII. Cu timpul însă şi C. ca şi Sonata desvoltîndu-se a luat diferite forme; dar pe cînd aceasta din urmă şĭ-a fixat o formă anumită, căreĭa aşţăzĭ ĭe atribuit exclusiv acest nume, denumirea de C. s'a dat atît formelor vechĭ cît şi formelor variate ce au purtat acest nume în cursul timpuluĭ.

Chĭar de la începutul sec. XVII, C. se deosebea în C. *di Chiesa*, de biserică, cu subiect religios, coresponzînd oratoriuluĭ, şi C. *di Camera*, cu subiect profan, corespunzînd opereĭ. Intre primiĭ compozitorĭ cari au scris cantate a strălucit maĭ samă Carissimi, care obţinu o adevarata celebritate. Forma primitivă consta din două sau maĭ multe micĭ părţĭ melodice, de mişcărĭ deosebite, intrerupte de recitative şi acompaniate de clavecin, lăută ş. a. Cu timpul însă, C. luă din ce în ce maĭ multă desvoltare, şi către sfîrşitul sec. XVII ĭea devine un adevarat act de operă de care nu se deosebeşte decît prin lipsa acţiuneĭ scenice: ĭe o compoziţiune pentru una sau două vocĭ, în care compozitorul pare a-şĭ da toate silinţele pentru a întruni pe cît posibil toate greutăţile arteĭ vocale; Cesti, Rossi, Legrenzi, Scarlatti, Stradella, Marcello, Pergolesi, Porpora, au fost ceĭ ce au capatat un maĭ mare nume cu acest gen de compoziţiune în Italia în acel timp. Cantate-

le lor, acompaniate, de obicei, de clavecin, conţin adese unul sau două alte instr.-e obligate, violină, violoncel, ş. a., cari luptă în agilitate şi ornamente cu vocea.

Către sfirşitul sec. XVII, de pe la 1680 găsim C. luînd o desvoltare importantă şi în Franţa. In adevăr compozitorii francezi, văzînd scena franceză acaparată de Lulli, iau exemplu de la confraţii lor italieni şi adoptează forma C., care se bucură de o mare favoare în sfirşitul sec. XVII şi începutul sec. XVIII, până pe la 1730. Ceĭ maĭ celebri compozitorĭ de Cantate în Franţa, în această periodă, sînt Campra şi Clérambault. Dar pe la 1730 compozitorii începînd a introduce din ce în ce maĭ multe instr.-e acompaniatoare, stilul Cantateĭ începe a se confunda cu stilul opereĭ. Această metamorfoză ĭ-a fost fatală, căcĭ cîntăreţii încep a executa în concerte şi saloane adevărate arii de operă, şi C. dispare.

In Germania C. a fost în maĭ puţină favoare, deşi se pot cita nume de compozitorĭ celebri cari au produs frumoase modele. Intre acestia au fost vestitul Buxtehude şi faimosul Händel, pe care-l găsim la toate genurile de compoziţiune vocală sau instr.-ală. In schimb, C. de bisericĭ a luat cu J. S. Bach o astfel de desvoltare că cu adevărat timpul luĭ se poate numi perioda cea maĭ strălucită a ieĭ. Cantatele acestuia, a cărora embrion ie un coral popular, sînt scrise pentru vocĭ solo, cor şi orchestră. După iel însă, C., atît cea de biserică cît şi cea de cameră, pierde din prestigiul ieĭ şi pe cînd cea întăĭ chiar dispare, deşi se pot cita exemple de composiţiunĭ cari fără a purta acest nume sînt adevărate Cantate, cea de a două se transformă în aria de concert, de care între alţii Mozart, Beethoven, Mendelssohn au lăsat frumoase exemple.

Astăzĭ numele de C. devine din ce în ce maĭ rar, compozitorii preferind a da operilor lor numele de *Scenă lirică*, *Sinfonie dramatică*, *Poem sinfonic*, *Odă*, *Legendă* sau *Baladă Sinfonică*, cari în fond sînt acelaş lucru: compoziţiunĭ pentru una, două sau mai multe vocĭ solo, cu cor şi orchestră, cu subiecte profane sau religioase, mitologice, istorice, ş. a., lipsite însă de acţiunea şi accesoriile reprezintaţiunilor scenice, cu alte cuvinte *Cantate*.

Cantatilla (it.), cantată de proporţiunĭ micĭ, cu puţine desvoltărĭ.

Cantatore, *Cantatrice* (it.) = cîntăreţ, cîntareaţă de profesiune. Femeninul a trecut maĭ cu samă în celelalte limbĭ pentru a se aplica la so'istele ce se bucură deja de o oare care celebritate în arta cîntuluĭ.

Cantelo sau *Kantelo*, specie de

harpă sau psalterion finlandez, cu 5—7 coarde de metal sau de păr de cal.

Canterelando (it.), = cîntînd cu voce slabă, fredonînd.

Canterino. *Canterina* (it.) = cîntăreţ, cîntăreaţă.

Cantica (lat.) se numea la Romanĭ una din părţile Comedieĭ lor, care se împărţea în două: *diverbia*, dialogurile, şi *cantica* (plural de la *canticum*), părţile cîntate. Aceste nu ĭerau pentru cor, ci pentru un singur personaj, şi dacă ĭerau doĭ pe scenă unul trebuĭa să tacă. Părţile destinate a fi cîntate ĭerau însemnate în manuscripte prin literele M M C (*modi musici canticum*) sau simplu prin C. In ceĭa ce priveşte proporţiunile în care ĭerau combinate dialogurile şi C. pare că nu ĭera vr'o regulă stabilită; cît pentru structura lor, savanţiĭ consideră încă chestiunea ca neterminată.

In liturgia catolică se dă numele de *C. majora* la treĭ cîntărĭ de laudă, aşa zise evanghelice, a căror subiect ĭe luat din testamentul nou şi anume: *Canticum Mariae*, cunoscut de obiceĭ sub numele de *Magnificat*; *C. Zaccharíae*: «Benedictus Dominus Deus Israel» şĭ *C. Simeonis*. Nunc dimitis servum tuum.„ *C. minora* sînt alte şapte cu subiecte luate din vechiul testament.

In limbagiul ordinar, *Cantic* (fr. *Cantique*) însemnează un poem cu subiect pios, scris însă în limba vulgară, nu în limba latina, limba oficială religioasă. Originea acestora ĭe în cînturile asupra vieţeĭ sfinţilor, populare în Evul medin sub numele latin de *Cantilena*; dar numaĭ în urma reformeĭ religioase Canticele îşĭ luară importanţa şi semnificaţiunea ce au avut-o în timpiĭ maĭ moderni. Alăturea cu traducţiunile psalmilor, formînd partea oficială a cîntului bisericeĭ reformate, apărură şi cînturile spirituale, numite în urmă *Cantice* (v. Coral). Muzica acestora ĭera de obiceĭ formată din ariĭ deja populare; dar ĭera adese şi compusă pentru maĭ multe vocĭ de ceĭ maĭ bunĭ compozitorĭ aĭ timpuluĭ şi pe lîngă colecţiunile de Cantice protestante vedem şi colecţiunĭ analoage formate de catolicĭ pentru a substrage pe credincioşĭ de la influenţa nefastă a celor d'intăĭ. Astfeĭ de colecţiunĭ au continuat a apărea chiar până în secol. nostru.

Cantilena (it.) mică melodie vocală, şi cîte o dată chĭar o Cantată de micĭ dimensiunĭ. V. încă *Cantica*.

Cantino (it.) ĭe numele dat cîte o dată coardeĭ *mi* a violineĭ.

Cantiones sacrae (lat.) ĭe numele dat de prin sec. XV până în sec. XVIII compoziţiunilor corale scrise pe texte religioase, numite în urmă *motete* (v.).

Cantique (fr.) v. *Cantica*.

Canto (it.), *Cantus* (lat.) = cînt, se aplică în special melodieĭ principale a uneĭ compoziţiunĭ în maĭ multe vocĭ. In primele secole ale muziceĭ corale (XV—XVI) melodia principală ĭera încredinţata tenoruluĭ şi se numea *Cantus firmus*; aceasta consta de obiceĭ dintr'un motiv luat din Antifonarul gregorian sau dintr'un coral pe care contrapunctiştiĭ îl desvoltau, dar astfel ca ĭel continuu să se afirme, pe cînd celelalte vocĭ desemnau diferite contrapuncte (*C. figuratus*). In mesele luĭ Palestrina şi unele cantate de ale luĭ Bach se pot vedea frumoase exemple de acest fel de întrebuinţare ale motivelor din Cîntul plan. Cu timpul însă s'a văzut că partida cea maĭ aptă pentru a pune în relief un motiv ĭeste sopranul, şi melodia principală a început a fi dată acesteĭ vocĭ. De prin sec. XVI chiar cuvîntul de *Cantus* începe a apărea înlocuind pe acel vechĭu de *Discantus* dat voceĭ de sopran. (v. *Cînt*).

Scris într'o partiţiune cuvîntul *C.* indică partea vocală, ĭar pe portativul violineĭ sau unuĭ alt instr. arată că trebuĭe să meargă în unison sau în octavă cu vocea.

Cantor (lat.) = cîntareţ. In special însă acest nume ĭe rezervat cîntăreţilor bisericeştĭ (fr: *Chantre*, it: *Cantore*). In Germania numele de *Kantor* se dă şi diriginţilor de corurĭ bisericeştĭ. Numele de *Kantorat* se dă atît locuinţeĭ destinate cantorilor uneĭ bisericĭ cît şi şcoalelor alipite pe lîngă unele bisericĭ, destinate a produce cantorĭ.

Cantus (lat.) v. *Canto* şi *Cînt*.

*C. Coloratus* denumire atribuită sau unuĭ cînt cu multe ornamente sau uneĭ melodiĭ în care se întîlnesc multĭ accidentĭ.

*C. durus* se numea un cînt în care nota B (*si* de astăzĭ) apărea ca *si* natural, B ♮ (durum), şi nu ca *si* ♭ (molle.)

*C. fictus* cînt transpus.

*C. imperfectus*, se numea un cînt care nu cuprindea în întregime *ambitus*-ul tonalităţeĭ sale.

*C. mollis* ĭera contrar cu *C. durus*,

*C. naturalis* sau *permanens* se numea un cînt care se desvolta în exacordul C-A (*do-la*) şi prin urmare nu cuprindea nota mobilă *si*.

*C. perfectus* se numea un cînt care îndeplinea complect limitele octaveĭ sale.

*C. planus*, Cînt plan, Cîntul gregorian, obicinuit în biserica occidentală, numit astfel fiind că constă din note de egală durată. A fost numit un timp *C. usualis*, fiind că ĭera transmis numaĭ prin tradiţiune.

*C. plusquamperfectus* se numea un cînt care trecea peste limitele octaveĭ moduluĭ seu.

*C. romanus*, încă un nume al cîntuluĭ bisericeĭ occidentale.

*C. ut jacet* se numea cîntul

astfel cum ĭera scris, fără modificaţiunĭ, dîndu-se notelor exacta lor valoare.

Canun, instr. arab, v. *Canon*.

Canva se numeşte cîte o dată planul general al uneĭ compoziţiunĭ, schiţarea ieĭ. Tot acest nume se dă şi cuvintelor scrise de un compozitor sub o melodie destinată a primi ulterior un text: aceste cuvinte servesc în urmă poetuluĭ pentru formarea versurilor şi determinarea picĭoarelor acestora.

Canzona sau *Canzone* (it.), *Chanson* (fr.) *Lied* (germ.) = Cîntec (v). In sec. XV şi XVI se dădea acest nume în special unor compoziţiunĭ pentru maĭ multe vocĭ (de obiceĭ 4 sau 5) scrise pe o temă populară sau în stilul popular, de unde denumirile de C. *napolitana*, *siciliana*, *francese*, ş. a. Se apropiau oare cum ca formă de madrigale, numaĭ se deosebeau de acestea prin faptul că ĭerau de un stil maĭ simplu, cu o frazare maĭ pronunţată, conţinînd perioade bine hotărite şi corespunzînd la strofe scurte şi ritmate. Aceste calităţĭ le fac a fi cele maĭ apropiate gustuluĭ nostru de azĭ din toate formele acesteĭ perioade de înflorire a stiluluĭ contrapunctuluĭ vocal. Tot în acest gen ĭerau şi aşa numitele *Villote* şi *Villanelle*, numaĭ aceste ĭerau de o factură şi maĭ simplă, cu acompaniamentul scris notă contra notă, şi cu cît maĭ puţină mişcare în părţile intermediare. Embrionul acestor compoziţiunĭ ĭera un cîntec popular, sau o melodie scrisă în acest stil; această melodie ĭera de obiceĭ dată tenoruluĭ (v. *Cantus firmus*) şi celelalte partizĭ complectau armonia; astfel pe lîngă mîna artistică a compozitoruluĭ, luntraşiĭ, trubaduriĭ, *minesingheriĭ* aduceau contingentul lor pentru formarea acestor bucăţĭ. Dar nicĭ exemple nu lipsesc în care maĭştri maĭ îndemînatecĭ, deasupra melodieĭ tenoruluĭ scrieau adese o melodie maĭ îngrijită maĭ artistică, dată sopranuluĭ, care nu întîrzia a fi considerată ca melodia principală. Ca modele a acestuĭ gen de compoziţiune, foarte în favoare în secoliĭ citaţĭ, sînt colecţiunile luĭ Ad. Willaert (1545 şi 1548), a luĭ Waelrant (1565), a lui Scandelli (1566) Ferretti ş. a. Mai tîrziu acest nume şi în special diminutivul *Canzonetta*, a început a fi aplicat la compoziţiunĭ pentru o singură voce, şi această acceptiune dată deja de Valentini în sec. XVII s'a pastrat până în zilele noastre pentru compoziţiunĭ de o melodie simplă, cu un ritm bine pronunţat, o frazare clară, amintind într'un cuvînt stilul popular.

Tot în sec. XVI numele de C. a început a fi dat la compoziţiunĭ instrumentale, de un

stil fugat pe o temă de C. vocală. Astfel s'au scris maĭ întăĭ *Canzone* pentru orgă (Gabrieli 1571, Frescobaldi, ş. a.) apoĭ pentru maĭ multe instr.-e (Buonamente 1636, Uccellini 1649 ş. a.) şi denumirile de *C.* şi *Canzonetta* s'au menţinut mult timp în muzica instr.-ală, alăturea cu acele de *Sonata*, *Capriccio*, *Ricercare*, *Fantasia* ş. a., fără a se putea stabili liniĭ bine hotărîte de demarcaţiune între acestea. Chĭar muzica instr.-ală modernă nu le-a înlăturat, atribuindu-le la micĭ compoziţiunĭ instrumentale. pentru piano sau pentru un mic grup de instr.-e, scrise în stilul compoziţiunilor vocale purtînd acest nume.

Canzonetta (it.), dim. de la *Canzone* (v.).

Capela (it.: *Cappella*, fr.: *Chapelle*, germ.: *Kapelle*) originar ĭe o mică biserică sau un altar într'o biserică maĭ mare, consacrat unuĭ singur sfînt (paraclis); apoĭ s'a numit astfel locul rezervat coruluĭ într'o biserică (cafasul) şi în fine însuşĭ grupul de cîntăreţĭ alaturat pe lîngă serviciul uneĭ capele şi în special al uneĭ capele private a unuĭ suveran. Inainte de sec. XVII, înainte de naşterea opereĭ cu alte cuvinte, capelele, cu şcolile alăturate (numite în Franţa *maîtrises*, în Germania *Chor-Alumnate*) ĭerau singurele focare artistice ale Europeĭ, şi cîntăreţiĭ şi compozitoriĭ ceĭ maĭ de valoare găseau aicĭ locurĭ de întîlnire şi un debuşeu producţiunilor lor. Tipul acestor instituţiunĭ, atît de folositoare arteĭ muzicale, a fost capela pontificală, a căreĭa origină ĭe într'o şcoală de cîntăreţĭ bisericeştĭ fondată în sec. V, dar a căreĭa existenţă proprie nu datează decît de la epoca respîndireĭ muziceĭ armonice. Nu ĭera suveran cît de mic în Europa, care să nu aĭbă capela sa proprie, şi care să se oprească în faţa unuĭ sacrificiŭ pentru a-şĭ atrage cîntăreţiĭ ceĭ maĭ bunĭ şi compozitoriĭ ceĭ maĭ de valoare. Răpirea de copiĭ ĭera un joc şi capela regeluĭ Angliei Richard III s'a folosit de multe orĭ de acest procedeu; asemenea se citează faptul cum în 1517 oameniĭ luĭ Francisc I răpiră noaptea pentru capela acestuĭa doĭ copiĭ din corul catedraleĭ din Rouen. Adese orĭ suveraniĭ îşĭ dădeau desfideri cu capelele lor; astfel vedem concurînd capelele regilor Francisc I şi Enric VIII. Mult timp cîntăreţiĭ şi compozitoriĭ ceĭ maĭ renumiţĭ aĭ acestor capele au fost francezĭ şi maĭ cu samă flamanzĭ, şi cele maĭ ilustre nume ce istoria muziceĭ are a cita în această periodă antemergătoare creaţiuneĭ opereĭ, au aparţinut uneĭ capele. Astfel au fost Dufay, Desprès, Arcadelt, Morales, Palestrina,

Allegri ş. a. la C. pontificală; Okeghem, Mouton, Du Caurroy ş. a. la C. regilor Francieĭ; Binchois, Pierre de la Rue ş. a. la C. ducilor de Burgonia; Canis, Crequillon, Isaac ş. a. la C. imperială a Austrieĭ; marele Orlando di Lassus, la C. duceluĭ de Bavaria: Gabrielli, Willaert, Zarlino, Merulo, Waelrant, la Veneţia, şi ciţĭ alţiĭ.

Singură capela regilor Angliei stătea retrasă din acest schimb de cîntăreţĭ şi de producţiunĭ; aceasta n'a împedicat-o însă a concura cu una din cele maĭ celebre de pe continent şi compoziţiunile luĭ Byrd, Morley, Bull, Gibbons, cari au sărălucit între mulţĭ alţiĭ la această capelă, pot sta alăturea cu cele maĭ de valoară producţiunĭ ale şcoalelor franceză, flamandă şi italiană din perioada de înflorire a stiluluĭ polifonic vocal, singurul stil admis pentru muzica executată în aceste capele până în sfîrşitul sec. XVI, de unde şi numele de stil *a cappella* dat acestuĭ stil.

Reforma religioasă nu aduce nicĭ o schimbare acestor instituţiunĭ şi ĭele continuară a exista aproape în vechia lor formă. Dar greutatea execuţiuneĭ fără nicĭ un acompaniament instrumental, aduse reintrodecerea instrumentelor, (v. Biserică) cari se mărginiră la început a duplica în unison diferitele partizĭ vocale. O dată însă acest pas făcut, imaginaţiunea compozitorilor, şi dorinţa de a avea cît maĭ mare bogăţie în acompaniament, făcură că în curînd repertoriul şi stilul a suferit o mare schimbare. Singur capela pontificală a remas credincioasă vechilor tradiţiunĭ, până în secolul nostru, şi Baini ĭe citat ca cel maĭ remarcabil dintre ultimiĭ seĭ compozitorĭ.

In Franţa, Lulli introduse orchestra la capela regală, care a avut succesiv în fruntea ĭeĭ compozitorĭ ca Lalande, Collasse, Lesueur, Berton ş. a.; dar ĭea decăzu, şi în 1830 a fost definitiv suprimată. Celelalte capele europene asemenea admise succesiv orchestra şi în sec. XVIII cele maĭ importante ce se citează sînt C. curţeĭ imperiale din Viena şi C. Electoruluĭ de Saxa, din Dresda.

Pe cînd însă în apusul Europeĭ muzica într.-ală nimicea stilul bisericesc propriu zis, unificîndu-se cu stilul de operă, o capelă de origină maĭ modernă, dar reminînd credincioasă vechilor tradiţiunĭ, devine celebră atît prin modul ĭeĭ de execuţiune a muziceĭ pur corale, cît şi prin repertoriul seu; aceasta ĭe capela imperială rusă, care a văzut defilînd o pleĭadă de compozitorĭ în fruntea cărora strălucesc numele de Bortnianski, Bahmetef Davidof, Cĭaĭkovski, ş. a.

In Germania, prin extensiune, s'a dat numele de Capelă (*Kapelle*) grupuluĭ de muzicanţĭ

ce formează o orchestră sau o bandă de muzică militară, de unde denumirea de *Capelmaĭstru* (*Kapellmeister*) dat nu numaĭ şefilor conducătorĭ de corurĭ, dar şi acelor conducătorĭ de orchestre sau de orĭ ce bandă de instrumentiştĭ.

Capelmaĭstru v. *Capelă*.

Capistrum (lat.) legătură de piele pe care muzicanţiĭ romanĭ o puneau împrejurul capuluĭ

9 Capistrum.

şi a obrajilor pentru a împiedeca diformarea acestora cînd cîntau din fluĭer şi maĭ cu samă din fluĭere îngemănate. Greciĭ numeau acelaş aparat *Forveia* sau *Forbeia*.

Capo (it.)= cap, capăt, început; *da c.*, presc. *d. c.*, =de la început, expr. îndicînd o repetare; *d. c. a. f.*, *d'al capo al fine*, indică o repetare de la început până la locul indicat cu expr. *fine*.

Capodastro sau *Capotasto* (it.) se numeşte rîdicătura ce termină limba instr.-elor de coarde pişcate sau de arcuş, şi care determină lungimea acestor coarde din partea unde sînt legate prin şuruburĭ. Se dă încă acest nume unuĭ mecanism care permiţînd a se micşura după voinţă lungimea vibratoare a coardelor, ridică prin urmare instantaneu acordul inst.-uluĭ. Forma luĭ variază după instr.-ul căruĭa ĭ-e destinat. Intrebuinţarea luĭ a fost părăsită pe instr.-ele de arcuş, dar ĭe întrebuinţat încă pe chitară, căreĭa schimbîndu-ĭ acordul, iĭ uşurează mult mecanismul. La violoncel şi la contrabas uneorĭ degetul mare a mîneĭ stîngĭ joacă rolul de C., cînd avem nevoĭe a obţinea sunetele extrem acute, sau sunete armonice.

Capo d'opera (it.), *Chef d'oevre* (fr.) se numea în vechime lucrarea ce trebuĭa să producă orĭ ce meseriaş pentru a putea obţinea titlul de maĭstru. Acest nume s'a consacrat în timpiĭ maĭ modernĭ lucrărilor prezintînd o adevarată valoare artistică şi în special lucrăreĭ culminante a unuĭ artist, din punctul de vedere al meritului şi al perfecţiuneĭ.

Capotasto (it.) v. *Capodastro*.

Cappella (it.) v. *Capelă*.

Cappelo *chinese* (it.) = pălărie chineză, v. *Pavilion*.

Capriciu (it.: *Capriccio*, fr: *Caprice*), termin întrebuinţat pentru a denumi compoziţiunĭ muzicale, fără formă hotărîtă, în scrierea cărora compozitorul nu

urmează decît *capriciul* imaginaţiunei sale; ie cu alte cuvinte o *fantazie*, de care nu se deosebeşte de cît prin dimensiunĭ. Acest nume, care apare pentru prima oară la sfîrşitul sec. XVI, la început aparţinea stiluluĭ vocal; astfel Orazio Vecchi publică în 1595 o serie de opt capriciĭ pentru vocĭ. In curînd însă acest titlu a fost rezervat pentru compoziţiunĭ instr.-ale, variind prin forma lor. După Prätorius (1619) C. ie o fantazie în care se tratează liber una sau două teme de fugă. In acelaş sens ie definiţiunea luĭ Marpurg, pentru care C. ie simplu o compoziţiune în stil fugat. Astfel sînt capriciile pentru orgă ale luĭ Frescobaldi şi ale luĭ Froberger. La Bach, C. ie echivalent cu *fantazie*. Către mijlocul sec. XVIII s'a început a se da numele de C. la diferite bucăţĭ destinate unuĭ instr., lucrate asupra uneĭ figurĭ sau unuĭ pasaj melodic, şi destinate pentru desvoltarea tecniceĭ executantuluĭ; ie prin urmare acelaş lucru cu ceia ce s'a numit maĭ tîrziu *studiu* (fr: *etude*). In acest sens au apărut capriciĭ pentru violină (Rode, Beriot), pentru piano (Bertini, Talberg). In timpiĭ din urmă acest titlu tinde din ce în ce a dispărea. — *A Capriccio* (it.) presc. *A. c.* ie o expr. care echivalează cu *ad libitum* (v.). — Expr. *capricioso* se întrebuinţează cîte odată ca termin pentru a indica o execuţiune afectată, fără stricta observare a măsurei şi a mişcăreĭ, executantul ascultînd maĭ mult de propria sa impulsiune decît de indicaţiunile date, carĭ în acest caz sînt cît se poate de aproximative.

Caractere muzicale, expr. ce cuprinde în ĭea notele şi toate celelalte semne, figurĭ, ale notaţiuneĭ muzicale.

Caracterele *tonalităţilor* ie o chestiune care a fost şi ieste viu agitată între muzicanţĭ. In adevăr, pe cînd uniĭ atribuie fiecăreĭ tonalităţĭ proprietăţile ieĭ expresive particulare, inherente ieĭ, alţiĭ din contra combat aceste ideĭ, tratîndu-le de utopiĭ şi bazîndu-se pentru aceasta pe teoria temperamentuluĭ. Orĭ, chiar dacă această teorie ar distruge aceste proprietăţĭ estetice particulare diferitelor tonalităţĭ, nu ne-ar dovedi decît imperfecţiunile temperamentuluĭ, şi nimic maĭ mult; atît în vocĭ, cît şi în instr.-ele carĭ nu se supun orbeşte temperamentuluĭ, caracterele propriĭ diferitelor tonalităţĭ subsistă. Nu numaĭ teoria bazată pe cifre ne conduce la concluziunea acesteĭ diferinţĭ de caracter, dar chiar experienţa, practica de toate zilele ne întăreşte această concluziune. In adevăr, cine n'a observat cîtă schimbare ieia caracterul estetic al uneĭ ariĭ sau al uneĭ bucăţĭ de ansamblu, maĭ cu samă vocală, în transpunerea ieĭ? şi aceasta

cu atît maĭ mult cu cît această transpunere se face la un interval maĭ mic. pe cînd o transpunere în quartă sau în quintă, ne dă o foarte apropiată expresiune, ceĭa ce provine de acolo că la aceste intervale avem tonalităţile cele maĭ relative ale tonuluĭ dat.

Cum atît teoria cît şi practica ne conduce la acelaş rezultat, să vedem în ce constă această diferinţă de caracter a diferitelor tonalităţĭ. Luîndu-se ca punct de plecare scară naturală, care ne dă tonalităţile tip *do* major şi *la* minor, cele maĭ line, maĭ simple, maĭ naturale, tonalităţile cu sunete alterate suitor, diezate, sînt de un aspect cu atît maĭ clar, maĭ luminos, maĭ strălucitor, cu cît conţin în ĭele maĭ multe de aceste sunete, pe cînd din contra, tonalităţile cu sunete alterate pogoritor, bemolizate, sînt în proporţie de un aspect cu atît maĭ tern, maĭ întunecat, maĭ nobil ş. a. Esteticiĭ au mers până a indica pentru fie-care tonalitate caracterile ĭeĭ propriĭ, sentimentele, situaţiunile pe care ĭe aptă a le exprima. Aceasta nu însamnă că numaĭ decît o melodie scrisă într'o tonalitate oare care, va avea infailibil expresiunea atribuită aceleĭ tonalităţĭ. Nu, căcĭ puterea de expresiune a melodieĭ va depinde de la mersul ĭeĭ, de la ritm, de la coloritul armonic şi instr,-al al acompaniamentuluĭ, de la atîţea diverşĭ factorĭ. Dar toţĭ aceştĭ factorĭ o dată stabiliţĭ, există desigur o tonalitate anumită în care melodia noastră va atinge maximul de expresiune pentru un sentiment sau o situaţiune anumită. Se înţelege că această teorie, pe care o găsim deja magistral expusă şi stabilită în antichitatea muziceĭ grece (v. *Grecĭ*, şi diferitele lor modurĭ) a pierdut din puterea ĭeĭ în muzica modernă, şi dacă ĭe netăgăduită în ceĭa ce priveşte vocile şi instr.-ele ce nu sînt silite a tempera, ca instr.-ele de arcuş şi instr.-ele de suflare naturale, ĭea devine nulă pentru acele temperate, şi pentru piano de ex. ĭe absolut indiferent a scrie în *fa* ♯ sau în *sol* ♭, tonalităţĭ cari după teoria caracterelor ar trebui să fie aşa de deosebit expresive.

Caracteristică sau *notă c.* în teoria muzicală ĭe denumirea ce se dă noteĭ sau notelor ce deosebesc o tonalitate de alta. Aceaste caracteristice variază după tonalităţile ce avem în prezenţă. Astfel între tonalităţile paralele, caracteristicele sînt nota senzibilă pentru minor şi gradul al cincilea pentru major. Între tonurile relative diferînd printr'o singură notă, această caracteristică dacă ĭe suitoare, ĭe sensibila, dacă ĭe pogoritoare ĭe gradul al patrulea: de ex. între *do* major şi *sol* major, avem ca-

racteristica *fa* ♯, sensibilă pentru *sol*, şi *fa* ♯ grad al patrulea pentru *do*. Intre tonurile maĭ mult sau maĭ puţin relative, diferind între ĭele prin două sau maĭ multe note, se deosebeşte o caracteristică principală, a căreĭa prezenţă ne duce cu precisiune în noul ton, şi una sau maĭ multe caracteristice secundare. Şi aicĭ notele caracteristice principale suitoare sînt note sensibile, cele pogorîtoare sînt gradul al patrulea. Dacă luăm de ex. tonalităţilo *do* major şi *mi* minor, avem nota caracteristică principală *re* ♯, care ne duce desigur în *mi*, pe cînd *fa* ♯ ĭe o caracteristică secundară, căcĭ singură, ĭea nu determină numaĭ decît tonul luĭ *mi*, ci faţă cu *do* major, fiind o notă alterată suitor devine notă sensibil şi ne-ar duce prin urmare în *sol*; venind însă după *re* ♯, ne întăreşte tonalitatea luĭ *mi*. Invers, între *mi* minor şi *do* major, pentru acest din urmă nota caracteristieă ĭe nota *fa* ♮, căcĭ ĭea ne duce absolut în *do*, fiindu-ĭ grad al patrulea; nota *re* ♮ întăreşte tonalitatea luĭ *do* dacă vine în acelaş timp sau după *fa* ♮, şi ĭeste o caracteristică secundară, căcĭ fără *fa* ♮ ĭea fiind sensibila tonuluĭ minor (*mi*) alterată pogorîtor s'ar transforma în gradul al cincilea al paralelului major şi ne-ar duce prin urmare în *sol*. Asemenea între *do* major şi *la* ♭ major, caracterisitca principală ar fi gradul al patrulea al acesteĭ din urmă tonalităţĭ, *re* ♭, pe cînd pentru *do*, trebuind a urca sunetele, caracteristica principală va fi *si* ♮ (v. încă *paralel*, *relativ*, *indepărtat* ş.a.).

Caradia-vina (beng. şi skr.) v. *Sarod*.

Cărăşelul, arie şi dans popular, de o mişcare vioaĭe, de ordinar în măsura de $^{2}/_{4}$. Se dansează în părechĭ, şi în melodie ritmul ternar alternează cu cel binar.

Carava ĭe numele dat instr.-uluĭ cu ancie dublă, care în cimpoĭ ĭe însărcinat a ţinea melodia.

Caressimale sau *Quaressimále* (it.) se numea în sec. XVIII specia de repertoriu curent compus din cîteva ariĭ bogat ornate, pe care cîntăreţiĭ soliştĭ şi le formau şi pe care le introduceau orĭ unde şi în orĭ ce ocaziune, cu sau fără sens (v. încă *Arie*.)

Carezzando, *carezzevole* (it.) expr. indicînd un mod de atac a tastelor claviatureĭ, netezindule oare-cum.

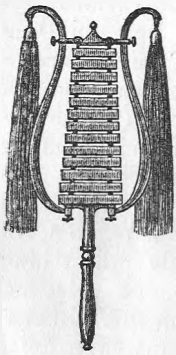
Caricato (it.) incarcat, exagerat, epitet defavorabil ce se dă cîte o dată vorbindu-se despre un stil, despre un mod de execuţiune ş. a. *Buffo c.* = comic exagerat.

Carillon (fr.) instr. format dintr'o serie de clopote de diferite dimensiunĭ, acordate astfel ca să deĭe diferitele sunete ale scăreĭ diatonice sau cromatice, şi permiţînd prin urmare executarea de melodiĭ simple sau chiar cu un uşor acompaniament. Aces-

te instr.-e au existat un timp numaĭ în clopotnițele bisericilor, de unde au trecut apoĭ în turnurile principalelor edificiĭ publice, prevăzîndu-se ceasornicele acestora cu astfel de instr.-e acționate mecanic printr'un sul dințat și sunînd diferite ariĭ pentru a anunța diferitele ceasurĭ ale zileĭ. Nu se poate fixa o dată apariționeĭ acestor instr.-e, și diferitele date ce se posedă se pierd în adîncimea secolilor. Astfel se citează ca cel maĭ vechiu C., acel ce a fost pus la biserica din Alost, în Belgia, la 1487; dar deja în 1317 orașul Rouen poseda un C. Apoĭ într'o scrisoare a burgmaĭstruluĭ din Bruges se vorbește de un C. ce ar fi existat în acest oraș încă de pe la 1228 și într'un manuscript datînd din sec. IX se vede figurată o specie de grindă de care sînt aninate maĭ multe clopote de diferite mărimĭ, ce sînt lovite de un clopotar care ține două cĭocane în mînĭ. Maĭ mult, modul de acordare a unor vechĭ C.-e ne arată că aceste instr.-e trebuĭe să fi fost acordate în cele întăĭ secole ale Evuluĭ mediu. In tot cazul, ĭe sigur că aceste instr.-e au fost introduse în Europa prin Olandezĭ, carĭ n'au făcut decît a imita pe Chinezĭ, aceștia posedînd deja de pe timpul lui Confucius o specie de C. Cele întăĭ C.-e au funcționat fiind lovite direct prin ajutorul unuĭa saŭ a două cĭocane; maĭ tîrziu s'a imaginat a le acționa prin intermediarul uneĭ claviaturĭ duble, pentru mînĭ și pentru picĭoare; asemenea sînt instr.-e automate, puse în acțiune printr'un sul dințat. De ult timp funcțiunea de *Carilloneur*, a fost ereditară, și în tot cazul muzicantul ce ocupa această funcțiune ĭera dator a produce cel puțin un elev demn de a-ĭ succeda. Numărul clopotelor variază de la un C. la altul: cel din Dunkerk s'a bucurat de o mare celebritate; asemenea acel din Bruges, format din 47 de clopote, se citează ca cel maĭ armonios; apoĭ se citează încă acel de la Notre-Dame din Chalons s. Marne, cu 56 de clopote, acele din Gand, din Copenhaga, ca cele maĭ renumite din Europa. Un efect cu adevarat neîntrecut de C. se poate auzi sîmbăta seara, pe la 7 ceasuri pe cheĭul de la Rathaus din Zurich: clopotele de la Grossmünster, de la Fraumünster și de la St. Petru sînt astfel acordate pentru a putea suna în preună; maĭ cu samă în seara anuluĭ nou miĭ de persoane se grămădesc pe cheĭurĭ și pe podurĭ pentru a auzi sunîndu-se C.-ul anuluĭ nou. Ca un cap de operă a factureĭ moderne se citează C.-ul de la Hotel de Ville din Bruxelles.

De cîțĭ va ani se construĭesc sub numele de C. diferite instr.-e constînd dintr'o serie croma-

tieă de timbre sau de simple lame de oţel, puse într'o ladă sonoră sau pe o ramură cu două braţe, şi lovite prin ajutorul uneĭ claviaturĭ, sau direct cu două cĭocane. Aceste instr.-e, de care un specimen ĭe aşa numita *lira*, întrebuinţată în muzicele militare, au de ordinar o extensiune aproximativă de două octave, mergînd până la limitele acute ale sistemuluĭ muzical. Cîte o dată se dă tot numele de C. la instr.-e analoage, formate din lame de sticlă, de porţelan ş. a. instr.-e care maĭ drept ar trebui să fie numite *Armonica* (v.).



11 Lira.

Numele de C. se dă cîte o dată bucăţilor de muzică destinate a fi cîntate pe aceste instr.-e sau la muzică instr.-ă imitînd sonoritatea jocurilor de clopote. In muzica de piano aceste bucăţĭ ĭeau de obiceĭ forma de micĭ melodiĭ în terţe, acompaniate de un sunet superior sau inferior, cu obstinaţie repetat (v. încă *Ça ira*).

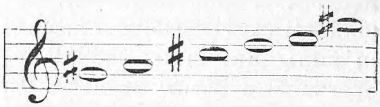
Carmagnole (fr.) cîntec şi dans popular francez, revoluţionar, a căruĭa cuplete terminate prin refrenul:

Dansons la Carmagnole
Vive le son du canon.

au fost compuse în diferite epoce, dar care evident îşĭ au originea la luarea Tuileriilor, în 10 Aug. 1792. Muzica, în $^{6}/_{8}$, ĭe formată din două părţĭ, întăĭa de zece tacte, a doua din 12; se cîntă dansînd în rondă, fie care cuplet într'o mişcare moderată, apoĭ la refren, ultimele 8 tacte, mişcarea se accelerează, cît de repede posibil. Pentru muzicele militare această rondă populară se arangează, sub formă de marş repede (*Pas redoublé*).

Carna sau *Karna* în teoria muziceĭ indiene se numeşte o specie de măsură corespunzînd măsureĭ noastre de $^{4}/_{4}$. Tot astfel se maĭ numeşte şi o specie de fluĭer cu care se acompaniază dansul baĭaderelor.

Carnati sau *Karnati*, numele uneĭ tonalităţĭ indiane corespunzînd oare cum gameĭ luĭ *la* major, bazată pe sensibilă şi lipsindu-ĭ notele *si* şi *fa* ♯:



Carne-*farah* sau *Karne-pharah*, semn din notaţiunea accentelor tonice evreĭe (v. accent).

Carnix (gr.: *Karnyx*) şi *Carnos* (gr.: Karnos) vechĭ denumirĭ a trompeteĭ.

Carola (it.) sau *Carrus* (lat.) se numea în Evul mediu o specie de dans cîntat, analog cu hora noastră, care probabil acolo îşĭ are origina. Trecut de pe continent în Anglia,

cuvintul se aplică în curînd la o specie de cîntece semi-profane semi-religioase ce se cîntă la diferite serbătorĭ şi maĭ cu samă la Crăcĭun (v. *Noël.*)

Carré (fr.) = *patrat* (v.). *Carrée* (fr.) = *brevă* (v.)

Carrus (lat.) v. *Carola.*

Cartel (fr.), *Cartello* (it.), ĭera o specie de hîrtie sau maĭ bine de pergament pe care se putea scrie maĭ de multe orĭ. Acest nume se dădea maĭ de mult primeĭ concepţiunĭ, primeĭ skiţărĭ a uneĭ compoziţiunĭ. *Cartellone* (it.), augmentativul de la *Cartello*, ĭera acelaş lucru. Tot astfel se numesc în Italia şi programele de concerte ş. a. dar maĭ cu samă anunţînd stagiunĭ teatrale.

Cas sau *Kasat*, denumirea arabă a cimbalelor (v.)

Case, *Caze*, se zice cîte o dată vorbindu-se despre tastele, gradaţiunile ce se văd pe limba unor instr.-e de coarde.

Cassa (it.) = dobă.

Cassatio (lat.), *Cassation* (fr.), *Cassazione* (it.), pare că la început se numea partea finală a uneĭ compoziţiunĭ instr.-ale. Maĭ tîrziu, în sec. XVIII s'a început a se numi astfel o compoziţiune instr.-ală a căreĭa destinaţiune primitivă ĭera a se cînta în stradă, în faţa caseĭ cuĭ-va, ca un omagiu. Astfel fiind se poate confunda C. cu *serenata* (v.): numaĭ pe cînd aceasta avea o formă hotărîtă, cea d'intăĭ afecta o formă liberă. In aceste compoziţiunĭ se întrebuinţa 1 până la 10 instr.-e cîntînd solo, fără reduplicare, şi numărul părţilor ce o formau asemenea varia de la una la 10. Haydn, Mozart ş. a. au lăsat multe compoziţiunĭ purtînd acest titlu; totuşĭ ĭe greu a stabili cari ar fi caracterele riguros distinctive în privinţa formeĭ între o C. şi celelalte forme ale muziceĭ instr.-ale concertante din acel timp.

Cassi-*flute* nume dat de Cassi-Meloni, din Paris, în 1857, la o specie de armoniu inventat de ĭel.

Castanete (fr.: *Castagnettes*), instr. de percusiune, format din două bucăţĭ de lemn tare sau de os, concave şi legate împreună ca cele două valve ale uneĭ scoĭcĭ; lovindu-le una de alta, ĭele dau un sunet destul de muzical. Forma lor a variat puţin, şi din cea maĭ adîncă antichitate le găsim la Grecĭ sub numele de *Crotale* şi în tot Orientul au fost şi sînt un instr. favorit pentru acompaniarea şi marcarea ritmuluĭ în melodiile dansurilor femeĭeştĭ. Trecute în Evul mediu în Europa prin Maurĭ adevăratele C. au devenit populare maĭ cu samă în Spania (*Castanuelas*); dănţuitoriĭ spaniolĭ se servesc în acelaş timp de două părechĭ: una maĭ mică, numită *hembra* (femeĭe) cu care se marchează desemnurile ritmice (*el redoble*), şi alta maĭ mare, numită *macho* (bar-

bat) care nu marchează decît ritmul fundamental (*el golpe*). Sub numele de *C. andaluse* se înțelege o specie de C. micĭ, destinate a fi mînuite de femeĭ. Din contra C. *galiciane* sînt C. marĭ. Instr.-ele cunoscute în diferite timpurĭ prin denumirile de *Crotale*, *Crusmale*, *Crupeze*, *Maronete* ș. a. nu ĭerau decît C., variind maĭ mult sau maĭ puțin prin formă, dar avînd absolut acelaș rol, aceĭașĭ destinațiune. Și la noĭ s'a întrebuințat un timp în primele muzicĭ militare C. turcești, numite *Giamparale*. In muzica de teatru și de concert s'a introdus adese C., pentru culoarea locală și pentru efecte pitorești adese foarte reușite

12 Castanete.

Castrat, cîntăreț care supus la o operațiune hirurgicală aplicată încă din copilărie, i-ĭ păstrează vocea și-l face că atingînd vrîsta de barbat, nu are a se teme de schimbarea ĭeĭ; aceasta, pe lîngă timbrul și dulceață voceĭ de copil, capată la această epocă, puterea și volumul voceĭ de barbat. Fără a discuta originea și barbaria acestuĭ obiceĭ, trebue a constata ca în arta cîntuluĭ propriu zis, *Castrații* au jucat un rol enorm și că din ziua de cînd aceștia au dispărut de pe scenă, virtuozitatea vocală a intrat într'o epocă de decadență, decadență care însă a fost poate maĭ salutară arteĭ adevărate decît perioda de înflorire care a precedat-o. Perioda de apogeu a castraților a fost secoliĭ XVII și XVIII; dar dacă deja de prin sec. XII vedem că bisericile întrebuințeau vocĭ așa zise *artificiale* (după Balsamon din Constantinopole, citat de Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*) originea castraților se pierde în antichitate. In diferite timpurĭ vedem apărînd de acești cîntăreți, fie la bisericĭ, fie la capele princiare. Vocile femeiești ne fiind admise în biserică și pe de altă parte cetirea muziceĭ proporționale fiind foarte grea pentru copiĭ, partidele de sopran, sau de altiștĭ, dealtmintrelea destul de jos scrise, ĭerau ținute de barbațĭ, cîntăreți speciali numiți *falseliști*, a căror timbru ar fi greu de precizat și cari nu dispar decît prin intrarea în modă a castraților. In adevăr în primiĭ anĭ aĭ sec. XVII castraţiĭ apar la capela pontificală, modelul capelelor de pe acel timp, și de atuncĭ favorea și importanța acestor barbațĭ-copiĭ crește necontenit în tot sec. XVII și chiar în al XVIII. Vittori, Landi, Allegri, Simonelli, au fost ceĭ maĭ celebri printre ceĭ d'intăĭ și deja în a doua jumătate a sec. XVII vedem o întreagă falangă de virtuozĭ ilustrînd și perfecționînd arta cîntuluĭ. Intre ceĭ maĭ celebri din această pe-

riodă şi din sec. următor au fost B. Ferri, supranumit, „Regele muzicanţilor“, Manteucci care la vîrstă de 80 de anĭ cînta cu o uşurinţa şi o flexibilitate în voce ca la 20, Farinelli, care prin cîntul seu curarisi melancolia luĭ Filip V, Caffareli, Senesino. Marchesi ş. a. Ultimiĭ au fost Crescentini şi Velluti, cu cari dispăru această specie de cîntăreţi, către începutul sec. nostru. Pentru acest din urmă Rossini a scris singurul rol ce a destinat uneĭ astfel de vocĭ: *Aureliano în Palmira*; dar melodiile luĭ Rossini, ornate de Velluti, deveniră de necunoscut; Rossini jură că a fost prima şi ultima încercare şi în adevăr de la această opera se hotărî ĭel a scrie însuşĭ toate ornamentele necesare ariilor luĭ. Cu secolul nostru sopraniştiĭ au dispărut cu totul, dar abuzurile ce ĭeĭ au introdus în muzică nu au dispărut încă nicĭ azĭ, şi profesorĭ de cînt, punîndu-se sub protecţiunea obiceĭurilor aduse în favoare de castraţĭ, consiliază elevilor lor ornarea şi defigurarea melodiilor scrise de maĭştri. Ie uşor de explicat favoarea de care s'au bucurat un timp aceşti cîntăreţi, şi entusiasmul ce l'au rîdicat în publicul amator de pe acele timpurĭ. Se înţelege că putîndu-se deda din cea maĭ fragedă copilărie arteĭ cîntuluĭ, puteau ajunge la o perfecţionare neaccesibilă barbaţilor; apoĭ chiar caracterul vocilor lor, caracter amestecat din dulceaţa timbruluĭ de copil cu puterea voceĭ de barbat, se deda la ornamente, la brodăriĭ pe care astăzĭ abia cele maĭ agile vocĭ de femeĭe le pot aborda. In schimb însă, jocul lor ĭera tern, şters, ĭeĭ ĭerau actorĭ maĭ mult de cît mediocri şi influenţa lor asupra arteĭ muzicale propriu zisă a fost nefastă. Compozitoriĭ ştiind că ariile lor vor fi *refăcute* de virtuozi, nu le maĭ dădeau nicĭ o îngrijire şi nu scrieau decît o specie de *canva* pe care cîntăreţul *broda*; publicul pe de altă parte s'a obicĭnuit a nu maĭ asculta de cît pe interpret, fără a maĭ ţinea nicĭ o samă de frumuseţa intrinsecă a muziceĭ; fiecare virtuoz avea în bagajul seu o cantitate de ariĭ (*Caressimale*) pe care le intercala în orĭ ce operă şi în orĭ ce loc, fără a se preocupa nicĭ cum dacă are sau nu senz această intercalare (v. *Arie*). Aceste împrejurărĭ însă au adus că după sborul ce a luat la început muzica dramatică în prima jumatate a sec. XVII, cu cît castraţiĭ au întrat maĭ în favoare, muzica dramatică a întrat într'o periodă de decadenţă, maĭ cu samă în Italia, producînd o cantitate nemărginită de platitudinĭ de o valoare negativă şi această periodă de decadenţă s'a menţinut până cînd revolta compozitorilor, cari nu-şĭ maĭ recunoş-

teau producţiunile, a făcut să dispară pentru totdeauna această sectă de pe arena arteĭ.

Catacreză, sau *rezoluţiune catacrezică*, se numeşte în muzică rezoluţiunea excepţională dată uneĭ disonanţe, cînd aceasta remîne pe loc, pentru a face parte din acordul următor. Acest artificiu armonic, foarte des întrebuinţat, atît în muzica modernă, cît şi în stilul contrapunctuluĭ vocal, dă maĭ multă putere, maĭ multă energie disonanţeĭ. Se maĭ numeşte şi *Elipsă* sau *rezoluţiune elipticǎ*.

Catacustică, ĭeste partea acusticeĭ care se ocupă în special cu sunetele reflectate (v. *Ecou*).

Catalectic epitet dat versurilor cărora din ultimul picĭor le lipseşte una sau două silabe.

Catastorne se numea la Grecĭ pliscul şi în general îmbucătura instr.-elor de suflare.

Cata-tantri-vina (beng.) = vina cu o sută de coarde, v. *Canon* (instr.).

Catavasie, cîntare bisericească în care se descrie pogorîrea luĭ Hristos în Iad.

Catch (engl.) = goană, pl. *catches*, formă specială engleză; se numesc astfel micĭ canoane cu un text comic, adese lasciv, decoltat, în cari totuşĭ se îngrămădesc toate greutăţile de execuţiune, ca fragmentarea textuluĭ şi chĭar a cuvintelor la diferite vocĭ, ş. a. în Anglia există multe colecţiĭ speciale de acest gen de compoziţiĭ, de care se citează deja de pe la începutul sec. XVII: *Pammelia* (1609), *Deuteromelia* (1609), *Melismata* (1611) ş. a. Pănă la finele sec. trecut a existat în Londra un club cu simpla misiune de a face să progreseze această formă caracteristică engleză.

Catena (it.). = *barre* (fr.) (v.).

Catena *di trilli* (it.) lanţ de trilurĭ, serie de note trilate.

Caterincă, denumire populară a orgăĭ cu manivelă.

Catiaĭana-*vina* v. *Canon* (instr.)

Cattivo (it.)=reu, se zice despre *timpul slab* al măsureĭ.

Cauctica-*vina* v. *Sauctica-vina*.

Cauda (lat.)=Coadă (v.)

Cavaco, mică chitară portugheză cu 4 coarde.

14 Caval.

Caval, numit încă *fluĭeroĭ* sau *fluĭer ciobănesc*, ĭe un instr. popular făcut de ordinar de lemn de paltin; de o lungime aproximativă de 82 cm. şi avînd 6 borte laterale împărţite în 2 grupe de cîte 3. La capete, pentru a nu crapa, ĭe învălit cîte odată cu coajă de lemn de cireş.

Cavalcata (it.) *cavalquet* (fr.) se numea în Evul mediu soneriĭ de trompete uzitate în cavalerie.

Cavalletto (it.) = scăunaş (v.) la instr.-ele de coarde.

Cavata sau maĭ adese *Cavatina* ĭe numele uneĭ bucăți de solo făcînd parte d'intr'o operă și deosebindu-se de *Arie* prin aceĭa că ĭe maĭ puțin desvoltată, conține maĭ puține melisme, cuvintele sînt maĭ puțin repetate și pe cînd *Aria* are un caracter maĭ dramatic, C. are un caracter maĭ liric. C. ĭe de obiceĭ în o singură mișcare; dar în muzica maĭ vechĭe se dădea acest nume la *Arioso* (v.) ce urma unuĭ recitativ, care *Arioso* se putea suprima cîte o dată, de unde numele de C. (de la *Cavare*=a scoate). S'a maĭ numit încă și *Aria de sortita* fiind că ĭera obiceĭul a se da cîntăreților la prima apariție într'o operă. Ușurința însă ce puneau compozitoriĭ în alegerea numelor ce dădeau compozițiilor lor face că găsim bucățĭ foarte variate prin formă purtînd însă acelaș nume. Astfel găsim Cavatine desvoltate formate d'intr'un recitativ, urmat de o melodie în mișcare înceată, după care urmează un alt recitativ sau un cor, și să încheĭe cu un *Allegro* sau *Caballeta*. Uniĭ compozitorĭ chĭar, au dat numele de C. la unele părțĭ din compozițiile lor instr.-ale; astfel Beethoven numește C., *adagio* din quartetul seu în *si* ♭.

Cazăcească arie și dans popular al Cazacilor; se dansează de două persoane. Melodia, de ordinar în minor cu modulațiĭ brusce în major, ĭe formată din două perioade de cîte opt tacte, în $^2/_4$, de mișcare vioaĭe, dar moderată. Din popor a trecut în baleturĭ cu culoare locală, unde de obiceĭ aceste dansurĭ sînt intitulate *alla cosacca* (it.), *Kosackisch* (germ).

Caze v. *Case*.

*C. B.*, în partițiunĭ, presc. în loc de *Contrabas*. Pus pe portativul altuĭ instr. arată că acel instr. trebuĭe să meargă în octavă sau în unison cu basul (*col basso*.)

C barré (fr.) = C tăĭat, denumire a semnuluĭ de măsură 𝄵 pentru $^2/_2$.

C. D., presc. în loc de *colla destra* (it.) = cu dreapta.

C dur (germ.) = *do* major.

Ce, silabă uzitată în vechile sisteme de solmizare. V. *Bebisatio* și *Bocedisatio*.

Ce sau *Tsche*, specie de flaut chinez cu 6 borte și fără cheĭ: ambele capete sînt astupate și gura ĭe la mijlocul tubuluĭ.

Cebell, vechie denumire engleză a gavoteĭ repede (între alțiĭ la Purcell) v. *Gavotă*.

Cecilium, nume dat în 1866 de Quentin de Crousard din Paris, unuĭ instr. cu anciĭ libere, cu claviatură și cu foĭ, specie de armoniu prin urmare, cu o extensiune de 5 octave și de o sonoritate dulce și vibrantă.

Cedari, tonalitate indiană care s'ar putea asemănă cu gama luĭ *re* minor bazată pe gradul al patrulea diezat: *sol* ♯,

*la, si* ♭, *do* ♯, *re, mi, fa, sol* ♯.

Celere, (it.) termin de mişcare, = repede.

Cefalicus (lat.), şi

Cefesias (lat.), semne din notaţiunea neumatică (*v. Neume*).

Celesta a fost numit de factorul Mustel din Paris, un instr. perfecţionare a tipofonuluĭ. Sunetele în acest instr. sînt produse de lame metalice puse într'o ladă de resonanţă şi vibrînd lovite de o serie de cĭocanaşe ascultînd uneĭ claviaturĭ. De o extensiune cromatică de 4 sau 5 octave, poate da atît succesiunĭ melodice cît şi acordurĭ. Timbrul ĭe analog cu acel al tipofonuluĭ, dar fiind de o sonoritate maĭ mare. *C.* poate fi întrebuinţată în orchestră înlocuind jocurile de timbre, în orgă se numeşte *C.* sau *voix celeste* (fr.), un joc de 8 picĭoare, tremurat (v.) analog cu *bifara*. Se maĭ numeşte şi *Celestina*.

Tot astfel se numesc jocurĭ analoage în armoniu.

La piano se numeşte *pedale celeste* (fr.), pedala stîngă, care slăbeşte sonoritatea, strămutînd seria cĭocanaşelor, astfel ca să lovească numaĭ o coardă din grupul de 3 ce produc un sunet.

Celestin a fost numită o vechie dispoziţiune mecanică destinată a modifica sonoritatea vechĭelor clavecine. Inventatorul acesteĭ dispoziţiunĭ a remas necunoscut şi deja de prin mijlocul sec. XVIII însuşĭ mecanismul a căzut în uĭtare.

Către sfîrşitul sec. XVIII factorul Walker, din Londra, numi *Celestina* o altă dispoziţiune mecanică adaptată pianuluĭ.

In fine către începutul sec. XIX Zink din Hessen—Homburg numi *Celestine* un instr. complicat, cu 3 claviaturĭ. Iel ţinu însă pentru dînsul secretul construcţiuneĭ luĭ şi astăzĭ nu se ştie alt ceva asupra acestuĭ instr. decît că claviatura superioară punea în acţiune un instr. analog cu armonica lui Franclin, claviatura medie punea la dispoziţia executantuluĭ după voĭe un piano sau o orgă şi claviatura inferioară imita diferite instr.-e de suflare şi de coarde.

Cello (it.), presc. a cuvîntuluĭ *violoncello*, foarte întrebuinţată mai cu samă în Germania.

Celtică, *trompetă c.* v. *Carnix*.

Cembal (fr.) *Cembalo* (it.) prescurtarea in loc de *Clavicembalo* = *Clavecin* (v.). Factorul Gotfrid Silberman, din Dresda, a numit către 1720 *Cembal d' amour* e specie de clavecin cu coardele de două orĭ maĭ lungĭ decît la acele ordinare; numaĭ tangentele atingînd aceste coarde la jumătatea lor, făceau ca cele două jumatăţĭ vibrau independent, dînd astfel octava sunetuluĭ ce l'ar fi dat coarda vibrînd în întregime, cu uşoare batamente, ceĭa ce modifica întru cît-va sonoritatea, *Cembalo omnicordo* sau *Proteus*

a fost numit către mijlocul sec. XVII de către Fr. Nigetti din Florența o specie de clavecin, despre care însă nu se cunoaște nicĭ un detaliu. V. încă *Cimbal*.

Ceng, instr. chinez, de origină foarte vechĭe, pe care-l găsim ortografiiat în diferite modurĭ: *Cheng*, *Keng*, *Scheng*, *Tcheng*, *Tscheng*, și care după uniĭ autorĭ ar fi purtat încă deosebite nume, astăzĭ unele date altor instr.-e *Iu*, *Ciao*, *Ho*. ș. a. Ie format dintr'o cucurbită servind ca rezervoriu, înlocuită adese printr'un gros tub de bambu sau printr'o sferă de lemn, lucrată la strug și dată cu lac. Aĭerul introdus în aceasta printr'o țevie, ĭe distribuit într'o serie de tuburĭ de diferite mărimĭ, avînd la baza lor anciĭ libere. Ie cum se vede o mică orgă rudimentară, care cunoscută Chinezilor, după legendele lor, de maĭ bine de două mii de anĭ înainte de Era noastră, se găsește astăzĭ aproape în aceĭașĭ stare primitivă. Numărul tuburilor variază de la un instr. la altul, dar pare că unele din ĭele nu sînt puse de cît pentru a da aspect instr.-uluĭ și numărul tuburilor cu ancie nu a trecut nicĭ o dată peste 13. Prin ajutorul uneĭ deschizăturĭ practicate la partea superioară, tubul poate fi acordat astfel ca să vibreze sincronic cu ancia; o a doua deschizătură laterală, foarte mică, ĭe practicată la baza tubuluĭ. Suflînd în instr. și lăsînd toate deschizăturele libere, nu se aude nicĭ un sunet; dar ĭe de ajuns a astupa deschizătura de la bază a unuia din tuburĭ, ca raportul indispensabil dintre ancie și tub să se stabileaseă și sunetul să se producă. Pentru a cînta din acest instr., trebuĭe un suflu puternic și ĭe foarte ostenitor, unele tuburĭ ajungînd până la 4 m. lungime. Cunoscut din cea maĭ adîncă antichitate în China în Iaponia, în Siam, (unde ĭeste numit *Ken*, acest instr. a inspirat factoruluĭ Kirsnik, din Petersburg, în 1780, introducerea în orgĭ a unuĭ joc de anciĭ libere, prima aplicare în Europa a acesteĭa.

Cenk, vechĭ instr. arab, cu coarde de pișcate.

Centon (fr.) *Centone* (it.) se zice în general despre un tot format din micĭ fragmente de proveniențe deosebite. In muzică acest nume se dă la lucrărĭ de dimensiunĭ importante, opere, oratoriĭ, mese, liturghiĭ ș. a. formate cu melodiĭ, cu fragmente luate din alte lucrărĭ analoage și adaptate cu maĭ multă sau maĭ puțină măestrie. De aicĭ verbul a *centoniza* (fr.: *centoniser*, it.: *centonizare*) care exprimă acțiunea acesteĭ lucrărĭ. Astfel se zice de ex. că Sf. Grigorie a centonizat compunînd Anfifonarul. Un cuvînt maĭ modern care reprezintă acelaș lucru ĭe *pasticcio* (it.). Tot o specie de

*centon* sau de *pasticiu* ĭe şi compoziţiunea instr.-ală numită *pot-pouri* (fr.), numaĭ acesta ĭe rezervat pentru lucrărĭ de dimensiunĭ maĭ micĭ. Foarte în favoare pe la începutul sec. XIX, astăzĭ a decazut cu totul, cel puţin oficial: compozitoriĭ nu maĭ ĭubesc a da acest titlu lucrărilor lor, chĭar cînd le dau această formă, dar expresiunile: *Selection*, *Illustration*, ş. a. nu reprezintă decît tot o specie de *ghivecĭ* muzical făcut cu maĭ mult sau maĭ puţin gust, şi chĭar unele uverturĭ moderne nu au alt aspect.

Ceph . . . . . v. Cef. . . . .

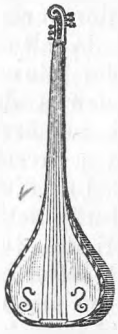
Cercar *la nota* (it.) se numeşte în arta cîntuluĭ, anticiparea uşoară a noteĭ silabeĭ următoare, cum se face în aşa numitul *Portament*.

Cervelas (fr.) instr. uzitat în sec. XVII, una din încercările de a se da un bas instr.-elor cu ancie dublă, căutîndu-se a se capata o mare lungime a coloneĭ vibrante fără a se da dimensiunĭ colosale tubuluĭ, încercărĭ cari au dus la crearea fagotuluĭ.

Ces (germ.) = *do* bemol.

Cesură, în muzică, ca şi în versificaţie, ĭe un repaus suspensiv, determinat prin construcţiunea ritmică a frazeĭ. Bine înţeles, în cazurile cînd muzica ĭe însoţită de cuvinte, cesurele muzicale trebuĭe să corespundă cesurelor textuluĭ, condiţiune adese calcată de compozitoriĭ puţin scrupuloşĭ, cari sacrifică sensul poetic frumuseţeĭ unilaterale ale melodieĭ. Cînd cesura nu ĭe urmată de o pauză, poate fi marcată printr'un punct pus deasupra noteĭ finale a *inciseĭ* (v.); dar de multe orĭ concordanţa sensuluĭ poetic cu cel muzical ĭe aşa de strînsă, că orĭ ce indicaţiune devine de prisos. Cesura poate fi *masculină* sau *feminină*, după cum ritmul ĭe masculin sau feminin, după cum *ictus* (v.) final cade pe un timp tare sau pe un timp slab. Cîte o dată *C.* ĭe numaĭ sub-înţeleasă, ascunsă oare cum prin continuarea imediată a frazeĭ muzicale, dar în tot cazul în execuţiune ĭea trebuĭe să fie simţită.

Cetera, *Citera*, *Citra* (it.), *Citre*, *Cistre*, *Sistre*, *Cithare* (fr), *Cither*, *Zither* (germ.) *Cittern*, *Cithorn* (engl.) ş. a. analoage, o mare abundenţă de nume pentru varietăţĭ foarte puţin deosebite ale unuĭa şi acelaş instr. uzitate în Evul mediu, dar maĭ cu samă în favoare în sec. XVI şi XVII şi date aproape cu totul uĭtăreĭ în sec. urmator. Aceste instr.-e, numite încă în Italia şi Franţa *chitară germană* sau *engleză*, aveau o tablă de armonie triunghĭulară, sau ovală, ca la lăută, dar fundul lat, ca la chitară; gîtul lung şi



15. Cetera.

tasta purtînd diviziunĭ, a căror număr varia, de altmintrelea căşi acel al coardelor, care varia de la 3 la 12 părechĭ. Acordul asemea nu ĭera fix, şi varia chĭar la instr.-e avînd acelaş număr de coarde. Acestea ĭerau de metal şi se puneau în vibraţiune prin ajutorul unuĭ plectru. Din marea favoare de care se bucurau în secoliĭ precedenţĭ, în sec. XVIII decad astfel că maĭ nu se maĭ vedeau decît doar în dughenile bărbierilor, pentru distracţiunea clienţilor. In Germania şi Anglia, în sec. XVIII se fabricau cetere pe gîtul cărora se aplica un mecanism de claviatură. *C. teorbă* ĭera numele special al instr.-uluĭ cu 12 părechĭ de coarde, pe care germaniĭ îl numeau *Zwölfchörigezither* şi engleziĭ *Bijuga-citter*, nume de altmintrelea date în general instr.-elor cu un mare număr de coarde, întinse pe 2 cuĭere sau chiar pe 2 gîturĭ (*Archi-cetera*). Instr.-e analoage, cu un mic număr de coarde, şi de dimensiunĭ micĭ, sunînd sau prin ajutorul unuĭ plectru sau prin ajutorul unuĭ arcuş, se numeau *Cistola*, *Citola* (it), *Cistole*, *Citole*, (fr.) ş. a. Sub numele de *C. antică* se înţelegea vechĭa *Kitară* (v.) a Grecilor. Pentru *C. austriacă* sau *orizontală* v. *Ţiteră*. Cuvîntul *ceteraş* a fost întrebuinţat un timp la noĭ, echivalînd cu acel de muzicant, lăutăr.

Ceti (a), pentru cîntăreţ sau intr.-ist ĭeste a executa o compoziţiune necunoscută luĭ, de unde expr. de un *bun cetitor*, pentru acel ce execută cu uşurinţă la prima vedere. Pentru compozitor ĭe a analiza, a judeca mental despre efectele uneĭ compoziţiunĭ fără a o auzi în realitate. Atît pentru uniĭ cît şi pentru alţiĭ, a ceti bine ĭe un lucru preţios în artă, şi dacă această calitate depinde în mare parte de la dispoziţiunĭ naturale, se desvoltă însă mult prin exerciţiu.

Cetra (it.), v. *Cetera*.

Ceu-Ku v. *Ku*.

C. F., prescurtare. în partiţiunĭ vechĭ, în loc de *Cantus Firmus*.

*C-fa-ut*, *C-sol-fa*, *C-sol-fa-ut*, *C-ut*, ĭerau diferitele nume ce lua sunetul *do* în *solmizarea* (v.) prin *mutaţiunĭ*.

Chabbabeh v. *Şababeh*.

Chacone (fr.) = *Ciacona* (v.)

Chalil v. *Halil*.

Chalumeau v. *Calamaula*.

Chamade (fr.) *Chiamata* (it) semnal dat de dărăbănĭ şi trompete pentru a anunţa asediatorilor capitularea asediaţilor.

Chambre (fr.) = Cameră (v.)

Chang - *Kati*, mic gong (v.) siamez.

Changuion (fr.) instr. cu anciĭ libere, specie de acordeon sau mic armoniu inventat către 1846 la Paris.

Chanson (fr.) = cîntec (v.)

Chansonette (fr.) dim. de la *Chanson*, cîntec (v.) de proporţiunĭ micĭ.

Chant (fr.) = cînt (v.)
Chanter (fr.) = a cînta.
Chanterelle (fr.) v. *Cantarella.*
Chanterre (fr.) = *Menestrel* (v.)
Chanteur, *Chanteuse* (fr.) = cîntăreţ, cîntăreaţă.
Chantre (fr.), cîntăreţ bisericesc, v. *Cantor.*
Chapeau *chinois* (fr.) = pălărie chineză, v. *pavilion* chinez.
Chapelle (fr.) = Capelă (v.).
Chaplachoon, vechĭ nume dat în Provence uneĭ specii de micĭ castanete, ne maĭ uzitate în sec. nostru.
Charactère v. *Caractere.*
Charge (fr.) semnal de cavalerie, sunat din trompete în momentul ataculuĭ.
Chasosra, v. *Chatzotzerat.*
Chasse (fr.) = vînătoare (v.)
Chatzotzerot sau *Chatzotzerah*, vechĭu instr. evreu, care după istoricul Josef pare a fi fost o specie de trompetă dreaptă, lungă de aproximativ 70 cm, făcută în argint; templul poseda 2, dînd sunete deosebite: una pentru a chĭema pe şefĭ şi alta pentru a aduna poporul. Ieste unul din rarile instr.-e evreĭe de care se posedă o represintaţie, căcĭ aceste 2 instr.-e se văd reprezintate pe medalia lui Simeon Bar Cocbah.
Chaudron (fr.) = Caldare (v.).
Chaurares (sp.) vechĭ castanete mexicane.
Chayna (sp.) sau *Khayna*, specie de mare fluĭer mexican; o deschizătură longitudinală practicată într'o latură a tubuluĭ produce o specie de trăganare a sunetuluĭ. Un instr. absolut analog se numeşte în Peru *Quena.*
Che v. *Ke.*
Chef (fr.) = Şef.
Chef *d'œuvre* (fr) v. *Capo* d'operă.
Cheĭe (lat.: *Clavis*, fr.: *Clef*, it.: *Chiave*, germ.: *Schlüssel*, engl.: *Key*) s'a numit prin sec, X şi precedenţiĭ tastele orgăĭ, cari în adevăr au funcţiunea uneĭ cheĭ, deschizînd şi închizînd întrarea aeruluĭ în tuburile sonore. De aicĭ s'a luat numele de *Clavir*, *claviatură*, dat totuluĭ format de aceste taste. In practică se scriea pe aceste taste literile de la A pănă la G, cari indicaŭ sunetele corespunzătoare, şi s'a dat numele de C. însuşĭ acestor litere. In sec. XI sistemul de notaţiune a fost modificat prin întroducerea liniilor portativuluĭ, şi literile nu se maĭ puneau decît pentru a indica puncte de plecare pe unele liniĭ; aceste litere, cari hotărau numele notelor puse pe liniile lor, şi pe cele vecine lor, se numeau *claves signatae*, şi prin diferite transformaţiunĭ au ajuns cheile noastre de astăzĭ. Literile cari au fost întrebuinţate la început ca cheĭ au fost: Γ, numită C. *gama ut*, determinînd locul celuĭ maĭ grav sunet a sistemuluĭ musical întrebuinţat pe atuncĭ; *f*, care determina locul luĭ *fa*; *c*, determinînd locul luĭ *ut* (*do*); *g*, determinînd locul luĭ *sol* şi în fine *dd*, determinînd locul luĭ *re*. Dintr'a-

ceste însă prima F, şi a cincea, *dd* degrabă au dispărut, şi principalele întrebuinţate au fost acele cari determinau locul semitonurilor în scara naturală; *c*, determinînd semitonul *si-do*, şi *f*, determinînd semitonul *mi-fa*; pentru a fi mai bine marcat aceasta, liniile acestor cheĭ ĭerau colorate: roş peutru *fa*, galbăn pentru *do*. Chĭar cheĭa luĭ *sol* a avut foarte puţină întrebuinţare practică la început, şi abia prin sec. XV şi XVI începe a apărea mai des. Cînd numărul liniilor portativuluĭ s'a fixat la cincĭ, diferitele cheĭ s'au întrebuinţat ast-fel:

Cheĭa lui *fa*, raportîndusela nota $fa_2$, care din litera F prin diferite transformărĭ a ajuns astăzĭ 𝄢 s'a întrebuinţat pe linia a patra, pentru bas, pe a treĭa, pentru bariton, şi mai rar pe a cincea, pentru contrabas (voce); astăzĭ întrebuinţarea ĭeĭ pe linia a patra ĭe generală, atît pentru vocile cît şi pentru instr.-ele ce dau sunete grave. Ie de remarcat că această cheĭe se întrebuinţează atît pusă drept 𝄢 cît şi resturnată 𝄡.

Cheĭa luĭ *do*, derivată din litera C, raportîndu-se la nota $do_3$, s'a întrebuinţat maĭ pe toate liniile portativuluĭ: pe întăĭa pentru sopran, pe a doua pentru mezzosopran, pe a treĭa pentru altist, pe a patra pentru tenor; astăzĭ această C. dispare din ce în ce, atît pentru vocĭ, cît şi pentru instr.-ele acute generalizîndu-se întrebuinţarea cheĭeĭ luĭ *sol*; totuşĭ pentru vocile de altist şi de tenor prezintă avantaje: altistuluĭ, portativul cu cheĭa luĭ *do* pe linia a treĭa îĭ reprezintă registrul de putere, şi tenoruluĭ aceĭaşĭ cheĭe pe linia a patra îĭ dă notele la adevarata lor înălţime. Pentru instr.-e această C. se maĭ întrebuinţează pe linia a treĭa pentru violă, pe linia a patra pentru unele note acute ale violonceluluĭ şi ale fagotuluĭ; se maĭ întrebuinţează încă pentru unele instr.-e *alto* sau *tenor*.

C. luĭ *sol*, 𝄞 derivată din litera g, şi 𝄞 raportîndu-se la nota $sol_3$, 𝄞 se întrebuinţează exclusiv pe linia a doua şi întrebuinţarea ĭceĭ se generalizează astăzĭ pentru toate vocile şi instr.-ele acute, ceĭa ce constituĭe un abuz, maĭ cu samă pentru vocea de tenor, căreĭa nu i se indică cel puţin că notele sînt scrise cu o octavă maĭ sus; în unele partiţiunĭ (maĭ cu samă engleze) găsim partida tenoruluĭ scrisă pe un portativ cu o dublă C. de *sol*, ceĭa ce indică această transpunere, dar aceasta numaĭ a rare orĭ. Maĭ mult încă, notaţiunea aşa zisă uniformă, adoptată de unele muzicĭ militare, armoniĭ şi fanfare, tinde a generaliza întrebuinţarea cheĭeĭ lui *sol* pe linia a doua, chĭar şi pentru instr.-ele grave. In afară de pe linia a doua,

C. *sol* a fost întrebuinţată şi pe linia întăĭ, pentru vocea de sopran acut, dar de puţinĭ compozitorĭ (Lulli de ex.) şi pentru puţin timp.

Numele de C. se maĭ dă cuĭelor sau şuruburilor, de lemn, de os sau de metal, cari servesc a da o maĭ mare sau maĭ mică tensiune coardelor sonore, şi prin urmare a le acorda la diapazonul voit.

Instr.-ul în formă de T (v. *accordoir*) ce serveşte acordoruluĭ pentru a întoarce şuruburile ce întind coardele pianuluĭ,a harpeĭ ş. a. încă se numeşte C.

Tot numele de C. (germ. *Klappe*,) se dă micelor mecanice, formate dintr'o pîrghie şi o supapă, cari permite instr.-iştilor deschiderea şi acoperirea bortelor laterale ale unor instr.-e de suflare, ca flautul, clarneta, ş. a. Instr.-iştiĭ dorind a da o cît maĭ mare intindere instr.-elor de suflare, s'a practicat în corpul acestora un număr din ce în ce maĭ mare de borte laterale şi cromatismul cerînd creşterea acestuĭ număr, s'a văzut că numărul degetelor nu maĭ ĭe suficient pentru acoperirea tuturor bortelor laterale necesare; aceasta a adus invenţiunea cheilor. Data acesteĭ invenţiunĭ nu ĭe cunoscută. Unele monumente greco-romane ne-au conservat figura maĭ multor instr.-e, în care borte practicate în corpul tubuluĭ sînt garnisite de o specie de micĭ tuburĭ; uniĭ autorĭ au considerat aceste tuburĭ drept cheĭ, destinate a astupa aceste borte, cînd nu trebuĭau să fie întrebuinţate; după alţiĭ aceste micĭ tuburĭ nu serveau decît a pogorî cu $^1/_2$ ton sunetul corespunzător borteĭ în care ĭera introdus, astfel că acest mic tub adiţional nu servea de cît a schimba tonul instr.-uluĭ. In săpăturele de la Pompeĭa s'a găsit o specie de fluĭer cilindric, de fildeş, în păretele căruĭa sînt practicate 15 borte, cari nu pot fi acoperite de degite; pe corpul instr.-uluĭ însă, lunecă, fără pĭerdere de aer, 15 inele metalice, fie care cu cîte o deschizătură corespunzătoare celor 15 borte laterale ale instr.-uluĭ; astfel că prin învîrtirea lor aceste inele pot după voinţa executantuluĭ să acopere sau să descopere bortele laterale ale tubuluĭ instr.-uluĭ. Ambele aceste sisteme însă sînt trăgănate, cer timp, şi trebuĭa a se găsi mijloace maĭ expeditive, ceĭa ce a adus maĭ întăĭ construirea instr.-elor în diferite tonurĭ, apoĭ, prin cheile, în sensul în care le înţelegem astăzĭ, instr.-ele cromatice, omnitonice. Naturalminte, la început muzica mărginindu-se la modulaţiile în tonurile relative, s'a căutat a se da instr.-elor fabricate într'un ton dat posibilitatea a modula în tonurile relative aceluĭ ton; aceasta se obţinea prin una sau două cheĭ adaptate instr.-

uluĭ. Cu timpul, numărul acestor cheĭ creşte succesiv, şi în unele instr.-e moderne numărul se suĭe la peste 20. Sistemul de cheĭ astăzĭ ĭe aplicat exclusiv la instr.-ele de suflare cu gură şi cu ancie (fluĭere, flaute, clarnete, oboĭe, saxofonĭ, fagote s. a.), dar în sec. XVIII şi către începutul sec. XIX s'a cercat a se aplica acest sistem şi la instr.-e cu bocal: bugle, trompete ş. a. Aceasta însă fără succes, şi pistoniĭ au făcut cu totul să dispară aceste încercărĭ. In sec. XIX sistemuluĭ de cheĭ simple ĭ-a succedat un mecanism imaginat maĭ întăĭ de Gordon în 1827 şi perfecţionat apoĭ de Böhm. Acest sistem uşurează enorm mecanismul instr.-elor de suflare şi permite execuţiunea unor figurĭ şi pasaje inexecutabile pe instr.-ele cu sistemul de cheĭ ordinare. Iată în ce constă principiul acestuĭ sistem: un deget, astupînd o bortă laterală, apasă în acelaş timp un mic inel (de unde numele de *sistemul cu inele*), care printr'o vargă corespunde cu o cheĭe ce poate acoperi o altă bortă laterală, aşa că în acelaş timp un acelaş deget îndeplineşte două deosebite funcţiunĭ. Deja alte încercărĭ fusese făcute în aceĭaşĭ direcţiune; aşa Jansen inventase sulurile, carĭ în 1824 fusese aplicate clarneteĭ. Sistemul luĭ Böhm însă aplicat maĭ întăĭ flautuluĭ, apoĭ clarneteĭ şi oboĭuluĭ, n'a întîmpinat greutăţĭ decît la fagot, unde vergile inelilor, din cauza lungimeĭ lor, produc adese o specie de clempănitură desplăcută şi necesitează dese reparaţiunĭ.

Cheipour v. *Şeipur*.

Chelys v. *Helis*.

Cheman v. *Keman*.

Cheng v. *Ceng*.

Chenonic v. *Kenonic*.

Chentema v. *Kentema*.

Cheorette (fr.) v. *Cabreta*.

Cheruvic v. *Heruvic*.

Chevalet (fr.) = scăunaş (v.)

Cheville (fr.) = cuĭ sau şurub ce serveşte a întinde coardele în instr.-e.

Chevrette (fr.) v. *Cabreta*.

Chevrottement (fr.) v. *Bockstriller*.

Chiarentana (it.) vechĭ dans popular.

Chiave (it.) = cheĭe (v.).

Chiesa (it.) = biserică (v.).

Chifonie, *Chimfonie* (fr.) unul din vechile nume purtate de instr.-ul numit în urmă *vielle* (v. *Ligură*)

Chikara v. *Şikara*.

Chilchil (sp.) sau *Chhilchil*, *Khilschil* (Kilşil) se numeşte în Mexico o specie de marĭ castanete.

China. In Analele Chineĭ şi în toate scrierile autorilor ceresculuĭ imperiu se văd ideĭ şi naraţiunĭ de fapte carĭ arată că muzica s'a bucurat din cea maĭ adîncă antichitate de o mare favoare şi de o mare consideraţiune, atît în faţa poporuluĭ cît şi în faţa celor puternicĭ.

Dar dacă din aceste circumstanţe am deduce că muzica a trebuit să primească o mare desvoltare şi să atingă un înalt grad de perfecţiune, neam înşela. In adevăr, dacă în scrierile acelor ce s'au ocupat maĭ detaliat cu muzica chineză, savanţĭ, misionarĭ sau simpli voĭajurĭ, lasăm la o parte evidenta indulgenţă binevoitoare a unora, sau scrutarea prea severă a altora, şi ne uĭtăm la fapte, la sistemul muzical şi teoria acestuĭ sistem, la instr.-ele lor musicale, vedem cu mĭerare, că la acest popor a căruĭa organizaţiune socială datează de sute de secolĭ, muzica, cu toată favoarea şi consideraţiunea de care s'a bucurat totdeauna, ĭe într'o stare aşa de primitivă, că s'ar putea spune că ĭe aceĭaşĭ pe care o aveau cu cîteva miĭ de anĭ maĭ înainte.

Tradiţiunea chineză face să se suĭe originea muziceĭ la o epocă extrem de îndepărtată; dar, pe cînd la celelalte popoare i se dă o sursă nimic maĭ puţin decît divină, chineziĭ atribuĭe invenţiunea muziceĭ pur şi simplu primuluĭ lor împarat, Fo-hi, care după uniĭ nu ar fi fost altul decît Noe însuşĭ, după alţiĭ un simplu contimporan al acestuĭa. Spaţiul nu ne permite a reproduce aicĭ basmele şi legendele privitoare la muzică, ce apar în cursul secolilor în istoria Chineĭ, basme şi legende cari ar putea fi luate drept concepţiunĭ poetice sau drept simple divagaţiunĭ, după dispoziţiunile spirituluĭ cetitoruluĭ. Ceĭa ce ĭe maĭ important în aceste basme şi legende, ĭe analogia ce ĭele prezintă cu acele privitoare la muzica şi muzicanţiĭ Grecieĭ vechĭ, astfel că dacă au fost cronicarĭ carĭ au atribuit Chinezilor paternitatea acestor basme şi legende, au fost şi de aceĭ carĭ au intervertit rolurile.

Din cele maĭ vechĭ timpurĭ, Chineziĭ au avut o notaţiune muzicală, notaţiune bazată pe semnele alfabetuluĭ lor, către care se adaugă diferite altele pentru ritm, măsură, pauze, expresiune. Sistemul lor muzical se bazează pe împărţirea octaveĭ în 12 semitonurĭ, pe care le numesc *lĭu*, şi pe scara diatonică. Numaĭ, clasicismul a avut totdeauna o aversiune pentru semiton, ceĭa ce a făcut pe mulţĭ a susţinea că sistemul lor ar fi pentacordal, adică bazat pe cele 5 grade fără semitonurĭ:

*fa, sol, la, *, do, re, *, fa.*

Chiar şi azĭ muzica religioasă, şi vechile lor cîntece tradiţionale afectează această formă arhaică, înlăturînd semitonurile din gamele lor; dar, atît instrumentele lor, cît şi cîntecele lor populare, dovedesc că semitonurile sînt departe de a fi «tot atît de netrebuitoare în muzică precum ar fi un al şaselea deget la mînă».

In descrierea teoriei lor muzicale dealmintrelea, scriitorii chinezi, ca şi toţi Orientalii, se servesc de termini simbolici, de fraze parabolice, punînd relaţiuni între cele 12 semitonuri şi cele 12 evoluţiuni ale luneĭ împrejurul pămîntuluĭ, şi alte fapte analoage, cari nu fac decît a o întuneca şi cari desigur nu sînt străine stăreĭ neprogresive a muzicei în ţara lor.

In instr.-ele lor muzicale se poate vedea o foarte mare varietate, atît prin formă cît şi prin materialul sonor; dar maĭ toate aceste instr.-e, dintre cari unora li se atribuĭe o vrîstă de maĭ bine de 2 miĭ de anĭ, sînt într'o stare cu adevarat primitivă.

In fruntea instr.-elor de coarde trebuĭe a pune pe acele numite *Kin* şi *Ke*, instr.-e chineze prin excelenţă; celelalte, *Gut-Kom*, *Pun-gum*, *Sam-jin*, speciĭ de cetere cu maĭ multe sau maĭ puţine coarde, *Ţeng*, o specie de ţimbală, ş. a., sînt instr.-e cari par a fi importaţiunĭ de la Indienĭ şi de la Arabo-Persanĭ.

Acelaş lucru ĭe cu instr-ele lor de suflare: *Io*, *Ti*, *Siao*, fluĭere, oboĭe, naĭ, precum şi diferitele trompete fabricate în lemn sau metal; singurul care le aparţine în propriu ĭe aşa numitul *Ceng*, care poate fi considerat ca străbunul orgăĭ.

Dar specia în care Chineziĭ sînt prin excelenţă bogaţĭ, şi care predomină în orchestrele lor, ĭe acea a instr.-elor de percusiune; aicĭ vedem o serie nesfîrşită de *gong*-urĭ şi *tam-tam*, de dobe şi darabănĭ (*Ku*), de clopote şi clopoţeĭ (*Ciung*) de talgere şi dairele şi pe lîngă această destul de întinsă serie de agenţĭ, în cari membranele, sticla, lemnul şi metalul se întrec în sonoritate, vine să se alinieze aşa numitul *King*, care ĭeste poate cel maĭ curioz instr. muzical ce există, căcĭ ĭesfe format din pietre sonore.

La cuvintele respective se poate vedea descrierea pecît spaţiul permite a acestor diferite şi curioaze instr.-e; aicĭ sîntem siliţĭ a ne mărgini la cele spuse maĭ sus.

Chindia arie şi dans popular, analog cu dansul numit *de Brîu*.

Ching v. *King*.

Chirie v. *Kyrie*.

Chirimia (sp.) specie de fluĭer uzitat în America centrală; ĭe format dintr'un tub de teracotă lung aproximativ de 20 cm. Azteciĭ îl numeresc *Uilacapitztli*.

Chiroplast, nume format din greceşte, şi atribuit de J. B. Logier, din Londra, unuĭ aparat inventat în 1814 şi destinat pianiştilor pentru a împiedeca mîna de a lua o poziţiune disgraţioasă şi defavorabilă şi indirect pentru a-ĭ da maĭ mare extensiune şi maĭ multă flexibilitate. Iera construit tot de metal, ceĭa ce-ĭ ridica mult preţul. Maĭ tîrziu Fr. Stöpfel şi F. Kalkbrenner căutară a-ĭ

aduce perfecţionărĭ (*Chyrogymnaste*, 1818) şi deşi s'a aruncat de la început mult praf în ochiĭ publiculuĭ, totdeauna încercările de acest gen au fost repede înlăturate. Un elev care cu adevarat ar avea nevoĭe de ast-fel de aparate pentru a nu contracta dispoziţiunĭ defectuoase, va fi totdeauna acesibil acestor dispoziţiunĭ îndată ce aparatul nu va maĭ fi la locul luĭ; cel maĭ bun aparat de acest gen ĭe un bun şi sever profesor. Cu toate aceste, încercările în această direcţiune nu au lipsit şi vedem pe rînd apărînd *Dactilion* a lui H. Herz (Paris 1835), apoĭ *Klavier-Fingerbildner* a luĭ H. Seeber, din Weimar, *Automatische - Klavier-Handleiter* a luĭ W. Bohrer ş. a. cari au avut sau au trecere pe lîngă eleviĭ inventatoruluĭ şi dispar aproape cu acesta.

Chirula, mic fluĭer bearnez, lung aprox. de 32 cm. Ie de obiceĭ acompariat de *Tamburina*, care desmiţînd aparenţele date de numele seu, ĭe un instr. de coarde lovite. Acelaş instr.-ist ţine fluĭerul c'o mînă şi cu cealaltă loveşte c'o baghetă *tamburina* pe care o ţine pe braţ.

Chitara (it: *Chitara*, fr: *Guitare*, germ: *Guitarre*, sp: *Guitarra*) ĭe un instr. care în afară de analogia în nume nu are nimic comun cu vechĭa *Kitara* (v.) a Grecilor, care nu ĭera alt ceva de cît o lîră a căreĭa conformaţiune necesita a fi ţinută cu amîndouă mînele şi rezemată de piept, de unde numele ĭeĭ. C. modernă constă dintr'o ladă de resonanţă de o formă amintind figura număruluĭ 8; această ladă ĭe formată din 2 table, late, paralele şi unite între ĭele prin fasciĭ laterale; tabla de deasupra prezintă în mijloculĭeĭ, sub coarde, o tăetură circulară numită *rozeta*. Gîtul, destul de lung, poartă o tastă cu diviziunĭ pe care executantul apasă cu degetele pentru a obţinea variaţiunĭ în lungimea coardelor. Aceste sînt în număr de 6, dintre carĭ 3 de intestine şi 3 de matăsă învălite. Acordul, care a variat cu timpul şi cu numărul coardelor, la C. modernă ĭe urmatorul:


16. Chitara.

$mi_1$, $la_1$, $re_2$, $sol_2$, $si_2$, $mi_3$

putînd însă fi modificat prin ajutorul unuĭ *capo d'astro* mobil, ceĭa ce uşurează mult mecanismul instr.-uluĭ. Muzica pentru C. se scrie în cheĭa de *sol*, pe linia a doua, notîndu-se însă cu o octavă maĭ sus de cum sună.

După toate probabilităţile C. a văzut ziua în Spania, ca imitaţiune al *El Aud*-uluĭ introdus prin Mauri; nimic însă nu se poate afirma asupra acestor timpurĭ primitive; to-

tuşĭ în sec. XI C. ĭe cunoscută în Franţa, unde ĭe numită *guiterne* şi *guitere*. Numaĭ, pe atuncĭ, ĭera un instr. cu lada sonoră bombată (ca la Cobză), cu gîtul scurt, fără diviziunĭ pe tastă şi numaĭ cu 3 coarde duble. Cu timpul numărul acestora variază, dar în sec. XVI încă Virdung (1511) numeşte *quinterre* un instr, de forma lăuteĭ şi avînd 5 parechĭ de coarde. Cam către această epocă apare prima metodă de C., publicată la Valencia de către L. Milan (1534). In sec. următor însă Praetorius (1618) dă numele de *Chiterne* sau *Quinterna* unuĭ instr. cu lada de resonanţă lată şi cu 4 sau 5 părechĭ de coarde. Acordul acestor instr.-e vechĭ. ca şi a tutulor celorlalte de pe timpul lor, a variat. La sfîrşitul sec. XVIII coardele duble sînt înlocuite prin coarde simple şi C. trecînd din Italia în Germania (1788) factorul J. A. Otto, din Jena iĭ adăuga o a şasa coardă, fixîndu-se acordul după cum ĭeste şi azĭ obicĭnuit.

Din causa sonorităţeĭ ĭeĭ pline şi armonioase, C. s'a bucurat în tot timpul sfîrşituluĭ sec. XVIII şi prima jumătate a sec. XIX de favoarea cîntăreţilor, acompaniind minunat vocea. In orchestră în timpurile maĭ moderne n'a fost întrebuinţată; totuşĭ Rossini în *Barbierul din Sevila* şi Donizetti în *Don Pasquale* o admit ca acompaniatoare pe scenă şi dacă de pe la mijlocul secoluluĭ prin popularizarea pianuluĭ ĭea ĭe căzută din favoarea de care se bucura, totuşĭ poate număra între adepţiĭ ĭeĭ pe marele Paganini şi pe Berlioz. In orchestrele populare italiane şi în estudiantinele spaniole şi provensale C. joacă rolul de bas al mandolinelor.

La noĭ C. şĭ-a făcut apariţiunea pe la 1824, pe timpul domnieĭ luĭ Ioniţă Sturza, şi după ce s'a bucurat de marea favoarea a boerilor de pe atuncĭ, a căzut astfel că azĭ rarĭ sînt aceĭ carĭ se maĭ văd acompaniindu-se cu ĭea. Vornicul T. Burada, a scris o metodă pentru C., prima lucrare despre muzică în limba noastră, lucrare care însă n'a văzut lumina publicităţeĭ.

In timpurile maĭ nouă factoriĭ au făcut diferite încercărĭ de a reda C.-eĭ vechia-ĭ favoare, fabricînd instr.-e îngrijite, variind numărul coardelor şi acordul lor, perfecţionînd mecanismul de acordare, punîndu-ĭ două gîturĭ (v. *Chitarone*), fără însă a capata o creştere văzută de favoare.

*C. armonică* a fost numită în 1820, de Villeroy, din Lille, un aparat destinat a da maĭ multă puritate sunetelor armonice ale C.-eĭ.

*C. cu clavir* (germ: *Tasten-* sau *Pianoforte - Guittarre*) a fost numita o C. care avea lîngă tabla de armonie un

mecanism de cĭocanaşe cari loveau coardele, scutind astfel de a le pişca cu degetele, ceĭa ce nu ĭe tocmaĭ plăcut, maĭ cu samă damelor chitariste.

*C. de amor* (fr: *Guitare d'amour*; germ: *Liebes Guittare*) a fost numită la 1823, de către J. G. Staufer, din Viena, o specie de *Viola dĭ gamba*, (germ: *Knie-Guittarre* sau *Violoncell-Guittarre*) combinaţiune de chitară şi violă, a căreĭa coarde ĭerau puse în vibraţiune de un arcuş (germ: *Bogen-Guitarre* it: *Chitara con arco*).

*C. engleză* sau *C. germană* (it; *Tedesca*) a fost unul din numele date în Franţa şi Italia instr.-elor numite încă *Cetera* (v.)

*C. harpă*, *C. liră* au fost nume date de diferiţĭ factorĭ (Mouget din Lion 1811, Levieu din Londra 1825, Ventura din Londra 1825 ş. a.) la instr.-e cari maĭ mult sau maĭ puţin aminteau forma uneĭ lire în darăptul căreĭa ĭera un gît de chitară purtînd diviziunĭ. Ierau cu 6 sau cu 9 coarde.

Chitarino (it.) dimin. de la *Chitară*, instr. cu 4 sau 6 coarde, întrebuinţat în Italia în sec. XVII.

Chitarist ĭe acel ce cîntă din Chitară sau se acompaniază cu ĭea.

Chitarone (it.), augmentativ de la *Chitara*, ĭera un instr. pe care muzicografiĭ îl confundă adese cu *Arhilăuta* şi cu *Teorba*, dar impropriu, căcĭ pe cînd acestea aveau lada de resonanţă bombată, formată din doage, C.-le, după spusa lui P. Mersenne, care-l numeşte *Guiteron*, avea fundul lat, format dintr'o tablă. C-le apare pe la sfîrşitul sec. XVI şi ĭe foarte uzitat atît în sec. XVI cît şi în sec. următor; ca şi instr.-ele cu care ĭe confundat, avea o lungime de maĭ bine de 2 m. şi coardele de metal, în număr de 14 până la 20, împărţite în 2 grupurĭ întinse pe 2 cuĭere, şi puse în vibraţiune de un plectru, îĭ dădeau o mare sonoritate, ceĭa ce făcu pe Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverde, a-l întrebuinţa în orchestră, încredinţîndu-ĭ execuţiunea basuluĭ continuu, pentru acompaniarea monodiilor lor. Apariţiunea Clavecinuluĭ însă îl înlătură. C.-le a fost numit cîte o dată *Tiorba romana*; în schimb însă la Neapole se dă numele de C. uneĭ specĭĭ de *mandole* marĭ, cu 8 coarde, şi tot C. se numesc nişte instr.-e cu mult maĭ simple şi avînd numaĭ 2 coarde.

Chiterna v. *Chitară*.

Choeur (fr.) = Cor (v.).

Chofar v. *Şofar*.

Choir (engl.) = Cor (v.). *C.-organ* se numeşte în Anglia sau o orgă mică, destinată pentru a acompania corul, sau într'o orgă mare, cu 3 manuale, manualul superior, cel principal numindu-se *Great-organ* şi cel inperior *Swell-organ*.

Chor (germ.) = Cor (v.)

*C.-alumnate* se numesc în Germania şcolile alipite pe lîngă capelele bisericeşti, şcolĭ destinate a instrui copiĭ pentru aceste capele.

*C.- direktor*, în teatre, diriguitorul şi instructorul corurilor.

*C.- führer*, şef de atac, primul cîntăreţ de la fie care partidă dintr'un cor.

*C.- praefect*, în bisericele protestante, acel ce instrueşte şi dirige corul in lipsa şefuluĭ.

*C.- regent*, în bisericele catolice, conducătorul şi instructorul corurilor.

*C.- sänger*, = corist (v.)

*C.- ton* sau *Orgel-ton* se numea în Evul mediu tonul după care se acorda orgele bisericeştĭ şi după care cînta corul, prin opoziţie cu *Kammerton*, tonul muziceĭ de cameră şi de orchestră, care ĭera cu un ton maĭ jos.

Choragium (lat.) *Horagion* (gr.) se numea locul de întrunire a coruluĭ, unde se exercita şi pregătea pentru reprezintaţiunĭ.

Choragus (lat.), *Horagos* (gr.), se numea cel ce conducea corul şi prin extensiune cel ce întreţinea un cor pe spesele luĭ. La Atena maĭ cu samă ĭera o sarcină foarte invidiată acea de a întreţinea un cor (*Horagia*); se ţineau concursurĭ între maĭ multe corurĭ şi învingătoruluĭ i se oferea ca premiu un *triped*, consacrîndu-se un monument pentru comemorarea acesteĭ victoriĭ (*monumente coragice*). Cele maĭ remarcabile, carĭ au ajuns până în zilele noastre, sînt acele al luĭ Lisicrate (335 în. d. Chr.) şi al luĭ Trasilos, din acelaş secol.

Choral (germ.) v. *Coral*.

*C.-basset*, joc de orgă de un picĭor, analog cu acel numit *Bauernflöte*.

*C.-bearbeitung*, armonizare a unuĭ coral, fie notă contra notă, fie o lucrare maĭ desvoltată, în formă de canon, fugă ş. a. V. *Cantus firmus*.

*C.-buch* se numeşte orĭ ce colecţiune maĭ mare sau maĭ mică de melodiĭ de corale destinate serviciuluĭ religios, prin opoziţiune cu *Gesang-buch*, care nu conţine decît melodiile acestor corale.

*C.-fuge*, sau

*C.-kanon*, fugă sau canon lucrat pe tema melodică a unuĭ coral.

*C.-note* ĭe notaţiunea uzitată pentru *Cîntul plan* (v.) în vechile antifonare şi cărţĭ bisericeştĭ, notaţiune cunoscută încă sub numele de *nota quadrata* (v. *Notaţiune*)

*C.-präslant*, se numeşte în orgă un joc de 4 picĭoare, pe care se execută melodia în corale.

*C.-vorspiel*, preludiu lucrat pe tema unuĭ coral şi destinat orgăĭ.

Choral (fr.) v. *Coral*.

Choralion v. *Aeolodicon*.

Choraula (germ., din lat.) se numeşte în bisericele catolice sala destinată studiilor coruluĭ, de unde numele de *Choraulen*, dat copiilor din cor. La vechiĭ

Grecĭ *Horaules* se numea muzicantul care acompania corul cîntînd din *aulos*.

Chorda (lat.), în scrierile autorilor cari au scris în limba latină, echivalează nu numaĭ cu cuvîntul *coardă* (v.) în sensul care i-l dăm noĭ azĭ, dar şi cu cuvîntul *sunet* (v.).

Chordaulodion (din gr.), instr. automat imaginat şi construit către 1809 de F. Kaufmann, din Dresda; întrunea timbrul pianuluĭ şi acel al flautuluĭ (de unde numele dat). Ideĭa a servit în urmă altor factorĭ pentru a construi diferite alte instr.-e (v. *Armonicord*).

Chordometer (germ., din gr.) instr. pentru a măsura diametrul coardelor, *calibru* (v.).

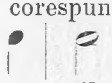
Chordotonon (gr: *Hordotonon*) ĭera după unii scăunaşul destinat a întinde coardele în monocord sau alt instr., ĭar după alţiĭ însuşĭ monocordul.

Chorea (lat.) *Horeia* (gr.) = cor dansat. In vocabularul modern nu există un cuvînt unic care să întrunească în sine ambele aceste ideĭ: dans şi cînt.

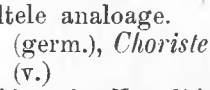
Chorege (fr.) v. *Choragus*.

Choregraphie sau *Choreographie* (fr. şi germ.), arta de a nota pasurile şi evoluţiunile dănţuitorilor prin diferite semne grafice. După unele ieroglife, pare că vechiĭ Egiptenĭ aveau aşa ceva şi despre Romanĭ asemenea se crede că nu ignorau această artă; totuşi dacă o ast fel de notaţiune a existat la ĭeĭ, a fost cu desăvîrşire pierdută. In timpurile moderne această artă a fost imaginată de călugărul Thoinot Arbeau, din Langres, care publică în 1588 un op asupra ĭeĭ, numind-o *Orchessographie*. Numele de C. i-l dădu dănţuitorul parizian Lefeuillet. Perfecţionată de Beauchamps, această notaţiune a fost singura cunoscută şi întrebuinţată pană la Revoluţiunea franceză. Astăzĭ fie care maĭstru de balet îşĭ are modul seu particular de a nota.

Choreus (lat.) *Horeios* (gr.), picĭor poetic format dintr'o silabă scurtă, urmată de una lungă: ⏑ —. S'a numit astfel fiind că ĭera piciorul fundamental al ritmuluĭ dansuluĭ; se maĭ numea şi *Trocheus*. In muzică corespunde figureĭ



Choriambos (gr: *Hor.* . .), picĭor poetic combinat din 2 silabe scurte între 2 silabe lungĭ, sau maĭ bine compus dintr'un *iamb* şi un *coreu*: — ⏑ ⏑ —. In muzică îĭ corespunde figura:



sau altele analoage.

Chorist (germ.), *Choriste* (fr.) = Corist (v.)

Chorodidascal v. *Horodidaskalos*.

Chorus (lat.) = Cor (v.) Din cele întăĭ timpurĭ ale Creştinismuluĭ, şi pănă prin sec. XIV numele C. a fost dat la maĭ multe instr.-e, unele cu totul deosebite de altele. Ast-fel în

sec. V ĭe un instr. cu un tub dublu, un fel de fluĭer. Din sec. VIII până în sec. X vedem sub acest nume un instr. format dintr'o cutie dreptunghiulară de pĭele, în care sînt implîntate de o parte 2 tuburĭ, de alta unul singur, pentru insuflarea aĭeruluĭ. In acelaş timp se numea C. o specie de ceteră cu 4 coarde. De prin sec. X până în sec. XIV se dă acest nume uneĭ specĭĭ de micĭ dărăbănĭ şi în acelaş timp vechiul instr. de suflare ĭea forma uneĭ sfere în care sînt implîntate de o parte îmbucătura şi de altă parte un tub terminat cu un pavilion în forma unuĭ cap de animal. Din sec. XIV însă numele de C. dispare dintre instr.-ele muzicale.

Chresis (gr.) v. *Melopeia*.

Christmas-*Carol* (engl.), cîntece monodice sau corale, cu texte tratînd subiecte religioase, ce se cîntă în Anglia în zilele Crăcĭunuluĭ (v. *Carole* şi *Noel*).

Chroa v. Hroa.

Chroma . . . . v. *Croma*. . . .

Chrono . . . . v. *Crono* . . . .

Chrotta (lat.) v. *Crut*.

Chula (port.) dans şi arie populară portugheză. Dansul ĭe semanat din cînd în cînd de fraze cîntate, a căror text ĭe o serie de nesfîrşite variaţiunĭ asupra uneĭ teme date. Provinciile Minho şi Duro sînt leagănul acestuĭ tip clasic al muziceĭ populare portugheze.

Chûte (fr.) = cădere, notă de ornament întrebuinţată în vechĭul cînt francez şi chĭar în muzica de clavicin. După unĭĭ, însemnată printr'un mic c pus înaintea noteĭ, (d'Anglebert, 1689), se executa ca o apogiatură inferioară, care lua $^1/_2$ din valorea noteĭ înaintea căreĭa ĭera pusă. După alţĭĭ (Loulié 1798), însemnată printr'o linie oblică, pusă tot înaintea noteĭ ce orna, ▬ ●, nu ĭera decît un *portament* (v.), luîndu-şĭ valorea de la nota precedentă. S'au transformat cu timpul în *nota mică*.

Chymbale (vechĭ fr.) = *Cimbale*.

Ci, una din silabele întrebuinţate în aşa numita *Bebisatio* (v.).

Ciacan (boem: *Czakan*), specie de *fluĭer-baston* (germ: *Stockflöte*) altă dată foarte în favoare în toată Austria; construit în deosebite tonurĭ, de o extensune de 2 octave, avea pliscul întors în unghĭu drept cu corpul instr.-uluĭ, ceĭa ce-ĭ dădea maĭ mult aspectul seu de baston. In 1830, Krämer a publicat la Viena o metodă pentru acest instr., care astă-zĭ se întîlneşte din ce în ce maĭ rar.

Ciacona (it.), *Chacone* (fr.), dans şi arie, de origĭnă italiană, în masura $^3/_4$, şi mişcare moderată, ceĭa ce o deosebeşte de *passacale*, care ĭe maĭ înceată, şi cu care ĭe analoagă în formă, ambele fiind formate dintr'o serie de fraze, variaţiunĭ construite pe un bas obstinat, de 4, cel mult 8 tacte, repetat

tot timpul cît durează bucata. Cele maĭ de multe orĭ acest bas remîne absolut neschimbat; une orĭ şi ĭel ĭe ornat şi variat. Numărul variaţiunilor ĭe facultativ şi sînt compozitorĭ cari au mers departe cu acest număr (Händel, C. în *sol* maj., 62 de variaţiunĭ). Ca frumoase ex. de C. se pot cita ultimele părţĭ din sonata pentru violină, în *re* min., de I. S. Bach, şi sinfonia în *mi* min. de Brahms.

Ci conetta (it.), diminutiv, *Ciaconă* cu un mic număr de variaţiunĭ.

Cialamello (it.) v. *Calamaula*.

Ciang-Ku, ortografiat de muzicografiĭ europeĭ *Tchang-kou* şi *Tsang-kou*, mică darabană uzitată în China şi Japonia; are forma unuĭ cĭasornic de nisip şi o baghetă transversală poate modifica tensiunea membranelor.

Ciao sau *tchao*, unul din numele purtate de instr.-ul chinez numit în urmă *Ceng* (v.); dupa P. Amiot ar fi al doilea.

Ciardaş (ung: *Czardas* sau *Csardas*) dans şi arie de origină modernă, popular în Ungaria. Nu are o formă hotărîtă, constînd dintr'o serie de fraze în $^2/_4$, de o mişcare vioaĭe, maĭ de multe orĭ repetate. De multe orĭ, o întroducţiune în acelaş ton şi aceĭaşĭ măsură (rar în $^4/_4$), dar de o mişcare maĭ moderată, înceată chĭar, avînd multă analogie cu doĭnele noastre, precedează C.-ul propriu zis, care în acest caz se numeşte *Fris* sau *Friska*, introducerea însuşĭ numindu-se *Lasu*. Ar fi imposibil unuĭ descendent de al luĭ Atila a privi şi asculta cu indiferenţă acest dans. Totuşĭ, ĭe evident că numaĭ dansul, foarte variat în mişcărĭ, dar de un caracter lasciv, aparţine în propriu Ungurilor, muzica aparţinînd Ţiganilor, pe care nimene nu numaĭ nu ĭ-ar putea întrece, dar nicĭ macar ajunge în diversitatea în mişcare, în modul languros, trăgănat, a lene, dacă se poate spune, cum execută unele pasaje, în furia cu care atacă pe altele.

Cibrum v. *Cribrum*.

Ciclic, se zice despre formele bucăţilor de muzică instr.-ală formate din maĭ multe părţĭ. Ast-fel *forme ciclice* sînt atît *Sonata*, *Sinfonia*, *Quartetul* ş. a. între formele moderne, cît şi *Suita*, *Partita*, *Serenada* ş. a. între formele secolilor trecuţĭ. Aceste forme constau fiecare din 3, 4 sau maĭ multe părţi, cari luate izolat, pot fi considerate ca absolut independente una de alta, dar cari auzite sau analizate reĭesă clar că au fost create pentru a fi executate împreună şi că prezintă înrudirĭ în tonalite, în modul desvoltăreĭ, şi adese în motive chĭar. Tipul formelor ciclice moderne ĭe *Sonata* (v.,) a căreĭa formă o dată stabilită, a fost în urmă adoptată pentru celelalte forme de ansamblu instr.-al.

Ciclu *tonal* se numeşte seria ce-

lor 12 tonalităţĭ mergînd din quintă 'n quintă (de unde încă numele germ: *Quintenzirkel*) şi ajungînd ĭarăşĭ la cea primitivă: *do-sol-re-la-mi-si* (*fa* ♯) *sol* ♭ — *re* ♭ — *la* ♭ — *mi* ♭ *si* ♭ — *fa* — *do*. Cum se vede pentru a parcurge întregul *C. t*, trebuĭe a face unde-va o schimbare enarmonică. Această serie ĭe baza temperamentuluĭ şi stabilită deja în 1722 pentru instr.-ele cu claviatură, a fost consacrată prin celebra colecţiune a luĭ I. S. Bach: *Volltemperirtes Klavier*. Până aproape de mijlocul secoluluĭ nostru s'a considerat *C. t.* ca baza cea maĭ puternică a ştiinţeĭ muzicale, a studiuluĭ armonieĭ, şi numaĭ în urma studiilor luĭ Dehn, Hauptmann ş. a. s'a văzut că aceasta n'a fost în realitate de cît o formulă arbitrară, învechită deja, care n'a fost pusă cu adevarat în practică nicĭ chĭar de ceĭ ce au patronat-o.

Cieca (it.) = oarbă. V. *Apogiatură*.

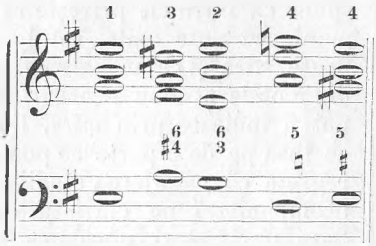
Cifra (a), se numeşte în studiul muziceĭ a pune cifre şi deosebite semne convenţionale deasupra notelor uneĭ partide de bas, pentru a indica ast-fel armonia ce trebuĭe realizată deasupra aceluĭ bas (v. *Bas* cifrat.).

De şi această specie de notaţiune muzicală a pĭerdut mult din importanţa ce avea la început, şi astăzĭ ĭe întrebuinţată aproape exclusiv numaĭ pentru studiile elementare ale compoziţiuneĭ, timpurile moderne ĭ-au adus perfecţionărĭ corespunzînd progreselor făcute de armonie; astfel se poate spune că întru cît priveşte armonia cu note reale, totul se poate cifra şi chĭar mare parte din notele străine acordurilor pot fi indicate prin cifre. Dacă însă pe de o parte se poate regreta că neglijarea studiilor acompanieĭ pe claviatură a basuluĭ cifrat şi pĭerderea unora din tradiţiunile acestor studiĭ, au făcut că multe din compoziţiunile secolilor trecuţĭ prezintă dificultăţĭ serioaze de execuţiune, şi pentru majoritatea muzicanţilor, sînt aproape indescifrabile, nu ĭe maĭ puţin adevarat că întrebuinţarea exclusivă a basuluĭ cifrat în studiuluĭ armonieĭ împĭedică pe elevĭ de a studia maĭ aprofundat modul de a găsi însuşĭ un bun bas.

Orĭ cum, ĭată regulele privitoare la cifrele puse deasupra unuĭ bas. Intru cît priveşte regulele relative la alegerea cifrelor ce trebuĭesc sau se pot pune, a *cifrăreĭ* însuşĭ a basuluĭ, a încatenărilor de acorduri potrivite acestuĭ bas prin urmare, ĭe o chestiune de domeniul studiuluĭ intim al armonieĭ, în a căror detaliu nu putem întra aicĭ.

1) Cînd o notă a basuluĭ nu are nicĭ o cifră deasupra ĭeĭ, ĭea poartă totdeauna acord perfect.

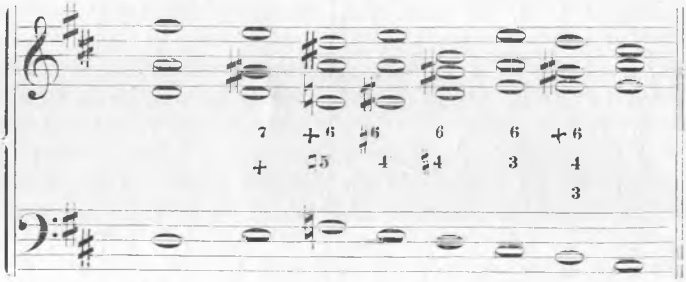
2) O cifră pusă deasupra uneĭ note a basuluĭ indică intervalul ce trebuĭe să formeze nota reprezintată prin acea cifră cu nota basuluĭ.




3) Un accident pus înaintea uneĭ cifre înseamnă că nota reprezintată de acea cifră trebuĭe să fie afectată de acel accident.

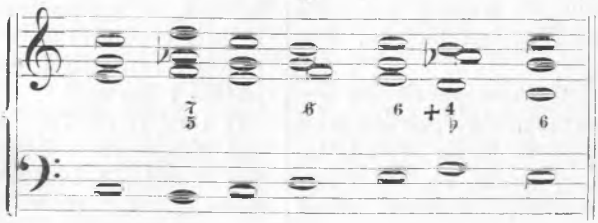
4) Un accident pus deasupra uneĭ note a basuluĭ, cu sau fără altă cifră deasupra luĭ se rapoartă la terţa noteĭ basuluĭ.

5) O cruce mică (+) pusă sub o cifră, deasupra uneĭ note a basuluĭ, înseamnă că terţa noteĭ basuluĭ ĭe sensibilă; pusă înaintea uneĭ cifre înseamnă că nota reprezintată prin acea cifră ĭe sensibilă. Se întrebuinţează numaĭ în acorduri cu dominanta ca fundamentală.

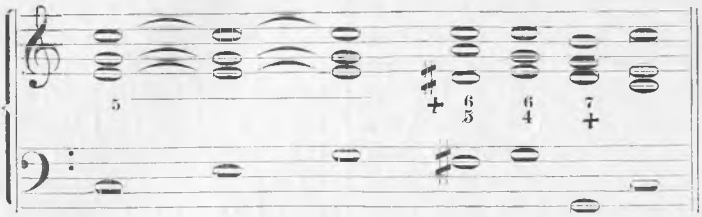



6) La uniĭ autorĭ cifrele tăĭate (traversate de o linie) reprezintă intervale diezate dacă tăĭetura ĭe oblică de jos în sus şi bemolizate în cazul contrar. In cifraţia admisă însă de ceĭ maĭ mulţĭ, cifrele tăĭate reprezintă intervale micşurate (quinta sau septima) afară dacă această cifră nu ĭe întrebuinţată ca un semn convenţional (*).

*



7) O linie urmînd uneĭ cifre sau cifrăreĭ reprezintînd un acord şi prelungită în timpul durateĭ maĭ multor note a basuluĭ însamnă că nota sau acordul reprezintat de acea cifră se prelungeşte tot timpul cît durează linia.




8) Cifra zero reprezintă lipsa de armonie, unisonul sau chĭar repauz pentru celelalte partizĭ.

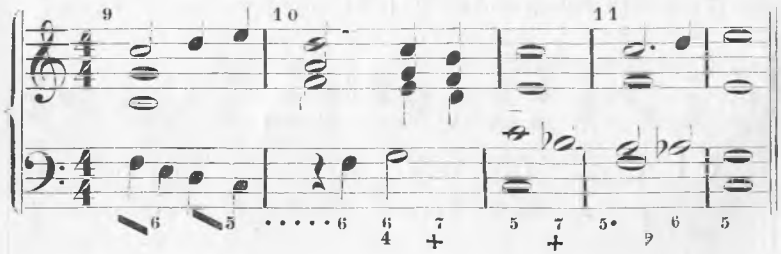
La cuvîntul *Acord* se pot vedea diferitele cifrarĭ prescurtate adoptate pentru reprezintarea diferitelor acordurĭ; în general însă un acord se cifrează cu cifrele ce reprezintă intervalele cele maĭ importante ale luĭ, notele luĭ esenţiale. Cu cît basul va fi maĭ bogat în modulaţiĭ, cu atît cifrarea se complică, pentru că afară de acordul de septimă dominantă, care are un mod de cifrare fix, toate celelalte acordurĭ, consonante sau disonante, dacă conţin note accidentate şi cifrarea lor trebuĭe să prevadă aceasta, de unde mulţime de accidenţĭ în cifrare.

Afară de cifrele de la 1 pănă la 7, excepţional 8, 9, 10, 11 şi 13, crucea, accidenţĭ şi linia prelungită, semnele obicinuite ale cifrăreĭ moderne, maĭ de mult s'au maĭ întrebuinţat încă:

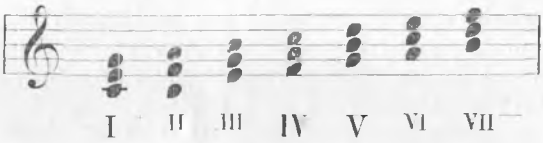
9) O linie oblică precedînd o cifră şi însemnînd că nota la care se rapoartă ĭe străină acorduluĭ şi numaĭ nota următoare apartine acestuĭ acord.

10) O serie de puncte precedînd cifrarea unuĭ acord înseamnă că nota basuluĭ nu vine decît după lovirea acorduluĭ.

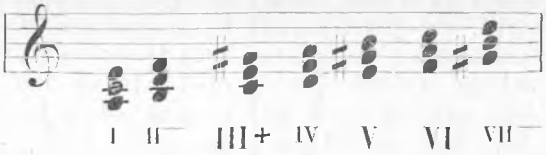
11) Un punct pus după o cifră, ĭe întrebuinţat în acelaş sens ca şi în urma uneĭ note.



Afară de acest gen de cifrare, care ĭe cel maĭ respîndit şi care ĭe cel maì clar, maĭ ales pentru începătorĭ, un alt sistem, foarte respîndit maĭ cu samă în Germania, a fost imaginat de G. Weber şi apoĭ perfectionat de E. F. Richter. In acest sistem se declară maĭ întăĭ tonalitatea inițială, apoĭ diferitele puncte de modulațiĭ, la tonurile majore prin litere marĭ, la cele minore prin litere micĭ. Apoĭ prin cifre latine se indică gradul al căruĭ acord vroim a întrebuința, fie în bas fundamentala, fie terța sau quinta acestuĭ acord, însemnîndu-se însă cu cifre marĭ acordurile majore şi cu cifre micĭ acordurile minore; acordurile cu quinta micşurată se înseamnă cu cifre micĭ avînd un mic minus (—) lîngă ĭele (ca exponent); acordul crescut cu o cifrá mare cu exponentul plus (+). Astfel diferitele acorduri din gama majoră sînt reprezintate în modul urmator:

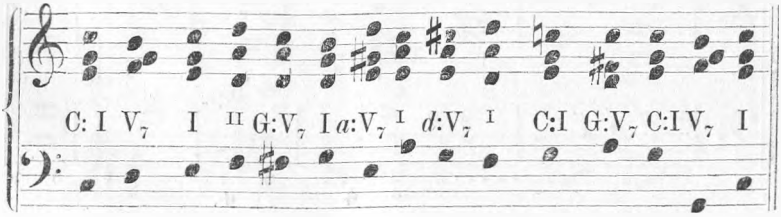



Cele din modul minor:




Richter pune exponentul zero cifreĭ îndicînd un acord micşurat. Acordurile de septimă se reprezintă tot prin aceste cifre latine, punîndu-se numaĭ un mic 7 lîngă aceste cifre.

Iată un exemplu de acest mod de cifrare.



Acest mod de cifrare, asemenea foarte clar cît ĭe chestiune de exercițiĭ elementare, devine insuficient, impracticabil chĭar, cînd ajungem la alterațiunĭ, la suspensiunĭ ş. c. l. artificiĭ armonice.

Dintr'o combinațiune de cifre latine şi arabe, amestecate cu cîteva litere alfabetice, savantul profesor Hugo Rieman a imaginat un alt mod de cifrare pe care-l preconizează în scrierile sale asupra armonieĭ, dar a căreĭa detaliare nu poate avea loc aicĭ, acest articol fiind deja trecut de limitele cuvenite.

Cifre arabe s'au întrebuințat încă în muzică în diferire alte sensurĭ.

1) La cuvîntul *Tablatură* se poate vedea rolul ce au jucat ĭele în notațiunea muziceĭ destinate pentru lăută, teorbă ş. c.

2) Au fost apoĭ întrebuințate în tablatura orgăĭ din care s'a desvoltat *Basul* cifrat (v).

3) In diferite rîndurĭ s'au făcut încercărĭ de a se substitui notațiuneĭ muzicale astăzĭ generalminte întrebuințate, o notațiune prin cifre. Această ideĭe, care datează deja de prin sec. XVI, a fost pusă în sistem de J. J. Rousseau pe la mijlocul sec. XVIII; apoĭ, perfecționată în sec. nostru, n'a fost lipsită de rezultate satisfăcătoare aplicată la învățămîntul elementar al muziceĭ în şcolĭ, atît în Franța cît şi în Germania, şi sistemul *tonic sol fa* (v.), atît de respîndit în Anglia nu ĭe decît o transformațiune a acestuĭ sistem prin cifre (v. *Notațiune*).

4) In studiul pianuluĭ şi a celorlalte instr.-a cu claviatură, precum şi în studiul instr.-elor de coarde şi de suflare, cifrele arabe indică degitele ce trebuĭesc aplicate, fie pe taste, fie pe cheĭ, fie pe coarde însuşĭ. Numaĭ în degitalul (v.) pianuluĭ cifrele de la 1 până la 5 se rapoartă la cele 5 degete ale mînei, pe cînd în degitatul celorlalte instr.-e numaĭ patru cifre se întrebuințează: 1 pentru arătător, 2 pentru median ş. c. l.; în unele şcolĭ chĭar şi la instr.-ele cu claviatură se întrebuințează acest sistem indicîndu-se degetul mare prin cifra zero sau printr'o cruce (+).

5) In notațiunea uzuală, cifre puse la începutul portativuluĭ, sub formă de fracțiuni, indică măsura, număratorul arătînd numărul timpilor din fie care tact şi numitorul valora timpuluĭ sau a unitățeĭ de măsură.

Cifrele latine se întrebuințează în unele tratate de armonie (G. Weber, E. F. Richter, H. Riemann ş. a.) în cifrarea basuluĭ (v. a *Cifra*).

Cilindru. Cilindre sau sulurĭ dințate servesc la cea maĭ mare parte din instr.-ele muzicale automate (v). Prin ajutorul unor ținte sau sîrme îndoite în formă de scoabe se notează pe cilindru o arie, ast-fel că în rotațiunea acestuĭa, dințiĭ vin

succesiv de apasă tastele uneĭ claviaturĭ, sau rîdică supapele ce împĭedică întrarea aeruluĭ în tuburĭ, sau în fine pun direct în vibraţiune lame metalice. Acelaş sul poate servi pentru maĭ multe ariĭ, căcĭ tastele, supapele sau lamele, fiind terminate în vîrf ascuţit, ĭe de ajuns a mişca cît de puţin la dreapta sau la stînga sulul, pentru ca dinţiĭ să nu maĭ corespundă, ceĭa ce face posibilă notarea uneĭ alte ariĭ pentru această nouă poziţiune a sulului.

Cilindre se numesc, în unele instr. de alamă, tuburĭ adiţionale, carĭ prin ajutorul unuĭ mecanism complectează golurile dintre armonicele acestor instr.-e (v. Piston). In special se dă numele de *cilindre de rotaţiune* acestor tuburĭ, cînd ĭele întră în acţiune prin intermediarul unuĭ mecanism cu mişcare circulară. Acest sistem, a căruĭa ideĭe ĭe atribuită luĭ F. Blühmel, din Waldenburg (1827), ĭe întrebuinţat maĭ cu samă în Germania, şi abstracţiune făcînd de fragilitatea mecanismuluĭ, şi de uzarea repede a articulaţiunilor sale, ĭe cel maĭ bun dintre diferitele sisteme imaginate până azĭ pentru a obţinea variaţiunile instantanee de lungime, cerute de tecnica modernă a instr.-elor cu îmbucătură.

Cimbal sau *Cimbală*, ĭe numele unuĭ instr. de percusiune pe care-l găsim la Romanĭ (*Cymbalum*), la Grecĭ (*Kimbalon*) şi la toate popoarele Extremuluĭ Orient, din cea maĭ adîncă Antichitate. Ie un disc de metal, maĭ mult sau maĭ puţin bombat; se întrebuinţeau cîte 2 de aceste discurĭ, lovindu-se unul de altul. Serveau atît în cultul religios, cît şi dănţuitoarelor pentru a marca tactul, precum şi în muzicele resboinice. Ca şi toate celelalte instr.-e de percusiune, şi acestea se făceau în diferite dimensiunĭ, şi chĭar astăzi găsim de la discurĭ micĭ, avînd abia 4 cm. de diametru, până la instr.-e anînd 20 cm., şi chĭar maĭ mult, de diametru.

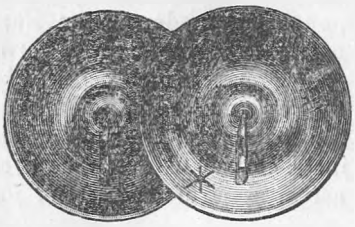
In Occident s'a dat acest nume, prin sec. 10—12 şi maĭ înainte, unuĭ instr. format dintr'o serie de clopoţeĭ de diferite mărimĭ, o specie de *Carillon* uzitat prin mînăstirĭ.

Apoĭ un joc de orgă, cu tuburĭ foarte micĭ.

Tot C. a fost numit încă instr.-ul precursor al pianuluĭ modern, care se maĭ găseşte încă şi azĭ, în starea luĭ primitivă în bandele de muzicanţi ambulanţi de prin Ungaria şi chĭar prin Valahia (v. *Ţimbală*).

In fine Cimbalele moderne, cunoscute încă la noĭ sub numele de *Talgere* (fr: *Cymbales*, it: *Cinelli*, *Piatti*, germ: *Becken*) sînt discurĭ de bronz (80% aramă 20% costor), de un diametru de 30-40 cm. foarte subţirĭ la marginĭ şi mergînd îngroşîndu-se către centru, unde prezintă o umflătură emisferică

La unele C.-e această umflătură servește pentru a fi ținute în mînă (*C.-e chinezc*); la altele se află în ĭea o tăetură prin care



17. Cimbale.

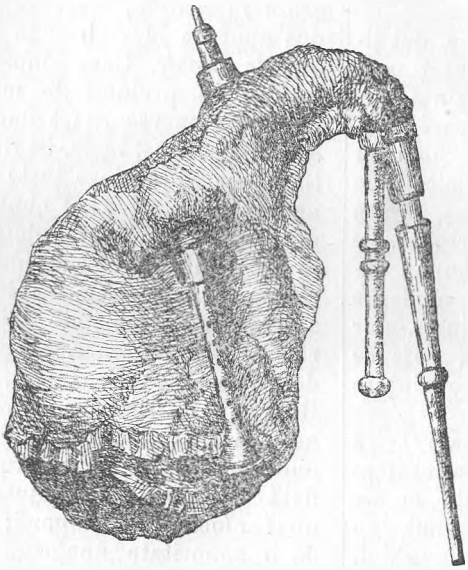
trece o curea, de care sînt ținute (*C.-e turcești*). Vibrațiunea placelor circulare prezintă particularitatea că mișcarea vibratoare ĭe aproape nulă în centru, ceĭa ce permite a le ținea prin acest punct, fără a se aduce daune sonorităţeĭ. Pe cînd C.-ele vechĭ aveau un sunet determinat, cele moderne aparțin categorieĭ instr.-elor cu sunete nehotărîte, ceĭa ce le face a putea fi întrebuințate în orĭ ce ton.

Din muzicele orientale C.-ele au trecut în muzicele militare occidentale și de acolo în orchestră, unde, împreună cu doba, darabana și triunghiul, formează așa numită *baterie* (v.). Se întrebuințează de obiceĭ împreună cu doba, mai cînd ritmul în pasajele sgomotoase și de multe orĭ chĭar acelaș instr.-ist bate cu o mînă doba și cu ceĭalaltă talgerele, dintre cari unul ĭe fixat de dobă. Ie un procedeu economic condemnat de artiștĭ, căcĭ denaturează sonoritatea instr.-uluĭ, transformînd-o, după cum zice Berlioz, în acea a „căderei unuĭ sac plin de ferăriĭ ruginite“. Dar și izolate, lipsite de tovărășia dobeĭ, încă au servit compozitorilor pentru frumoase efecte. Lovite cu putere una de alta, ĭele au o sonoritate stridentă, selbatecă și Glück a profitat de acestă sonoritate într'un mod admirabil în corul Sciților din *Ifigenia în Aulida*, efect reprodus apoĭ de Meyerbeer în *Robert le Diable*. Cum sonoritatea lor se prelungește mult, ĭe bine a marca exact durata ce voim a avea, instr.-istul putînd face să înceteze instantaneu sunetul, atingînd cimbala de pĭept. Dacă în loc de a le lovi cu putere, se ating numaĭ ușor marginele unele de altele, se capătă o sonoritate misterioasă, pătrunzetoare, utilizată de Weber, de F. David, de Reyer in operile lor. Asemenea s'a tras efecte din lovirea uneĭ singure C.-e ținută suspendată de cură, prin ajutorul unuĭ cĭocan de timpană: ne dă o sonoritate analoagă cu acea dată de *tam-tam*, numaĭ maĭ puțin asurzitoare (Wagner în *Niebelungen*). Berlioz în fine a întrebuințat în *Romeo și Julieta* două părechĭ de C.-e fabricate după modelul celor antice, găsite la Pompeĭa; sînt micĭ, cu sunete hotărîte (*si* $\flat_4$ și *fa*$_5$) și sonoritatea lor totuși predomină orchestra care ĭe în mezzo-forte.

Cimbalum (lat.) v. Cimbal.

Cimbelstern sau *Zimbelstern* (germ.) se numea în vechile orgĭ un grup de clopoţeĭ puşĭ împrejurul uneĭ stele şi totul asejat în faţa instr.-uluĭ; prin ajutorul unuĭ registru se îndrepta către acest aparat un curent care provoca sunete, se înţelege fără nicĭ o valoară pentru artă.

Cimpoĭ, instr. format dintr'uu rezervoriu de aer şi maĭ multe tuburĭ cu ancie. Cunoscut sub diferite nume, maĭ la toate popoarele moderne (it: *Zampogna*, *Piva*, fr: *Musette*, *Cornemuse*, germ: *Dudelsack*, *Sackpfeife* engl: *Pibrock*, *Bag-pipe*) şi din Anticitate, C.-ul ĭe unul din instr.-ele cele maĭ vechĭ ce avem astăzĭ şi căruĭa secoliĭ nu ĭ-au adus multe schimbărĭ, nicĭ însemnate perfecţionărĭ. Cînd acest instr. a venit la noĭ, şi pe unde a venit, sînt chestiunĭ carĭ remîn în întuneric. Analogia de nume însă şi de formă, ne arată că ĭel nu ne-a venit nicĭ prin Turcĭ, nicĭ prin Slavĭ sau Germanĭ şi că ĭe o remăşiţă romană. Ceĭa ce ĭe de remarcat încă, ĭe că C.-ul ĭe singurul instr. popular ce avem în care sunetul ĭe produs de ancie.



18. Cimpoĭ.

Constă generalminte dintr'un burduf de piele, servind ca rezervoriu de aer; în ĭel sînt implîntate 3 sau 4 tuburĭ de diferite mărimĭ. Prin unul din aceste tuburĭ se introduce aerul, fie insuflat direct de executant, fie prin ajutorul unor foĭ ce pot fi ţinute sub braţ. Unul din celelalte tuburĭ ĭe o specĭe de oboĭ, adică un tub conic, de lemn, cu ancie dublă, cu

maĭ multe deschizăturĭ laterale şi cu un număr maĭ mare sau maĭ mic de cheĭ; ĭel serveşte a face melodia, şi la noĭ se numeşte *Carava*. Un altul, numit *Hang* (fr: *Bourdon*, germ: *Brummer*, *Hummel*, engl: *Drone*), ĭe tot un tub cu ancie dublă, dar ĭe cu mult maĭ mare, şi dă o singură notă, o specie de pedală continuă; din cauza dimensiuneĭ luĭ, executantul îl aruncă pe umăr, făcînd ast-fel prin greutatea luĭ, cumpănă burdufuluĭ, pe care-l ţine 'n braţe. La unele instr.-e acest tub ĭe fragmentat, ast-fel ca să nu prezinte o lungime exorbitantă, şi prin ajutorul unor specii de culise poate fi acordat în diferite tonurĭ. Dacă ĭeste un al patrulea tub, acesta, numit *Hangul mic*, dă quinta *Hangului mare*, ast-fel că melodiele cîntăte pe un ast-fel de instr. au tot timpul ca acompaniament o dublă pedală ţinută de cele 2 hanguri. Cîte o dată, pe lîngă *Carava* obicĭnuită, maĭ ĭeste o a doua, maĭ mică, continuînd în acut gama acesteĭa şi ne sunînd decît cînd una din clapele ĭeĭ ĭe rîdicată.

In ceĭa ce priveste acordul acestuĭ instr., ca si la toate instr.-ele de suflare populare, a variat mult. In general hangul mare dă un sunet grav, $sol_1$ sau chĭar $do_1$, sau în sfîrşit un sunet din această octavă; hangul mic dă quinta hanguluĭ mare; carava are o extensiune aproximativă de o octavă, sau o decimă sau chĭar maĭ mult, în $do_3$, $sol_3$ ş. a., instr.-e maĭ micĭ fiind şi în *mi* ♭$_4$, $fa_4$ ş. a.

Dacă nu se poate spune cînd acest instr. a venit la noĭ, nu se poate spune cu siguranţă nicĭ la ce popor a luat ĭel naştere. Probabil ĭe insă că leagănul seu ĭe centrul Asieĭ, şi că a văzut lumina la un popor păstor.

In adevăr, îl găsim la Evreĭ, în scrierile luĭ Daniil (sec. VII în. de Chr.), sub numele de *sumfonia* sau *samponia*, instr. care consta într'un burduf şi un fluĭer. le de remarcat însă că acest nume nu apare în cărţile evreĭe ale luĭ Daniil, ci în textele caldeene. ceĭa ce arată că acest instr. a fost adus Evreilor de Caldeenĭ, sau de un alt popor păstor venind din centrul Asieĭ, care l'a luat probabil de la Indienĭ (skr: *Tiktiri*, beng. *Tubri*, *Ziti*), cari, ĭe constatat, l'au întrebuinţat cu mult înainte de Era creştină. O specie de C., cu burduful înlocuit printr'o mare cucurbită ĭe şi azĭ, sub numele de *Magondi*, instr.-ul favorit al îmblînzitorilor de şarpĭ din India.

Totuşĭ ceĭ maĭ mulţĭ cercetătorĭ consideră C.-ul ca o invenţiune a Grecilor, şi o atribue cînd Lidienilor, cînd Frigienilor, cînd luĭ Pan, cînd luĭ Marsias. Greciĭ îl numeau *Symfoneia*, nume ce-ĭ dădeau fiind că putea da 2 sunete simultaneu, şi *Askaulos*, fluĭer cu burduf.

La Egipteni, între multele reprezintaţiuni de instr.-e ce au remas, C.-ul nu se găseşte. La Arabii moderni însă (*Sugarah* sau *Sukarah*) şi la Perşi (*Nei ambanah*) ie foarte respîndit, şi pare că din foarte îndepărtate timpuri.

De la Greci a trecut naturalminte la Romani, cari il numeau *Tibia utricularis* sau *Utricularium* şi în timpul imperiului a fost în apogeu. Suetone face cel intăi menţiune de iel în *Viaţa lui Neron*, care între alte ambiţiuni a avut şi pe aceia de a străluci în faţa publicului ca *utricularius*, adică cimpoier, ambiţiune însă ce nu şi-a putut satisface. Un alt scriitor latin, Vopiscus, descriind viaţa lui Carinus, spune că într'o serbare s'a auzit cîte o sută de cimpoieri, de trompetişti, ş. a. In fine Seneca impută Napolitanilor că ascultă cu mai multă atenţiune şi plăcere un cimpoier în teatru decît pe un filosof în şcoală.

După această periodă strălucită însă, iel cade în mîna muzicanţilor ambulanţi şi din Italia trece în Germania, Franţa şi celelalte ţeri, astfel că în Evul mediu il găsim respîndit în toată Europa, figurînd în muzicele prinţilor şi mai cu samă în muzicele militare. Deja St. Jerome, la începutul sec. V vorbeşte de iel ca de un instr. foarte respîndit. In Franţa a trecut deja pe timpul Romanilor, şi în scrierile poeţilor de prin sec. XII şi XIII il întîlnim la fie care pas sub diferite numiri. G. de Machault (sec. XIII) deosebeşdeja mai multe feluri şi Froissard vorbeşte de vuetul enorm ce fac cimpoiele la asediul oraşului Valenciennes (1340.)

Scriitorii latini din Evul mediu asemenea ii dau deosebite nume: *Simfonia* nume ce dau şi instr.-ului numit în urmă *Vielle*, apoi *Chorus* (P. Aaron 1529) ş. a.

In Germania asemenea C.-ul s'a bucurat un timp de o mare favoare şi M. Praetorius, în *Syntagma musicum* deosebeşte 4 specii, după tonul tuburilor lui: *Bock*, *Schaperpfeif*, *Hümmelchen* şi *Dudey*. In Polonia asemenea ie mult respîndit şi încă şi azi ie instr.-ul cel mai obicinuit care însufleţeşte jocurile populare. Aici găsim curiozul obiceĭ, care datează de prin sec. IX (după o ilustraţiune a abatelui Gerbert) de a întrebuinţa burduful unui ţap nu numai cu părul pe iel, dar întreg, cu picioare şi capul cu coarnele la iel, de unde numele de *Ţap polonez* ce i se mai dă în Germania (*Polnischer Bock*) nume care a trecut până şi în Italia (*Becco polacco*). In Germania, după ce a remas un timp numai pentru însufleţirea jocurilor la ţară şi distracţiunea păstorilor, a devenit aşa de rar. că azi ie un obiect de curiozitate în mîna muzicanţilor ambulanţi.

In schimb în Nord-Vestul Europeĭ, Irlanda şi Scoţia îl consideră ca un instr. naţional şi îşĭ dispută prioritatea întrebuinţăreĭ luĭ în armată; cronicariĭ lor istorisesc minunĭ de vitejie datorite acestuĭ instr.

Peste Ocean a trecut numaĭ în timpurile moderne; la descoperirea Americeĭ nu s'a găsit aşa ceva, şi cum nicĭ în Sudul Africeĭ nu-l găsim, avem o dovadă maĭ mult că patria luĭ primitivă ĭe centrul Asieĭ.

La nicĭ un popor însă n'a ajuns la o aşa favoare ca în Franţa. In sec. XVII şi XVIII C.-ul ĭe un instr. favorit al saloanelor; îl vedem la concertele Curţeĭ şi Lulli îl introduce în orchestra Opereĭ. In 1672 Ch. Borjon, din Lion, publică cel încăĭ tratat pentru acest instr. care se fabrica cu un lux neîntrecut: burduful frumos învălit în matasă, tuburile făcute din lemne preţioase sau chĭar din fildeş, cu încrustaţiunĭ şi cheĭ de aur şi argint, împodobite cu pietre scumpe. Descouteaux, Philidor, Dubuisson, Hotteterre, Chedeville, ş. a. sînt citaţĭ ca virtuozĭ îndemanatecĭ.

Din această splendoare însă, cade şi aicĭ în mîna muzicanţilor ambulanţi, dezertînd oraşele şi refugiindu-se în munţĭ şi cîmpiĭ, unde serveşte a învioşa jocurile şi petrecerile populare.

Muzică tipărită pentru cimpoĭ se poate spune că aproapre nu există. Passenti a publicat la Veneţia (1628) o colecţiune: *Canora Zambogna*; dar pare că cimpoĭeriĭ au neglijat totdeauna a nota ariile ce executau. Formele *Loure* (v.) şi *Musette* (v.) ĭerau desigur la început ariĭ cîntate din cimpoĭ, care are încă în titlurile sale pe acela de a fi cel întăĭ precursor al armonieĭ, prin pedala sa ĭel cel întăĭ dînd sunete simultanee şi împreună cu *Naĭul* (v.) dînd ideĭa primordială a regeluĭ instr.-elor, *Orga* (v.).

Cincĭ, cifra 5, pus deasupra uneĭ note într'un bas cifrat se rapoartă la quinta aceleĭ note. Ie întrebuinţată de multe orĭ ca cifraţie prescurtată a acorduluĭ de 3 sunete. In studiile de piano ş. a. această cifră reprezintă degetul cel mic, auricularul. — *In 5 vocĭ*, se zice despre o fugă, un canon ş. a. cînd ĭe lucrată pentru 5 partizĭ reale, fără reduplicărĭ. Această dispoziţiune preferată a vechilor contrapuntişti, ĭe şi azĭ cerută în unele şcolĭ, cum de ex. în Conservatorul din Bologna, credincĭos tradiţiunilor vecheĭ şcolĭ boloneze; ĭea prezintă pentru fugă maĭ cu samă greutăţĭ în expunerea şi contra-expunerea temeĭ. Cît pentru distribuirea vocilor ĭe facultativă şi se pot întrebuinţa indiferent 2 sopranĭ, sau 2 altiştĭ sau 2 tenorĭ sau 2 başĭ.

Cincĭ *optimĭ*, şi *Cincĭ pătrimĭ*,

măsurĭ mixte în care unitatea de timp fiind luată optimea sau pătrimea, se ĭea cîte 5 de aceste unităţi pentru fie care tact. Gustul modern respinge aceste combinaţiunĭ, ca şi ritmurile formate din cîte 5 tacte; totuşi în muzica populară se întîlnesc aceste măsurĭ şi în afară de aceasta, ca un ex. se citează aria „*Viens, gentile dame*", din *la Dame blanche* de Boieldieu. Cum această măsură ĭe formată din împărecherea uneĭ măsurĭ de 2 timpĭ cu una de 3 timpĭ, se bate tactul mărcînd succesiv măsureIe simple din care ĭe formată această măsură mixtă, rîtmul şi accentul hotărînd dacă ĭe măsura în 2 sau măsură în 3 care purcede.

Cinelli (it.) = cimbale (v.), dîndu-se acest nume de preferinţă la instr.-e de mică dimensiune, cele marĭ numindu-se *Piatti*.

Cinnor v. *Kinor*.

Cinq (fr.), *Cinque* (it.) = cincĭ. *A c.* = în 5 vocĭ.

Cinq-*pas* (fr.) numele unuĭ vechĭ dans fr., o specie de *Gaillarde* (v.).

Cînt (it: *Canto*, fr: *Chant*, germ: *Gesang*); cuvînt care ĭea deosebite accepţiunĭ. Propriu ĭe emisiunea cu vocea a uneĭ melodiĭ. Muzical vorbind, cîntul, pe lîngă un organ înzestrat de la natură cu calităţĭ speciale, cere şi desvoltarea acestor calităţĭ prin studiu, cu sîrguinţă urmat şi cu inţeligenţă condus. Cea maĭ bună voce nu are nicĭ o valoare artistică dacă n'a fost perfecţionată prin studiu.

Arta cîntuluĭ poate fi împărţită în două: 1) Cîntul fără text, cuprinzînd: ţinuta cîntăreţuluĭ, atacul şi emisiunea sunetuluĭ, respiraţiunea, aşezarea voceĭ, perfecţionarea auzuluĭ, mărirea extensiuneĭ, egalizarea registrelor, nuanţare, vocalizare cu diferite ornamente. 2) Cîntul cu text, cuprinzînd: pronunţarea, frazarea, legătura sunetelor sub cuvinte, expresiunea şi în fine cunoaşterea stiluluĭ diferiţilor maĭştri.

Ca şi orĭ care altă ramură a muziceĭ, arta cîntuluĭ îşĭ are istoria sa: origine, perfecţionare, apogeu şi, după cum ĭe obiceĭul a se numi ultima periodă, decadenţa sa.

Originea cîntuluĭ se confundă desigur cu originea muziceĭ, căcĭ cea întăĭ manifestaţiune a arteĭ musicale a fost fără îndoĭală o melodie întonată cu vocea, fie aceasta ca o imitaţiune a cîntuluĭ păserilor, a muziceĭ natureĭ, sau avîndu-şĭ originea în simpla variaţiune de inflexiune a voceĭ, în vorbire. Cît despre originea arteĭ cîntuluĭ, şi primele ĭeĭ perfecţionărĭ, ĭe altă ceva. Astfel toate cercetările despre această artă în Antichitate sînt zădarnice. Ie incontestabil de ex. că Greciĭ, la cari totdeauna trebuĭe să ne raportăm cînd ĭe chestiune de a căuta originele uneĭ arte în Antichitate

au cîntat; şi maĭ mult încă, după spusele istoricilor lor, şi judecînd după minunele realizate de arta lor muzicală, trebuĭe să-ĭ credem că au cîntat bine. Dar despre modul cum cîntau ĭeĭ, nicĭ un document nu ne vine în ajutor pentru a ne lumina. Au parvenit până la noĭ cîte-va nume de cîntăreţĭ remarcabilĭ; dar, pe lîngă că nu se poate hotărî dacă aceştia ĭerau maĭ reputaţĭ pentru arta lor de a cînta, sau ca compozitorĭ, nu avem despre ĭeĭ decît nume, date şi cîteva fapte şi anecdote din viaţa lor.

Ie acelaş lucru la Romanĭ, la carĭ, dacă în cîteva reprezintaţiunĭ grafice, se poate vedea maĭştri şi elevĭ cîntăreţĭ, asupra arteĭ cîntuluĭ nu se poate afirma nimic.

Dacă ne raportăm la timpurile despre carĭ în această privinţă se poate spune ceva, vedem că cele întăĭ şcolĭ de cînt au fost bisericele, unde maĭ întăĭ fiecare cîntăreţ forma eleviĭ luĭ; apoĭ, pe lîngă acestea se înfiinţară adevarate şcolĭ muzicale, carĭ dacă maĭ tîrziu se transformară în pepiniere de compozitorĭ, la început nu sînt decît şcolĭ de cîntăreţĭ. Cea întăĭ care se citează în acest sens ie şcoala de cîntăreţĭ înfiinţată la Roma în sec. V de papa Hilarius.

In tot timpul Evuluĭ mediu se cultivă o artă a cîntuluĭ, în care efectele de nuanţare şi diferitele ornamente sînt cu îngrijire realizate; atît cîntările religioase cît şi cîntecele trubadurilor le vedem din ce în ce maĭ bogate în ornamente, şi până în sec. XIV ie greu a deosebi melodiile destinate bisericeĭ de cele profane.

In sec. XIV, în Occident, papiĭ şi episcopiĭ încep o cruciadă în contra ornamentelor cîntuluĭ, proscriindu-le din acompaniarea textuluĭ sacru, ceĭa ce avu de rezultat transformarea cîntuluĭ bisericeĭ apusene în muzica ĭeratică ce se cunoaşte azĭ sub numele de *cînt plan* (v. maĭ la vale).

In acest period diferitele speciĭ de ornamente vocale purtau numele de *crispatio, trepidatio, reverberatio, vinula, tremula, hochetus* ş. a., carĭ s'au transformat în *mordintele, grupetul, apogiatura, trilul* de azĭ, sau au dispărut. In notaţiunea neumatică, semnele *epiphanus, cephalicus, quilisma, ancus* ş. a. se raportau la ast-fel de ornamente, carĭ au corespunzetoarele lor în *ipostasele* muziceĭ Bisericeĭ orientale.

De prin sec. XIV compozitoriĭ, atît aceĭ de muzică religioasă cît şi aceĭ de muzică profană, încep a căuta combinaţiunĭ armonice maĭ complicate; acest stil, care pare atît de puţin propriu virtuozităţeĭ vocale, procură totuşĭ cîntăreţilor ocaziunea de a improviza împreună, în bucăţĭ pentru 5 şi 6 vocĭ, numeroase şi nesfîrşite vocalize şi variaţiunĭ, ca-

denţe şi trilurĭ cari, începînd în cele maĭ acute regiunĭ ale sopranuluĭ şi, trecînd din partidă în partidă, traversează întreg cîmpul voceĭ omeneşiĭ pentru a se sfîrşi în cele maĭ adîncĭ accente ale voceĭ de bas. Ieste ceĭa ce s'a numit *cînt pe carte* sau *alla mente*; autoriĭ timpuluĭ ne-au lăsat numeroase exemple notate de astfel de improvizaţiunĭ, în faţa cărora stăm uĭmiţĭ; ĭe drept că cel maĭ puternic factor al acestuĭ efect nu ĭe admiraţiunea. Astfel de exemple se pot vedea în *Fontegara* de Gaudesi del Fontego (1555), în *Melopeo* de Cerone (1613) şi maĭ cu samă în *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (Roma 1553), în care găsim maĭ mult de 400 de cadenţe, variaţiunĭ ş. a.

Ceĭ întăĭ cari au dat principiile arteĭ cîntuluĭ sînt Zarlino şi Cerone şi aceste principiĭ nu variază mult de cele de azĭ.

Din aceste împrejurărĭ se poate vedea că Italia ĭera un teren deja preparat pentru producţiunea minunateĭ pleĭade de cîntăreţĭ care o făcură să ţie primul rang în mişcarea muzicală în timp de maĭ bine de doĭ secolĭ. Dar pentru ca adevarata virtuozitate vocală să poată să-şĭ ĭea avîntul ĭeĭ, trebuĭa maĭ întăĭ a se stabili cîntul pentru o singură voce: monodia.

Ie ceĭa ce veni cu începutul sec. XVII; fondatoriĭ Opereĭ, în numele expresiuneĭ dramatice, căutară a elibera melodia propriu ziseĭ de pompa polifonică cu care o însoţeau armoniştiĭ secolilor precedenţĭ. In noua perioadă ce se inaugurează, vocea umană singură, neacompaniată de alte vocĭ, ţine primul rang în interpretarea pasiunilor şi sentimentelor acţiuneĭ dramatice. Astfel se poate spune că arta propriu zisă a cîntuluĭ s'a născut cu Opera. Caccini, în *Nuove musiche* (1602) formulează principiile arteĭ cîntuluĭ pur, cîntuluĭ recitativ. Totuşĭ, ornamentele şi variaţiunile, trilurile, grupele, pasagele, departe de a dispărea, joacă un mare rol, şi, după moartea creatorilor Opereĭ, cîntăreţiĭ nu întîrziară a căuta să ĭasă în primul rang prin agilitatea voceĭ lor. Chĭar de pe la 1634 vedem aparînd *aria de factură*, atît de favorabilă cîntuluĭ pur, şi care, unită cu recitativul creat de Caccini, Monteverde şi contimporaniĭ lor, formau tot conţinutul uneĭ opere. O scurtă analiză a vechilor partiţiunĭ ne arată cît de repede s'a făcut complecta cucerire a drameĭ lirice de către arta cîntuluĭ. După o primă perioadă, în care expresiunea dramatică predomină, perioadă care durează pănă pe la 1675, nu întîrziem a vedea opere complect scrise în vederea virtuozităţeĭ şi în sec. următor o operă nu maĭ ĭe decît o serie de ariĭ, din ce în ce maĭ bogate în ornamente, dar din ce

în ce maĭ lipsite de expresiune (v. *Arie*).

Apariţiunea Cantateĭ, născută în acelaş timp, a fost asemenea foarte favorabilă desvoltăreĭ arteĭ cîntuluĭ.

In acest period de virtuozism la culme, în care geniul compozitoruluĭ ĭe înlocuit prin gustul de improvizaţie al cîntăreţuluĭ, în care operile nu întîrziară a se transforma într'o specie de *canva*, maĭ mult sau maĭ puţin rară, pe care cîntăreţiĭ brodează, vocile bărbăteştĭ, tenoriĭ şi başiĭ, sînt silite a ceda pasul vocilor femeĭeştĭ şi maĭ cu samă castraţilor.

Un op şi azĭ interesant de consultat asupra acesteĭ periode, şi care împreuna cu admirabila satira *il Teatro alla moda* de B. Marcello (1720) aruncă o vie lumină asupra Istorieĭ muziceĭ dramatice şi maĭ cu samă asupra importanţeĭ neînfrînate ce a avut arta cîntuluĭ, ĭe *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, de P. F. Tosi (Bologna 1723).

Mulţĭ compozitorĭ de opere au fost maĭştri de cînt, şi între cele maĭ celebre şcolĭ de cînt italian din această periodă se citează acele a luĭ: Pistocchi, la Bologna, continuată de elevul seu Bernachi; Porpora, profesă în maĭ multe oraşe, apoĭ se stabili în Neapole, unde au fost încă celebri maĭştriĭ Leo şi Feo; Peli, la Milan; Tosi, autorul opului citat maĭ sus, profesă la Londra; Mancini, la Viena ş. a.

Intre cîntăreţiĭ ce au strălucit maĭ mult se citează în primul rang pe Caccini cu soţia şi fiicele sale, pe Vittoria Achilei, cea maĭ celebră virtuoză din sec. XVII, Cat. Martinelli, Leona Baroni, Anna Manareni, Margareta Pia, Giulia Romana, apoĭ Peri, Mazzochi, Puliaschi, ca reprezintanţiĭ aĭ cîntuluĭ expresiv.

Primul castrat care apare în operă ĭe Loretto Vittori, căruĭa îĭ urmează o întreagă falangă care a ocupat scena lirică în tot timpul sec. XVII şi XVIII şi în care au strălucit maĭ cu samă Balt. Ferri, căruĭa regina Cristina îĭ trimite o navă expres, pentru a veni în Suedia, Matteo Sassani, Gaetano Orsini, Cortone, Ysope, I. G-Grossi, cunoscut maĭ cu samă sub numele de Siface, Pasi, Senessino, Cusanino, Nicolini, celebrul Farinelli, favoritul regeluĭ Spanieĭ Filip V, Gizziello, Cafarelli, Salimbeni, Momoletto ş. a. (v. *Castrat*).

Dispoziţiunile climaterice ale Italieĭ pe de o parte predispunea chiar de la început la această desvoltare a arteĭ cîntuluĭ, şi pe de altă parte fastul religios, dînd naştere la cele întăĭ şcolĭ vocale, contribuiră a face ca virtuozitatea vocală să ĭea o ast-fel de supremaţie în arta muzicală şi a face ca pretutindine cîntăreţiĭ italienĭ să fie ceĭ maĭ căutaţĭ, ceĭ maĭ

bine retribuiţĭ, ceĭ maĭ adulaţĭ.

Dar deşi arta cîntuluĭ italian s'a bucurat totdeauna şi în toate părţile de protecţiunile înalte, ĭe drept a constata că chĭar de la început se poate vedea o luptă; deşi deja Carol cel mare după ce a trimis cîntăreţĭ francezi să studieze la Roma, înfiinţează la Metz şi la Soissons şcolĭ după modelul celeĭ romane, totuşĭ în Franţa se formează o artă a cîntuluĭ diferită de cea italiană. Pe cînd virtuoziĭ italienĭ sacrificau totul ornamentelor şi efectelor de agilitate, cîntul francez caută înainte de toate inteligenţa textuluĭ şi adevărul în expresiune. Deja din colecţiunile de ariĭ din sfîrşitul sec. XVI şi începutul sec. XVII se poate vedea stilul cîntuluĭ francez. Dar maĭ cu samă prin operă, acesta îşĭ luă caracterul seu propriu. Chĭar de la primele opere ale luĭ Cambert se vede tendinţa ca muzica să secondeze cu fidelitate expresiunea textuluĭ, fără nicĭ o grijă de efecte de virtuozitate. Lulli, care ĭe considerat ca creatorul Opereĭ franceze, zicea cîntăreţilor seĭ: „De vreţĭ să interpretaţĭ bine operile mele, mergeţĭ de ascultaţĭ declamîndu-se tragedia.“ Reformatoriĭ ulteriorĭ aĭ Drameĭ muzicale nu au cerut altă ceva.

Ie de observat că pe cînd în Italia vocile de femeĭ şi de castraţĭ sînt totul în operile din acel timp, în Franţa se întrebuinţează nu numaĭ vocea de *haute contre*, tenor acut, dar şi acea de bas ĭe tot timpul în onoare, vocĭ cu totul alungate din Opera seria italiană, unde nu apar decît către sfîrşitul sec. XVIII.

Alăturea însă de cîntul francez, chĭar la Paris, la Opera italiană şi chĭar în operile comice franceze cîntul italian domnea suveran şi până în începutul sec. XIX vedem virtuozismul vocal în mare favoare.

Pe lîngă cîntăreţiĭ citaţĭ deja din această periodă, ĭată încă numele acelor ce s'au bucurat de o maĭ mare reputaţiune: cîntăreţele Cuzzoni, Faustina, Mara, Strada, Banti, Bordoni, Aguyari, Corona, Todi, Schröter, Mingoti, tenoriĭ A. Raff, Paita, Ranzzini, Braham, Nozzari, Tachinardi, Garcia.

In sec. nostru, deşi arta cîntuluĭ numit în special *bel canto*, pierde din supremaţia ce a avut în secoliĭ trecuţĭ, totuşĭ se pot cita maĭştri şi şcolĭ cari conservă şi transmit tradiţiunile luĭ. Astfel sînt Aprile, Minoja, Vaccaj, Bordoni, Roncone, Pastou, Concone, Panseron, Duprez, Lamperti, Panofka, în Germania Hauser, Engel, Götze, Schimon, Stockausen ş. a.

Dar deja pe la sfîrşitul sec. XVIII aşa zisa decadenţă începe şi vedem pe Cimarosa zicînd unuĭ faĭmos cîntăreţ: „Bravo, acum că aĭ cîntat aria d-tale, fă-mĭ plăcerea de a cînta pe a mea.“ Cu Rossini apar în

Opera *seria* italiană primiĭ başĭ, şi tot Rossini dădu ultimele lovituri virtuozismuluĭ vocal. Auzind pe Velluti diformînd ariele din opera sa *Aureliano in Palmira* se hotărî nu numaĭ a nu maĭ scrie nicĭ un rol pentru castraţĭ, dar a scrie însuşĭ toate ornamentele ce ar crede convenabile melodiilor luĭ. Rossini avu imitatorĭ şi aceasta a fost lovitura de graţie dată castraţilor şi virtuozismuluĭ pur.

Astfel vedem cîntăreţiĭ cari sacrificau lucrarea în interesul virtuozităţeĭ dispărînd din ce în ce maĭ mult, şi în a doua jumatate a sec. nostru maĭ nu se maĭ văd. Italia a continuat a da şi în acest secol cel maĭ mare contingent de cîntăreţĭ şi cîntăreţe; în schimb însă Franţa şi Germania au procurat muziceĭ ceĭ maĭ dramaticĭ interpreţĭ. Intre ceĭ a căror nume a strălucit sau strălucesc maĭ mult pe cîmpul arteĭ cîntuluĭ în perioada contimporană se pot cita: cîntăreţele Malibran, Pasta, Sontag, Mainvielle-Fodor, Persiani, Branchu, Falcon, Stoltz, J. Lind, Giulia Grisi, Catalani, Schroeder-Devrient, Milder-Hauptmann, Unger-Sabatier, Pisaroni, Alboni, Nau, Viardot-Garcia, Nissen, Salomon, Artôt, A. şi C. Patti, Trebelli, Cruvelli, Nilson, Monbelli, Lucca, Wild, Materna, Saurell, Sembrich, Gerster, Teodorini, Darclee, ş.a; tenoriĭ Rubini, Mario, Fraschini, Massini, Crivelli, Ponchard, F. Wild, Audran, Reeves, Duprez, Nourrit, Tamberlick, Tischatschek, Roger, Martini, Capoul, Achard, Niemann, Wachtel, Götze, van Dyck, J. de Reszke ş. a.; baritoniĭ Tamburini, Marchesi, Kindermann, Faure, Gura, Popovicĭ ş. a.; başiĭ Agnesi, Bataille, Lablache, Staudigl, Levasseur, Scaria, Wiegand, E. de Reszke ş. a.

Perioda modernă, cum se vede, ĭe impropriu numită o periodă de decadenţă a arteĭ cîntuluĭ; numaĭ complicaţiunile stiluluĭ modern sînt absolut improprii improvizaţiunilor vocale, şi astfel arta cîntuluĭ aşa numit *bel canto* a întrat într'o fază care nu i-ĭe tocmaĭ favorabilă. Dar de aicĭ să nu se deducă că şcoala modernă ar despreţui puterile voceĭ omeneştĭ, care totdeauna va ocupa primul rang în muzica dramatică; ceĭa ce şcoala modernă nu voĭeşte a suporta ĭe tirania cîntăreţilor, pe care-ĭ voĭeşte interpreţĭ şi nu colaboratorĭ. Arta adevarată a cîntuluĭ nicĭ o dată n'a fost maĭ necesară muziceĭ ca în perioda contimporană, în compoziţiunile moderne, cu o armonie şi o instrumentaţie atît de bogate, cu frazele atît de modulante, cu ritmele atît de variate.

Intre nenumaratele metode şi colecţiunĭ de exerciţiĭ vocale se citează acele de Panofka, Panseron, Marchesi, Hauser, Stockhausen, Hey, Vaccaj, Concone, Bordogni ş. a.

Cuvîntul C. ĭe luat încă şi ca

diviziune a unuĭ poem epic; ĭe în acest sens că se zice: un poem în zece cînturĭ. Uneorĭ echivalează cu *cîntec* sau cu *imn* şi astfel se zice: un *cînt ostăşesc*, *cînturĭ populare*. un *cînt de victorie* ş. a. In fine s'a dat încă numele de C. părţeĭ celeĭ maĭ melodice dintr'o compoziţiune de ansamblu vocal. (v. *Cantus*).

*C. ambrosian* ĭe numele dat moduluĭ de cîntare introdus în sec. IV de Sf. Ambrosiu, episcop al Milanuluĭ, maĭ întăĭ în bisericele din diocesia luĭ apoĭ în toată Italia şi apoĭ în toată lumea catolică. Ie una din enigmele ce prezintă Istoria muziceĭ, căcĭ maĭ nimic nu se ştie asupra regulelor luĭ. Pare că melodiile admise în acest fel de cîntare, luate de la biserica Orientuluĭ se bazau numaĭ pe patru moduri (v. *C. plan*); introducerea de melodiĭ nouă, cari adese ĭerau luate de la texte profane, şi deformările celor vechĭ prin cîntăreţĭ, transformară astfel C.-ul ambrosian că o reformă ĭera inevitabilă. Ie ceĭa ce se întîmplă prin papa Gregoriu cel mare, sau prin unul din succesoriĭ seĭ (Gregoriu II sau III), reformă care dădu aşa numitul *C. gregorian*.

*C. bisericesc* sau *eclesiastic*. nume dat moduluĭ de cîntare obicinuit în biserică (v. *C. plan* şi *Muzichie*).

*C. dat* se numeşte o melodie fie pentru bas sau altă voce, fie formată din fragmente destinate la diferite vocĭ, care ĭe propusă şi pe care muzicantul scrie o armonie, complectînd-o astfel. In studiul armonieĭ se numeşte astfel maĭ cu samă cînd melodia dată ĭe destinată sopranuluĭ (v. încă *Cantus firmus*).

*C. figurat* se zice prin opoziţie cu *C. plan* (v.) o melodie în care se întrebuinţează note de diferite valorĭ.

*C. gregorian*, v. *C.* ambrosian, *Antifonar*, *C.* plan.

*C. în ison.* specie de psalmodie ce nu se bazează de cît pe două note. Cîteva ordine bisericeştĭ nu au altă specie de cîntare.

*C. pe carte*, denumire ce se da în sec. XIV, XV şi XVI la o specie de improvizare ce cîntăreţiĭ făceau dată fiind o partidă, de obiceĭ tenorul. Tot astfel s'a numit încă improvizarea ornamentelor vocale în corurĭ, în aceĭaşĭ secolĭ.

*C. plan* (lat: *Cantus planus*, fr: *Plain-chant*, germ: *Choral-gesang*) ĭe numele dat C.-uluĭ întrebuinţat în Biserica creştină apusană. Derivat din muzica Bisericeĭ orientale, care însuşĭ ĭe o remăşiţă a muziceĭ vechilor Grecĭ, a fost introdus în biserica apusană prin Sf. Ambrosiu (v. *C. ambrosian*), apoĭ perfecţionat prin unul din ceĭ întăĭ papĭ cu numele Gregoriu. Cheĭa ritmiceĭ vecheĭ notaţiunĭ (neume) fiind pierdută, cîntul Bisericeĭ apusene se prezintă deja din sec. XII sub forma de o serie de sunete de o durată

egală (de unde numele), ceĭa ce-l face de o obositoare monotonie. Pare însă că n'a fost totdeauna astfel; dar din nefericire ĭe puţină speranţă de a se restabili vre o dată în mod sigur în forma luĭ adevarată. Se împarte în două: *concentus*, imnurile şi respunsurile cîntate de cor, şi în *accentus*, recitaţiunile preotuluĭ. Muzica de C. p. ĭe scrisă pe un portativ de patru liniĭ. Notele sînt patrate negre, de unde acesteĭ notaţiunĭ i s'a dat şi numele de *nota quadrata* sau *quadriquarta*. Numaĭ excepţional apar alte figurĭ (patrate cu coadă şi romburĭ), cari însă nu au ca în notaţiunea măsurată, derivată din aceasta, o valoare ritmică hotărîtă, ci nu sînt altă ceva decît neumele virgula şi punctul, transportate pe portativ. In muzica de C. p. transcrisă în notaţiunea obicĭnuită se întrebuinţează figurele: nota întreagă, jumătatea, pătrimea şi cîte o dată şi breva. Orĭ ce melodie, de regulă, trebuĭe să nu treacă peste limitele uneĭ octave, sau cel mult să treacă cu un grad aceste limite. Dacă finala ocupă gradul cel maĭ grav al acesteĭ octave, tonul ĭe *autentic*, dacă ocupă mediul, tonul ĭe *plagal*. Sînt 8 tonurĭ: 4 autentice: *doric frigian*, *lidian* şi *mixolidian* şi 4 plagale: *hipo-doric*, *hipofrigian*, *hipolidian* şi *hipomixolidian*. Se crede că regulele ce-l guvernă şi azĭ ar fi stabilite de papa Gregoriu. In Franţa a fost întrodus prin Carol cel mare. Una din chestiunile cele maĭ pasionante ale muzicografilor contimporanĭ ĭe acea a restabilireĭ melodiilor C.-uluĭ p. în forma lor primitivă, după Antifonarul (v.) papeĭ Gregoriu, şi savanţĭ ca Gevaert, Dom Pothier ş. a. ţin la onoarea de a rupe cîte o lancĭe în favoarea acesteĭ chestiunĭ, remasă totuşĭ încă în stare de enigmă nerezolvită (v. *Coral*).

Cînta (a), ĭe a emite cu vocea o serie de sunete muzicale, a executa o melodie vocală (v. *Cînt*).

Cîntare, acţiunea de a cînta. Cîte o dată se întrebuinţează în acelaş sens cu expr. *cîntec*, *melodie*, *imn*, maĭ cu samă cînd ĭe chestiune de muzică bisericească.

Cîntăreţ, *cîntăreaţa*, ĭe acel sau acea care avînd voce muzicală se serveşte de ĭea. Un cîntăreţ trebuĭe să cunoască în fond arta cîntuluĭ (v. *Cînt*), altfel vocea sa nu are nicĭ o valoare artistică. Sînt tot atîtea specĭĭ de cîntăreţĭ cîte specĭĭ de vocĭ, şi încă în această privinţă fie care voce se împarte în maĭ multe categorĭĭ, după calităţile ĭeĭ naturale sau dobîndite prin studiu (v. *Voce*). Epitetul de *concertist* se dă acelora cari cîntă în concerte şi saloane, prin opoziţie cu aceĭ ce ţin sau pot ţinea un rol într'o acţiune teatrală muzicală, cărora li se dă pe acel de *dramatic*. Aceştĭ din urmă, pe lîngă artă cîntuluĭ

trebuĭe să cunoască și pe acea a gestuluĭ, adica să fie, în acelaș timp, un bun cîntăreț și un bun actor. S'au văzut însă artiștĭ admirabilĭ pe scenă, ajungînd la efecte maxime, de și ne posedînd decît o voce mediocră, cu îndemanare utilizată. Inversul însă nu are loc: o voce admirabilă, admirabil condusă, ĭe pe scenă de un efect dramatic nul, dacă cel ce o posedă nu ĭe și un bun actor.

Cîntec (fr: *Chanson*, it: *Canzone*, germ: *Lied*) ĭe un cuvînt care, ca și multe altele din terminologia muzicată, are o semnificațiune foarte largă. In general se numește C. orĭ ce compoziţiune scrisă special pentru o voce, cu sau fără acompaniament instrumental; ĭe denumirea maĭ populară a ceĭa ce numim încă *Arie* (v.). Unele ariĭ de dans încă sînt numite cîte o dată C.-e, chĭar fără a fi însoţite de un text cîntat. In special însă C. se numește o bucată muzicală, fără acompaniament sau cel mult cu un acompaniament discret, scrisă pentru o singură voce, acompaniată cîte o dată de cor, care se mărginește maĭ totdeauna în a relua refrenul ce desparte diferitele strofe ale poezieĭ, a căreĭa sens ĭe strîns legat de sensul muzical al uniculuĭ period ce însoțește acește diferite strofe. Aceasta ĭe forma cea maĭ primitivă a C.-uluĭ, care, în ceĭa ce privește textul, poate să trateză orĭ ce fel de subiecte, de unde vedem C.-ele clasificate în: *erotice*; *de dor* sau *de lume*, trătînd subiecte de ĭubire; *satirice* sau *vodeviluri*, cari maĭ de mult ridicolizau răul, apoĭ și binele și răul; *bahice* sau *de masă*, cari maĭ întăĭ scrise într'un stil serios, ĭerau un fel de rugă sau de mulțumire către zeĭ, și apoĭ au început a nu celebra decît puterea vinuluĭ și farmecul amoruluĭ: *resboinice*, *soldățești*, destinate a însufleți vigoarea și curajul soldaţilor; *patriotice*, *naționale*, *bătrînești*, cari istorisesc fapte măreţe și cîntă vitejia și gloria strămunilor.

De la Tacit și pănă în zilele noastre, istoricĭ afirmă că toate popoarele, din cea maĭ adîncă Antichitate, au avut C.-ele lor tradiţionale, transmise din gură în gură, din generaţie în generaţie; gradul lor de perfecţiune urma necesarmente gradul lor de civilizaţie.

Astfel se știe că Grecĭ aveau C.-e nu numaĭ pentru deosebitele evenimente ale vieţeĭ (v. *Imeneu*, *Trenie* ș. a.), pentru deosebite alte împrejurărĭ (v. *Linos*, *Scolie* ș. a.), dar și fie care meștesug avea C.-ul seu propriu (v. *Imeos*, *Elinos*, ș. a.). Dacă însă s'a conservat aceste nume, se știe care ĭera întrebuinţarea acestor C.-e, în ce circumstanţe ĭerau ĭele cîntate, și la unele chĭar se cunoaște textul lor, nu se știe nimic despre muzica ce însoţea acest text, căcĭ, se știe, docu-

mentele asupra muziceĭ antice sînt foarte restrînse, şi maĭ mult încă, acest gen de muzică, n'a fost transmis nicĭ o dată decît prin tradiţiune. Cu toate aceste, acest product primitiv al arteĭ, ĭe de o astfel de vitalitate, că n'a dispărut încă, şi C.-ul, născut din cea maĭ adîncă antichitate, trăeşte şi azĭ la toate popoarele, carĭ cîntă la nuntă, la botez, la moarte, şi în toate împrejurările si evenimentele vieţeĭ.

Acestor C.-e *populare*, păstrate în gura poporuluĭ prin tradiţiune, nu li se poate da alt autor decît poporul însuşĭ, şi dacă une orĭ unele din ĭele sînt atribuite cutăruĭ cîntăreţ sau cutăruĭ muzicant, maĭ totdeauna nu ĭeste altă dovadă despre această paternitate decît tot tradiţiunea. Iele nu numaĭ constituĭesc un document foarte important în viaţa popoarelor, căcĭ în ĭele găsim cea maĭ mare parte din evenimentele istorice şi patriotice maĭ însemnate, dar nu ĭeste oglindă maĭ credincĭoasă, care să ne arăte caracterul şi moravurile unuĭ popor, intr'un mod maĭ conştiincĭos.

S'a discutat chestiunea dacă poporul compune cu adevarat; s'a susţinut că ĭel nu crează nimic, dar că ĭea de icĭ şi colo fragmente din frazele unuĭ adevarat compozitor. După alţiĭ, unele din ĭele ar fi produsul unuĭ muzicant instruit; numaĭ, ne avînd alt mod de transmitere decît execuţiunea, numele autoruluĭ devine nesigur şi se pĭerde: fiecare cîntă C.-ul, nimene nu se interesează de cel ce l'a făcut. Altele pot să fie produsul unuĭ muzicant fără nicĭ o educaţiune muzicală, dar fiind dotat de la natură, ĭel compune şi textul şi aria, în mijlocul poporuluĭ din care însuşĭ face parte. Nu se văd adese amatorĭ, ne avînd decît oare care rutină de pianişti, compunînd valsurĭ, romanse, şi alte bagatele? fără îndoĭală, ĭeĭ nu produc nimic nou, imitînd maĭ mult sau maĭ puţin ceĭa ce au auzit şi cîntat. Tot astfel se poate ca un om, al cărui sentiment muzical s'a desvoltat prin C.-e auzite sau cîntate, să găsească o melodie, precum se poate fără nicĭ o instrucţiune specială, să facă versurĭ. De altmintrelea acestea îl ajută mult în facerea melodieĭ, şi adese tot farmecul C.-elor populare nu constă decît în strînsa legatură ce ĭe între text şi melodia ce îl însoţeşte.

Totuşĭ acest product al arteĭ poporuluĭ, orĭ cît de mare ni se pare azĭ interesul ce ne prezintă, a fost foarte mult timp considerat de autorĭ ca un gen inferior, şi nedemn de grija artiştilor instruiţĭ. In sec. XV şi XVI, în perioda de înflorire a contrapunctuluĭ vocal, vedem C.-e scrise în 4, 5 şi 6 vocĭ (v. *Canzone*), în stilul madrigalesc; dar compozitoriĭ aicĭ nu luau din C.-ul propriu zis decît

ceĭa ce-le ĭera necesar desvoltărilor contrapunctice, asa că aceste compoziţiunĭ ne dau poate motive populare, dar nu C.-e populare.

In timpurile moderne, artiştiĭ şi-au însuşit adese aceste forme ale arteĭ populare, cĭoplindu-le şi lucrîndu-le după cele maĭ severe regule ale arteĭ savante. Uniĭ compozitorĭ au dat chĭar acest nume la bucăţĭ instr.-ale, de forme variate, fără voce, numindu-le C.-e *fără cuvinte* (germ: *Lieder ohne worte*).

Cu toată desvoltarea considerabilă însă, ce a luat muzica şi poezia sub influenţa civilivaţiuneĭ, C.-ul, produsul prin excelenţă al poporuluĭ, a remas viu în mediile cele maĭ inculte, şi unica artă a ţeranuluĭ, care şĭ-a conservat tradiţiunile şi ĭe ultimul lor depozitar, ne prezintă, în repertorul cîmpenesc al tuturor popoarelor, chĭar la acele la care pare că muzica aşa zisă savantă s'a desvoltat maĭ mult şi s'a împlîntat maĭ adinc, ne prezintă adevarate comorĭ de simplicitate, de sinceritate, de graţie, de poezie.

Ştiinţa Folkloruluĭ, care în timpiĭ maĭ noĭ a luat o desvoltare atît de importantă, pentru muzică nu datează propriu zis decît din sfîrşitul sec. XVI, cînd vedem în Spania şi Scandinavia apărînd cele întăĭ colecţiuiĭ de C.-e populare. După acestea colecţiunile s'au înmulţit din ce în ce maĭ mult, cu cît ne apropriem de perioda contimporană. La diferitele articole trătînd despre istoricul desvoltăreĭ muziceĭ la diferite popoare se pot vedea încă ocazional detaliĭ asupra arteĭ populare.

In general, modul major, modul prin excelenţă al Evuluĭ mediu, predomină în cîntecele populare; dar alăturea cu acesta, modul minor şi maĭ cu samă modurile vechĭ, ne prezintă specimene demne de tot interesul, atît în ceĭa ce priveşte tonalitatea, cît şi în privinţa ritmuluĭ.

Colecţiunile de C.-e apărute în Anglia, Scandinavia, Rusia sînt adevarate comorĭ: la fie care pagină descoperim pĭetre nestimate.

In Franţa, în Germania, influenţa muziceĭ savante a pătruns prea de timpuriu în păturile populare, aşa că multe din C.-ele populare din aceste ţerĭ nu prezintă un interes special, avînd forme foarte regulate şi strict supuse regulelor muziceĭ moderne. Alăturea cu acestea însă găsim unele demne de cel maĭ mare interes, a căror tonalitate ne dovedeşte vrîsta lor şi a căror ritm ne face a le simţi imediat origina. Aceasta ĭe maĭ cu samă adevarat pentru C.-ele provinciilor franceze avînd un dialect.

In Spania, ţară prin excelenţă bogată prin formele C.-elor populare, influenţa maură ĭe vădită în ceĭa ce priveşte mersul melodie şi tonalitatea; în

privinţa ritmuluĭ însă sînt de o originalitate şi varietate neîntrecută.

Italia, care a avut atîta timp onoarea de a fi considerată ca patria muziceĭ moderne, cauza tocmaĭ că muzica a fost totdeauna o artă atît de populară, o face că în ceĭa ce priveşte C.-ul popular ĭe în urma tuturor celorlalte şi cîntecele populare italiene nu presintă alt interes muzical decît prin simplicitatea lor şi doar prin aceĭa că sînt populare. Maĭ toate formele C.-elor populare italiene au trecut şi s'au desvoltat în arta savantă.

In Orient diferenţa ce civilizaţiunea occidentală a stabilit între arta populară şi arta cultivată nu există, şi dacă la diferitele popoare găsim C.-e populare tradiţionale, pentru diferitele circumstanţe ale vieţeĭ, în structura lor aceste C.-e nu diferă întru nimic de acele produse de muzicanţĭ instruiţĭ.

La popoarele selbatece ale Americeĭ, Africeĭ, şi Oceanieĭ, C.-ele populare sînt în general rudimentare, formate din cîteva sunete, repetate nesfîrşit, pe un ritm monoton. Cît pentru acele ce au suferit influenţa civilizaţiuneĭ europene C.-ele populare ale cuceritorilor au pătruns în popor şi sînt considerate ca ale luĭ. Astfel ĭe cu Canada, a căreĭa C.-e populare sînt cea maĭ mare parte de origină franceză; cu Mexicul, Brazilia şi cele lalte state ale Americeĭ de Sud şi de Centru, unde influenţa muziceĭ spanole ĭe vădită. Un caz particular ĭe cu *Habanera*, care născută în Cuba, a trecut în Europa şi a devenit populară în Spania.

In fine, în ţara noastră, arta populară, deşi resimţîndu-se mult de influenţa puternicilor vecinĭ ce ne-au încunjurat de la Sud şi Răsărit, ĭe totuşĭ foarte bogată şi foarte interesantă, maĭ cu samă din punctul de vedere al tonalităţeĭ. Tot găsind melodiĭ a căror sens tonal ĭe bine stabilit în majorul sau minorul modern, găsim multe cari ne prezintă un caracter de tonalitate dublă neîndoĭelnică, începînd în major şi terminînd în minor. Interesante sînt apoĭ melodiile în tonalităţile vechĭ, unele de puritatea uneĭ marmore antice, altele deformate sub influenţa tonalităţilor muziceĭ bisericeştĭ. In fine modul aşa numit cromatic oriental, format după cum se ştie, din tetracorde cromatice, ne prezintă specimene demne de tot interesul nostru. In ceĭa ce priveşte ritmica, tot prezintînd cazurĭ de o originalitate netăgăduită, trebuĭe a recunoaşte că ĭe de un interes mediocru, şi că o găsim adese influenţată prin muzica vecinilor dinspre Apus, cari în această privinţă au suferit însuşĭ influenţa Ţiganilor, a căror muzică ne prezintă ritmurĭ atît de variate şi de energice une

orĭ, atît de langurose alte orĭ (v. *Ciordaş*).

Cel întăĭ care pare că s'a ocupat cu culegerea de cîntece populare la noĭ a fost Gh. Asachi, pe la 1822; dar tot ceĭa ce ĭel a adunat, împreună cu o colecţiune ce-ĭ dăduse V. Stefanovicĭ, a fost distrus într'un incendiu (Iaşĭ, 1827). Mulţĭ s'au ocupat după aceĭa, dar maĭ mult din punctul de vedere literar; colecţiunĭ muzicale sînt puţine şi maĭ puţine încă sînt acele cari conţin transcrierĭ făcute într'un mod raţional şi conştiincĭos.

Cinira v. *Kinira*.

Cĭocan ĭe numele ce se dă cîte o dată cheĭeĭ în formă de T cu care se servesc acordoriĭ pentru a învîrti cuĭele ce întind coardele pianuluĭ şi altor instr.-e.

Cĭocanaş, mică bucăţica de lemn, învălită în pĭele, fixată la capătul uneĭ micĭ vergĭ de lemn; la fie care tastă a claviatureĭ pianuluĭ corespunde un astfel de C., care lovind coarda corespunzătoare o pune în vibraţiune. Puterea cu care C.-ul loveşte coarda ĭe în raport direct cu puterea cu care ĭe apăsată tasta, ceĭa ce permite nuanţarea sunetelor. Invenţiunea acestuĭ mod de a lovi coardele, care datează de pe la începutul sec. XVIII a transformat clavecinul în piano.

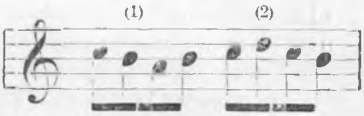
Tot C.-e se numesc micele baghete terminate printr'o boambă, de lemn sau de caucĭuc, cu carĭ se lovesc coardele ţimbaleĭ sau lamele la armonice şi alte instr.-e.

Cĭonar-*cruit*, mică harpă irlandeză cu 10 coarde, ce se pişcă cu o pană.

Cĭonguri, ortografiat încă *Tchongouri*, specie de chitară uzitată în Armenia, la serbărĭ sau ca soporific pentru bolnavĭ.

Circolo (it.) = cerc, ĭera în terminologia notaţiuneĭ măsurate numele semnuluĭ indicînd măsura ternară, *tempus perfectum* (v. C).

Tot astfel se maĭ numea grupa formată din două aşa numite *Circoli mezzi* succesive:




Din această figură se vede clar ceĭa ce se înţelegea prin expr. *Circolo mezzo*. Uniĭ autorĭ deosebeau două specĭĭ: una în care nota a doua ĭera identică cu a patra, pecînd celelalte două sînt deosebite; acesta ĭera adevaratul *C. m*($_1$). In a doua specie nota întăĭ ĭera identică cu a treĭa, celelalte două deosebite; această figură ĭera în special numită *groppo*($_2$). Aceste două specĭĭ de „jumătăţĭ de cercurĭ“ se combinau între ĭele pentru a forma „cercurĭ“ întregĭ. Toate aceste denumirĭ şi subtilităţĭ sînt azĭ învechite şi complect ĭeşite din uz.

Expr. *Circuli harmoniae* a fost întrebuinţată de uniĭ au-

torĭ din începutul sec. XVII echivalînd cu acea de ton sau mod.

Circoncorente v. *Conducimento.*

Circular, epitet dat uneĭ specii de canon nesfîrşit, care trecînd cu tema în diferite tonalităţĭ revine la tonalitatea primitivă, în acelaş loc, cu o octavă maĭ sus sau maĭ jos. Iera unul din jocurile vechilor contrapuncţiştĭ (v. încă *Ciclic*)

Circulaţiunĭ v. *Arabo-Persanĭ.*

Circulum (lat.) v. *Circolo* şi *Ciclu.*

Circumvolutio (lat.), figură melodică, ornament întrebuinţat ca încheĭere în melodiile din Cîntul plan (v. Perielesă). Constă din întroducerea, între nota finală şi penultima, a altor treĭ note străine, două superioare şi una inferioară, sau vice versa, încunjurînd oare cum nota finală.

Cîrlig, semnul ♪ indicînd valoarea de $^1/_8$ în figurele de durată a notelor. Acest semn se raporta în notaţiunea măsurată a Evuluĭ mediu la figura noteĭ numită *semi-minima* ◊ de unde numele italian ce s'a maĭ dat acesteĭ figurĭ de notă, *Croccheta*, care carespundea ca valoare la pătrimea de azĭ. Ie de observat că, maĭ tîrziu, cînd această notă a devenit neagră ◆ şişĭ-a schimbat valoarea, numele a remas în vigoare la diferite popoare; numaĭ uniĭ raportîndu-l la figura noteĭ, pe cînd alţiĭ la valoarea ieĭ. Astfel în Franţa se numeşte *croche* nota avînd figura ♪ şi prin urmare valoarea de $^1/_8$, pe cînd în Anglia numele de *crotchet* se dă valoreĭ ce corespunde în notaţiunea modernă la vechĭa figură numită *croccheta*, adică la pătrimea ◆.

Cirkel-*kanon* (germ.) = Canon circular (v.).

Cis în terminologia germană = *do* diez. *Cisis* = *do* dublu diez.

Cistola (it.) *Cistole* (fr.) v. *Cetera.*

Cistre (fr.) v. *Cetera* şi *Sistru.*

Citanic, în Muzichie, termin de mişcare: moderat, ca cetind.

Citara v. *Kitara* şi *Ţiteră.*

Citela v. *Cetera.*

Cithara (lat.) v. *Kitara.*

Cithare (fr.), *Cither* (germ.) v. *Cetera* şi *Ţitera.*

Citola (it.), *Citole* (fr.) *Citra* (it.) v. *Cetera.*

Ciu, ortografiat de muzicografi *Tchu*, *Tschou* ş. a., instr. chinez, de percusiune. Ie o specie de cutie de lemn, în patru colţurĭ, a căror păreţĭ sînt loviţĭ cu un cĭocan. Ie întrebuinţat maĭ mult înainte de a se începe adevarata muzică, pentru a se fixa atenţiunea auditoruluĭ.

Ciufolo (it.) vechĭe specie de fluĭer popular italian. *C. pastorale* = naĭ.

Ciung, *Tchoung*, *Tchung*, ĭe numele chinez al clopotuluĭ. Ca şi de celelalte speciĭ de instr.-e de percusiune, şi de acestea Chineziĭ au o mare varietate. *Po-C.* ĭe un clopot ce serveşte a da semnalul începereĭ dan-

suluĭ sau a muziceĭ. *Pien-C.* ĭe o specie de *Carillon*, format din 16 clopote înşirate pe două rînduri şi lovite cu un cĭocan de lemn; ĭe un instr. citat deja pe timpul luĭ Confucĭus ca avînd o mare vechime. *Te-C.* după uniĭ ar fi un clopot servind a marca maĭ bine măsura în muzica de dans, ĭar după alţiĭ o specie de *Carillon*. *C.-tu* ĭe un instr. format din o serie de 12 table de lemn dînd deosebite sunete şi înşirate pe o cură de pĭele; are forma uneĭ cărţĭ.

Cl. presc. în loc de *Clarnetă*.

C. l. presc. în loc de *Col legno* (v.).

Clair-*accord* (fr.), nume dat de Gavioli, din Paris, uneĭ instr. cu anciĭ, cu foĭ şi cu claviatură, specie de armoniu inventat în 1855.

Clairon. (fr.) 1) Instr. de suflare, de metal = *Goarnă* (v.). 2) Registrul acut al Clarneteĭ: $si_3 - do_5$ 3) Joc de orgă, cu tuburĭ din octava de 4 picĭoare, cu registru în manual, sunînd octava joculuĭ numit *Trompetă* (germ: *Octavtrompette*, engl: *Clarion*, it: *Clarino*). 4) Joc corespunzător în armoniu.

Claironceau (fr.) vechĭe denumire a trompeteĭ.

Clape sau *Clapine* (germ: *Klappen*), cheile instr.-elor de suflare (v. *Cheĭe*).

Claque (fr.), nume dat la un grup de spectatorĭ plătiţĭ, cu misiunea de a aplauda şi a asigura astfel succesul uneĭ piese sau, maĭ cu samă, a unuĭ artist. Ie o instituţiune cu totul franceză, a căreĭa origină ĭe în rivalităţile unor actriţe prin mijlocul sec. XVIII, dar a căreĭa organizaţiune în sensul de azĭ nu datează decît de pe la 1820, cînd Sauton, stabili în Paris un biurou de *Assurances des Succès dramatiques*. Nicĭ critica, nicĭ protestaţiunile publiculuĭ nu au parvenit să facă să dispară acest puternic factor al succeselor teatrelor pariziene. Bine organizaţĭ, ascultînd unuĭ şef, ştiind maĭ dinainte momentele potrivite, ĭeĭ au tarife speciale pentru fie care specie de aplaus, pentru aprobărĭ, aclamaţiunĭ, hohote de rîs, rechĭemărĭ, bisare, ş. a.

Claque-bois (fr.), armonică formată din lame de lemn (v. *Xilofon*).

Claqueur (fr.), spectator plătit pentru a aplauda (v. *Claque*.)

Clar. presc. în loc de *Clarnetă*.

Clarabella, joc de orgă.

Clarain, *Clarin* şi *Clarine* (fr.), clopot ce se leagă la gîtul animalelor. Ie menţionat deja de prin sec. XIV.

Clarasius (lat.) una din vechile denumirĭ ale trompeteĭ, care purta încă numele de *Claro*, *Clario*, *Clareta* (Wirdung 1511), *Classicum* ş. a. Unele din acestea, ĭerau de lemn, cu legăturĭ de metal, altele numaĭ de metal, chĭar şi de argint, şi pare că numele varia cu modul de construcţiune, cu gravitatea sunetuluĭ fundamen-

tal, dar detaliĭ sigure nu se cunosc.

Clareta v. Clarasius.

Clarin v. *Clarain* şi *Clarino*.

Clarinette (fr.), *Clarinetto* (it.) = Clarnetă (v.).

Clarino (it.) = trompetă. In sec. trecuţĭ acest nume a fost rezervat în Germania pentru registrul acut al trompeteĭ, care se suĭa până la $re_5$ şi chĭar maĭ sus. Trompetiştiĭ se specializau, uniĭ exercitîndu-se pentru registrul acut, C., alţiĭ pentru registrul mediu (*Principal-Trompette*). Pentru C. aveau nevoie de un muştĭuc (v.) maĭ strîmt şi maĭ puţin profund, pentru a putea da sunetele acute, ceĭa ce naturalminte altera timbrul, făcîndu-l maĭ pătrunzator, maĭ strident. Cu apariţiunea clarneteĭ, această specie de trompetă acută a dispărut. In timpiĭ moderni, pentru a se putea executa muzica maĭştrilor vechĭ, s'a construit micĭ trompete sunînd octava vecheĭ trompete în *re*, ceĭa ce face că sunetele extrem acute, inaccesibile pe trompetele ordinare, sînt cu uşurinţă luate pe aceste trompete micĭ.—Numele de C. s'a dat încă unuĭ instr. găsit în Mexico la descoperirea Americeĭ şi servind pentru semnale. Numit de indigenĭ *Acocotl*, după numele planteĭ din a căreĭa tulpină se face. acest instr. ĭe o specie de trompetă, tub foarte îngust şi lung de 2 până la 5 m., lărgit la extremitate prin ajutorul uneĭ tartace. Producţiunea sunetuluĭ fiind foarte grea într'un astfel de tub, instr.-ul a fost delasat probabil, căcĭ voĭajoriĭ moderni nu maĭ vorbesc de ĭel. — Pentru joc de orgă, v. *Clairon*.

Clario v. *Clarasius*.

Clario-*flute* (fr.), nume dat unuĭa din nenumăratele automate cu manivelă cu care factura modernă a înzestrat arta muzicală. Ariele sînt notate pe bande de metal perforate.

Clarion (engl.) = *Clairon* (v.).

Clarionett (engl.) = Clarnetă (v.).

Clarnetă (it: *Clarinetto*, fr: *Clarinette*, germ: *Klarinette*) ĭe un instr. de suflare, cu tub cilindric şi cu colona de aer pusă în vibraţie prin o ancie simplă. Tubul se compune din cincĭ părţĭ: *pliscul*, la care se adaptează ancia prin ajutorul ligatureĭ; *para*, tub de tranziţie între plisc şi *corpul mîneĭ stîngĭ*; *corpul mîneĭ drepte* şi *pavilionul*. In cele două fragmente numite în special *corpurĭ* sînt făcute bortele laterale şi sînt adaptate cheile, a căror număr a variat de la 2 la peste 20 şi variază şi azĭ încă. Ca şi toate tuburile cilindrice puse în vibraţiune de o ancie, C. prezintă particularitatea că se comportă ca un tub închis, ne necesitînd pentru lungimea ĭeĭ decît $^1/_2$ din lungimea undeĭ sonore, şi nedînd decît armonicele de ordin nepăreche: 3, 5, 7, 9 ş. a.

C. derivă din instr.-ul între-

buinţat până după mijlocul sec. XVIII, în orchestră sub numele de *Chalumeau* (v. *Calamaula*). Acesta consta dintr'un tub cilindric de lemn de tisă şi o ancie simplă. Prin ajutorul bortelor laterale ĭel dădea o serie de fundamentale, dar nimic maĭ mult, ceĭa ce-ĭ dădea o extensiune foarte mărginită. Cînd însă aparatul ce numim *plisc*, şi pe a căreĭa deschizătură laterală vibrează ancia, nu ĭe ermetic strîns de corpul instr.-uluĭ, adese se întîmplă că tubul, în loc de a da fundamentala, dă duodecima acesteĭa, ceĭa ce se numeşte *quinteazǎ* (fr: *quintoyer*, germ: *quintieren*). Acest fapt lovi pe factorul german Denner, din Nuremberg, care căuta a aduce perfecţionărĭ acestuĭ instr., şi-ĭ suggeră ideĭe de a provoca acest rezultat într'un mod regulat şi facultativ. Iel parveni prin ajutorul uneĭ cheĭ, a căreĭa funcţionare produce o deschizătură la partea superioară a tubuluĭ. şi determinînd aicĭ formarea unuĭ nod de vibraţiune, face ca tubul să quinteze. Această perfecţionare, realizată pe la 1690 transformă vechiul *Chalumeau* în moderna C.

C. primitivă producea seria sunetelor: $fa_2$, $sol_2$, $la_2$ $si_2$, $do_3$, $re_3$, $mi_3$, $fa_3$ $\sharp_3$, şi $sol_3$, între cari, prin ajutorul degitatuluĭ aşa zis *în furcă*, se putea încă obţinea cîteva sunete, făcîndu-ĭ scara aproape cromatică. Prin ajutorul cheĭeĭ de quintă, se căpăta o nouă serie formată din duodecimele sunetelor de maĭ sus. Dar, între ultima fundamentală, $sol_2$, şi prima duodecimă, $do_4$, ĭera un gol; pentru a-l îndeplini parţial, se practică în tub o nouă deschizătură laterală, acoperită de o cheĭe, care putea da sunetele $la_3$ şi $si\ \flat_3$.

In această stare a stat C. până în mijlocul sec. XVIII, cînd i se lungi tubul, dîndu-ĭ ca primă fundamentală nota $mi_2$, şi i se adăugă o nouă cheĭe, pentru $si\ \natural_2$. Drumul o dată deschis, alte cheĭ s'au adăugit pe lîngă acestea, pentru $fa\ \sharp_2$ — $do\ \sharp_1$, $sol\ \sharp_2$ — $re\ \sharp_1$ şi $do\ \sharp_3$ — $sol\ \sharp_1$, ceĭa ce complectă scara cromatică a C.-eĭ.

Totuşĭ numeroasele imperfecţiunĭ ale acestuĭ instr. primitiv, făcea indispensabilă întrebuinţarea de C.-e în diferite diapazoane, astfel că ĭerau instr.-e construite maĭ în toate tonurile, obiceĭ care a subsistat până azĭ. Cum însă, în aceĭaşĭ şedinţă, clarnetiştiĭ aveau a se servi de maĭ multe de aceste instr.-e, pentru a evita transportul unuĭ astfel de bagaj, se întrebuinţa C.-e a căror ton varia prin ajutorul tuburilor de schimb. Acest sistem a fost aplicat şi la flaute şi la oboĭe, şi probabil aceasta ĭe cauza care a făcut a se fabrica aceste instr.-e în fragmente, obiceĭ ce a persistat până în zilele de azĭ.

Căutîndu-se a se aduce diferite perfecţionărĭ, s'a modificat

necontenit numărul bortelor laterale şi a cheilor, astfel că pe cînd la sfîrşitul sec. 18 numărul cheilor ĭera de 6, la 1811, J. Müller, celebru clarnetist german, duce acest număr la 13 şi în diferite timpurĭ numărul a variat astfel că a trecut peste 20! Astfel factorul A. Sax, dorind a căpăta maĭ multă puritate pe toate gradele scăreĭ cromatice, construi o C. cu 21 de cheĭ: sonoritatea instr.-uluĭ a fost slăbită şi în plus mecanismul deveni de o complicaţiune extremă.

In 1840, factorul parizian Buffet, călăuzit de consiliile profesoruluĭ Closé, aplică C.-eĭ sistemul de inele inventat de Böhm (v. *Cheie*), şi azĭ C. ĭe nu numaĭ cel maĭ important instr. al muzicelor de armonie, dar şi unul din elementele cele maĭ importante ale orchestreĭ de teatru şi sinfonie.

C.-ele cele maĭ moderne, şi cari pare că se bucură de cea maĭ mare favoare, sînt acele cu 18 borte laterale, şi cu 13 cheĭ, numărul de 18 provenind de acolo că între prima fundamentală, $mi_2$, şi duodecima ĭeĭ, $si_3$, sînt 18 alte note. Pe lîngă seria de duodecime, clarnetiştiĭ moderni au adăugit unele din sunetele 5 (terţa dubleĭ octave a fundamentaleĭ) şi unele din sunetele 9 (secunda tripleĭ octave a fundamentaleĭ), ceĭa ce dă C.-eĭ o extensiune cromatică de 3 octave şi o sextă: $mi_2$ — $do_5$.

Aceasta extensiune ĭe împărţită în 4 registre, a căror caractere de timbru se deosebesc mult: registrul *grav*, $mi_2$ — $mi_3$, numit *Chalumeau*, are caracterele voceĭ de contralt, timbru muşcător, susceptibil de accente lugubre; registrul *mediu*, $fa_3$ — *si* ♭$_3$, ĭe cam întunecat şi surd, ceĭa ce face că trebuĭe evitate pasajele menţinute mult timp în aceste note; registrul *acut*, $si_3$ — $si_4$, numit *Clarino*, din cauza analogieĭ în timbru cu registrul acut al trompeteĭ (it: *Clarino*), şi de la care se trage numele intreguluĭ instr.: şi în fine registrul *supra acut*, $do_5$ — $do_6$, de un timbru foarte pătrunzător, dar uşor devenind aspru şi displăcut şi a căruĭa note extrem acute ĭe bine a se evita. C.-ele se fabrică în diferite dimensiuni, şi prin urmare în diferite tonalităţĭ. Toate, tot avînd acelaş mecanism şi aceĭaşĭ extensiune, diferă însă în caracterele expresive ale timbruluĭ lor.


19 Clarnetă

Astfel avem maĭ întaĭ:

*C.-ele ordinare*:

In *do*, cu extensiunea reală cea scrisă, cu un timbru isbucnitor, ceĭa ce o face că azĭ ĭe aproape neîntrebuinţată.

In *si* ♭, cu extensiune reală un ton maĭ jos de cea scrisă:

*re*$_2$—*si* ♭$_5$; ĭe de un timbru foarte plăcut dar diferinţa dintre registre ĭe foarte pronunţată; ĭe cea maĭ întrebuinţată şi tinde a se generaliza.

In *la*, cu extensiune reală o terţă minoră maĭ jos de nota scrisă: *do* ♯$_2$—*la*$_5$, cu un timbru maĭ puţin strălucitor, dar maĭ suav, maĭ poetic.

Unii factorĭ moderni au fabricat C.-e pogorînd până la *mi* ♭$_2$ scris, adică $^1/_2$ ton maĭ jos decît C.-ele ordinare, ceĭa ce dă C-eĭ în *si* ♭, instr.-ul preferat al soliştilor, extensiunea C.-eĭ ordinare în *la*, adică o face să pogoare până la *do* ♯$_2$.

Maĭ acute avem *C.-ele mici*:

In *re*, cu extensiune un ton maĭ sus de cea scrisă: *fa* ♯$_2$—*re*$_6$.

In *mi* ♭, cu extensiune o terţă minoră maĭ sus de cea scrisă: *sol*$_2$—*mi* ♭$_6$.

In *fa*, cu extensiune o quartă maĭ sus de cea scrisă: *la*$_2$—*fa*$_6$.

In *la* ♭, cu extensiune o sextă minoră maĭ sus de cea scrisă: *do*$_3$—*la* ♭$_6$.

Afară de cea întăĭ, celelalte nu au avut şi nu au întrebuinţare de cît în muzicele militare.

Diapazoane maĭ grave sînt:

*C.-ele alto*:

In *fa*, cu extensiune o quintă maĭ jos de cea scrisă: *la*$_1$—*fa*$_5$.

In *mi* ♭, cu extensiune o sextă maĭ jos de cea scrisă: *sol*$_1$—*mi* ♭$_5$.

De un timbru grav şi dulce, amintind timbrul orgăĭ, a fost utilizată adese de maĭştriĭ clasicĭ. Ie de ajuns a cita: *Prometeu* de Beethoven, *Clemenza di Tito*, *Zauberflöte* şi *Requiem* de Mozart, unde două C.-e alto produc o impresiune atît de profundă. Mendelssohn a scris două concerte pentru C. şi C. alto. Inventată către 1770, de factorul Horn, din Passau, care ĭ-a dat numele de *Bassethorn*, a ajuns în starea actuală prin J. Muller, Simiot şi Sax. Pentru a i se micşura lungimea tubuluĭ, capătul superior ĭe îndoit, şi cite o dată chĭar capătul inferior ĭe terminat printr'o specie de pavilion metalic, asemenea îndoit, care reflectează sunetul în sus, cum se fac de ordinar C.-ele bas.

Maĭ grave decît C.-ele alto sînt:

*C.-ele bas*:


20. C. bas.

In *si* ♭, cu extensiune o octavă maĭ jos de C. ordinară în *si* ♭: *re*$_1$—*si* ♭$_4$.

In *la*, cu extensiune o octavă maĭ jos de C. ordinară în la: *do* ♯$_1$—*la*$_4$.

In *do*, cu extensiune o octavă maĭ jos de C. ordinară în *do*: *mi*$_1$—do$_5$. Aceasta ĭe cea maĭ rar întrebuinţată.

*C.-ele contrabas*:

In *fa*, cu extensiune o octavă maĭ jos de C. alto în *fa*: $la_1$ — $fa_1$.

In *mi* ♭, cu extensiune o octavă maĭ jos de C. alto în *mi* ♭: $sol_1$—*mi* ♭$_1$.

Prima ideĭe a C.-eĭ bas aparţine factorului H. Grenser, din Dresda (1793), dar n'a fost întrebuinţată în orchestră decît perfecţionată de Sax, în 1836, în *Hughenoţii*, de Meyerbeer.

Afară de aceste, destul de numeroase specii, s'a maĭ construit încă o *C. de amor*, instr. astăzĭ cu totul delăsat. Se construĭa în *la* ♭, cu extensiunea $do_2$—$la_5$ sau în *sol*, cu extensiune $si_1$—$sol_5$. Capătul inferior ĭera terminat într'un pavilion ce afecta forma piriformă a pavilionuluĭ cornuluĭ englez de azĭ.

Variaţiunile enumerate maĭ sus sînt ceie maĭ principale. căcĭ, după cum s'a spus, au existat C.-e maĭ în toate tonurile: C. ordinară în *si*, C. mică în *si* ♭ acut şi încă multe altele. Factura modernă, pe lîngă perfecţionările aduse C.-eĭ adevarate. a dat naştere şi la diferite alte instr.-e construite după principiile C.-eĭ şi purtînd deosebite nume. Astfel instr.-ele numite *Batifon* şi *Octavin*, întrebuinţate în muzicele militare germane, nu sînt decît C.-e bas maĭ mult sau maĭ puţin transformate sau perfecţionate; *C.-pedală*, nu ĭe altceva decît o *C. contrabas*.

Muzica pentru C. se scrie în cheĭa de *sol*, afară de notele grave ale C.-elor bas, pe care unii compozitorĭ, maĭ cu samă germanĭ, le scriu în cheĭa de *bas*. C. ĭe proprie la orĭ ce fel de muzică: melodie, trăsăturĭ de agilitate, acompaniament în note ţinute,game, baterii ş. a.

De şi datînd de la 1690, în orchestra de teatru nu se cunoaşte exemplu de întrebuinţarea C.-eĭ înainte de Rameau (*Acante et Cephise*, 1741). Tot prin acel timp C. a fost introdusă în muzica militară, unde suplantă puţin cîte puţin oboĭul, până îl înlocui cu desăvîrşire. Ie curioază soarta acestuĭ instr.: derivat dintr'un instr. esenţialminte francez, ĭe creaţiunea unuĭ factor german şi nu-şĭ capătă sancţiunea artistică decît tot pe scena franceză. In Germania n'a fost întrebuinţată de cît în urmă: orchestra Opereĭ din Viena nicĭ în 1767 nu avea C.-e; dovadă partiţiunea opereĭ *Alceste* de Gluck, care nu conţine decît partide de *Chalumeau*. Mozart şi Haydn o introduc în orchestra de sinfonie şi de pe la 1800, C. a devenit un element indispensabil al orchestreĭ, atît de teatru cît şi de concert. Cel întăĭ care a ştiut să se folosească de efectele registruluĭ grav al C.-eĭ a fost Mozart, dar ĭera rezervat creatoruluĭ Opereĭ romantice, mareluĭ We-

ber, a descoperi toată puterea expresivă a acestui registru: ĭe de ajuns a ceti uvertura din *Freischütz*. Azĭ, de ordinar, se scriu două partide de C. în orchestră, afară de cazurĭ maĭ rarĭ în carĭ se întrebuinţază C.-e grave. Wagner, în colosu-ĭ orchestral, pune curent treĭ C.-e ordinare şi una bas. Ceĭ maĭ mulţĭ clarnetiştĭ se servesc de C. în *si* ♭, transpunînd pentru aceasta chĭar muzica scrisă pentru o altă varietate. Ie un abuz, căcĭ lăsînd la o parte faptul că C. în *la* are o notă gravă pe care C. în *si* ♭ n'o poate atinge (*do*♯), şi prin urmare ar trebui să se trampuĭe această notă cu o octavă acolo unde s'ar întîlni, dar şi caracterul timbruluĭ, am văzut, ĭe atît de deosebit de la o varietate la alta. Astfel ar fi de dorit ca intr.-iştiĭ să nu se servească decît de instr.-ul indicat de compozitor, care maĭ totdeauna are motivele luĭ pentru a alege un instr. şi nu un altul.

Intre clarnetiştiĭ ceĭ maĭ celebri se citează Beer, Tauch, Gost, Lefevre, Blasius, J. Müller, Closé, Bachman ş. a. Metode maĭ reputate sînt acele de: Blatt, Bärmann, Berr, J. Müller, Closé ş. a.

Tot C. s'a numit un joc de orgă, cu tuburĭ cu anciĭ, de 8 picĭoare, amintind timbrul C.-eĭ, şi un joc analog în armoniu.

Clarnetist, instr.-istul ce cîntă din Clarnetă.

Claro (lat.) v. *Clarasius*.

Claronceau (fr.) vechĭe denumire a trompeteĭ.

Clarone (it.), clarnetă mare, *alto*.

Clarseach, vechĭe harpă mare a barzilor irlandezĭ. Muzeul din Dublin păstrează încă harpa regeluĭ O'Brien Boirohen (sec. 10). Iea avea 28 de coarde şi o ladă de rezonanţă foarte mare a căreĭa tablă ĭe pătrunsă de patru urechĭ circulare.

Clasic, epitet ce se dă autorilor şi producţiunelor lor carĭ se disting prin puritatea stiluluĭ şi regularitatea formelor, carĭ prin urmare pot fi luate ca exemple, ca modele demne de imitat şi asupra cărora mersul timpuluĭ nu-şĭ poate exercita puterea sa distrugătoare. Se înţelege că precum fie-care artă îşĭ are clasicismul ĭeĭ, şi fie-care gen va avea periodele sale deosebite de clasicism. Ast-fel pe cînd perioda clasică a arteĭ polifonice vocale sînt sec. 16 şi 17, în carĭ străluceşte Palestrina, şi maĭştriĭ din şcoala luĭ, epoca prin excelenţă clasică a arteĭ sinfonice ĭe a doua jumătate a sec. 18: Haydn, Mozart şi Beethoven sînt maĭştriĭ sinfonistĭ cărora le aparţine prin excelenţă acest epitet, în sensul de artă complectă, perfectă în sine şi bine echilibrată, păstrînd proporţiunĭ regulate în toate părţile ĭeĭ. Intre aceste două perioade vedem ridicîndu-se figurile măreţe ale luĭ Bach şi Händel, cărora ni-

menĭ nu le va contesta acest epitet, şi carĭ totuşĭ formează o periodă a parte.

Cum atît puritatea stiluluĭ cît şi regularitatea formelor sînt calităţĭ relative, carĭ au variat cu timpul, tot asemene şi epitetul C., care de obiceĭ se opune epitetuluĭ romantic, ĭe un cuvînt cu totul relativ, căcĭ, se înţelege, pentru ca o lucrare să poată supravieţuĭ contimporanelor sale, şi să poată înfrunta nepedepsit viitorul, trebuĭe ca autorul ĭeĭ să fi ĭeşit din cărările umblate, din drumurile bătute, să fi fost cu alte cuvinte în timpul seu, maĭ mult sau maĭ puţin romantic. Rameau, Gluck, Lesueur şi atîţea alţiĭ, carĭ pe timpul lor ĭerau îndrăsneţĭ novatorĭ, astăzĭ sînt autorĭ clasicĭ aĭ stiluluĭ muziceĭ dramatice. Şi chĭar în timpurile maĭ noua, cîţĭ autorĭ cărora în timpul vieţeĭ lor sau într'o parte a acesteĭ vieţĭ, li s'a negat orĭ ce umbră de talent, şi au stîrnit cele maĭ puternice vijălĭĭ, nu au trecut apoĭ la nemurire şi nu li se proclamă sus şi tare geniul neîntrecut. Tot astfel a fost şi cu lucrărĭ artistice, carĭ la apariţiune căzute sgomotos, în urmă nu întîrziau a se ridica în strigătele entusiaste ale auditorĭuluĭ. Ie de ajuns a cita *Norma*, *Barbiere di Siviglia*, *Carmen* şi atîtea altele, şi chĭar numele carĭ aruncă o strălucire atît de orbitoare asupra secoluluĭ nostru, Berlioz şi R. Wagner, sînt o puternică dovadă despre această relativitate a purităţeĭ stiluluĭ şi a regularităţeĭ în formă: ceĭa ce ĭera o mare îndrăsneală de stil acum o jumătate de secol, azĭ trece ca model demn de imitat.

Numele de *ediţiunĭ clasice* se dă la colecţiunĭ carĭ, publicate în condiţiunĭ economice, tînd prin eftinătatea lor a populariza muzica maĭştrilor maĭ mult sau maĭ puţin clasicĭ. Cea întîĭ lucrare, care a apărut într'o astfel de ediţiune, a fost sonatele luĭ Mozart. (Holle din Wolfenbüttel 1854 şi Peters 1855). Peste 3 anĭ se înfiinţară ediţiunile clasice Peters în Leipzig şi Litolf în Braunsweig. Drumul o dată deschis, concurenţa nu a lipsit şi vedem aparînd pe rînd, ediţiunile Breitkopf şi Härtel din Leipzig (1878), Steingräber, maĭ întîĭ în Hanovra apoĭ în Leipzig ş. a. Maĭ cu samă Germania ĭe patria acestor ediţiunĭ şi cu toate că şi în celelalte ţărĭ muzicale se pot cita asemenea ediţiunĭ de popularizare (Novello în Londra, Ricordi în Milan ş. a) totuşĭ ĭele trebuĭe să cedeze pasul caselor germane, atît în privinţa preţuluĭ cît şi a lucruluĭ.

Clasma, semn temporal în notaţiunea muzichieĭ. Autoriĭ spun că pus deasupra uneĭ vocale (semn de intonaţiune) arată că acea vocală trebuĭe să dureze doĭ timpĭ, unul pentru vocală şi unul pentru C. Se pot

pune şi maĭ multe pe o aceĭaşĭ vocală în care caz fie care C. adauge un timp la durata noteĭ. In greceşte *Klasma* înseamnă *sfărmătură*, *fragment*, ceĭa ce nu arată de loc analogia.

Classicum şi *Classicus* ĭe un cuvînt care în autoriĭ latinĭ se rapoartă cînd la un semnal dat cu trompeta, cînd la însuşĭ instr.-ul ce dădea acest semnal; *Classici* s'au numit încă aceĭ carĭ sunînd acest semnal chĭemau diferitele clase ale poporuluĭ la *Comitia*. (v. înca *Clarasius*).

Clausula (lat) = încheĭere, sfîrşit, numeau autoriĭ Evuluĭ mediu o scurtă formulă melodică ce lua loc la finele frazelor uneĭ compoziţiunĭ în stilul fugat. Identitatea între C. şi cadenţă ĭe evidentă. Autoriĭ deosebeau nenumarate speciĭ de C.-e, după diferitele figurĭ preferate de diferitele vocĭ: *cantizans* (tonica-sensibila-tonica), *bassizans* sau *fundamentalis* (tonica-dominanta-tonica), *altizans*, *tenorizans*, apoĭ *perfecta*, *imperfecta*, *explementalis*, *dissecta*, *finalis*, ş. a. Cum clasificaţiunea simplă a cadenţelor de astăzĭ a făcut să dispară toate aceste nume deşarte!

Clavacolina v. *Eolina*.

Clavecin (fr.) instr. cu coarde şi cu claviatură, considerat ca predecesorul pianuluĭ, deşi avînd un mod de atac al coardelor cu totul diferit. La articolul *Clavir*, nume dat în general instr.-elor de această specie, se poate vedea origina acestor instr.-e şi diferitele metamorfoze prin care a trecut modestul *Clavicord* al sec. 14 pentru a se transforma în superbul *Piano* modern.

C.-ul apare cu sec. 16. Iel constă dintr'o ladă de resonanţă de forma pentagonuluĭ neregulat conservat pentru pianele marĭ moderne. Coardele sînt aşăzate în aceĭaşĭ direcţiune cu tastele, la capătul cărora se află un plectru de pană, care lovind coarda, o face să vibreze. Numaĭ, pe cînd în Clavicord (v.) plectrul remîne aderent la coardă atît cît degetul apasă pe tastă, la C. ĭel lunecă peste coardă, o pişcă numaĭ, lăsînd-o să vibreze în libertate.

Cum se vede C.-ul nu ĭe decît o *Spinetă* (v.) de dimensiunĭ marĭ; dar pe cînd la aceasta diferitelor taste nu corespunde decît cîte o coardă unică, în C. sunetul ĭe produs de cel puţin două coarde în acelaş timp.

Totuşĭ coardele fiind lovite într'un mod uniform şi totdeauna acelaş, destul de puternic, C.-ul nu putea da decît o execuţiune uniformă, lipsită de nuanţare, *staccato*. Astfel factoriĭ avură o continuă preocupaţiune: a-ĭ aduce perfecţionărĭ, pentru a-ĭ putea varia sonoritatea şi efectele.

Către sfîrşitul sec. 16 factorul H. Ruckers, din Anvers se făcu celebru prin construirea acestor instr.-e; ĭel adauge

o a treĭa coardă la grupul de două corespunzător fie-căreĭ taste, acordîndu-le sau pe toate treĭ în unison, sau două în unison şi a treĭa în octavă. Apoĭ construĭeşte C.-e cu două claviaturĭ, din carĭ una putea atacа întregul cor de coarde, a doua corespunzînd numaĭ coardeĭ a treĭa. Aceste perfecţionărĭ dădură pe deoparte o maĭ mare sonoritate instr.-uluĭ şi în acelaş timp posibilitatea de a se varia această sonoritate. Ruckers mărĭ şi claviatură, făcînd-o de 4 octave complecte($do_1$ —$do_5$) şi întrebuinţă coarde de aramă pentru sunetele grave şi de oţel pentru cele acute.

In diferite timpurĭ alte perfecţionărĭ şi modificărĭ au fost realizate sau încercate în construcţiunea acestor instr.-e de diferiţĭ factorĭ.

Pentru a da maĭ multă dulceaţă timbruluĭ, către 1620 factorul Richard, din Paris, imagină de a înlocui limbele de pană prin micĭ bande de postav. Cam tot pe atuncĭ, şi în acelaş scop, Farini cercă a înlocui coardele metalice prin coarde de intestine. Către sfîrşitul sec. 17, N. Dumont mărĭ încă extensiunea C.-uluĭ, ducînd-o pănă la 5 octave, construind C.-ele aşa zise *à ravalement*. In sec. 18 s'a căutat a se varia timbrul C.-uluĭ, dîndu-ĭ diferite registre, ca la orgă; se puneau maĭ multe seriĭ de plectre, cari puteau atinge coarda nu numaĭ în deosebite puncte, dar şi cu deosebite grade de intensitate, ceĭa ce modifica oare cum timbrul, imitînd harpa, lăuta, mandolina, fagotul, oboĭul ş. a. Cînd sunetul obţinut nu amintea nicĭ unul din timbrele instr.-elor cunoscute, i se dădea o numire nouă: joc *ceresc*, *angelic*, ş. a. Factorul Taskin, din Paris (1768) imagină un registru înlocuind penele prin micĭ limbĭ de piele (C. *à peau de buffle*).

Ceĭ maĭ renumiţĭ factorĭ de C.-e au fost Ruckers şi Dulcken din Anvers, Taskin din Paris, Mielke din Charlottenburg, Lemme din Brunsvick ş. a. C.-ele lor adese ĭerau ornate exterior cu picturĭ făcute de maĭştri, cu sculpturĭ, cu incrustaţiunĭ, ceĭa ce dă instr.-elor ce se maĭ găsesc azĭ prin muzeĭe o adevarată valoare artistică, în afară de acea pe care o au pentru Istoria Muziceĭ, în care au jucat un rol atît de important.

Introdus chĭar de la început în orchestră, C.-ul ţinu un rol preponderent pănă în mijlocul sec. 18, acompaniind basul continuu. Iel adese ĭera ţinut de compozitorul însuşĭ, cînd acesta făcea funcţiunea de şef de orchestră (it.: *maestro al cembalo*). De la Gluck importanţa luĭ în orchestră scade, şi ĭel nu maĭ serveşte decît a susţinea în Opera italiană recitativul aşa zis *secco*, rol secundar, din care nu întîrzie a dispărea cu totul.

Dar C.-ul ĭera prin excelenţă un instr. de salon, şi oferea asupra predecesoruluĭ seu în favoarea lumeĭ elegante, *lăuta*, avantaje reale : maĭ multe resurse armonice şi o maĭ mare sonoritate. Ca şi lăutiştiĭ. claveciniştiĭ suplineau lipseĭ de durată a sunetuluĭ prin diferite procedeurĭ de execuţiune, ca *martelarea*, mordintele, grupetul şi celelalte ornamente, ceĭa ce dădu muziceĭ de C. un stil încarcat de note micĭ, carĭ serveau a prelungi sunetul şi a-ĭ da importanţa ce trebuĭa să aĭbă în fraza muzicală. Cum claviatura ĭera aceĭaşĭ ca şi la orgă, ceĭ maĭ mulţĭ organiştĭ ĭerau şi claveciniştĭ şi vice versa. Astfel s'a transplantat de la unul la altul formele propriĭ fie căruĭ din aceste instr.-e. Ceĭ maĭ faĭmoşĭ claveciniştĭ au fost Chambonnières, d'Anglebert, Couperin în Franţa; Merullo, Frescobaldi, Scarlatti în Italia; Bull, Bird în Anglia; Froberger, Buxtehude, Händel, Bach, în Germania.

Către începutul sec. 18, între încercările de perfecţionare ale C.-uluĭ, au fost şi acele ale luĭ Cristofori (Florenţa 1711) Marius (Paris 1716) şi Schroetter (1717), carĭ creară C.-e *cu ciocanaşe*, instr,-e carĭ nu ĭerau alt ceva decît primele piane. Alăturea cu acestea însă C.-ele se menţin încă un bun timp. Dar cu cît în dorinţa de a-ĭ da maĭ mare varietate de efecte, factoriĭ complicau maĭ mult mecanismul C.-uluĭ, cu atît reparaţiunile deveneau maĭ des necesare, ceĭa ce făcu pe public a-ĭ prefera noul piano, care sfîrşi prin a-l suplanta cu desăvîrşire. Ast-fel că, dacă se poate spune ca Haydn şi Mozart ĭerau încă claveciniştĭ, cu Beethoven începu domnia pianuluĭ.

Sonoritatea ce a obţinut însă în ultimele deceniĭ pianul, sonoritate asurzitoare pentru un instr. de salon, ca pentru a-şĭ resbuna de micimea sa faţă de orchestră în concert, a ocazionat o specie de reînviere a C.-uluĭ. La expoziţia din 1889 casa Pleyel din Paris a expus un C. nou, care nu ĭera numaĭ o restaurare a trecutuluĭ, dar un instr. perfecţionat, cu efecte nouă, necunoscute vechĭuluĭ instr. Compoziţiunile marilor claveciniştĭ aĭ sec. trecut, de un stil atît de încarcat de broderiĭ şi ornamente, că executate pe modernul piano ĭeau un aspect atît de fastidios şi rococo chĭar, executate pe C., prezintate prin urmare cu adevăratul lor caracter, ĭeau un cu totul alt aspect. Aceasta explică opiniunea mareluĭ Voltaire, care, pus în poziţiune a asculta aceleaşĭ compoziţiunĭ, executate de aceĭaşĭ instr.-iştĭ, pe pianul primititiv, din sfîrşitul sec. 18, şi pe C.-ul perfecţionat din acelaş timp, declara sus şi tare că «pianul nu ĭe decît un instr. de căldărar în raport cu C.-ul».

*C. acustic*, a numit factorul Verbès, din Paris, în 1771, un instr. complicat, care imita instr.-ele de coarde, de suflare şi chĭar de percusiune. Iera o adevărată mică orchestră. Instr.-ul a fost descris de însuşĭ inventatorul seu şi a obţinut încurajarea Academielor din Paris şi Londra. In 1777 ĭel aduse perfecţionărĭ acestuĭ instr. şi-l dădu sub numele de *C. armonic*.

*C. angelic*, (it.: *Cembalo angelico*) instr. construit la Roma, în 1778; plectrele ĭerau învălite cu catifea.

*C. à peau de buffle*, perfecţionare realizată de factorul P. Taskin, (Paris 1768), care consta în înlocuirea plectrelor de pană prin nicĭ limbĭ de *piele de bivol*.

*C. armonic* v. *C. acustic*.

*C. armonios*, nume dat către 1842 unuĭ sistem pentru a deplasa claviatura, spre a executa în diferite tonurĭ, tot cetind muzica în acelaş ton. Ie precursorul clavirului transpozitor.

*C. bonacordo* (it.) v. *Bonacordo*. A fost imaginat şi construit de factorul toscan G. B. Bonis, către 1661.

*C. brisé* (fr.) sau *de voĭaj*, nume dat în sec. 18 la micĭ instr.-e care se puteau *frînge* şi închide ca o cutie dreptunghĭulară. In 1700 factorul Marius din Paris căpăta un brevet pentru acest soĭ de C.-e.

*C. celestino*, nume dat de factorul E. F. Walker din Londra în 1784, la o specie de clavir cu arcuş. v. *Celestino*.

*C. constant-accord* nume dat de J. D. Bertin (Memel 1756) unuĭ C. asupra acorduluĭ căruĭa credea ĭel, temperatura nu avea nicĭ un efect.

*C. cu arcuş* v. *Clavir* cu arcuş.

*C. de amor*, C. în care coardele aveau o lungime dublă de cît în C.-ele ordinare, ceĭa ce modifica oare cum timbrul. A fost construit de factorul J. D. Bertin (Memel 1757). v. încă *Cembalo* d'amore.

*C. dublu*, C. cu două claviaturĭ, imaginat şi construit de factorul H. Ruckers (Anvers 1590),

*C. electric*, instr. imaginat de călugărul de la Borde (Paris 1759) şi descris de ĭel într'un op special (1761). Iera format din clopoţele de diferite mărimĭ, cîte două pentru fie care sunet şi tastă corespunzătoare a claviatureĭ. Intre fiecare păreche de clopoţele ĭara un mic cĭocanaş. Cînd tasta ĭera apăsată, un curent electric se stabilea şi cĭocanaşul se mişca între cele două clopoţele cu aşa repegiune că dădea aproape o continuitate în sunet, cel puţin analoagă cu jocurile tremurate ale ogăĭ. Astfel pe acest instr. se executa cu uşurinţă muzica destinată orgăĭ sau C.-uluĭ. In timpurile maĭ nouă s'au făcut

încercărĭ în acelaş sens de către De la Rive, dar fără să aducă rezultate prea satisfăcătoare.

*C. lăută* instr. construit de factorul saxon Z. Hildebrand, prin mijlocul sec. 18, după indicaţiunile luĭ J. S. Bach. Tot acest nume a dat factorul J. C. Fleischer din Hamburg uneĭ varietăţĭ de C. imaginate de ĭel (germ: *Lauten clavi-cymbel*) cam tot pe acel timp

*C. ocular*, instr. inventat de călugărul L. B. Castel, din Paris, în sec. 18. La fie care tasta a claviruluĭ conrespundea o coloare, aşa că executîndu-se o bucată de muzică, se realiza o specie de caleidoscop.

*C. organizat*. nume dat de factorul J. A. Stein, la un instr. analog cu C.-ul *vis-a-vis*, dar asupra construcţiuneĭ căruĭa nu se cunosc detaliĭ. Factorul Delitz, din Danzig încă a dat acest nume uneĭ specĭĭ de C. cu maĭ multe registre, instr. de care se inspiră factorul J. J. Wagner, din Dresda şi inventă în 1774 aşa numitul *C. regal*, cu o mare varietate de timbre.

*C. universal*, lat; *Clavicymbalum universale* sau *perfectum* numeşte Prötorius în *Syntagma* (1619) un C. avînd în claviatură taste deosebite pentru sunetele enarmonice, adică: *do*, *do*♯, *re*♭, *re*, *re*♯, *mi*♭, *mi*, ş. a. 77 taste pentru o extensiune de 4 octave ($do_1$—$do_5$). Acest instr., construit în Viena cu vr'o 30 de anĭ maĭ înainte, aparţinea compozitoruluĭ K. Luyton. Instr.-e analoge au fost construite de Luzzasco din Ferara (către 1557) şi de Transuntino din Veneţia (către 1606) cari aveau până la 31 de taste pe octavă în vederea reinvieriĭ celor treĭ genurĭ antice: diatonic, cromatic, enarmonic.

*C. vertical*, instr. cu coardele dispuse vertical, ca în pianinele moderne; ĭera întrebuinţat în Italia deja în sfîrşitul sec. 16.

*C. vielle* (fr.) clavir cu arcuş, imaginat şi construit de factorul Cuisené (Paris 1708).

*C. Viole* (fr.) v. *Clavir* cu arcuş.

*C. vis-à-vis* (fr.) instr. construit de factorul german J. A. Stein; avea două claviaturĭ, astfel că executanţiĭ stăteau faţă'n faţă.

Claves pl. luĭ *Clavis* (lat.) = Cheĭe (v.), au fost numite maĭ întăĭ tastele orgăĭ, apoĭ literile latine ce se puneau pe aceste taste, pentru a se indica sunetele respective, şi pe urmă însuşĭ aceste sunete, astfel că la uniĭ autorĭ găsim acest cuvînt sinonim cu sunet. Şi clapele instr.-elor de suflare încă au fost numite C.

Clavesimbel = Clavecin (v.).

Clavi-accord (fr.), aparat imaginat de Lebeau d'Aubel în 1857, care aplicat pe clavia-

tura orgăĭ sau armoniuluĭ ușurează acompaniarea Cîntuluĭ plan.

Claviatura sau *Claviarium* (lat.), totalitatea tastelor unuĭ instr. polifon, cari cînd sînt acționate fac să între în vibrațiune coardele, tuburile sau alțĭ agențĭ sonorĭ. Invențiunea C.-eĭ datează din adîncă antichitate; primul instr. la care a fost adaptată a fost orga. Tastele acesteĭa, avînd misiunea a deschide și închide întrarea aĭeruluĭ în tuburĭ, au fost numite *cheĭ*, lat: *Claves*, de unde numele de C. dat totuluĭ format din aceste taste. Naturalminte, cele întăĭ C-ĭ au fost diatonice, formate dintr'o serie de taste egale pe care se scriea literile latine ce reprezintau sunetele corespunzătoare. După Dom Bedos, celebrul factor de orgĭ din sec. 18, numaĭ în sec. 14 a început a se intercala tastele negre. Tot în acest secol C. a început a fi aplicată la instr.-e de coarde, derivate unele din altele și purtînd între alte nume pe acele de *Claricord*, *Clavicembal*, *Clavecin*, *Clavir* (v.). In afară de orgă, la instr.-e în carĭ sunetul ĭe produs printr'un curent de aĭer, C. a fost aplicată la *Armoniu* și la varietățile luĭ. Apoĭ la diferite alte instr.-e autofone formate din timbre, lame metalice ș. a.

De obiceĭ aceste instr.-e au un singur șir de taste, o singură C.; sînt însă cazurĭ în cari vedem 2, 3 și chĭar maĭ multe C.-ĭ, la orgă numărul lor ajungînd până la 5 sau 6 pentru mînĭ, *manuale*, și una pentru picĭoare, numită în special *pedaliera*. Această abundență de C.-ĭ ce vedem la orgă, și care datează deja de prin sec. 14 ĭe motivată prin mulțimea jocurilor și registrelor de cari dispune acest colos muzical.

Extensiunea C.-eĭ a variat cu timpul și variază de la un instr. la altul. Astfel pe cînd în pianele moderne ĭea are 7 octave, clavecinele secolilor trecuțĭ nu îmbrățișau maĭ mult de 5, 4 sau chĭar 3 octave și în unele instr.-e ĭea se reduce la o octavă sau chĭar la cîteva note. In orgă și armoniu extensiunea C.-eĭ ĭe de obiceĭ de 5 octave; dar, prin variațiunea jocurilor, această extensiune crește până la 7 și chiar 8 octave.

Atît cît muzica se mulțumea de scara diatonică, totul a mers bine, dar cînd s'a început a se căuta un cîmp maĭ vast, modulațiunile ĭerau imposibile, scara cu 8 taste pe octavă nu maĭ ĭera suficientă și numărul acestor taste se înmulțește astfel că în sec. 16, sec. panelenist prin excelență, care căuta a reînvia vechile genurĭ, cromatic și enarmonic, vedem instr.-e cu C.-ĭ ce cuprind până la 31 de taste pe octavă (v. clavecin universal). Prin stabilirea *temperamentuluĭ egal* (v.), care

falşifică oare cum toate sunetele gameĭ cu cantităţĭ aproape imperceptibile. numărul acestor taste s'a redus la 12, 7 albe şi 5 negre, ceĭa ce stabili C. în starea în care o vedem şi azĭ. Acest sistem, găsit de Neidhardt şi Werkmeister, a fost aplicat maĭ întăĭ la Clavecin de către factorul Silbermann, aplicaţiune consacrată de marele Bach prin opul seu bine cunoscut *Clavecinul temperat*. Totuşĭ şi în timpurile maĭ nouă s'au făcuţ şi se fac încercărĭ de a se realiza o C. pentru gama cu intonaţiunĭ pure.

Din cauza popularităţeĭ de care s'a bucurat şi se bucură C., şi a uşurinţeĭ cu care ĭe maniată, s'au făcut în diferite timpurĭ încercărĭ de a o aplica la diferite alte instr.-e, de coarde şi chĭar de suflare. Privind maĭ de aproape însă aceste nouă instr.-e, se vede clar că ĭele nu sînt decît contrafacerĭ, maĭ mult sau maĭ puţin deghizate, instr.-e deja cunoscute, dar prezintate sub un alt aspect.

Numele C. se maĭ dă cîte o dată încă întregului sistem de sunete întrebuinţat în muzică şi care ĭe de 8 octave (v. *Alfabet*). Dintre acestea, cele 4 extreme (2 grave şi 2 acute) nu aparţin decît instr.-elor, ĭar cele 4 mijlociĭ aparţin atît vocilor cît şi instr.-elor. Pentru a determina din ce anume octavă a întregeĭ C-ĭ muzicale face parte un sunet anumit, se întrebuinţează diferite mijloace: în general aceasta se face clasînd octavele şi apoĭ pe lîngă numele sunetuluĭ se pune ordinul de clasare a octaveĭ, ca indiciu (v.) sau ca exponent (v.).

Claviatur-*harfe* (germ.) v. *Clavi-harpe*.

Clavi-cembalo (it.), *Clavi-cymbalum* (lat.), *Clavi-cymbel* (germ.) = Clavecin (v.).

Clavi-cor (fr.), nume dat de Danays şi Guichard, din Paris la o specie de corn cu pistonĭ, imaginat şi construit către 1838. Iera destinat a înlocui în orchestră şi muzicele de armonie Oficleida-alto, decît care pogora cu o terţă maĭ jos. Tot *C.-c.* a fost numit un timp *Saxhornul-bariton*.

Clavicord (fr.: *C.-e*; it.: *C.-o*; lat.: Clavichordium) primul instr. de coarde şi claviatură, numit încă *Manicord* şi chĭar *Monocord*. Consta dintr'o cutie dreptunghĭulară de lemn în care ĭerau întinse maĭ multe coarde, în sens perpendicular direcţiuneĭ tastelor. Acestea aveau fixat la capătul lor cîte o lamă de metal (*tangentă*), care, lovind coarda pe dedesubt, o făcea să vibreze şi în acelaş timp, stînd aderentă la această coardă, atît cît degetul sta apasat pe tastă, îĭ determina lungimea vibrantă. Astfel, C.-ul avea maĭ puţine coarde decît taste, fiecare coardă servind pentru cel puţin două sunete: un sunet şi semitonul luĭ superior. Cînd ĭera închis, C.-ul avea aparenţa

uneĭ cutiĭ de şah, ceĭa ce probabil făcu a i se da un timp numele de *Echiquier* (fr.) *Exaquir* (sp.) *Esquaquieĭ*, (G. de Machault ş. a.). C.-ul avea o sonoritate slabă, dar plăcută, dulce, melodioasă, ceĭa ce făcu a i se da încă numele de *Dulcemelos*.

Intrebuinţat de prin sec. 14, dacă nu de maĭ înainte a fost în favoare maĭ cu samă în Germania până în finele sec. 18 chĭar alăturea de celelalte instr.-e perfecţionate (v. *Clavir*). Extensiunea, maĭ întăĭ de 2 octave, a fost dusă până la 5 octave. In 1725 D. Faber din Crailsdorf dădu pentru fiecare tastă a claviatureĭ o coardă specială sau chiar un grup de coarde. Mulţĭ dintre mariĭ compozitorĭ au avut o afecţiune pentru acest instr.; astfel a fost J. S. Bach, fiul seul Emanoil, care a scris chĭar o metodă pentru C., Mozart, care lua totdeauna cu sine în voĭaj un C., Gretry, a căruĭa C. există încă la muzeul instr.-al al Conservatoruluĭ din Paris.

Clavi-cilindru, instr. construit în 1799 de Chladni, una din încercările de perfecţionare a Armoniceĭ luĭ Franklin. Consta dintr'un cilindru de sticlă pus în mişcare prin ajutorul uneĭ pedale: prin rotaţiunea sa acest cilindru pune în vibraţiune o serie de lame (de lemn sau de oţel) divers acordate, lame ce se apropie de ĭeĭ cînd tastele corespunzătoare sînt apăsate. Iera remarcabil prin sonoritatea dulce şi maĭ cu samă prin aceĭa că putea da note filate, provenind din presiunea maĭ tare sau maĭ slabă a degetuluĭ pe tastă. Derivînd din specia de armonică numită *Eufonion* (1793) a fost perfecţionat în 1808 şi 1819 şi descris de marele acustician intr'un op special (1821). Azĭ ĭe complect uĭtat.

Clavi-cimbalum (lat.), *Clavi-cimbel* (germ)=clavecin (v.).

Clavi citherium (lat.) instr. cu claviatură şi cu coarde dispuse în sensul vertical, descris deja de Virdung în opul seu *De Musica* (1511), căruĭa iĭ ĭera anterior. S'a menţinut până în sec. 17. In dărăptul claviatureĭ ĭera o ladă triunghĭulară în care ĭerau întinse coardele. Ie predecesorul harpeĭ cu clavir (*v. Clavi-harpe*).

Clavidon, nume dat de factorul L. Sauer, din Praga către 1806 la o varietate de *Ţimbală*.

Clavier (fr.) *Klavier* (germ.) nume general dat atît claviatureĭ cît şi în special instr.-telor cu coarde şi cu claviatură (*v. Clavir*). *K-cither* (germ.) =*Clavi-citerium* (v.). K.-*gambe* (germ.) nume dat la începutul sec. 18 uneĭ specii de clavir cu arcuş inventat de factorul G. Gleichmann, şi analog cu *Gambenwerk* al luĭ H. Heyden. *K.-harfe* (germ.) v. *Clavi-harpe*. K.-*harmonika* (germ.)=armonica cu clavir. *K.-zeichen* a fost numită un timp cheĭa de

*do* pe linia întăĭ a portativuluĭ, fiind că partea mineĭ drepte în muzica pentru instr.-e cu claviatură se scriea în această cheie, azĭ înlocuită prin cheia de *sol*.

Clavi-grade (fr.), aparat inventat de Lahausse (Paris 1855) şi destinat a exercita puterea degetelor pianistilor. Iera format din 5 taste, carĭ prin ajutorul unor şuruburĭ şi resorturĭ puteau fi făcute maĭ greu sau maĭ uşor de apăsat.

Clavi-harpă, instr. avînd forma uneĭ harpe stînd vertical, în faţa căreia se adaptează o claviatură. J. C. Dietz şi Second, din Paris au luat în 1814 un brevet de invenţiune pentru acest instr., care are ca predecesor pe vechiul *Clavi-citherium*. In timpiĭ maĭ noĭ a fost perfecţionat de C. Dietz, care-ĭ dădu o extensiune cromatică de 7 octave. Are un timbru aproape identic cu acel al harpeĭ, pe care pare că o poate înlocui într'un mod destul de satisfăcător în orchestră.

Clavi-lame (fr.), nume general dat la instr. formate din lame metalice sau altele, vibrînd lovite de cĭocanaşe ascultînd uneĭ claviaturĭ. (v. *Celesta, Partiţiune, Tipofon ş. a.*).

Clavi-liră, instr. analog cu *Clavi harpa*, construit tot de J. C. Dietz, către 1810. Un instr. analog a fost construit de factorul J. Batermann, din Londra, către 1814.

Clavi-mandora, nume dat de J. A. Mahr, din Wiesbaden, către începutul acestuĭ secol la specĭĭ de clavire amintind timbrul mandoreĭ.

Claviolin, sau *Clavi-violin*, instr. construit de factorul C. Schmidt din Presburg; a fost una din încercările de a imita timbrul instr.-elor de arcuş printr'un instr. cu claviatură (v. *Clavir* cu arcuş).

Clavi-organum (lat.), instr. format dintr'un piano şi o orgă, ambele ascultînd uneĭ claviaturĭ, şi puse la dispoziţiunea executantuluĭ separat sau simultaneu, prin ajutorul a două pedale. A fost imaginat şi construit către 1774 de Zumpe şi Buntebart, din Londra. Foile orgaĭ ĭerau puse în mişcare asemenea prin 2 pedale. Inainte de a se căuta a se uni pianul cu orga au fost făcute încercărĭ de a se uni clavecĭnul, aşa ca *C.-Organum* are o origină maĭ vechie decît 1774. La expoziţia din Milan (1881) inginerul E. Porta, din Genua, a expus sub numele de *Clavi-orchestrion*, un instr. format dintr'un piano şi un armoniu, carĭ, după voia executantuluĭ pot suna împreună sau separat. A fost construit în scopul de a se da maĭ multă plasticitate reducţiunilor orchestrale.

Clavir, cuvînt ce se întrebuinţează atît în sensul de *Claviatură* (v.) cît şi de *Piano* (v.) sau alt instr. de coarde şi claviatură. Astfel se zice: „un armoniu cu treĭ clavire“ şi: „cîntă

la clavir" în loc de: „un armoniu cu treĭ claviaturĭ şi: cîntă la piano". Această dublă întrebuinţare provine de la Germanĭ, carĭ au întrebuinţat totdeauna cuvîntul *Klavier* în acelaş sens dublu.

Origina acestor instr.-e, abstracţiune făcînd de claviatură, se perde în cele maĭ vechĭ timpurĭ, şi tradiţiunea le dă o dublă derivaţiune: monocordul teoricianilor şi vechiul instr. care a avut reprezentanţĭ la cele maĭ primitive civilizaţiunĭ, care în Evul mediu ĭera cunoscut sub numele de *Psalterium* şi care a parvenit până în zilele noastre sub formă de *Ţiteră* şi *Ţimbală*.

Aplicaţiunea claviatureĭ la un grup de coarde însă nu dateză decît din sfîrşitul Evuluĭ mediu, din sec. 14; anterior, a existat cu adevărat instr.-ul aşa numit *Organistrum*, care a ajuns aproape în aceĭaşĭ stare primitivă până în zilele noastre (v. *Ligura*), dar acesta nu are întru nimic a face cu instr.-ele propriu zise de coarde şi claviatură.

Vechĭul monocord al teoricianilor nu întîrzie a se perfecţiona şi deja în sec. 2 Aristide Quintilianul descrie sub numele de *Elicon* o perfecţionare a acestuĭa, un instr. avînd aceĭaşĭ formă, dar cu 4 coarde, maĭ propriu pentru evaluarea intervalelor. Variaţiunea în lungimea coardelor se obţinea la ĭel prin ajutorul unor scăunaşe mobile. Cum însă maniarea acestor scăunaşe ĭera anevoĭoasă, timpul aduse ideĭa de a se lovĭ coardele pe de desubt, cu nişte limbĭ de metal fixate la capătul unor taste analoage cu acele ale claviatureĭ orgaĭ, ceĭa ce dădu *Monocordul* cu claviatură, sau *Manicordul* sau în fine *Clavicordul*. După toate aparenţele construcţiunea acestor instr.-e s'a desvoltat maĭ întăĭ în Anglia, precum şi cea întăĭ literatură pentru clavir a apărut tot în Anglia. G. de Machault descriind acest instr. îl numeşte *Echiquier d'Angleterre*, nume dat din cauza aparenţeĭ exterioare a Clavicorduluĭ (v.).

Cu perfecţionărĭ continue, dar destul de puţin importante, clavicordul se menţinu până în sec. trecut, bucurîndu-se de favoarea maĭştrilor. Alăturea de ĭel însă, din cele întăĭ timpurĭ se vede încă un alt instr. de coarde şi claviatură., în care însă coardele în loc de a fi lovite de tangente, ĭerau pişcate de capete de pană, fixate la extremitatea tastelor. Virdung (sec. 16) opinează că acest instr. nu ĭe altă ceva decît un *psalterium* căruĭa i s'a aplicat un sistem de claviatură. Unele din aceste instr.-e aveau tot forma de cutie dreptunghiulară, dar înlăuntru, dispoziţiunea coardelor, una pentru fie care tastă, desina un triunghiu dreptunghiŭ. La altele, chĭar forma exterioară a

cutieĭ ĭera acea a unuĭ triunghiu, cîte o dată cu unghĭurile ascuţite trunchĭate ceĭa ce dădea un pentagon neregulat dar de o formă destul de elegantă, formă admisă şi azĭ pentru instr.-ele de dimensiunĭ marĭ.

Numele ce au purtat aceste instr.-e au variat cu forma lor şi cu ţara unde ĭerau întrebuinţate. Ast-fel pe cînd la început numele de *Clavicymbalum*, adică *Cymbalum* cu claviatură, pare că ĭera de o întrebuinţare generală, cu timpul, instr.-ele fabricîndu-se în diferite dimensiunĭ şi forme, s'a dat celor micĭ numele de *Spinetta* (it.) *Epinette* (fr.) *Virginal* (engl.), celor marĭ numele de *Gravicembalo*, *Clavicembalo* sau simplu *Cembalo* (it). *Clavecin* (fr.), *Harpsichord* (engl.), *Flüget*, *Klavier*, *Schweinkopf* (germ), ş. a. Aceste instr.-e de dimensiunĭ marĭ, aşăzate pe picĭoare şi frumos ornate cu picturĭ şi decoraţiunĭ, încep chĭar de prin sec. 16 a deveni una din mobilele cele maĭ importante ale or-căruĭ salon.

Toate aceste instr.-e nu dădeau însă decît o interpretare lipsită de nuanţare, de expresiune, de sufletul muziceĭ moderne. Astfel că perioda cu adevărat strălucitoare a C.-elor nu începe decît în sec. 18, cu apariţiunea C.-uluĭ cu cĭocanaşe, care la început poartă numele de *Piano-forte*, tocmaĭ din posibilitatea de a da sunete divers nuanţate prin simpla variaţiune a puterei cu care se ataca tasta. Această invenţiune apăru aproape simultaneu, în Italia (Cristofori, Florenţa, 1711) şi în Franţa (Marius, Paris 1716). Un al treilea revendicator al acesteĭ invenţiunĭ ĭe Schrötter, din Nordhausen; ĭel pretinde data de 1717, deşi nu şi-a publicat invenţiunea decît mult maĭ tîrziu.

Primele C.-e fabricate de aceştĭ factorĭ ĭerau departe de a obţinea aprobaţiunea maĭştrilor; dar complicarea mecanismuluĭ vechilor instr.-e pe de-o parte, complicare care necesita continue reparaţiunĭ şi pe de altă parte perfecţionările aduse celor nouă, făcură că din sfîrşitul sec. 18 vechile instr.-e sînt cu totul suplantate atît în favoarea publiculuĭ cît şi în acea a maĭştrilor, de modernul *Piano*, a căruĭa istoric se poate vedea la articolul respectiv.

Clavir *cu arcuş*, nume general dat la instr.-e în carĭ coardele sînt puse în vibraţiune de o *roată-arcuş*, mişcată prin ajutorul uneĭ pedale. Nenumarate a fost diferitele încercărĭ de a se obţinea efectele instr.-elor de coarde şi arcuş prin ajutorul unuĭ instr. cu claviatură. Deşi ĭe clar că adevarata origine a acestor instr.-e ĭe în vechiul *Organistrum*, totuşĭ ĭele nu încep a aparea decît la începutul sec. 17, cu

alte cuvinte cînd instr.-ele de coarde şi claviatură sînt deja într'o stare maĭ mult sau maĭ puţin perfecţionată. Seria începe prin *Geigenwerk* sau *Geigenclavicymbel* al luĭ H. Heyden (Nuremberg 1610), după care trece maĭ un secol până vedem o nouă încercare, de astă dată în Franţa: *Clavecin-vielle* (Cuisené, Paris, 1708). In sec. 18 şi 19, între multe alte, vedem succedîndu-se: *Klaviergambe* (G. Gleichmann, Coburg, 1709), *Gambenwerk* (Risch, 1750), *Bogenklavier* (J. Hohlfeld, Berlin, 1754), *Bogenhammerklavier* (K. Greiner, Wetzlar, 1779), *Celestino* (Walker, Londra, 1784), *Bogenflügel* (Meyer, Görlitz, 1795), *Xenorfica* (K. L. Röllig, Viena 1795), *Orchestrino* (Pouleau, Paris, 1805), *Armonicord* (Kaufmann, Dresda, 1809), *Polyplectron* (J. C. Dietz, 1827), *Piano-quatuor* sau *Piano-violon* (Baudet, Paris) ş. a.

Nicĭ unul din aceste ingenioase instr.-e însă nu poate prezinta un mare interes din puntul de vedere artistic, căcĭ nicĭ o dată procedeurĭ mecanice nu vor echivala în artă acţiunea directă a mîneĭ unuĭ artist şi apoĭ toate aceste instr-e. au fost inventate şi construite pentru a imita şi nu a înlocui instr.-ele de coarde, nicĭ în orchestră, nicĭ în muzica de cameră.

Clavir *transpozitor*, claviatură mobilă, care pusă deasupra claviatureĭ unuĭ instr. poate fi mutată cu un semiton, cu un ton, maĭ sus sau maĭ jos, astfel că o tastă a C-uluĭ, în loc de a face să se pogoare aceĭaşĭ tastă în claviatura instr.-uluĭ face să se pogoare tastă ce corespunde la un semiton, la un ton, maĭ sus sau maĭ jos, dînd astfel o transpunere mecanică, tot cetind şi executînd în tonul scris. Astfel dacă am aşezat de ex. aparatul cu un ton maĭ sus, aşa ca *do* al aparatuluĭ să fie deasupra luĭ *re* al claviatureĭ instr.-uluĭ, toate notele vor suna un ton maĭ sus, şi o compoziţiune în *do*, executată pe C.-ul t. tot în *do*, va suna în realitate în *re*. S'au făcut în diferite timpurĭ incercărĭ de C.-e t.-e; în starea în care sînt astăzĭ ĭele sînt datorite factorilor Pleyel şi Wolf din Paris. Se pot adopta în general la toate instr.-ele cu claviatură, dar sînt maĭ cu samă întrebuinţate la piane şi armoniĭ, instr.-ele acompaniatoare prin excelenţă.

Clavi-tube (fr.) nume dat de factorul Halary, din Paris, în 1817 la o specie de trompetă cu cheĭ (v. *Bugle*) construită în diferite tonalităţĭ.

Clavi-tympanum (lat.) = Xilofon (v.).

Cleĭ (fr.) = cheĭe (v.).

Climacus (lat.), semn din notaţiunea neumatică, (v. *Neuma*).

Cliquette (fr.) vechĭu instr. format din două sau treĭ lame de lemn legate la extremitatea lor inferioară; scuturînd instr.-ul,

aceste lame produc o specie de clempănitură. Acest instr. e citat deja de autorii de prin sec. 13 şi 14.

Clivis (lat.) semn din notaţiunea neumatică (v. *Neuma*).

Cloche (fr.) = clopot. *Clochette* = clopoţel.

Clopot (fr: *Cloche*, germ: *Glocke*, engl: *Bell*, it: *Campana*), instr. de metal, apropiindu-se mai mult sau mai puţin de forma unui con deşărt, în care sunetul ie produs prin lovirea unei limbi, tot de metal, ce se află suspendată în interiorul lui. Numărul vibraţiunilor sunetului dat de un C. ie în raport invers cu diametrul acestuia şi cu rădăcina cubică a greutăţei. C.-e pot fi fabricate astfel ca să deie ori ce sunet a gamei cromatice, şi turnătorii, pentru a obţinea maximum de sonoritate, au stabilit astfel dimensiunile ce trebuie a se da diferitelor părţi: grosimea lui unde ieste lovit fiind luată ca unitate, înălţimea trebuie să fie reprezintată prin 12, diametrul la bază (gură) prin 15, şi la vîrf prin $7^1/_2$; greutatea limbei trebuie să fie $^1/_{10}$ din greutatea C.-ului.

C.-ele au fost întrebuinţate din cea mai adîncă antichitate la Evrei, la Greci, la Romani şi se zice că serbările lui Osiris, la Egiptenii ierau anunţate în sunetul acestor instr.-e. Chinezii pretind că cu două mii de ani în. de Chr. iei cunoşteau şi aveau C.-e, pe care le numesc *Ciung* (v.). In Occident pare că întrebuinţarea lor în biserică nu ie anterioară sec. 5; St. Paulin, episcop la Nola în Campania le-ar fi introdus pentru întăiaşi dată. De aici le-ar veni şi numele latine de *Campana* şi *Nola*, ce li s'a mai dat. In biserica orientală au fost introduse mai tîrziu, în sec. 9, în timpul împaratului Mihail III, căruia ducele Veneţiei i-a trimis nişte C.-e, pe care le-a aşăzat în turnul bisericei Sf.-ei Sofia, la Constantinopole. In Biserica occidentală ieste obiceiul de a se *boteza* C.-ele, punîndu-le sub protecţiunea unui sfînt; în Biserica orientală nu există acest obicei.

Cele mai vechi C.-e ce se cunosc datează din sec. 12; cele anterioare pare că ierau construite într'un mod de tot primitiv, formate dintr'o tablă de metal îndoită.

Rusia ie fără îndoială ţara cea mai bogată în C.-e şi în acelaş timp acea care posedă cele mai uriaşe; la monastirea Troskoi, lîngă Moskva, ieste unul de o greutate de 75.000 k. Acesta ie însă mic pe lîngă *Ţar Kolokol*, împăratul C.-elor, care se află tot la Moskva. Turnat în sec. 16 şi retopit în mai multe rînduri, necesita 24 de oameni pentru a putea fi pus în mişcare; în 1737 se sfărmă, şi a fost pus în poziţiunea în care se află şi azi; greutatea lui ie de 220,800 kilograme!

După aceste C.-e ruseşti, cele maĭ marĭ ce se citează sînt acele de la Peking (60,000 k.) de la Viena (20,000 k.), de la Olmütz (18,000 k.) de la Notre Dame din Paris (16,000 k.), ş. a.

Din punctul de vedere muzical C.-ele adevărate n'au jucat decît un rol foarte secundar; dar sub forma de jocurĭ de C.-e şi timbre ĭele au fost foarte întrebuinţate, manuscriptele cu miniaturĭ din Evul mediu dovedesc aceasta. Ie de observat că C.-ele întrebuinţate în muzică, nu pot avea nicĭ volumul, nicĭ greutatea, nicĭ sonoritatea celor întrebuinţate în biericĭ. Ne putem convinge de aceasta observînd că un C. ce ar da pe $do_3$ de ex., ar trebui să aibă o greutate de 2867 k. şi pentru a avea pe $do_2$ ar necesita o greutate de 22,937 k! Ie evident că ins.-e de această greutate numaĭ pe scena unuĭ teatru sau într'o sală de concert nu şĭ-ar găsi locul. Apoĭ dacă am lua ca termin mediu suma de 4 leĭ ca preţ al kilogramuluĭ de metal, ne putem face o ideĭe de suma la care s'ar sui montarea uneĭ opere care ar necesita cîteva C.-e de această importanţă. De altmintrelea resonanţa lor ar acoperi cu totul sonoritatea orchestreĭ; la execuţiune sunetele C.-elor întrebuinţate în muzică ĭe maĭ tot deauna cu două sau chĭar treĭ octave maĭ sus de cum l'a notat compozitorul, aceasta din cauză că ĭele avînd o mare resonanţă, fiind însoţite de un mare număr de sunete rezultante, s'a confundat această resonanţă cu gravitatea. Bach în cantata sa: «*Schlage doch gewunschte Stunde*» numeşte *Campanele*, adică *Clopoţele* instr.-e destinate a da sunetele $sol_1$ şi $re_2$ şi C.-ele care ar da aceste sunete ar avea unul greutatea de 16,192 k. şi celalalt 54,464 k! In realitate, bucata fiind în *mi♭*, sunetele sînt date cu două octave şi o sextă maĭ sus ($mi\flat_4$ şi $si\flat_4$).

In muzica dramatică pare că C.-ul şi-a făcut apariţiunea la sfîrşitul sec. 18, în *Camille* de Dalayrac (Paris 1794); a fost apoĭ întrebuinţat de Cherubini în *Elisa* (Paris 1794), Rossini (în *Guillaume Tell*), Meyerbeer (în *Hughenoţii*), Gounod, Glinka, V. d'Indy (*le Chant de la Cloche*) ş. a. au întrebu- C.-e de diferite mărimĭ în operile lor.

Dar C.-e dînd sunete grave fiind imposibil de a avea în teatru, din tripla cauză a greutăţeĭ, a resonanţeĭ şi a preţuluĭ lor, s'a căutat a obţinea astfel de sunete imitînd C.-ele. A. Boito în *Mefistofele* (Milan 1868) întrebuinţează calote emisferice de bronz cu păreţĭ foarte subţirĭ producînd sunete grave fără a avea o greutate exagerată şi fără ca resonanţa lor să aducă cît de puţin daune orchestreĭ. Wagner în *Parsifal* a întrebuin-

ţat o specie de claviatură cu 4 taste lovind pe foarte groase coarde metalice şi întărind sunetul acestora prin *tam-tam*. In fine factorul parizian A. Sax a imaginat un fel de C.-e formate din foĭ de metal, carĭ de o greutate relativ mică, dau sunete ce nu ar putea fi date decît de C.-e ordinare de dimensiunĭ colosale. De la forma, dispoziţiunea şi numărul întorsăturelor acestor foĭ depinde timbrul, intensitatea şi înălţimea sunetuluĭ.

C.-e de micĭ dimensiunĭ, *Clopoţeĭ*, aŭ fost întrebuinţate în combinaţiunĭ sonore, maĭ cu samă în Antichitate şi chiar în Evul mediu. Asemenea la popoarele extra europene şi azĭ găsim o mare varietate de agenţĭ sonorĭ formaţĭ din întrunirea maĭ multor clopoţeĭ şi zurgalăĭ. Dar în afară de aceste instr.-e, maĭ mult sau maĭ puţin sgomotoase, s'au construit adevarate instr.-e muzicale din grupe de clopoţeĭ sau din alţĭ agenţĭ dînd sonorităţĭ analoage şi maĭştriĭ renumiţĭ nu au ezitat a le introduce în orchestră, obţinînd adese efecte fericite (v. *Carillon*, *Glockenspiel* ş. a).

Clopoţel v. *Clopot* şi *Zurgalăĭ*.

Cmoll, în terminologia germană = *do* minor.

Co., presc. în loc de *come* (v.).

Coadă, nume dat linieĭ verticale ce se trage lîngă cele maĭ multe note 𝅗𝅥 𝅘𝅥. Deja în timpul notaţiuneĭ măsurate se dădea numele de *Cauda* (lat.) linieĭ trase lîngă notele *maxima*, *longa* şi *ligaturĭ*. Maĭ a rare orĭ se dădea acest nume linieĭ trase în sus deasupra *minimeĭ* ◇ şi *semi-minimeĭ* ◆ (*sursum cauda*). Şi *plica*, la încheĭerile *ligaturelor* se numea adese *Cauda*.

Se dă încă numele de C. în construcţiunea Fugeĭ la micul grup de note ce se adauge la sfîrşitul temeĭ, pentru a se putea ataca respunsul. Apoĭ încă la partea finală a uneĭ compoziţiunĭ maĭ mult sau maĭ puţin desvoltată, cînd această compoziţiune se compune din maĭ multe părţĭ ce se repet. C. atuncĭ ĭe o încheĭere hotăritoare a acesteĭ compoziţiunĭ. Se întrebuinţează maĭ cu samă atuncĭ cînd făcîndu-se repetarea, ĭeste a se face o săritură. Ast-fel de ex. în *Scherzo* după *trio* se reĭa partea întăĭ, şi fără a se maĭ face repetarea *trioluĭ* se trece la încheĭere, care se numeşte C. (*Scherzo da capo e poi coda*). Canoanele, ariele cu reprize, muzica de dans maĭ cu samă, şi formele ce derivă din ĭea, au maĭ tot-deauna astfel de încheĭerĭ. Uniĭ compozitorĭ au dat cîte-odată o astfel de desvoltare acesteĭ părţĭ finale că ĭea ĭe o parte capitală a compoziţiuneĭ; ast-fel de ex. în Sinfonia eroica, în quartetul în *mi* ♭ (op 127) de Beethoven, ş. a.

Coalotino (it.) expr. vechĭe, echivalînd cu *Concertino*.

Coardă (it: *Corda*, lat: *Chorda*,

fr: *Corde*, germ: *Saite*), fir subţire fabricat din diferite materiale, care întins serveşte în instr.-ele muzicale a produce unul sau maĭ multe sunete. Orĭ ce C. devine vibrantă prin tensiune; totuşĭ accasta nu ĭe suficient pentru a produce un sunet perceptibil urecheĭ şi maĭ cu samă propriu a fi întrebuinţat în muzică. Astfel abĭa auzim sunetul produs de o coardă întinsă cu mînele. Dacă însă coarda ce voim a o face să vibreză o întindem între două micĭ table de lemn, sunetul cîştigă în intensitate, căcĭ vibrarea tablelor transmite aeruluĭ încunjurător într'un mod maĭ puternic vibraţiunile coardeĭ. Ie rolul ce îndeplinesc în instr.-ele muzicale tablele de armonie, lăzile de resonanţă.

Sunetul produs de o C. depinde de la lungimea, grosimea şi tensiunea ĭeĭ, şi de la densitatea materialuluĭ din care ĭe făcută. Cu alte cuvinte:

a) Din două C.-e. absolut în aceleaşĭ condiţiunĭ, numaĭ de lungimĭ diferite, acea maĭ lungă va da sunetul cel maĭ grav.

b) Dacă lungimele sînt aceleaşĭ, numaĭ grosimele variază, acea maĭ groasă va da sunetul cel maĭ grav.

c) Din două C.-e identice, cea care va fi maĭ puţin întinsă va da sunetul cel maĭ grav.

d) Din două C.-e egale în dimensiunĭ, şi de o potrivă întinse, numaĭ de materiale deosebite, acea a căreĭa densitate va fi maĭ mare, va da sunetul cel maĭ grav.

Acestea se exprimă zicînd că: Numerul vibraţiunilor C.-elor ĭe în rapor invers cu lungimea şi grosimea lor şi cu rădăcina patrată a densităţilor lor, şi în raport direct cu rădăcina patrată a forţelor de tensiune.

Verificarea acesteĭ legĭ se face într'un mod experimental prin ajutorul instr.-uluĭ numit *Sonometru* (v.)

In instr.-ele muzicale coardele sînt puse în vibraţiune prin treĭ moduri de atac deosebite:

a) prin *frecare*, cu arcuşul, ca la violina, sau cu o roată, ca la ligură.

b) prin *pişcare*, cu degetul, ca la harpă, chitara, sau cu un plectru, ca la cobză, clavecin ş. a.

c) prin *lovire*, cu cĭocănaşe, ca la piano, ţimbală ş. a.

Orĭ care ar fi însă modul de punere în vibraţiune, C.-ele sînt supuse la aceleaşĭ legĭ fizice şi dau naştere la aceleaşĭ efecte de resonanţă, aceasta independent de procedeul întrebuinţat, care nu influenţează decît asupra timbruluĭ, ce ĭe uşor de recunoscut la fie care din aceste treĭ procedeurĭ. O condiţiune generală însă ĭe ca C. să aĭbă o perfectă omogeneitate în densitate şi o absolută egalitate în diametru.

C.-ele întrebuinţate la diferitele instr.-e muzicale variază

între ĭele prin dimensiunĭ, prin material şi prin tensiune sau numaĭ prin uniĭ din aceştĭ factorĭ.

Astfel la piano de ex. avem coarde de deosebite metale, de deosebite lungimĭ, de deosebite grosimĭ şi chĭar de deosebite tensiunĭ, căcĭ acordarea lor se face întinzindu-le maĭ mult sau maĭ puţin prin ajutorul cheĭeĭ. Din contra, la instr.-ele cu arcuş avem coarde variind numaĭ prin grosime şi densitate, lungimea ĭe aceĭaşĭ şi tensiunea variază în proporţiĭ neglijabile, căcĭ în caz contrar scaunaşul ce susţine C.-ele ar apăsa într'un mod inegal asupra tableĭ de armonie, ceĭa ce n'ar fi decît în dauna sonorităţiĭ şi chĭar a instr.-uluĭ.

Nu se poate fixa o dată inventţiuneĭ C.-elor, sau maĭ bine zis aplicaţiuneĭ lor la instr.-e muzicale; totuşĭ se ştie că cu 14 secole în. de Chr., Egipteniĭ întrebuinţau instr.-e de coarde. După toate probalităţile cel întăĭ instr. de C.-e a fost făcut în imitaţiunea arculuĭ resboĭnic; Indieniĭ posed încă şi astăzĭ un astfel de instr., *Pinaka*, şi forma harpelor egiptene antice şi a acelor ce s'au conservat în Birmania şi în Africa au forma unuĭ arc cu maĭ multe C.-e.

Fără nicĭ o îndoĭală cele întăĭ coarde au fost făcute din viţe şi fibre vegetale, cari şi azĭ se găsesc încă întrebuinţate în instr.-ele muzicale ale unor popoare selbatice sau de o cultură primitivă. Un exemplu tipic ĭe instr.-ul numit *Maruvane* al Malgaşilor.

In unele regiunĭ se întrebuinţează C.-e făcute din păr de cal sau alt animal, ca pentru *Şikara* din Bengal, pentru harpa caucaziană. pentru *Kantelo* finlandez, pentru *Gusla* Slavilor de Sud.

Aceste C.-e primitive însă, în general de o sonoritate slabă şi totdeauna îndoĭelnică, nu pot fi considerate ca agenţĭ sonorĭ artisticĭ. Cele maĭ vechĭ coarde întrebuinţate în instr.-e artistice sînt C.-ele făcute din intestine de diferite animale şi maĭ cu samă de mĭel. Cunoscute din cea maĭ adîncă antichitate, Egipteniĭ, Greciĭ, Romaniĭ se serveau de astfel de C.-e şi încă, Greciĭ, carĭ au totdeauna un nume de pus la orĭ ce invenţiune, le atribuĭe luĭ Linos. Intestinele întrebuinţate pentru fabricarea C.-elor trec printr'o serie de operaţiunĭ carĭ ar fi prea lung a le expune aicĭ şi carĭ de almîntrelea nu ar prezinta un prea mare interes muzicanţilor. Cele maĭ bune C.-e de intestine sînt acele fabricate la Neapole, şi această superioritate nu provine din procedeurile de fabricaţiune ci pur şi simplu de a colo că Neapolitaniĭ, avînd un gust pronunţat pentru carnea de miel, această împrejurare permite a se avea totdeauna un material brut superior. După Neapole vine Franţa şi Saxonia.

Superioritatea C.-elor de intestine se recunoaşte în transparenţa şi elasticitatea lor: strîngînd în mînă un pachet de C.-e, ĭele trebuĭe să reĭa, imediat ce sînt lăsate liber, poziţiunea lor primitivă. In general C.-ele de intestine sînt cele maĭ falşe, din cauza inegalităţeĭ lor atît în diametru cît şi în densitate, şi totuşĭ sînt cele maĭ bune din punctul de vedere al expresiuneĭ şi al sonorităţeĭ.

O specie de C.-e foarte în favoare în Extremul Orient sînt C.-ele de matasă. In Occident li se preferă în general C.-ele de intestine. Totuşĭ se întrebuinţează şi de aceste cîte odată, pentru sunetele acute ale violineĭ, în harpă ş. a. instr-e. C.-ele de matasă au avantajul de a fi solide şi în general satisfăcătoare sub raportul justeţeĭ, această fie din cauza regularităţeĭ fie căruĭ fir de cocon, fie că micele neregularităţĭ ale firuluĭ devin imperceptibile în marele număr de fire reunite pentru a forma o C. (800 cel puţin pentru un *mi*$_4$ al violineĭ). C.-ele de matasă au un timbru maĭ puţin strălucitor de cît acel al C.-elor de intestine. Chinezii şi Japoneziĭ, cari le preferă tuturor celorlalte, fabrică de buna calitate, totuşĭ Franţa şi maĭ cu samă Spania conservă o superioritate incontestabilă.

C.-e metalice par a nu fi fost întrebuinţate anterior sec. 14 adică în momentul în care instr.-ele cu sunete fixe, clavicordul şi celelalte, îşĭ fac apariţiunea. La început ĭerau fabricate numaĭ de aramă sau alamă, dar deja în începutul sec. 16 Virdung spune că pentru sunetele acute ale clavicorduluĭ se întrebuinţa C.-e de oţel. Mult timp Nüremberg a avut reputaţiunea că dădea cele maĭ bune C.-e de metal; către 1820 Berlinul îĭ luă acest monopol; apoĭ, către 1830 Welster din Birmingam, Müller din Viena şi Pohlmann din Nüremberg au perfecţionat industria lor, care astăzĭ prosperă maĭ cu samă în Anglia. Din cauza numeroaselor treceri prin filieră, C.-ele metalice au tot deauna o mare omogeneitate în densitate şi o perfectă egalitate în diametru astfel că în general ĭele sînt bune.

Pentru sunetele grave se întrebuinţează aşa numite C.-e *învălite* (fr.: *filées* germ.: *übersponnen*). cari constau dintr'o C. de intestine sau de metal învălită în spirală de un alt fir foarte subţire de metal, de aramă dacă C. ĭe de oţel, de argint dacă C. ĭe de intestine. Nu se poate preciza timpul apariţiuneĭ lor; totuşĭ pare că ĭele au apărut în Italia în prima jumătate a sec. 17: Jean Rousseau spune că Sainte-Colombe adăugînd o a şaptea C. violeĭ, în 1675, introduse C.-ele învălite în Franţa. La unele

instr.-e se întrebuinţează C.-e de matasă învălite cu fir de argint, dar, în general, acestea sînt de o calitate inferioară.

Cuvîntul C. ĭe întrebuinţat adese orĭ, maĭ cu samă la autorĭĭ vechĭ, în loc de *sunet* sau grad.

*C.-e armonice* se numesc cîte o dată C.-e fabricate cu îngrijire specială şi carĭ prin superioritatea lor sînt propriĭ producţiuneĭ sunetelor armonice în violină şi celelalte instr.-e.

*C.-e duble, triple* sau *cor de C.-e* se numeşte grupul de două (ca la mandolină ş. a.) sau treĭ coarde (ca la piano) carĭ servesc pentru a da acelaş sunet. In muzica instr. de arcuş ş. a. se dă numele de *C.-e duble, triple*, intervalelor armonice sau acordurilor obţinute prin atacul simultaneu a două sau treĭ coarde.

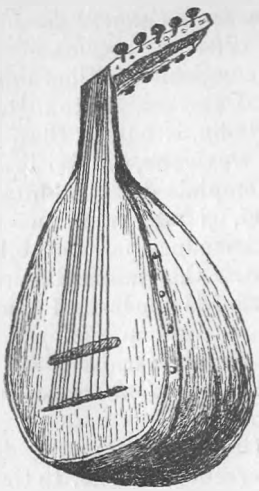
*C.-e simpatice* se numesc C.-ele intinse sub limba unor instr.-e (ca la *Viola de amor*, *Viola di fagoto* sau *Bariton*) sau alătureа de grupul C.-elor principale şi carĭ vibrează prin *simpatie* (v.) cu acestea. C.-ele simpatice, carĭ în Orient par a fi fost întrebuinţate de secole, nu au avut o aplicaţiune în Europa înainte de sec. 17. Indieniĭ, în instr.-ele cărora maĭ cu samă se găsesc exemple de aceste felurĭ de C.-e, a căror număr trece cîte odată de 20, numesc acest grup cu numele persan *taraf*, ceĭe ce denotă că ĭeĭ au adoptat acest procedeu ingenios luîndu-l de la Persanĭ.

*C.-e vocale* sînt două membrane sau, maĭ bine zis, două falduri ce prezintă laringele şi carĭ, adevarate anciĭ sonore, prin vibraţiunile lor, produc sunetul voceĭ umane. Sunetul ĭe cu atît maĭ acut cu cît spaţiul dintre ĭele ĭe maĭ mic, şi această variaţiune se obţine prin contracţiunea muşchilor laringeluĭ: astfel că de la elasticitate C.-elor vocale depinde diapazonul voceĭ. Dimensiunile acestor C.-e determină timbrul vocilor, astfel că aceste dimensiunĭ pot servi ca bază a clasificaţiuneĭ vocilor. C.-ele vocale scurte dau vocĭ de sopran şi tenor; cele mediĭ vocĭ de mezzo-sopran şi bariton; cele lungĭ vocĭ de contralt şi bas. Apoĭ fineţa şi grosimea lor încă contribuĭe la modificarea maĭ mult sau maĭ puţin a timbruluĭ. Astfel un mezzo-sopran de ex., care are C.-e, ca lungime, mediĭ, va avea un timbru apropiindu-se maĭ mult de sopran sau de contralt, după cum aceste C.-e vor fi maĭ fine sau maĭ groase, asemenea un bariton se va apropia maĭ mult de tenor sau de bas. După cele spuse ĭată clasificaţiunea vocilor luînd ca bază dimensiunile C.-elor vocale.

| | | |
|---|---|---|
| C.-e scurte | fine: | sopran acut. |
| | mediĭ: | « normal. |
| | groase: | « grav. |
| C.-e mediĭ | fine: | mez.-sop. acut |
| | mediĭ: | « normal. |
| | groase: | « grav. |

| | | |
|---|---|---|
| C.-e lungĭ | fine: | contralt acut. |
| | mediĭ: | « normal. |
| | groase: | « grav. |
| C.-e scurte | fine: | tenor acut. |
| | mediĭ: | « normal. |
| | groase: | « grav. |
| C.-e mediĭ | fine: | bariton acut. |
| | mediĭ: | « normal. |
| | groase: | « grav. |
| C.-e lungĭ | fine: | bas acut. |
| | mediĭ: | « normal. |
| | groase: | « grav |

**Cobuz**, nume ce se întîlneşte în literatura populară ca aparţinînd unuĭ instr. muzical. Cu toată înrudirea în nume cu un alt instr. popular rusesc (v. *Kobuisa*) ceĭa ce a făcut pe uniĭ autorĭ a zice că ĭe un instr. de coarde, poate chĭar un nume anterior dat instr.uluĭ numit maĭ tîrziu *Cobză*, totuşĭ epitetele de care ĭe însoţit în poezia populară şi însuşirile sunetuluĭ luĭ ne face a crede că ĭera o specie de fluĭer.



21 Cobză.

**Cobză**, instr. popular, cu coarde pişcate prin ajutorul unuĭ plectru de pană. Lada sonoră ĭe formată dintr'o tablă de armonie lată şi dintr'un fund foarte bombat, format din 5 sau maĭ multe doage. Are gîtul foarte scurt şi cuĭerul formează un unghĭu obtuz cu gîtul. Coardele de ordinar în număr de 10 sînt împărechĭete cîte 2 şi cîte 3, fie care grup dînd aceĭaşĭ notă în diferite octave, ast-fel că acordul ĭeĭ ĭe acesta:

$re_3, re_2\ la_3, la_2, la_1\ re_3, re_2\ sol_3, sol_2, sol_1$

Coardele grave din fie-care grup sînt coarde învălite şi se numesc *burduĭ*. Locul unde coardele sînt pişcate prin plectrul de pană ĭe însemnat pe tablă printr'o şuşăniţă de piele numită *bataĭe*. Forma lăzeĭ de resonanţă şi gîtul întors ne arată în de ajuns înrudirea C.-eĭ cu lăuta, dacă nu cumva C. n'ar fi vechĭa lăută, despre care la noĭ nu ne-a remas alte urme decît cuvîntul *lăutar*, dat muzicanţilor poporuluĭ. Dacă lăuta (v.) nu ar fi fost un instr. popular. expr. lăutar nu ar fi avut raţiunea de a fi şi pe de altă parte ar fi greu de explicat dispariţiunea ĭeĭ, aşa fără a lăsa cea maĭ mică urmă. Din contra pe lîngă forma lăzeĭ de resonanţă şi a gîtuluĭ ĭeĭ întors, maĭ avem şi modul de acordare care se face tot în quintă ca şi la *el aud*-ul arab, din care a derivat lăuta occidentală, ceĭa ce ne face a crede că vechĭa lăută n'a făcut de cît şĭ-a schimbat sub influenţa rusască numele în C. (v. *Kobsa*). C. ĭe un instr. exclusiv acompaniator; coardele ĭeĭ acordate în

octave pe de o parte şi gitul ĭeĭ scurt pe de altă parte ne arată că resursele ĭeĭ armonice sînt foarte restrînse: aproape exclusiv jocurĭ ritmice pe tonică şi dominantă, *sol* şi *re* fiindu-ĭ tonalităţile favorite.

Coda (it.) v. Coadă.

Cœl..... v. *Cel*.....

Col (it.), contracţiune a prepoziţiuneĭ *con*=cu şi articolul *il*. *Col canto*=cu cîntul, împreună cu vocea.

Colaboraţiune, asociare a doĭ sau maĭ mulţĭ artişţĭ pentru a produce împreună o lucrare artistică. Cînd ĭe chestiune de o operă, un oratoriu sau în fine de orĭ ce lucrare formată dintr'un text însoţit de muzică, C.-a ĭe un lucru aproape inevitabil între un poet şi un muzicant. Totuşĭ istoria ne prezintă exemple de compozitorĭ carĭ şi-au scris însuşĭ textele operilor lor: Rousseau (*le Devin du Village*, 1752) Mondonville (*Daphnis et Alcymadure*, 1768), Berton (*Ponce de Leon*, 1797), Gneco (*Prova d'una opera seria*, 1805), Boito (*Mefistofele* 1868), ş. a.; dar acestea sînt cazurĭ excepţionale şi C.-a între poet şi muzicant ĭe obicinuită. Cazurĭ cu totul excepţionale sînt R. Wagner şi Berlioz, cari şĭ-au scris singurĭ textele pentru toate operile lor.

Un alt gen de C. ĭe acel între doĭ sau maĭ mulţĭ muzicanţĭ; acest gen se întîlneşte maĭ rar şi maĭ rarĭ sînt cazurile cînd acest gen de C. să fi dat lucrărĭ de adevărată valoare, aşa de rarĭ că maĭ nu se pot cita producţiunĭ cari să fi avut viaţă. Un exemplu de astfel de C. ni-l prezintă între alţiĭ compozitoriĭ Rebel şi Francœur, cari în sec. 18 au scris împreună maĭ bĭne de zece opere. Un gen cu totul particular ĭe acel ce ni-l prezintă operile aşa zise de circumstanţă, scrise în cîteva zile pentru obiceĭul dus într'un timp până la ridicol de a se celebra pe teatru orĭ ce specie de eveniment ce privea pe suveran sau dinastia sa: căsătoriĭ, naşterĭ, botezurĭ, victoriĭ, logodne, ş. a. Aceste opere trebuind a fi scrise în cîteva zile se însărcinau maĭ mulţĭ pentru a produce împreună un op fără unitate, lipsit de ideĭ, plin de reminiscenţe, şi din care nu reminea maĭ nicĭ o dată nimic. Un exemplu de acest gen îl avem în *le Congrès des Rois* (Paris 1794) cu muzica scrisă de 12 compozitorĭ: Cherubini, Gretry, Dalayrac, Berton, Deshayes, Jadin, Kreutzer, Blasius, Méhul, Devienne, Solié şi Trial. Dar exemplele de C. voluntară sînt rarĭ, şi maĭ rarĭ încă acele cari produc opere durabile. Cît pentru C.-a muzicală pentru lucrărĭ de dimensiunĭ micĭ, nicĭ n'are sens şi nicĭ pot fi citate exemple serioaze.

Colachon (fr.), *Colascione* (it.) v. *Calachon*.

Colbec (fr: *limaçon*) una din părţile urecheĭ interne. In Germania se dă numele de C.

(germ: *Schnecke*) în instr.-ele de coarde capătului întors în spirală ce termină cuierul. Anterior sec. 16 şi chiar în unele instr.-e moderne acest C. ie înlocuit printr'un cap de animal.

Col canto (it.) = cu cîntul, expr. ce se pune în partiţiuni pe portativul unui instr. cînd acest instr. are a merge în unison sau în octavă cu vocea.

Colegiu *muzical*, nume dat în Italia unor şcoli muzicale, cum sînt acele din Neapole, acel din Palermo, ş. a. (v. *Conservator*).

Colindă, nume dat urărilor ce bande de copii şi barbaţi adresează pe la ferestrele boierilor prin oraşe şi a fruntaşilor pe la ţară în serile de ajun, la anul nou şi mai cu samă la Crăciun. Muzica acestor C.-e ie în general o scurtă frază ce se repetează pentru fie-care vers al urării. Cea mai obicinuită dintre C.-ele Crăciunului ie acea cu refrenul „Florile dalbe". C. anului nou, numită în special *C. plugușorului*, ie mai mult o specie de recitativ pe o aceiaşi notă, dar ie însoţită de obiceĭ de un fluier, de pocniturĭ de biciu, de o talangă şi mai cu samă de *buhai* (v.)

Colisson (fr.), *Colissoncini* (it.), v, *Calachon*.

Coll (it.), înainte de vocale. în loc de *collo* sau *colla*, contracţiuni a prepoziţiunei *con*=cu şi a articoluluĭ *lo* sau *la*.

*Colla parte*=cu partida principala, expr. întrebuinţată în partiţiuni pentru a arata că acompaniamentul trebuie să urmărească în mişcare vocea sau instr.-ul concertant, care, pentru expresiune, se poate deda la alteraţiuni a mişcărei primitiv indicate. Cînd aceasta trebuie să înceteze, se scrie expr. *a battuta*=în mişcare.

*Coll'arco*=cu arcuşul, expr. întrebuinţată în muzica pentru instr.-e de arcuş, după un pasaj executat *pizzicato* şi indicînd că trebue a relua arcuşul, modul obicinuit de atac al coardelor.

*Col legno*=cu lemnul (arcuşului), expr. indicînd un efect nou, întrebuinţat în orchestră pentru întăiaşi dată pare de Saint Saëns (în *Danse maccabre*); constă în a ataca coardele cu bagheta arcuşului, ceia ce dă o sonoritate bizară, dar slabă, care nu poate produce efect decît dată de o masă de violine, şi motivată de efecte pitoreşti.

*Coll'ottava* sau *Coll'* 8'a=cu octava, expr. care pusă deasupra unui pasaj arată că notele aceluĭ pasaj trebuiesc cetite cu o octavă mai sus. Pusă sub notele basului în muzica de piano ş. a. înseamnă că notele trebuiesc acompaniate de octava grava; în acest caz se pune cite o dată expr. *C. o. basso*. Cînd aceste efecte trebuie se înceteze se suprimă pur şi simplu linia de puncte ce urmează acesteĭ expr. sau se şi scrie expr. *locco*.

Coloare. Din cele maĭ vechĭ timpurĭ ideĭa coloareĭ a fost asociata ideĭeĭ sunetuluĭ. şi *Audiţiunea colorata* (v.) nu ĭe o invenţiune nouă. Deja Chinezii cu miĭ de anĭ înainte de Chr. clasau coardele instr.-uluĭ numit *Ke* prin scaunaşe de diferite colorĭ. Apoĭ la Perşi şi la alte popoare, găsim o relaţiune între cele 7 sunete ale gameĭ şi cele 7 colorĭ principale. Cuvîntul *cromatic*, care de la vechiĭ Grecĭ s'a transmis până la noĭ, derivă din *hroma*=coloare. Dar cel maĭ principal rol al colorilor a fost desigur acel ce l'a ţinut în notaţiunile muzicale de prin secolile 14, 15 şi 16. Aicĭ vedem *notula rubra* (*roşie*), *alba* (*dealbata*, *carata* = *deşartă*), *nigra* (*denigrata* = *înegrită*), pentru a arata o schimbare în măsură, sau raporturĭ în valoare sau imperfecţiunea (v.). Chĭar liniile portativuluĭ, şi maĭ cu samă acele ce purtau cheĭ au fost un timp diferĭt colorate: roş pentru *fa*, galben pentru *do* şi verde pentru *re*. Cu începutul sec. 17 însă, toate aceste deosebirĭ de coloare dispărură. In timpiĭ modernĭ s'a reluat ideĭa colorilor raportîndu-se cele 7 sunete ale octaveĭ la 7 colorĭ deosebite în scopul de a se uşura studiul solfegĭuluĭ; aceste încercărĭ însă nu s'au bucurat de nicĭ un succes.

Prin cuvîntul *C. locală* se înţelege o însuşire atribuită artelor de a evoca locurĭ şi timpurĭ determinate. Decoraţiunile şi costumele în teatru sînt pentru C.-l. In muzică, se caută a se evoca astfel de amintirĭ prin ariĭ şi dansurĭ populare, prin timbre de instr.-e originale, prin ariĭ şi dansurĭ ale diferitelor epocĭ; ĭe clar însă că aceste diferite mijloace, care pentru acel ce ĭe în secretul C.-eĭ l.-e pot produce efect, remin absolut fără nicĭ o acţiune particulară asupra acelor ce nu posed acest secret. Astfel pentru orĭ care din noĭ timbrul bucĭumuluĭ auzit în faţa unuĭ decor reprezintînd cîţĭva copacĭ verzĭ ne va transporta cu gîndirea drept în mijlocul codrilor din Carpaţĭ; dar ce efect va produce asupra unuĭ Brazilian de exp.? Astfel cu drept cuvînt C.-l. ĭe considerată de uniĭ esteticĭ ca o iluzie muzicală (J. Weber).

In limba germană se numeşte *C. sunetuluĭ* (*Klangfarbe*) proprietatea sunetuluĭ numită în general *timbru* (v.).

Cololan, *colofon*, *Colophonium* = sacîz (v.)

Colomeica, dans popular, maĭ cu samă în Moldova de sus; ĭe o importaţiune din Galiţia, de la Colomea; ĭe analog cu dansul numit *de brîu*.

Colonă *de aĭer* se numeşte în acustică aĭerul conţinut în tubul sonor al unuĭ instr. muzical. O opiniune cu totul greşită, şi care totuşĭ şi azĭ maĭ are aderenţĭ, ĭe aceĭa că tim-

brul unuĭ instr. depinde de la materialul din care ĭe făcut tubul seu. Numaĭ experienţele moderne ale savantuluĭ Helmholtz, ale factorilor Sax, Mahillon ş. a. au dovedit că atît timbrul cît şi extensiunea instr.-uluĭ depinde de la modul de punere în vibraţiune a C.-eĭ de aer (*ancie*, *gură*, *îmbucătură*) şi de la forma acesteĭ C.-e, care formă, dacă naturalminte depinde de acea a tubuluĭ, nu depinde întru nimic de la materialul din care ĭe fabricat acest tub (v. *timbru* şi *tub*).

Coloratură se zice în muzica cu text întrebuinţarea a două sau maĭ multe note, executate cu oare care repegiune, pe o aceĭaşĭ silabă. Astfel maĭ nu se poate găsi o arie sau o bucată de muzică de ansamblu cu totul lipsită de C. In limbagiul obicĭnuit însă se înţelege prin ariĭ de C. ariile scrise în scopul punereĭ în evidenţă a virtuozităţeĭ interpretuluĭ, a îndemănăreĭ organuluĭ luĭ vocal, şi astfel *Aria de C.* ĭe acelaş lucru cu *Aria de factură* sau *de bravură* (v).

Cuvîntul C. sau *Colorit* a trecut din pictură în muzică şi se întrebuinţează încă în diferite alte sensurĭ. Astfel în execuţiune vorbindu-se despre variaţiunea în mişcare şi în intensitatea sunetelor, în acelaşĭ sens prin urmare cu cuvîntul *Nuanţare* (v.). Asemenea se vorbeşte despre coloritul uneĭ orchestre, după timbrele predominante; quintele şi octavele trîmbiţilor, arpegiile uşoare ale flautuluĭ, şi alte efecte analoage, vor da un colorit deschis, vesel, strălucitor; din contra suprimarea acestor sonorităţĭ, punerea în relief a instr.-elor grave, menţinerea celor acute în mediu, vor da un colorit întunecat. Méhul pentru a da orchestreĭ sale coloritul brumos, cenuşiu al Nordului, suprimă cu totul violina în partiţiunea opereĭ sale *Uthal* (1806). Chĭar şi relativ la armonie sau la acompaniament se întrebuinţează acest termin; ast-fel o armonie legată, cu disonanţe şi suspensiunĭ, ţinută în partea gravă a claviatureĭ, va fi de un colorit întunecat, pe cînd un acompaniament în arpegiĭ uşoare, sau în acorduri, consonante sau chĭar disonante, lovite în partea acută a claviatureĭ ne va da un colorit luminos, clar, transparent.

Columbaro se numeşte în Istria un dans analog cu hora noastră. Melodia notată de d. T. Burada în călătoria sa ca aparţinînd acestuĭ dans ĭe formată din două fraze de cîte 4 tacte în $^{2}/_{4}$, repetate, într'o mişcare foarte repede.

Coma (gr: *Komma*=sfărmătură, bucăţică) nume generalizat de teoricianiĭ moderni pentru toate intervalele muzicale foarte micĭ a căror raport numeric ĭe maĭ mic decît $^{25}/_{24}$, raportul semi-

tonuluĭ cromatic, dintre carĭ cele maĭ multe sînt inapreciabile pentru urechie şi nu au existenţă decît în raporturile numerice. Teoricianiĭ vechĭ deosebeau maĭ cu samă două felurĭ de C. şi anume: 1) *pitagorică* sau *diatonică*, diferinţa între *lima* şi *apotoma* (v.): $\frac{256}{243} : \frac{2187}{2048} = \frac{524228}{531441}$. 2) *sintonică* sau *didimică*, diferinţa între tonul major şi tonul minor: $\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$. Se înţelege că atît aceste intervale cît şi acele pe care le numeau *Schisma* (v.) *Diaschisma* (v.), marele şi micul *Diesis* (v.), şferturile de ton provenind din diviziunile aritmetice ale semitonurilor, grupate sub denumirea de C. nu au nicĭ o importanţă pentru muzica practică, şi gama temperată a înlăturat nu numaĭ pe acele inapreciabile pentru urechĭe, dar şi pe acele apreciabile chĭar. Astfel de ex. între gradele întăĭ şi al doilea ale gameĭ majore trebuĭe să avem un ton major ($\frac{9}{8}$); dacă vroim a începe o gamă majoră cu nota *sol*, între *sol* şi *la* avem un ton minor ($\frac{10}{9}$); decĭ pentru a avea intervalul propriu ar trebui să suim pe *la* cu o C. sintonică; orĭ aceasta nu se face, *la* ĭe lăsat la locul luĭ şi se înţălege că aceasta uşoară neajungere ar trebui să influenţeze asupra caracteristiceĭ tonalităţilor, dacă gama temperată, prin cele 12 semitonurĭ egale ale ĭeĭ, nu ar nimici aceste teoriĭ rafinate, utopiĭ chĭar după uniĭ.

— Semnul C. (,) sau *Virgula*, ĭe întrebuinţat în muzica vocală pentru a indica locurile propriĭ pentru a respira; chĭar în muzica instr.-ală ĭe întrebuinţat cîte o dată pentru a indica frazele şi membriĭ de frază, şi a uşura astfel sarcina interpretuluĭ în ceĭa ce priveşte frazarea în execuţiune.

Combinaţiune *armonică* = succesiune de acorduri, încatenare (v.). *Sunete de C.* = sunete rezultante (v. *Rezultant*). *Pedală de C.* v. *Pedală*.

Combù, una din cele treĭ specii de trompete indiene. Propriu nu ĭe o trompetă, căcĭ tubul ĭe absolut conic de la un capăt pănă la celalt; la mijloc tubul ĭe înodat în formă de cerc; ca tonalitate corespunde unuĭ instr. natural în *fa*, cu extensiunea între armonicele 3 şi 12 ($do_3 - do_5$).

Come (it.) = ca. *C. prima* = ca maĭ înainte, *C. sopra* = ca maĭ sus, expresiunĭ ce se întrebuinţează pentru a indica reluarea mişcăreĭ de maĭ înainte şi în acest caz ĭe acelaş lucru cu expr. *tempo primo*. Cîte odată expr. *C. sopra* se întrebuinţează în partiţiunĭ pentru a arăta că un instr. merge în unison cu un altul, scris pe portativul imediat superior. Expr. *C. sta* se întrebuinţa maĭ cu samă pe timpul înfloriturilor cu orĭ ce preţ, pentru a preveni contra acestor înflorituri şi a cere o execuţiune a unuĭ pasaj „astfel

cum ĭeste" scris, adică fără ornamente adause.

Comes (lat.)=cel ce urmează pe cineva, ĭe numele dat reproducereĭ temeĭ în fugă, v. *respuns*.

Comic, epitet atribuit muziceĭ însoţînd texte trătînd subiecte comice; astfel se zice: *cîntecel c.*, *operă c.-ă* ş. a. Cîte o dată chĭar acest epitet se dă la muzică instr.-ală, dar în acest caz ĭe aplicat într'un mod impropriu. Muzica în sine poate fi veselă, glumeaţă, dar nu comică, şi orĭ de cîte orĭ s'a încercat a se face aşa numită muzică c.-ă, chiar de către maĭştrĭ (între alţiĭ Haydn), nu s'a făcut decît alterîndu-se timbrele şi sunetele instr.-elor, întrebuinţîndu-se sonorităţile cele maĭ antimuzicale şi călcîndu-se legile cele maĭ fundamentale ale muziceĭ, ceĭa ce nu poate avea ca rezultat decît însuşĭ negaţiunea muziceĭ. Pe de altă parte, la ariile reputate cele maĭ comice, suprimîndu-se textul, nu remîn decît melodiĭ de un caracter uşor, glumeţ, dar cari pot fi ascultate fără a provoca cel maĭ mic suris.

Commissura (lat.)=unire, legătură, se numea în terminologia muzicală a secolilor trecuţĭ cînd între două consonanţe se intercala o disonanţă; de ex. între sunetele reale *do* şi *mi* se intercala nota trecatoare *re*. Cînd această notă întercalată venea pe timpul tare a măsureĭ, se numea o *C. directa*, cînd venea pe un timp slab, *C. cadens*.

Commodo (it.), *a suo C.*, *commodetto*, *commodamente*,=comod, liniştit, moderat expr. întrebuinţate raportîndu-se la mişcarea uneĭ bucăţĭ de muzică.

Communio (lat.)=împărtăşire, cîntare din liturgia Bisericeĭ apusene (v. *Mes*).

Compiacevole (it.), term. de expr. plăcut, graţios, liniştit.

Complainte (fr.) cîntec sau romanţă populară, de un caracter simplu, a căruĭ subiect ĭe de ordinar un eveniment tragic sau pios, istorisire lamentabilă presupusă ca făcută de însuşĭ persoana pe care acest eveniment a atins-o maĭ de aproape. Meyerbeer dă acest titlu melodieĭ triste cîntată de cerşitoare la începutul actuluĭ IV din opera sa *Profetul*.

Complement al unuĭ interval dat se numeşte un alt interval care adaus pe lîngă cel d'intăĭ ne dă ca sumă octava; ĭeste cu alte cuvinte *resturnarea* intervaluluĭ dat: secunda ĭe complementul septimeĭ (*do-si do*), terţa complementul sexteĭ (*do-la-do*), quarta complementul quinteĭ (*do-sol-do*) şi vice versa. Pentru alte detaliĭ v. *a resturna*.—*Ton c.-ar* se numeşte tonul intercalat între cele două tetracorde ce formează octava uneĭ game; astfel gama luĭ *do* ĭe formată din tetracordele *do re mi fa* şi *sol*

*la si do;* tonul *fa—sol* se numește tonul c.-ar.

Completorium (lat.) ĭe numele ultimeĭ oare a Bisericeĭ catolice precum și a ansamblului de psalmĭ și imne ce formează serviciul acesteĭ oare (v.).

Complexio (lat.) expr. învechită, nume dat reluăreĭ primelor fraze la încheĭerea uneĭ părțĭ dintr'o formă ciclică, sau terminăreĭ unuĭ period prin fraza ce a servit de început unuĭ altuĭa.

Complicat, se zice relativ la stil, exprimindu-se prin aceasta o prea mare bogăție în combinațiunile armonice, prea multe artificiĭ în imitațiunĭ și în celelalte forme contrapunctice.

Complies (lat.) v. *Apodipna.*

Componiren (germ.) = a compune.

Componist (germ.) = compozitor.

Componion (gr.) sau *Componium* (lat.), nume dat de factorul D. N. Winkel, din Amsterdam, către 1821, unuĭ inst. specie de orgă automată, inventată și construită de ĭel. Se compune: 1) dintr'un *Orchestrion* ordinar, cu sulurile luĭ dințate, carĭ în mișcarea lor de rotațiune rîdică diferitele taste ale uneĭ claviaturĭ, carĭ, la rîndul lor lucrează asupra supapelor unor seriĭ de tuburĭ sonore; 2) din *Componium* propriu zis, care, asupra uneĭ teme date, improvizează o serie cu adevarat nesfîrșită de variațiunĭ. Detaliarea mecanismuluĭ acestuĭ interesant instr. ĭe cu totul în afară de cadrul acestuĭ op. Obiectul unuĭ raport foarte elogios, adresat de Catel către Institutul Franțieĭ, C. a fost sequestrat în Paris pentru datoriile autoruluĭ luĭ, și ținut maĭ mult timp într'un pavilion expus la umezeală, a fost deteriorat; ĭe cauza pentru care maĭ mulțĭ autorĭ ne spun că secretul construcțiuneĭ luĭ a dispărut cu moartea autoruluĭ luĭ (1826). Adevărul ĭe că, trecînd prin diferite colecțiunĭ particulare, această minune muzicală a mecaniceĭ, astăzĭ restaurată, se află în muzeul instr.-al al conservatoruluĭ din Bruxelles.

Compositeur (fr.) = compozitor.

Composition (fr. și germ.) = compoziție (v.). *C.-lehre* (germ.) = studiul compozițiuneĭ.

Compoziție sau *Compozițiune* ĭeste arta de a inventa motive nouă și a le desvolta, a crea prin urmare opere muzicale. Astfel pe lîngă darul de la natură, facultatea de a inventa motive nouă, facultate care ĭeste dată în așa diferite grade la diferițiĭ indivizĭ, de la modestele dispozițiunĭ ce nu pot fi numite nicĭ macar talent, până la superbul geniu ce orbește totul împrejuru-ĭ prin strălucirea sa, C.-a necesitează totdeauna de la acel ce voĭește a o aborda un studiu metodic și cu paciență urmat, pentru a putea căpăta cunoștințele absolut trebuitoare acompaniereĭ motivelor inventate și a foloaselor ce se poate trage din ĭele, a desvoltăreĭ lor.

Studiul C.-eĭ presupune naturalminte cunoștința elementelor sistemuluĭ nostru muzical și a cetireĭ muziceĭ, a solfegĭuluĭ. Iel nu începe decît prin studiul *Armonieĭ* (v.) urmat de acel al *Contrapunctuluĭ* (v.) cu *Imitațiunĭ* (v.) care studiĭ îșĭ ajung culmea prin *Canon* (v.) și *Fugă* (v.). Paralel cu aceste cunoștințĭ însă, aspirantul compozitor trebuĭe să-șĭ capete altele, asupra ceĭa ce se chĭamă *Frazare* (v.) sau *Periodologie* muzicală, asupra analizeĭ diferitelor *Forme* (v.) și a puterei expresive a muziceĭ, a *Esteticeĭ* (v.) ĭeĭ. Cum adese orĭ muzica ce ĭel are a scrie ĭe însoțită de un text, *Prosodia* (v.). limbeĭ în care ĭe acest text, naturalminte nu poate să-ĭ fie necunoscută. Apoĭ ținta culminantă a C.-eĭ muzicale fiind a scrie pentru un mare număr de vocĭ și instr.-e, studiile enumerate maĭ sus sînt încoronate prin studiul *Instrumentațieĭ* (v.) și a *Orchestrațieĭ* (v.). In fine, ĭe natural ca precum fie care om caută a capata cunoștințĭ generale de Istoria Omenireĭ, și speciale de acea a patrieĭ sale, fie care muzicant și prin urmare fie care compozitor să caute a-șĭ aduna cunoștințĭ de acea a arteĭ sale, de *Istoria* (v.) *Muziceĭ* prin urmare.

Acestea sînt diferitele părțĭ ce formează studiul C.-eĭ și dacă pe de o parte acel ce ar poseda aceste cunoștințĭ, lipsit fiind de la natură de darul prețios de a crea motive nouă, nu va putea, decît folosindu-se de știința luĭ a crea opere demne pe stima cunoscătorilor, fără a o putea vre o dată rîdica în admirațiune, în entusiasm, pe de altă parte, geniul cel maĭ bine înzestrat de la natură cu această facultate, dacă nu va avea cunoștințele arteĭ compoziţiuneĭ, orĭ cît de originale, de caracteristice ar fi motivele inventate, operile luĭ vor putea fi poate gustate și bine primite de mulțime, dar vor fi totdeauna despreţuite de artiștĭ și nicĭ o dată nu-ĭ vor supravieţui.

Prin cuvîntul C. se înțelege cîte o dată însușĭ lucrarea muzicală, de orĭ ce dimensiunĭ și de orĭ ce categorie ar fi ĭea, și astfel după natura textuluĭ ce însoțește și după destinațiunea ĭeĭ, poartă epitetele de *dramatică*, *religioasă*, *de cameră*, *sinfonică*, *vocală*, *instrumentală*, *polifonică* și nenumărate altele. Asemenea după caracterele stiluluĭ întrebuințat poate fi calificată de *liberă*, *clasică*, *pitorescă*, *descriptivă* ș. a.

Compozitor ĭeste acel ce cunoaște și practică arta compoziţiuneĭ (v.).

Compresor (lat: *Compressor*, fr: *Rasette*) se numește un fir de alamă mobil care fixază exacta lungime vibrantă a ancieĭ în tuburile orgăĭ.

Compune (a) ĭe a practica arta compoziţiuneĭ (v.). In afară de

acest sens participiul *compus* servește în clasificarea intervalelor, a măsurelor, ș. a. Astfel un interval se zice că ĭe C. cînd trece peste limitele uneĭ octave; ĭe întrebuințat prin urmare în acelaș sens cu cuvîntul *reduplicat*. O măsură ĭe C.-ă, cînd conține maĭ mult de 3 timpĭ (v. *Măsură*). Unele jocurĭ de orgă asemenea se numesc C.-e, și anume acele care pentru fie-care tastă a claviatureĭ au maĭ multe tuburĭ, așa ca să deĭe o serie maĭ mult sau maĭ puțin bogată din armonicele sunetuluĭ fundamental; astfel sînt acele numite *Cornet*, *Carrillon* și acele maĭ bizare din toate, numite *Furnitură* și *Cimbală* (v.).

Con (it.)=cu; îl întîlnim adese în terminiĭ de expr. In relațiune cu articolul, se contrag, și ne dau pe *col* și pe *colla* (v.).

Concă (lat: *Concha*, fr: *Conque*), mare scoĭcă concavă, în spirală, servind la unele popoare ca un instr. muzical. Ie desigur cel maĭ vechĭ instr. de îmbucătură, și Mitologia o dă ca trompă a Tritonilor. A servit mult timp pentru semnale de resboĭ, apoĭ la vînătoare, de unde trecu la ceremoniile civile și religioase, unde o vedem și azĭ la unele popoare de o cultură maĭ primitivă. Dă un singur sunet și nu poate fi chestiune de formațiunea armonicelor, acestea cerînd diviziunea coloneĭ, care aicĭ nu există, sunetul provenind din vibrațiunea capacitățeĭ de aĭer. Maĭ cu samă în India găsim în abundență aceste inst.-e sub diferite nume: *Çanka*, *Gomuka*, *Barataka*, ș. a.

Concatenazione (it.)=legătură, v. *Incatenare*.

Concentus (lat.) propriu ĭe „cîntare împreună". Astfel în diferite timpurĭ a fost întrebuințat acest cuvînt în loc de *Acord*, *Armonie*, bucată corală sau instr.-ală în maĭ multe partizĭ și chiar corul uneĭ capele. O semnificațiune specială s'a păstrat acestuĭ cuvînt în muzica Bisericeĭ apusene și anume aicĭ, prin opoziție cu *Accentus* (v.) se numește C. tot ceĭa ce are o adevarată melodie și ĭeste destinat a se cînta de cor, ca respunsurĭ, antifoane, psalmĭ, imne, recitațiunile ritmice de la oarele canonice, ș. a.

Concert (I) ĭe numele uneĭa din cele maĭ pompoase forme muzicale. Origina cuvîntuluĭ C. (it: *Concerto*) o trag unia de la verbul lat. *concinere*=a cînta împreună, și atuncĭ C.-ul s'a confundat la început cu *Concentus* (v.). După alțiĭ, C. vine direct de la verbul *concertare* (lat.)=a discuta, și în adevăr, epitetul de *concertant* se dă stiluluĭ în care două sau maĭ multe vocĭ ocupă succesiv primul rang, trecîndu-șĭ cuvîntul de la una la alta, dialogînd între ĭele, unindu-se cîte-o-dată în aceleașĭ ideĭ sau contrazicîndu-se prin ritmurĭ deosebite, susținînd în fine o adevarată discuțiune.

Cea maĭ vechĭe specie de C.-e în acest sens sînt *C.-ele bisericeşti* ale luĭ Viadana (*Concerti ecclesiastici* sau *di Chiesa*), publicate în 1602, cari sînt motete vocale cu acompaniament de bas continuu. Numaĭ maĭ tîrziu apăru *C.-ul de Cameră*, prin virtuoziĭ violoniştĭ italienĭ, cari nu găseau nicĭ în *Uvertură*, nicĭ în *Suită*, ocaziunea de a-şĭ desfăşura artificiile talentuluĭ lor. Cel întâĭ care întrebuinţă acest nume a fost G. Torelli, care, în 1686 publică C.-e pentru 2 violine concertante şi bas continuu, şi apoĭ în 1709 *Concerti grossi*, pentru violină principală, 2 violine, violă şi bas, formînd un grup concertant, 3 violine şi un violone *di ripieno*, înlocuind basul continuu al orgăĭ sau clavecinuluĭ. Maĭ tîrziu păstrîndu-se numele de *C.-o grosso* pentru această formă orchestrală, s'a dat numele de *Concertino* formeĭ restrînse, pentru un mic număr de instr.-e.

In ceĭa ce priveşte forma acestor prime C.-e, ĭe acea a *Uverturei* (v), ast-fel cum a fost modificată de Scarlatti, şi această formă se menţine aproape 50 de anĭ. C.-ele luĭ Torelli însă sînt în curînd distanţate de acele ale luĭ Corelli (1712), care duce deja numărul instr.-elor concertante la 3 în *C.-ino*, şi *C.-o grosso* ĭea din ce în ce proporţiunĭ maĭ marĭ. La rîndul seu Corelli serveşte de model luĭ Gemianini, Vivaldi, Locatelli, Tartini. In C.-ele acestor maĭştri se vede evoluţiunea realizată de ultima parte pentru a ajunge la *Allegro-Vivace* a formelor ciclice moderne. Maĭ întâĭ *Giga* serveşte de concluziune compoziţiuneĭ, ca în vechĭa *Suită*; apoĭ pĭerzindu-şĭ numele, îşĭ conservă ritmul, măsura şi mişcarea; şi în fine mişcarea accentuîndu-se din ce în ce maĭ mult, nicĭ chĭar măsura de $^6/_8$ nu maĭ ĭe de rigoare, astfel că această parte finală ĭea forma ce o păstrează încă. Decĭ chĭar de la început C.-ul ĭe format din treĭ părţĭ principale: *Allegro-Andante-Allegro*.

Obligaţiunea de a se scrie toate părţile în acelaş ton nu persistă pentru C., şi dacă prima şi ultima parte sînt construite în acelaş ton, tonul părţeĭ medĭ pare a fi părăsit la voĭa compozitoruluĭ; unĭĭ maĭştri încep a lua de preferinţă ca tonică a acesteĭ părţĭ subdominanta tonuluĭ principal, şi acest obiceĭ se preface în regulă la sinfonia modernă.

C.-ele italiene nu întîrzie a se respîndi în toată Europa muzicală: Leclair în Franţa, Händel în Anglia şi Bach în Germania sînt maĭ cu samă maĭştriĭ cari au scris C.-e, cari nu cedează pasul compoziţiunilor italiene; C.-ele luĭ Bach în special ĭeau o astfel de importanţă că forma lor ĭe a-

doptată pentru sonata modernă, care la rîndul ĭeĭ serveşte de tip tuturor formelor aşa zise ciclice.

C.-ele bisericeştĭ încă din Italia trec în Germania şi aicĭ capătă cea maĭ mare a lor desvoltare prin cantatele luĭ Bach, cari la început au fost date drept C.-e şi cari în consideraţiunea stiluluĭ lor concertant au desigur dreptul la acest titlu. Apoĭ prin compozitoriĭ germanĭ şi italienĭ maĭ cu samă (Galuppi, Sarti ş. a), C-ul bisericesc trecu în Rusia, unde luă o astfel de desvoltare prin compozitoriĭ ruşĭ, elevĭ aĭ acestora şi următoriĭ lor, că deveni bucata cea maĭ importantă din Liturgia muzicală a Bisericeĭ ruseştĭ, de unde apoĭ trecu la noĭ. Aceste C-e, de cari Bortnianski, Davidov ş. a. au lăsat frumoase modele, sînt în general formate din cele treĭ părţĭ tradiţionale în mişcărĭ contrastante; dar atît această formă, cît şi chestiunile de detaliu ale acestor părţĭ sînt influenţate naturalminte mult de conţinutul textuluĭ religios, luat cele maĭ de multe orĭ din psalmĭ, de unde încă numele de *psalmĭ* ce se maĭ dă une orĭ acestor compoziţiunĭ. Biserica rusească ca şi cea a noastră, neadmiţînd întrebuinţarea instr.-elor în serviciul divin, aceste C.-e sînt scrise numaĭ pentru vocĭ, *a capella*, numărul acestora variind de obiceĭ între 4 şi 8.

C.-ul de cameră modern, desvoltat din vechiul *C.-o grosso*, formă ĭeşită absolut din uz, ĭe o compozĭţiune scrisă în vederea de a face să valoreze calităţile unuĭ instr. şi tecnica, măestria unuĭ instr.-ist. Astfel ĭe de regulă scris pentru un instr. concertant, cele maĭ de multe orĭ piano sau violină, acompaniat de orchestră. Forma sa ĭe aceĭaşĭ ca şi a Sonateĭ, desvoltată însuşĭ din forma vechĭuluĭ C.: *Allegro—Andante—Menuet* sau *Scherzo—Allegro final* sau *Rondo*; numaĭ, partea a treĭa, *Menuet* sau *Scherzo* a Sonateĭ şi a Sinfonieĭ, nu-şĭ găseşte loc în C. şi de obiceĭ ĭe suprimată. Asemenea în detaliĭ încă forma tip primeşte modificaţiunĭ necesitate de scop. Astfel în locul dubleĭ expunerĭ a temelor, ĭeste o expunere simplă de către orchestră, urmată de largĭ desvoltărĭ de către instr.-ul solo. Apoĭ în deosebite locurĭ, maĭ cu samă către încheĭerile primeĭ şi ultimeĭ părţi, se pun *Cadenţe* (v.), cari dau loc la libere desvoltărĭ asupra temeĭ principale.

Mozart stabili această formă; la dînsul însă orchestra ĭe redusă la simplul rol de acompaniator. Beethoven o rîdică din această funcţiune secundară şi-ĭ dă un rol de o astfel de importanţă sinfonică că adese ne întrebăm ce caută acolo instr.-ul concertant. Tot Beethoven cel întăĭ întruneşte cele două prime părţĭ, model imitat

în urmă, şi tot ĭel cel întăĭ hotărî a scrie însuşĭ cadenţele (v.), cari până la ĭel ĭerau improvizate de virtuozĭ. După Beethoven C.-ul nu variază decît foarte puţin cu Mendelssohn, Schumann, Brahms, şi dacă unele C.-e moderne se îndepărtează maĭ mult de forma clasică, nimic nu ne sileşte a numi C.-e aceste fantaziĭ: nu forma C.-uluĭ s'a transformat, ci titlul a fost greşit.

Concert (II) se numeşte încă orĭ ce audiţiune de muzică vocală sau instr.-ală, dată, în afară de reprezintaţiunile teatrale sau serviciul religios, de unul sau maĭ mulţĭ muzicanţĭ, de o orchestră, de o bandă militară, de o societate corală sau instr.-ală, sau chĭar de un grup orĭ cît de important de astfel de societăţĭ.

Se înţelege ca Istoria C.-elor în acest sens ie tot atît de vechĭe ca şi primele desvoltărĭ ale arteĭ muzicale, şi cuvîntul C. îmbrăţişînd un cîmp atît de vast ca acel cuprins între simplul solo vocal sau instr.-al şi grupul format de miĭ de vocĭ sau instr.-e, C.-e au fost de la popoarele Antichităţeĭ continuu până în zilele noastre. Spaţiul nu ne permite a face aicĭ un studiu asupra grandioaselor audiţiunĭ muzicale care-şĭ găseau ocaziunea în serbările antice, despre care scriitoriĭ ne-au lăsat fabuloase descripţiunĭ. Asemenea vom trece asupra primilor secolĭ aĭ desvoltăreĭ arteĭ armonice, cînd locul audiţiunilor muziceĭ de ansamblu şi a grupărilor de solişti, numite în urmă C.-e, ĭerau bisericele şi palatele prinţilor. Mult timp acest fel de audiţiunĭ muzicale ĭerau rezervate unuĭ public restrîns şi excepţie făcînd de cîteva încercărĭ de concerte publice (de ex. la Paris, în 1570, Academia de Muzica şi Poezie fondată de J. A. Baif şi T. de Courville), descripţiunile lăsate de autoriĭ de prin sec. 16 şi 17 se rapoartă la astfel de audiţiunĭ date în bisericĭ şi palate, audiţiunĭ aproape private.

In timpiĭ modernĭ însă C.-ele au luat o mare extensiune; nenumărate sînt acele individuale, date într'un scop artistic, pecuniar sau filantropic, de artiştĭ, compozitorĭ, virtuozĭ sau simpli amatorĭ; dar maĭ cu samă instituirea în centrurile artistice a C.-elor regulate vocale sau instr.-ale de muzică de ansamblu, de cameră sau sinfonică, a fost şi ĭeste de o mare importanţă în Istoria Muziceĭ şi de o mare influenţă în desvoltarea artistică.

Instituirea acestuĭ fel de C.-e vine către sfîrşitul sec. 17 şi pare că pentru prima dată, în Anglia. Deja maĭ de mult ziua sfinteĭ Cecilia ĭera ocaziunea a marĭ execuţiunĭ corale şi instr.-ale publice; sfîrşitul sec. 17 vede infiinţîndu-se „Academia de muzică vechĭe“, apoĭ *Madrigal society*, *Catch Club*,

pentru muzica vocală; în 1672 apar concertele organizate de violonistul Banister şi maĭ tîrziu acele date în casa luĭ Th. Britton şi în sec. 18 concertele de orchestră ale luĭ J. P. Salomon, pentru care Haydn a scris 12 din cele maĭ frumoase sinfoniĭ. Numărul societăţilor vocale sau instr.-ale. a căror scop a fost audiţiunile muzicale n'a fost nicăirĭ şi nicĭ o dată maĭ mare ca în Anglia.

Paralel cu desvoltarea C.-elor în Anglia vedem în Franţa aceste instituţiunĭ luînd o importanţă mare. Cele cîteva încercărĭ făcute în începutul sec. 18 şi anterior, au fost toate eclipsate prin *C.-ele spirituale* fondate în 1725 de A. Danican Philidor, fratele cunoscutuluĭ compozitor; acestea aveau loc în sala zĭsă *des Suisses* din palatul *Tuilleries* şi se dădeau în timpul celor 15 zile de la Paştĭ, cînd teatrele ĭerau închise. La început ĭerau pur şi simplu consacrate muziceĭ religioase, de unde numele dat; în urmă această condiţiune n'a maĭ fost păzită; s'a introdus muzică cu text profan, apoĭ chĭar ariĭ de operă. C.-ele spirituale au fost continuate de Mouret, Thuret, Rouyer, Mondonville, d'Auvergne, Gaviniès, le Gros, până la 1791, cînd Revoluţia le puse capăt. Astăzĭ se dă acest nume la C.-e date în septămîna mare, şi formate numaĭ din muzică cu text religios: cantate, oratoriĭ, pasiunĭ ş. a.; în acest sens ĭele au reapărut la Paris la 1805.

Contimporan cu C.-ele spirituale au existat la Paris până la 1770 *C.-ele de amatorĭ*, sub conducerea luĭ Gossec, carĭ s'au transformat apoĭ în *C.-ele Lojeĭ olimpice* (până la 1780) pentru carĭ Haydn a scris 6 sinfoniĭ. Celebre au fost încă C.-ele aşa zise „din *rue de Clery* (până la 1789) şi *C.-ele Feydeau* (până la 1794).

In Germania asemenea origina instituţiunilor de C.-e publice se suĭe la începutul sec. 18, şi maĭ nu găsim oraş cît de mic unde să nu existe societăţi corale sau instr.-ale cu audiţiunile lor muzicale.

Dar maĭ cu samă sfîrşitul sec. 18 şi sec. 19 formează perioda prin excelentă favorabilă desvoltăreĭ acestor instituţiunĭ, dintre carĭ unele se bucură de o reputaţiune universală. Dreptul de primogenitură între aceste instituţiunĭ moderne de concerte îl are *Societatea de C.-e de la Gewandhaus* din Leipzig, fondată în 1781 sub conducerea luĭ J. A. Hiller, căruĭa îĭ urmă J. G. Schicht, J. P. Schultz, C. A. Pohlenz, dar care îşĭ luă maĭ cu samă rangul între cele întăĭ din lume sub Mendelssohn, F. Hiller, N. Gade, Rietz şi Reinecke. C.-ele de la Gewandhaus sînt sanctuarul muziceĭ clasice în Germania, această societate lăsînd pe sama altor societăţĭ producţiunile maĭştrilor noĭ. Aceste C.-e au loc în

fie care joĭ de la începutul luĭ Octombre până la sfîrşitul luĭ Mart; programul în general ĭe format dintr'o sinfonie, două uverturĭ, un concert şi diferite alte bucăţĭ vocale sau instr.-ale.

In începutul sec. 19 apar la Viena (1812) C.-ele Societăţiĭ „Amiciĭ Muziceĭ" (*Musik freunde*) şi la Londra (1813) acele date de „Societatea filarmonică"; la 1828, în Paris acele date de „Societatea Conservatoruluĭ" Toate aceste instituţiunĭ de C.-e, prin perfecţiunea în execuţiune obţinută chiar de la început şi menţinută până în prezent, şi-au capatat reputaţiunĭ universale. Celebre sînt maĭ cu samă C.-ele Conservatoruluĭ, din Paris, înfiinţate sub conducerea luĭ Habeneck, şi urmate sub Girard (1849), Tilman (1860), Hainl (1864), Deldevez (1872) Garcin (1884) şi Tafanel (1894). Numărul C.-elor anuale ĭera la început de 6; apoĭ de 9 şi succesul le-a fost aşa de mare, că de la 1866 a început a se da în dublu, pentru două seriĭ de abonaţĭ.

Cu cît ne apropriem de perioda contiporană, numărul instituţiunilor de acest gen creşte. In 1855 apar C.-ele de la *Crystal-Palace* din Londra, fondate sub direcţiunea luĭ Aug. Manns; cu o scurtă pauză la Crăciun, ĭele au loc în fie care duminică sara, de la începutul luĭ Octombre până la sfîrşitul luĭ April, cu un program analog cu acel de la Gewandhaus.

Un rol foarte important în Germania îl joacă „Societatea generală a muzicanţilor", fondată în 1859, care dă C.-e anual succesiv în diferite oraşe, respîndind şi încurajînd producţiunile moderne.

In Franţa, alăturea de C.-ele Conservatoruluĭ, în timp de 25 de anĭ au adus un imens serviciu arteĭ muzicale *C.-ele populare*, în fiinţate în 1861 sub direcţiunea luĭ Pasdeloup; aceste C.-e nu s'au mărginit numaĭ în a face cunoscute în Franţa producţiunile maĭştrilor străinĭ, dar au scos la lumină producţiunĭ de maĭştrĭ francezĭ, şi prin aceasta s'au încurajat producerea de opere nouă. Instituţiunea C.-elor populare ale luĭ Pasdeloup, a servit de model altor societăţĭ muzicale înfiinţate în Paris, între carĭ s'au făcut celebre acea cu *C.-ele de la Châtelet*, fondată în 1874 de Colonne, care a realizat o adevarată revoluţiune în favoarea luĭ Berlioz, şi acea a *Nouălor C.-e*, fondată în 1880 de Lamoureux, căreĭa i se datoreşte succesul în Franţa a operilor luĭ Wagner.

După modelul acestora s'a fondat în diterite alte oraşe din Franţa, şi C.-ele acestor societăţĭ, alăturea cu audiţiunile diferitelor societăţĭ corale sau instr.-ale, nenumarate, contribuĭe enorm a menţinea şi desvolta gustul muzical.

Un rang secundar în Istoria imtituţiunilor de C.-e îl ţine

Italia, unde maĭ pănă în sec. nostru singurele localurĭ de C.-e ĭerau bisericele şi palatele prinţiare. In zilele noastre însă muzica de C. a luat o maĭ mare importanţă în patria Opereĭ, şi societăţĭ de quartete şi sinfonice există în mare parte din oraşele italiene. In fruntea acesteĭ mişcărĭ sînt C.-ele sinfonice ale Liceuluĭ muzical din Bologna, conduse de Martucci, unul din ceĭ maĭ de valoare maĭştri italianĭ, şi din ceĭ întăĭ şefĭ de orchestră.

Rusia încă are a se mîndri cu C.-ele Societăţeĭ muzicale ruse, înfiinţate la 1859 sub conducerea luĭ Rubinstein şi urmate sub Balakiref, Napravnik şi Rimski-Korsakof; asemenea C.-ele corale ale luĭ Slavianski se bucură de un renume european.

Intr'un cuvînt în cotro ne-am îndrepta privirile în lumea civilizată, în cele maĭ principale state ale Europeĭ, ca şi în cele maĭ micĭ, şi chĭar şi peste marea, vedem că instituţiunea C.-elor accesibile mulţimeĭ a luat o desvoltare foarte mare. Aceasta ĭe cu atît maĭ adevarat cu cît avem în treĭ ţerĭ deosebite treĭ exemple deosebite de grandioase manifestaţiunĭ. Pe cînd în Germania anual se ţin întrunirĭ generale ale muzicanţilor în diferite oraşe, la cari vin şi asistă reprezintanţĭ din cele maĭ îndepartate părţĭ ale ţereĭ; pe cînd în Anglia se întrunesc sute de societăţĭ corale şi instr.-ale, miĭ de executanţĭ, interpretîndu-se cu astfel de mijloace excepţionale oratoriile marilor maĭştri Händel, Mendelssohn, ş. a. ceĭa ce constituĭe poate instituţinnea cea maĭ originală ce există (v. *Festival*); în Franţa vedem instituirea concursurilor orfeonice şi instr.-ale, cari ţinîndu-se succesiv în diferite oraşe servesc de pretext la întrunirea unuĭ mare număr de societăţĭ şi implicit la o mare abundenţă de audiţiunĭ accesibile maseĭ publiculuĭ. Ie evident că aceste grandioase manifestaţiunĭ muzicale nicĭ o dată nu s'ar putea susţinea avînd ca simplă resursă punga anditoruluĭ; dar pe lîngă favoarea mulţimeĭ, care tot gustînd muzica a învăţat a o aprecia, ĭele se bucură şi de sprijinul oficial, dacă nu sînt chĭar de o organizaţiune oficială: conducătoriĭ lumeĭ, convinşĭ de importanţa, de rolul muziceĭ în educaţiunea popoarelor, găsesc drept a susţinea aceste manifestaţiunĭ ale ĭeĭ, astfel ca ĭele apărînd cît maĭ măreţ posibil, să prezinte cît maĭ mare interes.

Dar alăturea cu acest orizont strălucitor a lumeĭ civilizate, care aicĭ ĭe sinonim cu lumea muzicală, vedem orizontul trist al ţereĭ noastre. Diferite încercărĭ de societăţĭ filarmonice, cu scopul de producţiunĭ muzicale, ĭe drept, s'au făcut în diferite rînduri, prin diferite oraşe ale ţereĭ; o existenţă efemeră, fără

pic de licărire a fost rezultatul acestor încercărĭ. In Bucureştĭ subsistă *C.-ele sinfonice*, înfiinţate în 1866, sub direcţiunea d-luĭ E. Wachmann; numărul lor a trecut deja peste sută; ĭele au un bogot inventar de operile executate şi au contribuit cu adevarat a face cunoscute în Bucureştĭ parte din capodoperile sinfonice ale maĭştrilor Apusuluĭ. Dar în afară de Bucureştĭ ? Nicăirĭ (nicĭ chĭar Iaşiĭ nu poate fi exceptat) nu se poate înjgheba o orchestră complectă, şi cu atît maĭ puţin prin urmare a se prezinta nediformate operile marilor maĭştri. Nicĭ chĭar societăţĭ corale nu pot subsista şi abia dacă anual vedem unul sau două C.-e avînd oare care importanţă artistică. Nu ĭe locul aicĭ a discuta cauzele şi invinuirile, ĭe de ajuns a constata faptele.

Ie drept că în ţara noastră neputînd avea loc adevarate C.-e artistice, abuzîndu-se de sensul larg al cuvîntuluĭ, au ajuns a se da titlul de C. la audiţiunile date de lăutarĭ şi alţĭ muzicanţĭ de acest ordin prin berărĭĭ şi restaurante.

*C.-Arie* (germ: *Koncert-Arie*), arie de C., prin opoziţie cu aria de operă (v. *Arie*).

*C. bisericesc, de biserică* sau *eclesiastic*, v. Concert I.

*C. istoric*, nume dat la C.-e în care se execută muzică de a maĭştrilor secolilor trecuţĭ, sau dintr'o epocă anumită; aceste C.-e sînt precedate de obiceĭ de o conferinţă asupra maĭştrilor sau epoceĭ în chestiune. Pare că numele a fost întrebuinţat pentru întăĭa oară de Fetis (1832, Paris); s'a dat apoĭ de alţiĭ C.-e istorice şi în timpiĭ din urmă au loc interesante la Conservatorul din Bruxelles, sub conducerea luĭ F. A. Gevaert, savantul director al acesteĭ instituţiunĭ.

*C'-maistru* (germ: *Konzert-maister*; fr: *Violon-soto*; engl: *Leader*) primul violonist dintr'o orchestră, funcţiu ne cumulată adese cu acea de şef de orchestră.

*C. popular*, nume dat la audiţiunĭ muzicale, organizate în sale de teatru sau alte sale spaţiose destinate a populariza compoziţiunile maĭştrilor şi cari prin moderaţiunea preţuluĭ întrăreĭ sînt accesibile tuturor pungelor. Pare că numele a fost întrebuinţat pentru întăĭa oară de Pasdeloup (Paris 1855) (v. Concert, II). Şi la noĭ s'a cercat a se organiza astfel de C.-e destinate a populariza compoziţiunile maĭştrilor, numaĭ pentru ca să poată atrage mulţimea, organizatorul (d. T. T. Burada, Iaşĭ 1884) a trebuit să le dea gratuit!

*C.-spiritual* v. Concert (II).

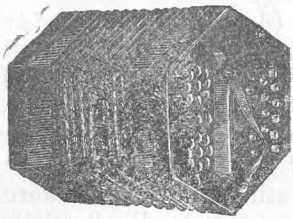
*C.-stück* (germ: *Konzert-stück*), = bucată de C., nume dat unor compoziţiunĭ scrise în stil de C. (v. I) dar formate nu ca acesta din 3 părţĭ, ci din una singură, sau cel mult din două. Ie oare cum acelaş lucru cu *Concertino*. Se zice

maĭ cu samă despre compoziţiunĭ pentru piano şi orchestră şi C.-s. de Weber ĭe tipul clasic.

Concerta (a), ĭe a lua parte într'un concert. Epitetul *concertant* se dă vocilor sau instr.-elor cari într'o compoziţiune ţin succesiv primul rang, dialogînd între ĭele, imitîndu-se sau contrazicîndu-se prin ritm, trecîndu-şĭ succesiv una alteĭa interesul melodic. Compoziţiunea însuşĭ se zice *concertantă*. Maĭ de multcînd în muzica vocală vocile concertau astfel se zicea *Chorus recitativus* prin opoziţie cu *Chorus pro Capella*, dat stiluluĭ în care armonia ĭera notă contra notă.

Concertina a fost unul din cele întâĭ nume date instr.-uluĭ numit în urmă *Armoniu* (Debain. Paris, 1838).

In timpiĭ maĭ noĭ s'a dat acest nume uneĭ perfecţionărĭ a Acordeonuluĭ (v.), perfecţionare inventată de factorul englez Wheatstone, care ĭ-a dat şi forma exagonală ce o are de obiceĭ. Pe ambele place sînt dispuşĭ bumbĭ ce servesc ca taste şi a căror apăsare des-



22. Concertina.

chide supapele ce lăsînd liberă acţiunea curentuluĭ asupra ancielor, le face să vibreze. Se construĭeşte de obiceĭ în 3 dimensiunĭ: *bas*, *alto* şi *sopran*, cea maĭ uzitată; extensiunea lor, cromatică, corespunde violoncelului, violeĭ şi violineĭ; dar numaĭ aproximativ, căcĭ această extensiune depinde de la numărul bumbilor-taste, care număr variază cu capriciul factoruluĭ. Ie nu numaĭ un instr. melodic, dar şi două vocĭ pot fi uşor urmărite dacă au oare care uniformitate în mersul lor, şi chiar acordurĭ ţinute formate din 4 şi maĭ multe sunete pot fi realizate pe acest instr., căruĭa Berlioz în tratatul seu de instr.-aţie iĭ consacră un întreg capitol, provocat de capriciul factorilor englezĭ de a da taste deosebite notelor *sol* ♯-*la* ♭ şi *re* ♯ - *mi* ♭. C. ĭe întrebuinţată maĭ cu samă în Anglia, şi Germania.

Concertinist ĭe acel ce cîntă din concertină.

Concertino (it.) dim. de la *Concerto*, bucată muzicală formată dintr'o singură mişcare (v. *Concert*-stück) sau concert de cameră pentru un mic număr de instr.-e, prin opoziţie cu *concerto grosso*, nume dat compoziţiunilor maĭ mult sau maĭ puţin orchestrale concertante (v. *Concert* I). Aceste nume s'au întrebuinţat în Italia şi relativ la grupul chĭar al instr.-iştilor: *concerto grosso* numindu-se masa orchestrală întreaga, pe cînd *concertino* numaĭ

grupul format din quartetul de coarde, despărţindu-se de masa orchestrală pentru a ţinea un acompaniament maĭ simplu. Partea violineĭ prime, în care sînt însemnate cîte o dată întrările principalelor instr.-e, în scopul de a servi ca partidă conducătoare, încă se numeşte cîte o dată C. (v. *Concert*-maĭstru).

Concertist ĭe acel ce ĭea parte într'un concert sau a organizat un concert.

Concerto (it.)=Concert (v.). *C. di Chiesa*=concert bisericesc (v. I) *C. Grosso* v. Concert (I) şi *Concertino*.

Concitato (it.), termin de expr. =animat, vioĭ.

Conclusiune, cuvînt întrebuinţat atît pentru partea de încheĭere a uneĭ fraze, a unuĭ period, în loc de cadenţă (v.), precum şi pentru partea finală a uneĭ compoziţiunĭ (v. *Coda*). In Fugă de ex. C.-a cuprinde *Stretto*, *Pedala* şi încheĭerea adevarată.

Concomitant (fr.), coexistent, se zice despre sunetele armonice (v.) ale unuĭ sunet oare care.

Concordant (fr.) nume dat un timp voceĭ de bariton (v.).

Concordanţă, se numea în terminologia autorilor vechĭ ceĭa ce în urmă s'a numit *consonanţă* (v.) Astfel se zicea că două sau maĭ multe sunete sînt în C., cînd auzirea lor împreună producea un efect plăcut asupra urecheĭ.

Concurs, luptă pentru a se constata superioritatea merituluĭ şi a talentuluĭ. Originea acestuĭ fel de luptă ĭe vechĭe şi Antichitatea ne prezintă exemple nu numaĭ de C.-urĭ individuale dar şi între diferite grupe. Astfel de C.-urĭ vedem organizîndurse deja la Grecĭ şi monumentele coragice (v. *Choragus*) sînt între altele viĭ dovezĭ nu numaĭ de existenţa acestor C.-urĭ, dar şi de interesul, de cazul ce se făcea de rezultatul fericit al unuĭ astfel de C. Obiceĭul acestor C.-urĭ trecînd de la Grecĭ la Romanĭ şi prin aceştia la celelalte popoare, s'a prelungit până în zilele noastre.

Astăzĭ vedem maĭ întăĭ C.-urile individuale instituite în vederea obţinereĭ unuĭ post, a realizăreĭ uneĭ lucrărĭ artistice, a uneĭ burse sau premiu bănesc, sau chiar simplu a uneĭ distincţiunĭ onorifice. Instituirea celor întăĭ două felurĭ de C.-urĭ ĭe în timpiĭ modernĭ viu criticată de uniĭ; se invocă faptul cum că acest mod de a se acorda funcţiunile artistice sau realizarea de lucrărĭ artistice ar îndeparta pe de o parte pe aceĭ, ce tot avînd poate adevarate merite, sînt timizĭ sau au o concepţiune înceată, şi pe de altă parte pe alţiĭ cari, avînd merite netăgăduite, sînt împiedecaţĭ prin mîndria lor sau chiar prin frica de a-şĭ vedea micşurată reputaţiunea lor, prezintîndu-se în faţa unuĭ juriu, a căreĭa judecată poate fi adese sur-

prinsă de moment şi a căreĭa sentinţă poate fi influenţată şi de alte împrejurărĭ de cît de meritele şi capacitatea concurenţilor. Tot fiind mult adevăr în aceste obiecţiunĭ, nu ĭe maĭ puţin adevarat că şi suprimarea C.-urilor ar avea între alte inconveniente, maĭ cu samă în ceĭa ce priveşte lucrările artistice, pe acela de a se vedea aceste lucrărĭ monopolizate de un grup de artiştĭ bucurîndu-se de renume, dar a căror merite pot să fie în declin, dacă nu chĭar inferioare altora, cărora nu le-a lipsit poate de cît timpul şi ocaziunea pentru a se bucura şi ĭeĭ de acelaş renume. Astfel fiind neajunsurĭ într'o privinţă, inconveniente în alta, trebuĭe a presupune că instituţiunea C.-urilor, care a înfruntat zecĭ de secole, va maĭ înfrunta încă; dacă în organizaţiunea acestor C.-urĭ se prezintă neajunsurĭ, meritul organizatorilor ar fi în a găsi mijloacele ca aceste neajunsurĭ şi dispara ĭar nu însuşĭ C.-urile.

Pe lîngă C.-urile individuale vedem în ţerile occidentale instituindu-se C.-urĭ între grupe similare de cîntăreţĭ sau instr.-iştĭ pentru obţinerea de distincţiunĭ onorifice, diplome, medaliĭ, cununĭ, sau alte premiĭ, constînd din obiecte de artă sau chĭar băneştĭ. Instituţiunea acestor C.-urĭ a luat în zilele noastre o mare desvoltare şi ĭele sînt susţinute şi încurajate de comunĭ, de consiliile judeţene şi chĭar de ministere. Diferitele societăţĭ sînt gradate în diferite clase şi numaĭ după obţinerea unuĭ premiu societatea trece într'o clasă superioară. Probele C.-urilor constau în execuţiunea uneĭ bucăţĭ după alegerea societăţeĭ concurente, în execuţiunea uneĭ bucăţĭ impusă maĭ dinainte de organizatorĭ şi în cetirea uneĭ bucăţĭ la prima vedere. In Franţa, Belgia, Elveţia există ziare ce se ocupă în special de aceste societăţĭ şi de concursurile lor, a căror rezultate sînt urmărite cu mult interes de toată lumea, nu numaĭ membriĭ societăţeĭ, dar întreaga comună suferind de înfrîngerea sau mîndrindu-se de aureola victorieĭ. Şi uĭtîndu-ne la mulţimea C.-urilor ce se organizează, la numărul societăţilor, la numărul momentelor în care această mulţime ĭe substrasă astfel de la distracţiunĭ, cari adese nu numaĭ nu contribuĭe în a-ĭ ridica moralul, dar chĭar îĭ sînt dăunătoare, vedem cît de departe sîntem noĭ de Occident.

Condac, cuvînt ce se deriva de la cuvîntul gr. κόνδαξ sau κόντακ, = suliţă sau săgeată, ĭe numele dat uneĭ cîntărĭ a Bisericeĭ orientale, care caşi troparul şi icosul se rapoartă la evenimentul sau patronul zileĭ ce se serbează; aceste cîntărĭ încep de obiceĭ prin a se

declara obiectul serbăreĭ, după care se aduc laude şi se termină printr'o implorare de ajutor, de intervenire pe lîngă A-tot-puternicul în favoarea credincĭoşilor şi pare că diferenţa de nume, care se raporată de altmintrelea numaĭ la text depinde de la extensiunea maĭ mare sau maĭ mică ce se dă acestuĭ eveniment sau laudelor ce se aduc patronuluĭ zileĭ. De ordinar aceste treĭ cîntărĭ se cîntă una după alta.

Conduce (a) se întrebuinţează adese orĭ în acelaş sens cu a *dirija* (v.). De aicĭ expresiunile *Conductor* sau *Conducător* = dirijor (v.), şef de cor sau de orchestră.

*Notă conducătoare* (germ: *Leitton*, engl: *Leader note*), nume dat atît noteĭ sensibile cît şi notelor caracteristice.

*Partidă conducătoare* (germ: *Direktionsstimme*) se numeşte o partidă obicĭnuit de violina (de unde fr: *Violon conducteur*) sau chĭar de violoncel, în care sînt indicate, prin note micĭ, intrările instr.-elor principale, ceĭa ce permite violonistuluĭ sau violoncelistuluĭ a conduce. Se înţelege că aceasta nu poate avea loc decît pentru compoziţiunĭ a căror simplicitate în orchestraţiune permite suprimarea partiţiuneĭ şi a unuĭ adevarat şef de orchestră (v. *Concertino*).

Calificaţiunea *conducător* ĭe încă aplicată cuvîntuluĭ *motiv*. Acest nume a fost dat de Wagner, de la care a fost adoptat de scriitorĭĭ modernĭ, unuĭ motiv sau maĭ bine uneĭ fraze muzicale, caracteristică prin mersul seu melodic, prin ritm sau prin armonie, care revenind adese orĭ în cursul uneĭ compoziţiunĭ, aminteşte situaţiunea, împrejurările, în cari pentru prima oară a fost auzită. Ideĭa nu ĭe nouă, şi Mozart, Weber ş. a. au aplicat-o în operile lor; numaĭ la ĭeĭ motivul caracteristic se raporată maĭ mult la personaj, nu la situaţiune (Leporello în *Don Juan*, Caspar în *Freischütz*); primul care a întrebuinţat motive conducătoare în sensul de astăzĭ pare că a fost Weber (în *Euryanthe*). Ceĭa ce aparţine luĭ Wagner ĭeste numele şi sistematizarea motivuluĭ conducător. Chĭar din primele opere, întrebuinţază ĭel acest sistem pe care îl desvoltă în cele următoare şi care, maĭ cu samă în Tetralogia sa, ĭea o astfel de importanţă că prin aceasta se stabileşte oare cum o unitate tematică în întreaga operă. Totuşĭ prin mulţimea acestor motive şi prin variaţiunea lor, nu ĭe uşor lucru a le urmări la reprezintaţie, astfel că auditorĭĭ neiniţiaţĭ au cu drept nevoĭe de un alt gen de *Conducatorĭ* de carĭ în timpiĭ din urmă a apărut un mare număr în lumea muzicală şi maĭ cu samă în Germania: „*Conducătorĭ* în operile scenice ale luĭ Wagner“ (*Führer durch Wagner's Bühnenwerke*).

In Compoziţiune se numeşte *conducere* arta de a prezinta ideile principale, a le întretăia de alte ideĭ episodice, a le desvolta, a varia modulaţiunile şi a le da durata convenabilă, într'un cuvînt a trage foloasele posibile din ideile inventate. Dacă într'o compoziţiune frumuseţa şi originalitatea acestor ideĭ denotă un dar do la natură, ingenioasa lor conducere denotă mîna abilă, compozitorul instruit. In studiul elementar al Compoziţiuneĭ, în Armonie, se întrebuinţează cuvîntul *Conducere* în special raportîndu-se la mersul diferitelor voci, şi aceasta nu numaĭ în ceĭa ce priveşte mişcările (v.) armonice şi melodice, preparaţiunea (v.) şi rezoluţiunea (v.) disonanţelor şi notelor alterate, dar şi în privinţa mersuluĭ izolat al fiecăreĭ voci; astfel se poate foarte bine ca o bucată de muzică sau un exerciţiu de armonie să fie corect din punctul de videre al regulelor privitoare la aceste deosebite lucrurĭ, şi totuşĭ vocile să fie rău *conduse*, ceĭa ce înseamnă că aceste voci nu au destulă uşurinţă şi eleganţă în mersul lor. Numaĭ prin exerciţiu continuu armonistul poate căpăta abilitatea care-ĭ permite a dispune astfel vocile, ca fie care să pară independenţă, tot fiind în acelaş timp intim legată în ansamblu.

In terminologia autorilor vechĭ italienĭ şi latinĭ se întrebuinţa cuvîntul *conducere* (it.: *conducimento*, lat.: *ductus*) raportîndu-se la mersul melodic al uneĭ vocĭ, prin grade unite. Se deosebea maĭ multe felurĭ: *directă* (it.: *retto*, lat.: *rectus*) în suire; *întoarsă* (it.: *ritornante*, lat.: *revertens*) în pogorîre; *încunjurătoare* (it.: *circoncorrente*, lat.: *circumcurrens*), mergînd în sus apoĭ în jos, sau viceversa. Sînt expresiunĭ azĭ ieşite din uz.

Conducimento v. a *Conduce*.

Conductus (lat.) se numea în sec. 12 o formă muzicală pentru maĭ multe vocĭ care se deosebea de *Organum* (v.) şi de *Discantus* (v.) prin aceĭa că nu ĭera construită pe un *Cantus firmus* (v.) luat din Cîntul plan sau dintr'un cîntec popular, ci chĭar partida tenoruluĭ ĭera o melodie lucrată de compozitor. Se deosebea în *Simplex*, *duplex*, ş. a. după cum ĭera pentru 2, sau 3 vocĭ ş. a. Maĭ tîrziu, în construcţiunea Fugeĭ şi a altor forme se numea C. un mic motiv melodic care serveşte de legătură între o frază principale şi alta (v. *Coadă*). In orgă se dă numele de *Conducte* (germ: *Konducten*) tuburilor subţirĭ, de ordinar de zinc, carĭ servesc a duce aĭerul de la rezervoriu la tuburile sonore.

Conex, în Cîntul plan, v. *mixt*.

Confrerie (fr.), *Congregatio* (lat.) = înfrăţire, asociaţiune nume purtat în vechime de unele societăţĭ cu scopurĭ artistice.

Con gusto (it.), termin de expr. = cu gust.

Conic, epitet dat tuburilor sonore cari merg lărgindu-se din ce în ce, cu cît se îndepărtează maĭ mult de capătul pe unde se introduce curentul şi să apropie de capătul opus (v. *tub*). In orgă se dă chĭar numele de *jocurĭ conice*, jocurilor formate din tuburĭ avînd o formă maĭ mult sau maĭ puţin conică.

Conivi sau Conyvi, specie de fluĭer cu 6 borte laterale, uzitat în Peru.

Conque (fr.) v. *Conca*.

Consecutiv v. *Quinte* şi *Octave* consecutive, şi *Mişcare* paralelă.

Consequent. = aceĭa ce urmează, se numeşte în compoziţie vocea ce reproduce un motiv propus de o altă voce, care ĭea numele de *antecedent*, fie aceasta în Canon, în Fugă sau în orĭ ce compoziţiune cu *imitaţiunĭ* (v). Tot numele de C. se dă încă în frazare, membruluĭ al doilea al unuĭ period, prin opoziţie cu întăĭul, de care se deosebeşte prin o cadenţă suspensivă şi care şi ĭel ĭea numele de *antecedent*.

Consequenza (it.) a fost unul din numele purtate la început de forma muzicală numită în urmă *Fugă* (v.).

Conservator. (it.: *C.-io*, germ: *C.-ium*, engl.: *C.-y*, fr.: *Conservatoire*) ĭe numele dat în special şcolilor în care se învaţă muzica, predîndu-se studiile ce se cred necesare ca eleviĭ să poată deveni compozitorĭ, profesorĭ, dirijorĭ, cîntăreţĭ, virtuozĭ sau instr.-iştĭ. Contra aparenţelor numele nu le vine de acolo că aceste şcolĭ ar avea misiunea de a *conserva* arta şi tradiţiunile, doctrinele artistice; cuvîntul it. *C.-io*, care a fost adoptat în celelalte limbĭ, însemnează *azil*, şi în adevăr cele întăĭ şcolĭ muzicale ce au purtat acest nume au fost aziluri, orfelinate, în cari se adăposteau copiĭ saracĭ pentru a li se procura o educaţiune şi un mijloc de a-şĭ cîştiga viaţa, şi pe cînd la Neapole aceste şcolĭ purtau numele de *C.-io*, şcolĭ absolut identice la Veneţia se numeau *Ospedale* (it. = ospiciu).

Anterior şcolilor ce au purtat acest nume, muzica se preda sau individual sau în şcolile întreţinute pe lîngă biserici şi destinate maĭ cu samă a produce cîntăreţĭ bisericeştĭ, coriştĭ şi maĭştri de cor. Astfel a fost şcoala înfiinţată la Roma deja din sec. 5, de papa Hilarius, şi acele înfiinţate după modelul acesteĭa, la Metz şi la St Gal, în sfîrşitul sec. 8, de Carol cel Mare, ş. a.

Cu cît însă muzica lua o desvoltare maĭ mare, şi studiul ĭeĭ devenea maĭ complicat şi maĭ arid. Pe de altă parte şcolile bisericeştĭ ne maĭ putînd satisface în totul cerinţelor muzicale ale timpuluĭ, oamenĭ de bine, împinşĭ de caritate, văzură în arta muzicală o ca-

rieră, o sursă de traĭ pentru ceĭ nenorociţĭ şi astfel în sec. 16 apare prima şcoală muzicală, ca stabiliment de caritate: *C.-io Santa Maria di Loretto*, din Neapole, infiinţat în 1537, prin călugărul spaniol Giov. di Tapia. Aceasta a fost urmată repede de înfiinţarea altor treĭ: *C.-io di Sant' Onofrio, C.-io della Pietà de' Turchini* şi în 1589 *C.-io dei poveri di Gesù Christo.* Din aceste şcolĭ, înfiinţate şi susţinute prin caritate, au ĭeşit aceĭ cari au făcut gloria Şcoaleĭ neapolitane, a căreĭa aureolă s'a prelungit până în sec. nostru: Scarlatti, Leo, Porpora, Durante, Pergolesi, Piccini, Sacchini, Jomelli, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Zingarelli, Mercadante Donizzetti, Bellini.

Paralel cu vechile şcolĭ muzicale neapolitane vedem la Veneţia aşa numitele *Ospedale* şi anume: *della Pietà. de' mendicanti, degl'incurabili* şi *di San Giovani e Paolo*, acest din urmă rezervat în special fetelor şi numit *Ospedaletto*; aceste şcolĭ au subsistat până la sfîrşitul sec. 18.

Un alt vechĭ C. italian ĭe acel din Palermo, *C.-io buon pastore,* înfiinţat la 1615 şi transformat în 1713 în *Collegio di musica.*

Conservatoarele moderne, tot păstrînd principiul învăţămîntuluĭ gratuit sau cel puţin dat în schimbul uneĭ micĭ sume, sînt, cea maĭ mare parte, instituţiunĭ întreţinute sau subvenţionate de guverne sau de comunĭ, destinate a aduna şi desvolta talentele muzicale şi caritatea nu întră întru nimic în organizaţiunea lor. Nu există oraş de oare care importanţă în Italia, care să nu aĭbă şcoala sa muzicală, fie sub numele de C., fie sub acel de Liceu, Colegiu sau Institut. Intre acestea cele maĭ însemnate sînt:

*Collegio di San Pietro a Majela*, la Neapole, numit astăzĭ de la localul ce ocupă, în vechĭa mînăstire cu acest nume şi transformat din *Collegio reale di musica*, înfiinţat la 1808, prin regele Murat, din cele patru vechĭ şcolĭ neapolitane. In acest stabiliment, contrar principiuluĭ admis în cele maĭ multe şcolĭ, unde studiul muzical ĭe exclusiv, eleviĭ, internĭ şi externĭ, primesc, pe lîngă cunoştinţele necesare practiceĭ muziceĭ, şi noţiunĭ literare şi ştiinţifice elementare, necesare orĭ căruĭ om. Limitele de vrîstă sînt între 12 şi 23 de anĭ, (admiţîndu-se excepţiĭ pentru talentele adevarate, dar remase în urmă cu instrucţiunea artistică), şi resurse propriĭ pune şcoala în poziţiune a da 70 de burse la eleviĭ sîrguitorĭ. Cursul cel maĭ superior, acel de Compoziţiune, durează reglementar 8 anĭ.

*Regio Collegio di musica*, din

Palermo, urmasul vechiului *C.-io buon pastore*, înființat la 1615, a căreia avere, apropriindu-și-o statul în 1863, îl transformă în stabilimentul de astăzi.

*Liceo Benedetto Marcello*, la Veneția, înființat la 1877, ie principala școală venețiană astăzi. Ie subvenționată de stat și de comună.

Școli de origină mai nouă sînt în: Bologna, *Liceo musicale* (1864), dă instrucțiune la peste 300 de elevi anual; are o faimoasă bibliotecă provenind din bibliotecele lăsate de Padre Martini și de Gaet. Gaspari; Milan, *Regio C.-io di musica* (1807); Genua, *Civico instituto di musica* (1829), depinzînd de comună; Florența, *Regio instituto musicale* (1860); Turin, *Liceo musicale*, depinzînd de comună. Cel mai nou ie acel înființat la Pesaro, în 1883, printr'un legat de 2,300,000 lei, a lui Rossini: *Liceo musicale Rossini*.

Dacă în Italia origina școlilor special muzicale se urcă la începutul sec. 16, în Franța, până în sfîrșitul sec. 18 învățămîntul muzical a fost lipsit de astfel de sanctuare. Abia în 1784 se înființază la Paris o *Ecole royale de chant*, către care peste doi ani se adaogă o clasă de declamațiune. Revoluția desființă această școală și o înlocui în 1795 prin așa numitul *Institut national de musique*, numit în urmă *Conservatoire national de musique*, nume ce i-a remas până azi, schimbîndu-se numai după timpuri epitetul de *national* în acel de *royal* sau *imperial*. Prin numărul claselor, prin desvoltarea ce s'a căutat a se da totdeauna studiilor artistice, prin numele celebre a acelor ce au ținut la onoarea de a figura ca profesori ai acesteĭ instituțiuni, ĭea și-a căpătat un renume universal și ie considerată ca una dintre cele intăĭ școli muzicale existente. Dirijat succesiv de Sarette, Cherubini, Auber, A. Thomas și azi de Th. Dubois, C.-ul din Paris a numărat între alții ca profesori pe Gossec, Le Sueur, Mehul, Paer, Baïllot, Rode, Kreutzer, Romberg, Catel, Carafa, Halevy, Tulou, Berlioz, Delibes ș. a. Un comitet format din profesorii ceĭ mai de valoare și din artiști străini școaleĭ reglează mersul studiilor și programele în vigoare. Fiind considerat ca o școală de perfecționare, nu sînt examene propriu zise, ci numai concursuri pentru distincțiuni, premii și medalii. Cel mai înalt premiu ie dat pentru compoziațiune: *Grand prix de Rome*, și constă într'o subvențiune acordată pentru a sta 3 ani în Italia, cu obligațiunea de a trimite din cînd în cînd compoziațiuni dovedind asiduitatea stipendiatului. Acest premiu se acordă în urma unui dublu concurs: numai după o probă pregătitoare, o fugă

şi un dublu cor scris în lojă, concurenţiĭ sînt admişi la proba decisivă, care constă în a scrie în lojă, în timp de 20 de zile, o cantată pe text dat, pentru soli şi orchestră.

In alte 5 marĭ oraşe din Franţa: Marsilia, Tuluza, Nantes, Dijon, Lion, funcţionează sub numele de sucursale sau filiale ale C.-uluĭ din Paris, şcolĭ muzicale municipale.

O şcoală importantă în Paris ĭe *Ecole Niedermeyer*, transformată din Institutul de muzică bisericească înfiinţat în 1817 de Choron, şi destinată a da maĭ cu samă organiştĭ şi şefĭ de corurĭ.

Unul din cele maĭ vechĭ conservatoare moderne, şi în acelaş timp cu o organizaţiune excelentă, ĭe acel din Praga, înfiinţat la 1811 sub direcţiunea luĭ D. Weber. Aicĭ, ca şi la C.-ul din Neapole, pe lîngă studiile muzicale, eleviĭ primesc noţiunĭ de Estetică şi Istoria muziceĭ şi de limbele franceză şi italiană.

Pe lîngă acesta, în Austro-Ungaria una din cele maĭ căutate şcolĭ ĭe C.-ul Societăţeĭ amicilor muziceĭ din Viena (*Geselschaft der Musikfreunde*) înfiinţat la 1817 sub Salieri, ca şcoală de cînt, şi transformat în 1821 într'un adevarat C. Apoĭ şcolĭ muzicale sînt în Bupa-Pesta, Graz, Inspruck, Salzburg, Lemberg.

In fruntea şcolilor germane primul rang îl ocupă acel din Leipzig, fondat în 1843 sub direcţiunea luĭ Mendelssohn, şi care a numărat între profesoriĭ seĭ pe Schumann, Hauptmann, F. Hiller, N. Gade, I. Moscheles, E. F. Richter, Grieg, Sulivan, Schwendsen ş. a.

Cea maĭ principală şcoală berlineză ĭe *Königliche Hofschule für Musik*, depinzînd de Academia regală a artelor şi cuprinzînd treĭ secţiunĭ: de muzică bisericească, înfiinţată la 1822, de compoziţiune, înfiinţată la 1833 şi de muzica practică, înfiinţată la 1868. Afară de aceasta sînt importante şcolĭ private. In diferite alte oraşe sînt asemenea şcolĭ cari se bucură de un meritat renume; la: Colonia, înfiinţat sub direcţiunea luĭ F. Hiller (1850); Dresda (1856); Stuttgart (1856), renumit maĭ cu samă pentru pianiştĭ; München (1867); Würtzburg (1801); Weimar (1872); Francfort (1860); Karlsruhe (1884); Wiesbaden (1872) ş. a. In Breslau, Regensburg ş. a. sînt renumite şcolĭ de muzică bisericească.

In Rusia încă sînt şcolĭ muzicale cari au dat frumoase rezultate, la Varşoria (1821), Moskova (1864), Petersburg (1865).

In Anglia, unde unele universităţĭ pot conferi titlurĭ muzicale (v. *Bacalaureat* şi *Doctor*), şcolile speciale muzicale nu lipsesc şi numaĭ Londra numară 5 şcolĭ superioare, dintre cari cele maĭ principale sînt: *Royal Academy of music*,

înfiinţată la 1822 şi dirijată de Mackensie, şi *Royal College of music*, înfiinţat la 1883 sub direcţiunea luĭ Grove. Sînt apoĭ conservatoare în Dublin şi Edimburg.

Spania are şcolĭ muzicale la Valencia, la Saragosa, dar maĭ cu samă C.-ul din Madrid, înfiinţat la 1830 a luat o astfel de desvoltare că ĭe anual frequentat de peste 2000 de elevĭ.

In fruntea statelor micĭ ale Europeĭ stă naturalminte Belgia; C.-ul din Bruxelles, înfiinţat la 1813, şi reorganizat la 1832, dirijat maĭ întăĭ de Fetis şi actualminte de Gevaert, ĭe nu numaĭ cea maĭ superioară şcoală muzicală a Belgieĭ, dar prin excelenţă unul din cele întăĭ din lume şi producţiunile date la acest C. pot servi de model. Stabilimente de o importanţă maĭ mică, dar care ar putea încă servi de modelurĭ, sînt în Gand, în Liège şi maĭ cu samă în Anvers, leagănul şcoaleĭ flamande moderne.

Sînt încă de citat şcolile muzicale din Haga (1826), Roterdam (1845), Amsterdam (1863), Copenhaga (1867), Cristiania (1865), Stockholm (1771), Lisabona (1836), Atena şi maĭ cu samă în Elveţia, unde găsim la Geneva, Bale, Berna, Zurich ş. a.

Urmînd exemplul Europeĭ, America a înfiinţat numeroase şcolĭ muzicale nu numaĭ în oraşele principale din Statele Unite (New-York, Cincinati, Baltimore, Boston ş. a.), dar şi în statele de sud şi de centru şi la Expoziţia din 1889 se putea vedea fugĭ şi alte lucrărĭ realizate de eleviĭ C.-ululuĭ din Vera-Cruz, ceĭa ce dovedeşte că nu ĭe absolut nevoĭe de un lung trecut artistic pentru a se ajunge la rezultate satisfăcătoare, şi că de multe orĭ o bună organizaţiune a uneĭ instituţiunĭ dă în cîţĭ-va anĭ ceĭa ce nu se poate aştepta de la o alta în jumătate de secol şi poate şi maĭ mult.

In Romînia avem actualminte două şcolĭ muzicale. Deja din prima jumătate a sec. 19 s'au făcut încercărĭ de a se înfiinţa şcolĭ destinate a da o instrucţiune artistică; aceste încercărĭ, din iniţiativă privată, avură de rezultat înfiinţarea şcolilor societăţilor filarmonice, în Bucureştĭ (1834) şi în Iaşĭ (1835); cu toate rezultatele îmbucurătoare de la început, aceste şcolĭ nu au avut decît o durată efemeră, şi, abĭa după maĭ bine de 25 de anĭ după aceste încercărĭ, apar instituţiunile înfiinţate de guvern, şi anume: în Iaşĭ, la 1860, astă-zĭ sub direcţiunea d-luĭ E. Caudella, în Bucureştĭ, la 1864, astăzĭ sub direcţiunea d-luĭ E. Wachmann. Nu ĭe locul a discuta organizaţiunea lor şi pe de altă parte o reformă fiind anunţată ca pe punctul de a se realiza, ar fi de prisos a maĭ insista asupra

rezultatelor ce ne-au dat aceste instituţiunĭ de la organizarea lor şi până azĭ.

Dacă ne raportăm la organizaţiunea generală a diferitelor şcolĭ ce am trecut în revistă, vedem că, cu micĭ diferinţĭ, ĭea ĭe aproape aceĭaşĭ la toate. In cele maĭ complecte există cîte o clasă pentru fie-care instr. al orchestreĭ, cîte una sau maĭ multe clase pentru violină, piano, principiĭ elementare şi solfegiu, cînt, operă, armonie, compoziţie, estetică şi istoria muziceĭ. La acele la care ĭe alipit şi învăţămîntul dramatic, există asemenea clasă de comedie şi dramă, şi de istoria literatureĭ şi arteĭ dramatice. După această categorie de şcolĭ, în aparenţă complecte, vin acele carĭ, tot avînd clase relative la compoziţia şi practica muziceĭ, sînt lipsite însă de clasele de estetică şi istorie; şi în fine o a treĭa categorie carĭ nu au decît cîteva clase instr.-ale şi clasele elementare de compoziţie (armonie). In această ultimă categorie vin şi se clasază conservatoarele din ţara noastră.

In privinţa valoreĭ diferitelor instituţiunĭ existente, opiniunile sînt foarte variate. Ceĭa ce li se impută maĭ mult, şi cu drept cuvînt, ĭeste programul lor unilateral, învăţămîntul lor exclusiv muzical. Pentru a fi admis în aceste şcolĭ nu se cere aproape nicăirĭ absolvirea altor studiĭ, şi chĭar dacă dispoziţiunile regulamentelor cer aşa ceva, neîndeplinirea acestor condiţiunĭ nu ĭe nicĭ o dată o piedică serioază pentru a fi admis. Pe de alt parte în generalitatea acestor şcolĭ alte studiĭ decît muzicale nu se predau, şi aceste împrejurărĭ aduc adese rezultate funeste unor talente tinere. Gradul de cultură muzicală a sec. nostru însă, îndepărtînd orĭ ce ideĭe de suprimare, face indispensabilă existenţa acestor şcolĭ. Numaĭ, defectele organizaţiuneĭ lor cer reforme şi îmbunătăţirĭ şi în aceste reforme şi îmbunătăţirĭ o normă pentru toţĭ ar trebui să fie principiul ce numaĭ excepţional se prezintă la unele şcolĭ: obligaţiunea studiilor aşa zise umanitare.

Consolă ĭe numele dat părţeĭ superioare a harpeĭ, parte căreĭa de obiceĭ i se dă forma unuĭ S; în ĭea ĭe mecanismul principal al harpeĭ.

Consonant, epitet întrebuinţat în sensul de „plăcut pentru auz", şi aplicat cuvintelor *interval*, *acord*, *armonie* (v. *Consananţă*).

In muzikie se dă numele de C.-e sau *neglasnice*, prin opoziţiune cu *vocale*, semnelor carĭ nu reprezintă sunete, ci numaĭ se rapoartă la modul lor de intonare; sînt prin urmare semne de expresiune. Iele sînt în număr de 5: *Varia*, *Omalon*, *Antihenoma*, *Psifiston*, şi *Ete-*

*ron*; maĭ de mult se maĭ întrebuinţa şi semnul numit *Endofon* (v. aceste cuvinte).

Consonanţă (lat: *Consonantia*) ĭe contopirea a două sunete ce produc un efect plăcut asupra auzuluĭ. C.-e sau *intervale consonante* sînt decĭ intervalele cu raporturĭ numerice simple: *Octava* ($^2/_1$), *quinta* ($^3/_2$), *quarta* ($^4/_3$), *terţa* ($^5/_4$ sau $^6/_5$), *sexta* ($^5/_3$ sau $^8/_5$) şi reduplicarile lor. C.-ele se împart în *perfecte* (*juste* sau *drepte*), cele treĭ d'întăĭ, cari nu le găsim de cît de o singură specie în scara armonicelor şi *imperfecte*, terţa şi sexta, cari pot fi *majore* ($^5/_4$ sau $^5/_3$) sau *minore* ($^6/_5$ sau $^8/_5$).

Uniĭ autorĭ dau o maĭ mare extensiune cuvîntuluĭ C. înţelegînd prin ĭel şi combinaţiunile de treĭ sunete ce se află între ĭele în raporturĭ simple, adică acordurile formate din intervale consonante, acordurile perfecte, numite ĭele însuşĭ la rîndul lor *acordurĭ consonante* (v. încă *Acord* şi *Interval*).

Consonnance (fr.) = Consonanţă (v.). Către începutul sec. 18 s'a numit încă astfel o specie de harpă orizontală aşezată pe patru picĭoare, instr. imaginat de abatele Du Mont.

Constant-*accord* (fr.) v. *Clavecin* şi *Piano*.

Constitutiv, epitet ce se dă semnelor de alteraţiune ce întră în constituţiunea uneĭ game şi formează prin urmare *armatura* (v.) ĭeĭ, prin opoziţiune cu acele ce se pot întîlni *accidental* (v), prin alteraţiunĭ melodice sau armonice. *Note. c.-e* sînt acele care întră în formaţiunea intimă a uneĭ game sau unuĭ acord.

Constrîns, epitet ce se aplică armonieĭ, uneĭ melodiĭ sau valoreĭ notelor, cînd acestea sînt supuse la o lege de uniformitate oare care; de ex. *bas constrîns* (v.).

Contano (it.) = ĭeĭ numară, termin tecnic ce se întîlneşte în unele partiţiunĭ, maĭ cu samă din sec. trecut, la începutul sau la mijlocul uneĭ partide, pentru a arăta că instr.-istiĭ la care se rapoartă tac şi trebuĭe să numere tactele ce au a tăcea până la întrarea lor.

Continuo (it.), cuvînt întrebuinţat ca prescurtare în loc de *basso c.* (v. *bas continuu*).

Contra, cuvînt care în cuvintele compuse (v. maĭ la vale), modifică în diferite sensurĭ accepţiunea cuvintelor cu cari se leagă. Intrebuinţat izolat ĭe prescurtarea cuvîntuluĭ *contralt* (v.). Pus pe lîngă numele uneĭ note, arată ca acea notă face parte din octava numită în special *C.-octavă* (v.).

Contra-*alto*, v. *Contralt*.

Contra-*armonie*, expr. întrebuinţată de uniĭ autorĭ în acelaş sens cu *Contra-temă* (v.).

Contrabas (it.: *C.-so*; *fr.*: *Contrebasse*; engl.: *Double-bass*; germ.: *Kontra-bass*), cel maĭ mare dintre instr.-ele de coarde şi

arcuş. Ca un străbun al seu poate fi considerat instr.-ul cunoscut de prin sec. 12 sub numele de *Trompeta marină* (v.). In familia violelor găsim rolul ţinut astăzĭ de C. îndeplinit de vechiul *Violone* (v.); de altmintrelea numele de *Violone* a fost dat un timp şi instr.-uluĭ pe care-l numim astăzĭ C., de care însă se deosebea prin numărul coardelor şi prin limba sa purtind diviziunĭ. In forma sa de astăzĭ îl găsin deja de prin începutul sec. 17, în Italia sub numele de *Contra-Violone* şi în Germania sub acel de *C.-geige*. In Franţa ĭel n'a fost introdus decît la începutul sec. 18 (în orchestra Opereĭ din Paris), prin Monteclair, şi până pe la mijlocul sec. 18 această orchestră nu poseda decît un singur C. Succesiv Gossec, apoĭ Philidor obţinură cu ocaziunĭ încă unul şi azĭ importanţa luĭ în orchestră ĭe aşa de bine stabilită că se întrebuinţează 6, 8 şi chĭar maĭ multe, cari, împreună cu violoncelul formează fondamentul orchestreĭ moderne.

S'a întrebuinţat C.-se cu 3 coarde (*sol*-$_1$, *re*$_1$, *la*$_1$ sau *sol*-$_1$, *do*$_1$, *fa*$_1$), preferate mult timp în Franţa; altele cu 5 coarde (*fa*-$_1$, *la*-$_1$, *re*$_1$, *fa* ♯$_1$, *la*$_1$) preferate un timp în Germania; astăzĭ întrebuinţarea C.-uluĭ cu 4 coarde ĭe generalizată. Până pe la 1830, judecînd după muzica maĭştrilor, pare că acordul ĭera identic cu acel al violoncelului, numaĭ cu o octavă maĭ jos: *do*-$_1$, *sol*-$_1$, *re*$_1$, *la*$_1$. Astăzĭ acordul C.-uluĭ, din cauza dificultăţilor ce prezintă degitatul la acordul prin quinte pe un gît atît de mare ca acel al C.-uluĭ, ĭe stabilit prin quarte: *mi*-$_1$, *la*-$_1$, *re*$_1$, *sol*$_1$.

Muzica de C. se notează în cheĭa de *fa* pe linia a 4ª, o octavă maĭ sus de cum sună; astfel nota scrisă:


Extensiunea scrisă a C.-uluĭ ĭe de la *mi*$_1$ până la *la*$_3$ mult până la *do*$_4$. R. Wagner în *Reingold* pogoară cu $^1/_2$ de ton coarda gravă şi acest *mi* ♭ astfel obţinut formează o pedală prelungită timp de 136 de tacte.

C.-iştĭ întrebuinţează un arcuş avînd aceĭaşĭ formă ca şi acel al violineĭ, numaĭ maĭ scurt; uniĭ însă întrebuinţază şi azĭ un arcuş de o formă specială, aşa zis *à la Dragonetti* (v. *arcuş*).

Au fost virtuozĭ C.-iştĭ cari au arătat o miraculoasă agilitate în jocul lor; astfel a fost Kämpfer, care executa concerte de violină; Dragonettı, care cînta duete de violină avînd ca partenar pe Viotti; Bottesini, Hanse, Sturm, Simandl, Bernier, Gouffé, Negri, Montagnari, Rossaro, Laska,

Scontrino, Albert ş. a., cari în scrierile lor, studiĭ, concerte ş. a. au întrebuinţat pasaje demne de arcuşul unuĭ violinist. Dar nu acesta ĭe adevaratul cîmp de acţiune al C.-uluĭ. Chĭar în muzica de cameră, unde-l găsim cîte o dată, maĭ cu samă în septete (Beethoven, Hummel), nu poate să-şĭ arăte ĭel toată energia sonorităţiĭ sale. Adevaratul seu loc ĭe în orchestră, unde produce efecte dramatice excelente, de cari maĭştriĭ ne-au lăsat neîntrecute exemple. Astfel ĭeste fraza trăgănată a C.-uluĭ care acompaniază saparea groapeĭ luĭ Florestan de către Leonora şi temnicer în *Fidelio* de Beethoven; astfel ĭeste faĭmosul *la, pizzicato*, al C.-uluĭ, care revine în diferitele scene din *Freischütz* de Weber, anunţînd totdeauna un moment teribil. *Tremollo* de C. asemenea ĭe de un puternic efect dramatic şi dă orchestreĭ o înfăţişare ameninţătoare. Coarde duble nu se întrebuinţază de obiceĭ decît dacă unul din sunete ĭe dat de o coardă liberă, şi numaĭ quinte sau octave. Sunetele armonice asemenea sînt de o întrebuinţare restrînsă, neputîndu-se întrebuinţa decît acele ale coardelor libere, ducîndu-se astfel extensiunea C.-uluĭ până la $re_5$ (incomplect însă). Un frumos exemplu de întrebuinţarea acestor sunete supra-acute ale C.-uluĭ ĭe scena de pe ţărmurile Nilului, la începutul actuluĭ III din *Aida* de Verdi, în care C.-ele şi violoncelele formează o triplă pedală pe care se razemă melodia simplă şi monotonă a flautuluĭ susţinută de arpegiile repetate ale violinelor.

De ordinar C.-ul dublează în orchestră, în octava gravă, partida adevarată a basuluĭ, ţinută de violencel, fagot, trombon ş. a., simplificînd această partidă cînd ĭe prea încărcată; cîte o dată, maĭ rar însă, ĭel desinează în regiunea gravă a claviureĭ orchestrale o partidă reală, adevaratul bas al edificiluĭ armonic.

In diferite timpurĭ s'au făcut încercărĭ de a se construi instr.-e şi maĭ marĭ decît C.-ul, dar aceste încercărĭ n'au dat alt rezultat decît obiecte de curiozitate de care azĭ se văd încă specimene prin unele muzeĭe instr.-ale. Una din cele maĭ curioase de aceste încercărĭ a fost desigur *Octobasul* luĭ Vuillaume, expus la 1855, şi azĭ în muzeul conservatoruluĭ din Paris. La expoziţia din 1889 factoriĭ Gand şi Bernardel, din Paris, au expus un C. cu 5 coarde, sunînd exact o octavă maĭ jos decît violoncelul, fără a prezinta în execuţiune maĭ multă greutate decît C.-ul ordinar.

Numele C. se dă încă la o categorie de voce bărbătească posedînd note maĭ grave decît vocea ordinară de *bas* (v.).

Apoĭ se aplică pe lîngă nu-

mele unor instr.-e, arătînd că speciile purtînd acest nume au registrul lor principal în regiunile extrem grave ale claviatureĭ; astfel sînt: *Saxhorn*, *Saxofon*, *Sarusofon*, ş. a. În special în muzicele de armoniĭ şi fanfare se înţelege prin C.-e instr.-ele grave din familia Saxhornilor, numite încă *bombardone*, cu fundamentalele *mi*-$_1$ ♭ sau *fa*-$_1$ şi maĭ cu samă *do*-$_1$ sau *si*-$_2$ ♭. Prima ideĭe a acestor instr.-e, cărora de obiceĭ li se dă o formă circulară, de unde şi numele de *Helicon* ce li se maĭ dă, pare a aparţinea factoruluĭ W. Cerveny, din Koniggrätz (1845); tot acest factor a construit în 1873 un *sub-C.*, pogorînd pănă la *do*-$_2$. Acestor instr.-e li se maĭ dă încă numele de *C.-e de aramă*.

Sub numele de *C. cu ancie* se înţălege o specie de *Contrafagot* (v.), construit în metal, şi avînd 17 cheĭ, ceĭă ce-ĭ dă o extensiune de la *do*-$_1$ la *sol*$_2$ întrebuinţat maĭ cu samă în unele bande de armonie. Ideĭa aparţine caseĭ Schölnast din Presburg (1838), şi a fost perfecţionată de C. Mahillon (Bruxelles 1868).

In fine în orgele unor vaste catedrale, se numesc C. jocurĭ cari întăresc în regiunile extrem profunde basul propriu zis. Iele sînt formate din tuburĭ din octava zisă de 32 de picĭoare, cîte o dată însă numaĭ de 16 picĭoare.

Contrabasit ĭe acel ce cîntă în *contrabas* (v.).

Contra-*bombardă*, în orgă, joc de tuburĭ cu ancĭe, de 32 picĭoare.

Contra-*cînt*, unul din numele date altă dată *contra-punctului* (v.).

Contra-*dans* (it.: *Contra-danza*; fr.: *Contre-danse*; germ.: *Conter-tanz*), dans de origină engleză introdus pe continent pe la 1710. Origina numeluĭ vine de acolo că dănţuitoriĭ se pun pe două şirurĭ, unul în faţa altuĭa, unul *contra* altuĭa. Etimologia *Country-dance* (engl.) = dans de sat, nu ĭe adevărată pare: variaţiunea figurelor şi rafinarea mişcărilor arată că ĭe departe de a avea această origină. Muzica constă în fraze scurte, de cîte 8 tacte, reluate şi repetate, de o mişcare destul de vioaĭe, în $^2/_4$, $^6/_8$ şi maĭ rar în $^3/_4$, ceĭa ce face că în vorbirea ordinară C.- d.-ul ĭe confundat cu *Cadrilul* (v.), de care nu se deosebeşte în fond decît prin numărul danţuitorilor, figurele executate de dănţuitorĭ variind cu timpul şi moda şi la unul ca şi la altul. Mulţĭ maĭştri celebri au scris C.-d.-urĭ; între aceştia Mozart şi chĭar Beethoven, care nu numaĭ a scris o serie pentru orchestră, dar a şi desvoltat unul în finalul simfonieĭ eroice.

Contra-*expunere* se numeşte în Fugă reproducerea temeĭ şi a respunsuluĭ în ordinea inversă de cum a fost în *expunere* (v.), adică începînd cu respunsul căruĭa îĭ urmează tema. De ordinar expunerea ĭe separată de C.-e. printr'o parte episodică.

Contra-*fagot*, ĭe un fagot de

dimeniuni mari, jucînd în raport cu fagotul ordinar rolul pe care-l joacă contrabasul în raport cu violoncelul. Instr.-ele mai vechi sunau complect o octavă mai jos decît fagotul; cele actuale nu posedă notele extrem grave (4), astfel că extensiunea C.-f.-uluĭ ĭe de la *re*-$_1$ până la *fa*$_2$. nefiind nici o raţiune a o prelungi în sus. Maĭştriĭ clasicĭ, maĭ cu sumă Haydn şi Beethoven au întrebuinţat C.-f.-ul în orchestraţia unor bucăţĭ ce necesitau o sonoritate puternică, ca în principalele coruri din *Creaţiune* şi *Sesoane*, ca în finalul sinfonieĭ în *do* minor şi în acel al sinfonieĭ cu cor. Din nefericire, din cauza greutăţeĭ execuţiuneĭ, cerîndu-se o putere de insuflaţiune ce nu se întîlneşte uşor, acest instr. maĭ nu se cunoaste în afară de Germania, şi chĭar aicĭ se întîlneşte foarte rar, în cît trebuĭe a-l înlocui; ĭe ceĭa ce se şi face, numaĭ prin această înlocuire se denaturează timbrul voit. In Belgia şi în Anglia se construĭesc o specie de C.-f.-e de metal (v. *Contrabas* cu ancie) avînd aceĭaş extensiune, prezintînd uşurinţă în execuţiune, dar de un timbru cam nasal Instr.-e analoage în Germania poartă numele de *Tritonikon*. Inlocuirea C.-f.-uluĭ prin sarusofonul contrabas, cum se face în Franţa, ĭe maĭ reuşită.

Contra-*fugă*, nume dat la o fugă (v) scrisă în urma alteĭ fugĭ, şi cu o temă formată din tema dată, numaĭ prin mişcare contrară. In toate celelalte privinţĭ legile ĭeĭ sînt aceleaşĭ ca şi la fuga obicĭnuită. Exemple de C.-f. se pot vedea în *Kunst der Fuge* de J. S. Bach, numerile 5, 6, 7 şi 14.

Contra-*horn*, nume dat Lamferhoff, din Berlin, la o specie de saxhorn-alto, construit de ĭel în 1845.

Contraint (fr.) = constrîns (v.).

Contralt (it. *Contr'alto*), nume dat în special femeilor avînd voce de *alto* (v.). Din causa caracteruluĭ prin excelenţă dramatic al acesteĭ vocĭ, locul ĭeĭ ĭe maĭ mult în opera mare decît în opera comică, unde ĭe înlocuită prin vocea de *mezzosopran*, şi rolurĭ adevarate de C. se găsesc maĭ mult în repertorul italian: Leonora (în *Favorita*), Azucena (în *Trovatore*), Maddalena (în *Rigoletto*), Amneris (în *Aida*); şi chĭar rolurĭ bărbăteştĭ (travestite): Arsace (în *Semiramis* de Rossini), Romeo (în *Capuleti i Montecchi* de Bellini) sînt încredinţate acesteĭ vocĭ. In repertorul francez deşi maĭ rar, dar tot găsim: Fides (în *Profetul*), Regina (în *Hamlet*) şi chĭar bărbăteştĭ: Orfeu, în opera cu acelaş nume, de Gluck.

Factorul Vuillaume, din Paris a dat numele de C. la o violă ne diferind de cea ordinară decît prin înălţimea fascielor laterale. Numele de C.

se maĭ dă încă unuĭ joc de armoniu.

Contraltist, nume dat în secoliĭ trecuţĭ castraţilor avînd voce de *alto* (v.). Ie de notat că vocile acestor cîntăreţĭ aveau în general maĭ multă putere şi extensiune în registrul grav decît vocile de contralt femeĭeştĭ. Printre ceĭ maĭ celebri C.-ĭ se citează castraţiĭ (v.) Bernardi, Carestini, Guadagni, Aprile, Crescentini, Salimbeni, Porporino, ş. a.

Contra-*octavă*, nume dat octaveĭ cuprinzînd notele dintre *do*-$_1$ şi *si*-$_1$.

Numaĭ orga maĭ posedă o octavă maĭ gravă decît aceasta: *do*-$_2$—*si*-$_2$, numită *C.-o.-mare*, care cuprinde sunetele cele maĭ grave ale sistemuluĭ muzical, *do*-$_2$ fiind dat de un tub de 10 m. 516 mm. lungime şi producînd 32 de vibraţiunĭ simple pe secundă.

Contra-*parte*, nume dat într'o compoziţiune în două vocĭ uneĭa din părţĭ în raport cu cealaltă. Cîte o dată se întrebuinţează acest cuvînt în acelaş sens cu *contra-temă* (v.).

Contra-*posaune* (germ), joc de orgă, de 32 picĭoare.

Contra-*punct*, propriu zis ĭe o melodie scrisă pe o altă melodie dată. Numele îĭ vine de acolo că în primiĭ timpĭ aĭ desvoltăreĭ arteĭ melodielor simultanee, sunetele muzicale fiind reprezintate grafic prin puncte, trebuĭa contra punctelor ce reprezintau melodia dată (v. *Cantus-firmus*) a se scrie alte puncte reprezintînd o altă melodie (lat: *Punctum contra punctum*, sau prescurtat: *contra-punctum*).

Condiţiunile ce trebuĭe să îndeplinească această nouă melodie sînt: să se armonizeză bine cu melodia dată, şi prin sine însuşĭ să prezinte un interes. Astfel fiind se înţălege ca legile arteĭ C.-uluĭ, care formează una din părţile studiuluĭ compoziţiuneĭ, sînt aceleaşĭ stabilite în studiul armonieĭ, căcĭ atît armonia cît şi studiul C.-uluĭ avînd acelaş scop, a ne învăţa să scriem muzică pentru două sau maĭ multe vocĭ, ĭele nu pot avea nicĭ două gramaticĭ nicĭ două dicţionare. In realitate însă studiul C.-uluĭ nu vine decît în urma studiuluĭ armonieĭ, reluîndu-se de la principiile cele maĭ simple şi cele maĭ severe, lărgindu-se aceste principiĭ până se ajunge la aceleaşĭ rezultate, numaĭ urmînd pe altă cale. Cauza acesteĭ anomaliĭ ĭe în aceia că studiul armonieĭ, artă nouă, ĭe bazat pe acordurĭ, pe cînd acel al C.-uluĭ, artă vechĭe, ĭe bazat pe intervale.

C.-ul se deosebeşte în maĭ multe categoriĭ: *simplu*, cînd un cînt fiind dat, se pune acest cînt la o partidă şi scriindu-se alte cînturĭ pentru o a doua sau maĭ multe alte partide, se execută astfel cum sînt aşezate unele relativ de celelalte, prin opoziţie cu *dublu*, cînd parti-

dele îşĭ schimbă reciproc melodiele sau fragmente din acestea, fără daune pentru armonie, cu alte cuvinte cînd se pot *resturna* (v.). In special C.-ul ĭea numele de *triplu*, *quadruplu*, ş. a. după numărul partidelor ce pot face această schimbare. Se înţelege că pentru această specie de C., pe lîngă legile şi regulele ordinare ale armonieĭ, ĭe nevoĭe încă de altele, prevăzătoare a greşelilor ce ar proveni din resturnarea partidelor. Uniĭ autorĭ restrîng chĭar semnificaţiunea numeluĭ de C. numaĭ la această specie. Dintr'un alt punct de videre C.-ul poate fi de diferite speciĭ, după cum la o notă a cîntuluĭ dat corespunde constant în cel scris în urmă o notă de aceĭaşĭ valoare, sau două jumătăţĭ, sau patru pătrimĭ sau chĭar uniformitatea nu ĭe păzită, notele fiind de deosebite valorĭ. Autoriĭ vechĭ deosebeau un mare număr de aceste speciĭ: *æqualis* sau *inequalis*, sau *diminutus*, după valoarea notelor; *floridus* (inflorit) care cuprindea note de deosebite valorĭ: *di salto*, procedînd prin grade desunite; *sincopato*, la fie care notă a cîntuluĭ dat corespunzînd în C. o notă întîrziată prin sincoparea noteĭ precedente; *puntato*, prin note cu punct; *alla zoppa*, constant prin note precedate de o pauză; *sciolto*, *ostinato* ş. a. Autoriĭ modernĭ au redus numărul acestor speciĭ la 5 sau chĭar la 4, şi cu drept cuvînt, celelalte nefiind decît slabe variaţiunĭ ale acestor speciĭ principale.

C.-ul dublu încă poate fi de diferite speciĭ, *în octavă*, *nonă*, *decimă*, ş. a. după intervalul la care se poate face resturnarea.

C.-ul se zice *fugat*, cînd diferitele partide sînt scrise în imitaţiunĭ (v.); ĭel ĭeste baza fugeĭ, care la rîndul ĭeĭ ĭeste baza ştiinţeĭ desvoltăreĭ unuĭ motiv dat şi prin urmare a compoziţiuneĭ în general.

Istoria C.-uluĭ începe în Evul mediu, cînd s'a început a se face primele încercărĭ de a se acompania un cînt dat (*Cantus firmus*) printr'o a doua voce auxiliară (*Discantus*). Foarte primitiv la început, ne constînd decît din arta de a lega două partide mergînd paralel la acelaş interval (v. *Organum*), arta C.-luĭ s'a desvoltat cu timpul şi maĭştriĭ italienĭ şi flamanzĭ din sec. 15 şi 16 îl duc la un înalt grad de perfecţiune practică şi teoretică, deşi aceasta din urmă ĭera de o extremă complexitate. In culmea acesteĭ periode, prin excelenţă perioda clasică a stiluluĭ C.-uluĭ vocal, stau scrierile şi în special mesele mareluĭ Palestrina (v. *Biserică*). Cu sec. 17 arta C.-uluĭ ĭea un nou avînt, prin Bach şi Händel maĭ cu samă. Mesa în *si* minor de Bach şi

*Messias* de Händel sînt specimene neîntrecute din stilul acesteĭ periode. In aceasta din urmă operă corul „*Lobsingt dem ewigen Sohn*“ ĭe un exemplu de C. dublu în duodecimă prin diminuţiune. Finalul din sinfonia *Jupiter*, de Mozart asemenea ĭe un frumos exemplu de maĭ multe teme în C. dublu în octavă. Beethoven n'a dat arteĭ C.-uluĭ un rol important decît în unele compoziţiunĭ din a doua şi a treĭa periodă a stiluluĭ seu. In schimb între maĭştriĭ secoluluĭ nostru se poate cita Cherubini, care a dat un rol capital C.-uluĭ clasic în scrierile sale. Un alt compozitor, care a ştiut să obţie efecte admirabile, a fost Berlioz, numaĭ C.-urile luĭ sînt cu totul neregulate, şi cu totul în atară de tradiţiunile arteĭ vechilor contrapunctiştĭ. Adevăratul C. modern, debarasat de restricţiunile ce nu maĭ au raţiunea lor de a fi cu cît numărul partidelor creşte şi cu cît tecnica instr.-ală se perfecţionează, cu alte cuvinte suprapunerea melodiilor în aparenţă independente, a luat în compoziţiunile maĭştriilor maĭ noĭ un mare avînt, şi în acest sens operile luĭ Wagner ne prezintă numeroase şi frumoase exemple.

Tratate de C. în vechiul sens al cuvîntuluĭ au scris Zarlino, Fux, Martini, Cherubini, Bellermann, ş. a.; în sensul modern, unindu-l cu studiul armonieĭ, sînt maĭ cu samă scrierile luĭ Dehn, Richter, Jadassohn, Riemann, Prouth, ş. a.

Contra-*punctist* ĭe acel ce cunoaşte arta contra-punctuluĭ şi o aplică în compoziţiunile sale.

Contrar v. *Mişcare* şi *Imitaţiune*.

Contra-*soggetto* (it.), *Contra-subject* (germ.) = Contra-temă.

Contra-*temă* (fr.: *Contre-sujet*, germ.: *Gegensatz* ş. a.) ĭe o frază muzicală ce se crează în contrapunct dublu în octavă sub tema sau respunsul uneĭ fugĭ, şi care continuu le însoţeşte în cursul acesteĭa, cînd la o voce superioară, cînd la una inferioară. C.-t. trebuĭe să fie prin ritm şi mersul melodic bine deosebită de temă şi numărul C.-t.-elor depinde de numărul vocilor întrebuinţate, fără însă a fi obligator a se da maximul posibil, acesta din cauza greutăţeĭ şi chĭar a imposibilităţeĭ de a acompania un cînt dat cu un mare număr de alte cînturĭ în contrapunct dublu, carĭ să prezinte şi ĭele însuşĭ un interes melodic; cînd numărul vocilor întrece pe acel al C.-t.-elor se complectează armonia prin melodiĭ libere. Cînd chĭar de la început tema dată ĭe însoţită de una sau de maĭ multe C.-t.-e, lucrarea ĭea numele de fugă cu două sau maĭ multe teme şi aceste C.-t.-e, teme secondare (germ: *Nebenthema*) trebuĭesc să însoţească continuu şi invariabil tema principală (germ: *Haupt-thema*).

Cînd din contra, C.-t. nu întră decît ca o continuare a temeĭ principale, în momentul cînd o a doua voce atacă respunsul, atuncĭ în cursul bucăţeĭ această C.-t. poate primi micĭ modificaţiunĭ necesitate de interesul armonic. Tot C.-t. se numeşte şi a doua temă a uneĭ duble-fugĭ şi diferinţa între aceasta şi o fugă cu două teme constă în aceĭa că pe cînd în dubla-fugă temele sînt desvoltate maĭ întâĭ izolat şi numaĭ în urmă se întrunesc, în fuga cu două teme ĭele sînt prezintate împreună chĭar de la început, fără a fi fost expuse izolat.

Contra-*tempo* (it.) v. Contra-timp.

Contra-*tenor*, expr. vechĭe, întrebuinţată pentru a denumi a treĭa voce întrodusă în ansamblul vocal pe timpul primelor faze ale contrapunctuluĭ; această voce ĭera cînd maĭ sus, cînd maĭ jos de tenor şi a fost numită în urmă *alto* (v.)

Contra-*timp* ĭe numele ce se dă timpilor şi subdiviziunilor acestora cari nu comportă accente prin ĭeĭ însuşĭ; astfel în măsură $^4/_4$ vom avea C.-t. pe timpiĭ 2 şi 4 şi cînd diferiţiĭ timpĭ aĭ uneĭ măsurĭ ar fi subdivizaţĭ, partea întâĭ a fie căreĭ bătăĭ va lua numele de timp şi partea a doua de C.-t. O melodie se zice că merge în C.-t. cu alta cînd diferitele note a acesteĭa marcînd timpiĭ tarĭ, notele celeĭlalte vin sistematic pe C.-t.

Contra-*töne* (germ.), sunetele din *contra-octavă* (v.).

Contra-*violone* (it.) vechĭu nume al contra-basuluĭ.

Contre (fr.) = contra.

*C.-basse* = Contra bas (v.).

*C.-basson* = Contra fagot (v.).

*C.-bombombarde* = Contra-bombardă (v..)

*C.-danse* = Contra-dans (v.).

*C.-point* = Contra-punct (v.).

*C.-partie* = Contra parte (v.).

*C.-taille* = Contra-tenor (v.).

*C.-tanz* (germ.) = Contra-dans (v.).

Convenientia (lat.), *Signum C.* = Coronă (v.).

Conversio (lat.) = resturnare (v.), vorbindu-se despre vocĭ.

Convertibil se zice despre diferitele fraze ale uneĭ compoziţiunĭ care fiind lucrate în contrapunct dublu, pot să fie resturnate fără daune pentru armonie.

Coperto (it.) = acoperit. v. *Ascuns* şi *Timpan*.

Copula (lat.) = legătură, nume dat în orgă unuĭ mecanism ce face posibil ca o dată cu tastele uneĭ claviaturĭ să se pogoare şi tastele corespunzătoare în altă claviatură, aşa ca tuburile lor să sune în acelaş timp. Se deosebesc C.-e manuale şi pedale, unele lucrînd asupra manualelor altele legînd unul sau maĭ multe manuale cu pedaliera. C. de octavă se numeşte un mecanism care leagă cu fie care tastă octava ĭeĭ superioară sau cea inferioară, sau amîndouă în acelaş timp (C. dublă). Ar-

moniile încă au cîte o dată asemenea mecanisme ascultînd unuĭ registru.(v. *Mîni* dublate)

Cor (lat: *Chorus*, it: *Coro*, fr: *Choeur*, germ: *Chor*, engl: *Choir*, *Quire*) se numeşte un grup de vocĭ cîntînd împreună o aceĭaşĭ bucată muzicală, care bucată muzicală, orĭ care ar fi forma ĭeĭ, ĭea încă numele de C. Această definiţiune, care satisface cuvîntuluĭ C., cuprinde în ĭea şi alte grupărĭ cari au luat naştere cu polifonia modernă, şi cari în limbagiul muzicanţilor nu ĭeau numele de C. Sînt aşa numitele bucăţĭ de *ansamblu* (v.); diferinţa între un C. şi un grup de ansamblu ĭe că, pe cînd în acesta fie-care voce are partida ĭeĭ proprie, în C. fie-care partidă armonică ĭe cîntată de un număr maĭ mare sau maĭ mic de vocĭ. Origina C.-uluĭ se confundă cu origina primelor festivităţĭ profane şi religioase la care muzica vocală a luat parte, şi în descripţiunile autorilor anticĭ, găsim adese grupărĭ numeroase de cîntăreţĭ întonînd imne în onoarea zeilor, celebrînd isbînzele celor puternicĭ sau simplu înveselind petrecerile celor bogaţĭ. Orĭ care ar fi însă antichitatea lucruluĭ, din punctul de videre muzical, ĭel prezintă acelaş aspect până în sec. 9: o melodie cîntată de un număr maĭ mare sau maĭ mic de vocĭ, în unison sau cel mult în octavă, cînd barbaţĭ şi femeĭ sau copiĭ cîntau împreună. Dacă ocazional se prezintau şi alte intervale, introduse din greşala execuţiuneĭ sau intenţionat, acest fapt n'a fost anterior sec. 9 constituit în sistem, sau cel puţin până acum investigaţiunile savanţilor modernĭ în această privinţă n'au adus nicĭ un resultat sigur (v. *Armonie* şi *Biserică*).

Dar, dacă lăsăm la o parte origina lucruluĭ şi ne uĭtăm la acea a cuvîntuluĭ C., o găsim în teatrul grec, şi în adevăr la început C.-ul (gr: χορος) forma tot spectacolul liric al Grecilor, şi tragedia, născută din *ditiramb*, mult timp n'a constat decît din evoluţiunile unuĭ cor împrejurul altaruluĭ luĭ Bachus. Numaĭ maĭ tîrziu, autoriĭ tragicĭ, Thespis Eschil, Sofocle, încep a introduce pe lîngă C. şi cîte unul, doĭ, apoĭ maĭ mulţĭ actorĭ recitanţĭ. Dar din momentul cînd aceştia au început a reprezinta ĭeĭ acţiunea dramatică, C.-ul a trecut în planul al doilea, nejucînd decît un rol secundar. La uniĭ autorĭ însă, maĭ cu samă la ceĭ comicĭ, corurile continuară a avea o importanţă maĭ mare, reprezintînd ca un fel de personaj colectiv, luînd parte la acţiune, făcînd reflecţiunĭ asupra faptelor sau nenorocirilor principaluluĭ personaj, lăudîndu-l, blămîndu-l sau chĭar interpelîndu-l cîte

odată. In comedii chiar şi numărul cîntăreţilor ce formau C.-ul iera mai mare decît în tragedii. Principalele specii de coruri purtau numele de *Parodos*, C. de întrare, *Stasima*, bucăţi cîntate în timpul acţiunei şi *Apodos*, C. de ieşire. Recrutarea, îmbrăcarea şi intrucţiunea C.-lui, ceia ce se numea *Horagia*, cădea în sarcina unui cetăţean bogat, care lua numele de *Horagos* şi care în ziua reprezintaţiunei apărea pe scenă cu o cununa pe cap, conducîndu-şi C.-ul (v. *Choragus*).

In teatrul latin C.-ul joacă un rol mai restrîns de cît în cel grec şi *orchestra*, locul rezervat C.-uluĭ în teatrul grec ie rezervată senatorilor în teatrul latin. Dar vastele proporţiuni ce se da sceneĭ permitea întroducerea nu numaĭ a unuĭ mare număr de actorĭ, dar chĭar şi a C.-uluĭ, şi tocmaĭ prin aceasta C.-ul lua o parte activă la acţiune. Tot la Romanĭ vedem C.-ul intonînd în intervalul dintre acte diferite bucăţĭ muzicale raportîndu-se la acţiunea pieseĭ reprezintate. De altmintrelea iel face parte din toate genurile dramatice uzitate şi chĭar în pantomime vedem bucăţĭ cîntate de C.

In afară de teatru însă C.-ul, care a jucat un rol important în cultul religios al Evreilor, cu aparitiunea Creştinismuluĭ ĭea din ce în ce maĭ multă importanţă prin admiterea luĭ în serviciul regulat al Bisericeĭ, şi prin aceasta o maĭ mare desvoltare. De unde până în sec. 9 corurile nu constau decît în melodiĭ executate în unison sau în octavă, către acest secol găsim primele urme ale polifonieĭ vocale mergînd la un alt interval de cît octava. Hucbald ie unul din ceĭ întăĭ autorĭ muzicalĭ la cari se găsesc aceste prime încercărĭ (v. *Organum*). In acest timp încep a se deosebi vocile nu numaĭ în bărbăteştĭ şi femeieştĭ (sau copilăreştĭ) dar şi în acute şi grave, stabilindu-se cele patru categoriĭ principale de vocĭ, cari şi azĭ formează scheletul C.-luĭ modern: *sopran*, *altist*, *tenor* şi *bas*, (v. aceste cuvinte). Astfel în urma vechĭuluĭ *organum* vedem apărînd producţiunile primitive ale *Discantuluĭ* şi apoĭ compoziţiunĭ cărora autoriĭ le dau numele de *triplum*, *quadruplum*, după numărul partidelor întrebuinţate. Secolile aduse succesiv perfecţionărĭ arteĭ polifonice; apare cîntul măsurat şi figurat; şi în fine ingeniozităţile stituluĭ contrapunctuluĭ vocal, cari se văd în compoziţiunile luĭ Palestrina şi a scoaleĭ sale, duc arta corală la un apogeu, care nicĭ azĭ n'a pierdut din strălucirea sa (*v. Contra-punct*).

In acest period atît de salutar desvoltăreĭ artistice a C.-uluĭ, acesta pierzînd din impor-

tanţa ce avea în spectacolele teatrale, remîne aproape exclusiv pe domeniul bisericeĭ. Numaĭ excepţional vedem un mic număr de compoziţiunĭ corale cu texte profane pe lîngă imensa comoară de compoziţiunĭ cu texte religioase ale acestor secolĭ.

In teatrul modern, în afară de dramele lirice, C.-ul joacă un rol cu totul secundar şi nu apare decît excepţional, în rarĭ ocaziunĭ. La apariţiunea Opereĭ însă, s'a cercat a se da C.-uluĭ rolul important, ce a avut în tragedia antică, dar nu s'a putut ajunge la acest scop. Astfel în unele opere, maĭ cu samă a şcoaleĭ italiene, C.-ul joacă un rol aşa de secundar, că ar putea fi suprimat fără daune pentru acţiunea dramatică. Maĭ cu samă în operile vechĭ, ĭel vine, şi, înşirat de o parte şi alta a sceneĭ, cîntă, serios şi aproape nimişcat, ceĭa ce are de cîntat, lucru ce poate să prezinte un interes din punctul de videre pur muzical, dar care pierde desigur mare parte din efectul seu şi strică chĭar efectuluĭ dramatic, prin lipsa orĭ căreĭ aparenţĭ de realitate. Cînd însă C.-ul caută să imiteze maĭ bine ceĭa ce vra să reprezinte, cu alte cuvinte mulţimea, poporul, sau o colectivitate oare care, atuncĭ interveniţiunea acestuĭ măreţ ansamblu produce asupra auditoruluĭ impresiunea cea maĭ favorabilă, efecte cu adevarat neîntrecute.

Corurile sînt de deosebite speciĭ, după vocile întrebuinţate; astfel sînt corurĭ *bărbăteştĭ*, formate numaĭ din tenorĭ (I şi II) şi başĭ (I, sau banitonĭ, şi II, başĭ adevaraţĭ); corurĭ *femeieştĭ* sau *copilăreştĭ*, cele maĭ de multe orĭ în treĭ vocĭ, sopranĭ I şi II şi altiştĭ; corurĭ *mixte*, cari cuprind toate speciele de vocĭ. Aceasta din urmă ĭe forma cea maĭ complectă şi cea maĭ bogată în efecte. Corurile mixte se scriu de obiceĭ în patru partide: sopran, alt, tenor şi bas, adese separaţĭ la rîndul lor în primĭ şi secunzĭ, ceĭa ce îmulţeşte momentan numărul partidelor. Sînt însă corurĭ cari sînt în total scrise pentru 5, 6 sau chĭar maĭ multe vocĭ şi compozitoriĭ vechĭ au mers până în a scrie compoziţiunĭ pentru 30, 40 şi chĭar un număr maĭ mare de vocĭ reale. De multe orĭ însă se întîmplă că numărul partidelor indicate în scris ĭe cu mult maĭ mare decît acel ce ĭe în realitate, prin aceĭa că unele vocĭ nu fac decît dublează pe altele, continun sau ocazional. Acelaş lucru se întîmplă chĭar în corurĭ în 4 vocĭ, pe care compozitorul le reduce cîte o dată la 3, sau chĭar la două partidereale, sau chĭar le întruneşte într'un puternic unison, care ĭe de un efect cu atît maĭ reuşit, cu cît ĭe întrebuinţat maĭ rar. Corurile în 2 vocĭ, de care se găsesc dese exemple în operile

italiene sînt sărace în armonie şi adese de un efect aspru. Cînd numărul partidelor dintr' un C. ĭe de 8, atuncĭ de obiceĭ aceste 8 vocĭ sînt împărţite în două grupe, avînd fie care 4 partide; ĭeste ceĭa ce se numeşte un *C. dublu*. De ordinar unul din aceste două corurĭ ĭe lucrat cu maĭ multă îngrijire, ca prim, adică ceva maĭ sus, aşa că sopranul I din C.-ul al doilea apare ca sopran II în ansamblul coral; şi aşa şi pentru celelalte vocĭ, până la basul C.-uluĭ al doilea care ĭe adevaratul bas al ansamblului coral. Dispoziţiunea în 8 vocĭ nu ĭe continuă; astfel de multe orĭ corurile se separă, cîntînd alternativ, interpelîndu-se; sau chĭar numaĭ unele vocĭ dintr'un C. se unesc cu altele din celalt, astfel că numărul combinaţiunelor de vocĭ posibile ĭe nesfîrşit. Cîte o dată chĭar, cele două corurĭ sînt dispuse separat, în deosebite locurĭ ale uneĭ biserică sau ale uneĭ sale de concert. Maĭ de mult, corurile duble se scriau riguros în 8 partide reale; sînt însă şi corurĭ dispuse în acelaş mod, numaĭ neavînd decît 7, 6 sau chĭar 5 partide reale, numărul acestora depinzînd de la efectul dorit, de la dispoziţiunea vocilor şi de la acea a armonieĭ. Asemenea s'a întrunit cîte o dată 3, 4 sau chĭar maĭ multe grupe corale.

Numele de C. se dă une orĭ loculuĭ rezervat în biserică cîntăreţilor ce formează C.-ul; la noĭ partea opusă altaruluĭ, numită şi *cafas*.

In piano şi alte instr.-e se numeşte C. grupul de două sau treĭ coarde ce sînt lovite prin o aceĭaş tastă; astfel pianul are de ordinar cîte un C. de treĭ coarde acordate în unison pentru fie care sunet, afară de sunetele grave, care nu au decît cîte două coarde, une orĭ chĭar numaĭ cîte una. In unele vechĭ clavecine, corul de treĭ coarde conţinea două acordate în unison şi o a treĭa dînd octava acută. In unele instr.-e cu coarde pişcate încă sunetele sînt produse de corurĭ de coarde.

In jocurile de mixtură ale orgăĭ, se numeste C. complexul de tuburĭ ce dau sunete deosebite, dar corespund la o aceĭaş tastă.

In fine numele de C. se maĭ dă unuĭ complex de instr.-e, maĭ cu samă de suflare, avînd acelaş timbru, dar construite în diferite dimensiunĭ; astfel se zice: un C. de tromboni, un C. de bombarde, un C. de saxofonĭ ş. a.

Cor (fr.) = corn (v).

*C. à clefs* v. *Bugle*.

*C. alemand* = corn german, nume dat cîte o dată cornuluĭ uzitat în orchestră.

*C. d'appel* = corn de chĭemare, instr. primitiv format dintr'un corn de animal sau din metal.

*C. de basset* = clarnetă (v.) alto.

*C. de nuit* = corn de noapte,

joc de orgă, de 8 picĭoare, cu tuburĭ închise.

*C. des Alpes* = cornul Alpilor, specie de bucĭum (v.) al păstorilor din Alpĭ.

*C. d'harmonie* = *C. allemand.*

Coral, ca adj. ĭe întrebuinţat calificînd tot ceĭa ce se rapoartă la cor; astfel se zice: ansamblu C., compoziţiune C.-ă, societate C.-ă, ş. a.

Ca subst. terminologia germană confundă cuvîntul *Choral* (v.) cu cuvîntul *Cînt plan* (v.) care ĭe însuşĭ cîntul Bisericeĭ apusene. In special însă atît în limba germană cît şi în cea franceză acest nume ĭe dat la imne religioase, cîntate de corul credincĭoşilor în biserică sau în alte ocaziunĭ, imne scrise de compozitorĭ pe un text în limba vulgară şi nu în limba latină, limba oficială a Bisericeĭ apusene. Acest nume dat la astfel de imne apare în sfîrşitul sec. 17; anterior ĭele se numeau *Cantice* (v.) sau *cînturĭ spirtuale.* C.-ul a fost unul din ceĭ maĭ puternicĭ factorĭ aĭ Protestantismuluĭ şi însuşĭ marele reformator Luther a scris un mare număr de C.-e, între care celebrul „*Ein festeburg ist unser Gott*", reluat şi prelucrat în urmă de Bach, de Mendelssohn, de Meyerbeer, de Wagner. Mare parte din melodiile C.-elor sînt cîntece populare; dar sînt şi C.-e compuse în totul de maĭştri renumiţĭ. Uniĭ din autorĭ s'au mărginit a adapta sau a compune melodiĭ pentru textele religioase; alţiĭ le-au armonizat chĭar în 4 vocĭ, notă contra notă sau în stil figurat. Intre ceĭ maĭ renumiţĭ compozitorĭ de C.-e sînt J. Walther, care a armonizat C.-ele luĭ Luther (*Geistliche Gesang Buchlein*, 1524), Cl. Goudimel, care a armonizat Psaltirea hughenotă a luĭ Cl. Marot (Paris 1565); apoĭ J. Crüger, Eccard, M. Franck, M. Agricola, T. Selle, Cl. Lejeune ş. a. Există maĭ cu samă în Germania un mare număr de colecţiunĭ de C.-e, unele dînd C.-ele armonizate pentru 4 vocĭ, altele dînd numaĭ melodiile cu un bas cifrat. Intre acestea sînt acele ale luĭ J. B. König (1738, *Harmonische Liederschatz*, care conţine 2000 de C.-e), Doles (1785), Kühnau (1786), Hiller (1793), Umbreit (1811), Schicht (1819), Rink (1828), Becker (1844), Erk (1863), Kade (1869), Jacob şi Richter (1873), Feisst (1876), ş. a.. In sec. 17. C.-ul figurat şi armonizat după regulele contrapunctuluĭ a servit mult la progresul muziceĭ; organiştiĭ şi compozitoriĭ germanĭ au făcut o mare întrebuinţare în lucrările lor (*Choral bearbeitung*) din melodiile acestor C.-e, servindu-se de ĭele sau ca teme, sau luîndu-le drept *Cantus firmus* (v.). Astfel vedem o mare cantitate de fugĭ şi canoane (*Choral-fuge*, *Choral-Kanon*) şi chĭar preludiĭ pentru orgă (*Choral-vorspiel*) şi alte compoziţiunĭ lucrate pe

teme luate din C.-e. In cântatele, oratoriile şi în celelalte compoziţiunĭ ale luĭ Bach, între alţiĭ, mişună aceste motive profane-religioase şi poate acest fapt nu ĭe străin admiraţiuneĭ şi veneraţiuneĭ de care se bucură în Germania stilul mareluĭ Bach.

Corda (it.), *Corde* (fr.) = coardă. *Una C.* sau *Sur une C.*, în muzica de piano indică întrebuinţarea pedaleĭ stîngĭ care, strămutînd mecanismul claviatureĭ, face ca cĭocanaşele nu lovesc decît o singură coardă. Cuvîntul C. ĭe întrebuinţat cîte o dată în loc de *sunet* sau *notă*. In acest sens se zice: *C. nemica* (it.) = coarda duşmană, prima notă a registruluĭ de cap, care prezintă maĭ multă greutate a fi atacată trecînd de la registrul de pĭept.

Cordar (fr.: *Cordier*, germ.: *Saitenhalter*) se numeşte în violină şi alte instr.-e de coarde partea de unde sînt fixate acestea printr'un capăt, prin celelalt fiind fixate prin cuĭe sau şuruburĭ. Ie o specie de limbă de lemn, de ordinar de abanos, care printr'un capăt ĭe fixată prin ajutorul unuĭ leaţ de un bumb fixat la rîndul luĭ în lada de resonanţă, iar la celalalt capăt prezintă tăeturĭ circulare în care sînt introduse coardele şi fixate printr'un nod. La alte instr.-e C.-ul, ca la chitară, ĭe fixat chĭar de lada de resonanţă.


23. Cordar

Corde (fr.) v. *Corda*. *Cordier* = *Cordar* (v.)

Cordololion, specie de clavecin (v.) cu arcuş.

Cordometru v. *Chordometer*.

Coregiu v. *Choragus*.

Coregraf, acel ce cunoaşte coregrafia.

Coregrafie v. *Choregraphie*.

Coriamb v. *Choriambus*.

Corifeu se numea la Grecĭ primul corist, semnificaţiune ce a păstrat oarecum până în zilele noastre acest cuvînt. In adevăr, în corurile teatrale moderne se numeşte C. (fr.: *Choriphée*) coriştiĭ cari prin calitatea voceĭ lor şi prin siguranţa ataculuĭ sînt oarecum conducătoriĭ diferitelor partide ale unuĭ cor (*şefĭ de atac*); C.-iĭ au cîte o dată chĭar micĭ soluri de interpretat.

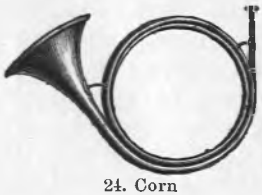
Corist ĭeste acel ce face parte dintr'un cor, fie în teatru, fie în biserică, fie într'o societate muzicală.

Corista (it.) = corist şi *diapazon* (v.).

Cormorne (it.), denaturare a cuvîntuluĭ germ: *Krummhorn* (v.)

Corn (it.: *Corno* fr.: *Cor*; engl. şi germ.: *Horn*,) nume ce se dă în general instr.-elor de suflare formate dintr'un tub conic în care colona de aer ĭe pusă în vibraţiune prin buzele executantuluĭ. Tipul primitiv al acestor instr.-e ĭe format dintr'un simplu corn de animal, scobit înlăuntru. Acest instr., pe care-l

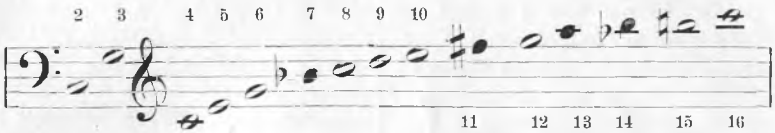
găsim de la popoarele cele maĭ civilizate până la acele de cultura cea maĭ rudimentară, a fost întrebuinţat din adîncă antichitate, la Evreĭ (*Keren*), la Grecĭ (*Keras*), la Romanĭ (*Cornu*) şi la toate popoarele. In imitaţiunea instr.-elor făcute dintr'un corn de animal, s'au făcut apoĭ altele, din lemn, din lut, din pĭele, din metal, ş. a. Aceste instr.-e au servit şi servesc pentru diferite semnale, în pace, la resboĭ şi maĭ cu samă la vînătoare. Instr.-ul de care se serveau Romanii pentru semnale în armată, cunoscut sub numele de *Cornu*, ĭera făcut din metal şi întors în formă de semicerc. In Evul mediu pe lîngă această mulţime de materiale din care se fabrica astfel de instr.-e, găsim încă instr.-ul numit în special *Olifant*, care nu ĭera decît un C. făcut dintr'un mare dinte de elefant. Aceste instr.-e aveau cîte o dată dimensiunĭ foarte marĭ şi prin muzeĭe se maĭ găsesc specimene, frumos ornate cu sculpturĭ, cu incrustaţiunĭ, cu verigĭ de aur şi argint, avînd aproape 2 m. lungime. Se înţelege însă, că aceste instr.-e, carĭ nu puteau da decît un sunet, sau, pentru cele relativ marĭ, cel mult cîteva sunete din seria armonică, n'au jucat nicĭ o dată un rol muzical, şi nicĭ n'au fost introduse în manifestaţiunile artistice, decît pentru efecte pitoreştĭ. Numaĭ către mijlocul sec. 17 apare în Franţa C.-ul de vînătoare de dimensiunĭ marĭ, numit în special *Trompe de chasse*, deşi acest instr. nu are tubul cilindric al trompeteĭ, ci tubul conic al C.-uluĭ. De la acest moment începe rolul C.-uluĭ în ansamblul instr.-al modern. Trompa de vînătoare, din cauza mareĭ sale lungimĭ, avea tubul de maĭ multe orĭ


24. Corn

întors în cerc şi termiant printr'un larg pavilion. Din Franţa ĭea nu întîrzie a trece în celelalte ţărĭ muzicale (germ.: *Waldhorn*, *Jagdhorn*, it.: *Corno di caccia*, engl.: *Frenchhorn*, *Huntinghorn*) şi maĭ cu samă în Germania se bucură de favoare şi primi perfecţionărĭ. Cea întăĭ a fost că, larginduĭ-se puţin conul tubuluĭ, i s'a modificat, în bine, timbrul. Apoĭ, instr.-ul ne avînd ca extensiune decît seria armonicelor fundamentaleĭ sale, pentru a se putea cînta în diferite tonurĭ, i s'a dat diferite tuburĭ de schimb (v.), carĭ, variindu-ĭ lungimea, îĭ schimbă fundamentala şi prin urmare şi seria armonicelor. Aceste prime perfecţionărĭ transformară trompa sau C.-ul de vînătoare în *C.-ul de armonie* sau *C.-ul natural* (germ: *Naturhorn*). Timpul a adus diferite alte perfecţionărĭ, dar modul de a se nota şi ca-

racterele expresive ale C.-uluĭ au remas aceleaşĭ.

Muzica pentru C. se notează, orĭ care-ar fi tonalitatea instr.-uluĭ, în *do* major, în cheĭa de *sol*, atără de cîteva note grave, care uneorĭ se scriu în cheĭa de *fa* şi cu o octavă maĭ jos de cum sună. Extensiunea ĭe limitată de armonicele 2 şi 16:

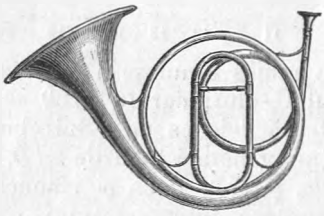



Sunetele 2 şi 3 se notează însă cu o octavă maĭ jos. Toate sunetele însemnate prin note negre sînt prea jos, astfel că nu pot fi întrebuinţate decît în cazurĭ anumite, sau cînd, prin diferite procedeurĭ, li se corijă intonaţiunea. Aceste diferite sunete se obţin prin variaţiunea intensităţeĭ sufluluĭ şi a apăsăreĭ buzelor pe îmbucătură. Instr.-iştĭ abilĭ parveneau a trece chĭar limita acută a acesteĭ scărĭ şi obţineau sunetele 17 ($do_5$ ♯) şi 18 ($re_5$), suncte inaccesibile corniştilor modernĭ şi cari totuşĭ se găsesc în scrierile maĭştrilor.

Cu această scară, graţie frumuseţeĭ timbruluĭ seu plin de nobleţă şi de farmec poetic, C. trecu din sgomotoasele fanfare de vînătoare în orchestră, maĭ întăĭ ca element pitoresc, apoĭ întrebuinţarea sa devine din ce în ce maĭ stabilă. Deja din începutul sec. 18 C. ĭe în favoare în Germania, şi Mattheson spune că ĭera întrebuinţat în muzica de biserică, de teatru şi de cameră. Tonul preferat ĭe acel al luĭ *fa*, care a remas tonul prin excelenţă al C.-uluĭ; dar în 1739 se citează deja ca de o întrebuinţare generală tonurile *mi* ♭, *re*, *do*, şi *si* ♭. Bach şi Händel figurează între ceĭ întăĭ compozitorĭ cari au introdus C.-ul în orchestra lor. In Franţa cel întăĭ exemplu de introducerea C.-uluĭ de vînătoare în Operă ĭe în *Achille et Deidamie*, de Campra (1735), dar n'a fost întrebuinţat decît într'o fanfară pe scenă; numaĭ în 1759 Rameau l'a făcut să concerteze, în *les Sybarites*, şi, din cauza succesuluĭ obţinut, l'a introdus în partiţiunile luĭ anterioare acesteĭ date.

In 1753 Hampel, din Dresda, găsi mijlocul de a adapta tuburile de schimb nu ca pănă atuncĭ, lîngă îmbucătura instr.-uluĭ, ci la mijlocul luĭ. Apoĭ, în 1760, descoperi, din întîmplare, că introducînd mîna în pavilion, intonaţiunea pogoară; aceasta a fost deajuns corniştilor pentru a căuta a se folosi de acest mijloc şi a-şĭ îmbogăţi scara. In adevăr, introducînd maĭ mult sau maĭ puţin

mina în pavilion, ĭeĭ reuşesc a pogori intonaţiunea corespunzătoare uneĭ armonice cu $^1/_2$ ton sau chiar cu un ton; şi maĭ mult încă, acest procedeu le permite a corija intonaţiunea defectuoasă a armonicelor 7, 11, 13 şi 14.



25. Corn.

Aceste sunete, numite astupate (fr: *bouchés*, germ: *gestopfte*), dau cornuluĭ o extensiune cromatică începînd de la armonica 4 ($do_3$) şi până la $do_5$, afară de $do\sharp_5$. Aceste nouă progrese realizate în factura C.-uluĭ şi în modul de execuţiune sfîrşiră prin a-l pune pe planul intăĭ al paleteĭ orchestrale. S'au construit instrumente în toate tonurile, de la $si\text{-}_1\flat$, de o lungime aproximativa de 3 m. până la $si\text{-}_2\flat$, de o lungime de 6 m. Dintre acestea unele sînt prea strălucitoare în sunetul lor şi dau greu armonicele înalte, altele sînt prea înăduşite şi nu pot da armonica 2, astfel ca cele maĭ bune sînt acele mijlociĭ, în *sol*, *fa*, *mi* şi *re*.

Sunetul C.-uluĭ, în *piano* şi în condiţiunĭ normale de emisiune, ĭe dulce şi pătrunzător, de un farmec poetic, misterios. Dar scara luĭ nu ĭe omogenă şi sunetele astupate au un timbru de un caracter cu totul deosebit, producînd o impresiune de nelinişte, de grijă, de frică. In *forte* din contra, devine selbatec şi teribil, maĭ cu samă dacă se caută a i se forţa energia, efect ce se capată ridicînd pavilionul în sus (fr.: *pavillion en l'air*). Exemple de acest efect se pot vedea între altele în *Armida* de Gluck, şi în aria „*Divinités du Styx*“ din *Alceste*. Introdus prin Haydn în orchestra de sinfonie, C.-ul totuşĭ nu-şi arată toate resursele sale decît prin Beethoven, în sinfonie, şi prin Weber, în muzica dramatică. Dar maĭ cu samă prin invenţiunea pistonilor (v.) C.-ul îşĭ cuceri locul seu de frunte între instr.-ele de alama a orchestreĭ moderne. Deja în sfîrşitul sec. 18 Haltenhoff încercase de a aplica C.-uluĭ *culisa* (v.), aplicată deja de mult trompeteĭ, dar această încercare nu reuşi. In 1815

26. Corn cu pistonĭ.

apare *C.-ul cu pistonĭ* (fr.: *Cor à pistons*, germ.: *Ventilhorn*), invenţiune datorită silesienilor Blühmel şi Stöltzel. Prin această invenţiune, care permite, printr'o simplă apăsare a unuĭ

piston a se schimba instantaneu tonul instr.-uluĭ, devenirĕ de prisos atît tuburile de schimb cît şi sunetele astupate. Şi în adevăr, C.-ul cu pistonĭ, sau acel cu *cilindri* (v.), cari nu diferă decît printr'un detaliu de mecanism, are o scară absolut cromatică, începînd cu 6

27. Corn cu cilindri.

sunete maĭ jos de armonica 2, cu alte cuvinte de la $fa_1$ ♯, la $do_5$. Totuşĭ pentru efecte particulare (de ecou, ş. a.) sunetele astupate sînt încă întrebuinţate de compozitorĭ; şi, pentru uşurinţa execuţiuneĭ, se dă C.-uluĭ cu pistonĭ, fabricat de ordinar în *si* ♭ sau în *sol*, tuburĭ adiţionale, care-ĭ pot schimba tonul, celuĭ întăĭ până la *fa*, celuĭ al doilea până la *re*. Se construesc încă instr.-e cu pistonĭ independeţĭ, după sistemul factoruluĭ Sax, în *fa*; aceste instr.-e, foarte agile în execuţiune şi nelăsînd nimic de dorit în privinţa intonaţiuneĭ, nu au nicĭ o dată nevoie de a schimba de ton.

Corniştiĭ au de ordinar preferinţă sau pentru armonicele grave sau pentru cele acute şi se specializază, cîntînd sau *C.-bas* sau *C.-alto*, acest din urmă întrebuinţînd şi o îmbucătură maĭ strîmtă. Între aceştea, o a treĭa varietate, afecţionată maĭ cu samă de virtuoziĭ francezĭ, preferă mediul, de unde numele de *C. mixt* (fr.: *Cor mixte.*).

Ca instr. solo, C.-ul are o literatură muzicală restrînsă; dar face adese parte din muzica de cameră. Astfel pe lîngă concertele de Mozart pentru C., pe lîngă concertul op. 86 de Shumann pentru 4 cornĭ, se poate cita între altele sonata în *fa* de Beethoven pentru C. şi piano, septetele de Beethoven, de Hummel, ş. a. Dar maĭ cu samă în orchestră ĭe locul seu şi maĭştriĭ, atît clasicĭ cît şi romanticĭ, ĭ-au arătat o afecţiune desebită. Întrebuinţat maĭ întăĭ în grupe de 2 indivizĭ, vedem în curînd numărul lor dublîndu-se. Weber, în uvertura din *Freischutz*, căutînd a evoca poezia romantică a codrilor germanĭ, întrebuinţează 4 cornĭ. Wagner duce numărul lor în unele opere la 8. Un efect original ĭe produs prin aşa numita *surdină*. Aceasta constă dintr'un con de carton, cu vîrful tăĭat. Neglijat mult timp acest efect a fost rescos la lumină de Wagner. In *piano* dă sunetuluĭ un timbru învăluit, misterios (*Rheingold*, motivul luĭ Tarnheln); în *forte* face timbrul aspru, ironic (*Parsifal*, reluarea motivuluĭ luĭ Parsifal la sfîrşitul act. I). Gluck obţinea efectul de surdină în

*piano* făcînd să sune corniştii cu pavilioanele faţă 'n faţă. Maĭ multe detaliĭ asupra mecanismuluĭ şi întrebuinţăreĭ C.-uluĭ sînt de domeniul metodelor speciale şi a tratelor de orchestraţie.

Cel întăĭ virtuoz cornist ce se citează a fost Rodolphe (Paris, 1765); apoĭ Lebrun, Domnich, Vivier, Duvernoy, Amon, Belloli, Kern, Stöltzel, Artôt, Meifred, Dauprat, Lindner ş. a. Metode de C. au scris Domnich, Duvernoy, Dauprat, Gumbert, ş. a.

*C. cromatic*, nume dat cîte o dată C.-uluĭ cu pistonĭ sau cu cilindri, uzitat în orchestra modernă.

*C. cu cheĭ* (fr.: *Cor à clefs*, germ.: *Klappenhorn*) v. *Bugle*.

*C. cu cilindri* (fr.: *Cor à cylindres*, germ.: *Ventilhorn*) v. *C.* şi *Cilindru*.

*C. cu pistonĭ* (fr.: *Cor à pistons*, germ.: *Ventilhorn*) v. *C.* şi *Piston*.

*C. de apel* (fr.: *Cor d'appel*) nume dat instr.-elor micĭ, făcute dintr'un corn de animal sau alt material.

*C. de armonie*, nume dat cîte odată C.-uluĭ uzitat în orchestră, atît C.-uluĭ natural cît şi celuĭ cu pistonĭ sau cilidrĭ.

*C. de noapte* (fr.: *Cor de nuit*, germ.: *Nachthorn*), joc de orgă, de 8 picĭoare, cu tuburĭ închise.

*C. de vînătoare* (fr.: *Cor de chasse*, germ.: *Jagdhorn*, engl.: *Huntighorn*) nume dat atît instr.-uluĭ mic format dintr'un corn de animal sau alt material, cît şi instr.-uluĭ falnic al vînatoarelor pompoase, care transformat a dat naştere C.-uluĭ uzitat în orchestră (v. *Corn*).

*C. englez* (fr.: *Cor anglais*, it.: *Corno englese*, germ.: *Englisch-horn*), instr. din familia oboiuluĭ, cu ancie dublă şi cu tubul conic. Extensiunea luĭ ĭe drep o quintă maĭ jos decît acea a oboĭuluĭ: $mi_2$—$la_4$ ($si\flat_4$). C.-ul englez ĭe o perfecţionare a vechĭuluĭ instr. numit *oboe di caccia*, pe care-l întîlnim adese în partiţiunile maĭştrilor vechĭ şi maĭ cu samă în cantatele bisericeştĭ ale luĭ Bach, care-l nota în cheĭa de *do* pe linia a 3-a. Se atribuĭe unuĭ oboist din Bergam, J. Ferlendes ideĭa transformăreĭ vechĭuluĭ instr. (către 1760), şi anume curbarea tubuluĭ luĭ în semicerc; sub această formă avea analogie cu un corn de vînătoare uzitat în Anglia pe acel timp, ceĭa ce făcu a i se da numele de C.-e. Maĭ tîrziu curbura tubuluĭ părînd incomodă, s'a îndreptat tubul, păstrîndu-se numaĭ pavilionul bombat şi dîndu-i-se pentru ancie un tub îndoit. Apariţiunea luĭ în orchestra de teatru ĭe destul de vechĭe şi deja din 1782 orchestra teatruluĭ imperial din Viena poseda


28. C. Englez.

C.-ul e.; unii compozitorĭ italienĭ şi chĭar Gluck îl întrebuinţau în partiţiunile lor. Dar Gluck trebui să renunţe la ĭel cînd scrise pentru şcena franceză, unde n'a fost întrodus decît prin Catel, în *Alexandre chez Apelle* (1808). In Germania asemenea a fost neglijat mult timp, nu numaĭ în muzica de teatru, dar şi de sinfonie şi chĭar de cameră. Numaĭ şcoala modernă franceză îĭ dădu în orchestră rolul ce-l merită. Cherubini, Rossini, Halevy, Meyerbeer, şi maĭ cu sama Berlioz au tras din ĭel efecte admirabile. Excepţie făcînd de registrul supra-acut, sonoritatea luĭ ĭe de o omogeneitate remarcabilă şi timbrul seu melancolic, maĭ puţin pătrunzător ca acel al oboĭuluĭ, dar maĭ plin şi maĭ energic, permite a da frazelor sale fie un caracter cîmpenesc, pastoral, fie o intensă expresiune de regret, de amintirĭ plăcute. Maĭ cu samă notele grave au un timbru de o calitate cu mult superioară notelelor corespunzătoare în oboĭ, şi registrul mediu concordă admirabil cu vocea de contralto. Gluck a unit aceste două timbre în una din cele maĭ fericite inspiraţiunĭ (aria „*Piango il mio ben così*" din *Orfeo*). Modul de notaţiune a muziceĭ pentru C.-e. a variat. Vechiĭ compozitorĭ italienĭ, până la Verdi, notau în tonalitatea adevarată, însă cu o octavă maĭ jos, în cheĭa de bas; acest procedeu ĭera incomod şi pentru cetitorul partiţiuneĭ şi pentru executant, care, pentru a-şĭ găsi degitatul, identic cu acel al oboiuluĭ, trebuĭa să presupuĭe cheĭa de tenor. Compozitoriĭ vechĭ francezĭ scrieau în cheĭa de *do* pe linia a 2ª, astfel că ĭerau sunetele la adevarata înălţime; instr.-istul pentru a-şi găsi degitatul, presupunea cheĭa de *sol*. Compozitoriĭ modernĭ, considerând C.-ul e. ca un adevarat oboĭ *alto*, notează muzica luĭ ca pentru un oboĭ ordinar; instr.-istul îşĭ are indicat astfel degitatul, numaĭ pentru auz nota scrisă sună o quintă maĭ jos, ca pentru un oboĭ în *fa*. Avînd acelaş mecanism ca şi oboĭul, şi cum în orchestră compozitoriĭ nu-ĭ dau o partidă continuă, ci ĭe numaĭ întrebuinţat în situaţiunĭ speciale, caracteristice, aceste diferite solurĭ eventuale sînt executate de un oboist, care momentan îşĭ părăşeşte inst.-ul seu pentru a lua C.-ul e. Numaĭ Wagner în gigantica-ĭ orchestră întrebuinţază fără întrerupere un C.-e. In muzica de cameră deşi a fost puţin întrebuinţat, se pot cita totuşi: *Divertimenti* de Haydn, pentru C.-e., corni, şi instr.-e de coarde, *Trio* op. 87 de Beethoven, pentru două oboĭe şi C.-e., ş. a.

In orgă se dă numele de *C. e.* (în Anglia numit *Frenchhorn*) unuĭ joc, de 8, cîte o dată de 16 p. cu tuburĭ cu

anciĭ libere, remarcabil prin dulceața și frumusețа timbruluĭ. Ie unul din cele maĭ nouă introduse. In armoniu se dă acest nume unuĭ joc analog, de obiceĭ numărul 1 de la mîna stîngă.

*C. francez* (engl.: *Frenchhorn*) nume dat trompeĭ marĭ de vînătoare (v. *Corn*). In orgă se dă acest nume joculuĭ numit de obiceĭ *C. englez*.

*C. german* (fr.: *Cor allemand*) nume dat cîte o dată C.-uluĭ de armonie, importat în Franța, după ce a fost perfecționat în Germania (v. *Corn*).

*C. omnitonic*, nume dat de factorul Sax din Paris, în 1824 la un C. cu un singur piston, care putîndu-se mișca într'un tub gradat, permitea a se schimba tonul instr.-uluĭ și a cînta prin urmare în toate tonurile, fără ca pentru aceasta să recurgă la tuburĭ de schimb.

*C. rus*, nume dat unuĭ simplu tub de metal de o formă conică, nedînd decît un singur sunet. Cu o serie însă de aceste instr.-e, dînd deosebite sunete, s'au parvenit a se forma orchestre, unice în felul lor, executînd nu numaĭ melodiĭ, dar chĭar și bucățĭ cu acompaniament. Ideĭa aparține mareșaluluĭ rus Narișkin și a fost pusă în practică sub direcțiunea muzicantuluĭ boem Mareș, în a doua jumătate a sec. 18 la Petersburg.

*C--ul Alpilor* (fr.: *Cor des Alpes*, germ.: *Alpenhorn*), specie de bucĭum (v.) al păstorilor din Alpĭ.

Cornamusa (it.), nume a unuĭ vechĭ instr. uzitat în Italia, specie de oboĭ primitiv. Caracteristic ĭe că tubul ĭera închis la partea inferioară așa că sunetul ĭeșea prin bortele laterale. Ca și celelalte instr.-e vechĭ, se fabrica în diferite dimensiunĭ, dînd o familie de 5 indivizĭ. Avea o extensiune aproximativă de o nonă. Acest instr. vechĭ ĭe astăzĭ cu totul uĭtat; numele însă ĭ-a trecut la *Cimpoĭ* (v.).

Cornamuto *torto* sau *Storto* (it.) nume dat în Italia instr.-uluĭ numit în Franța *Cromorne* și în Germania *Krummhorn* (v.).

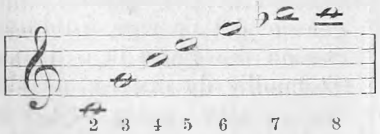
Corne (fr.) nume dat în special instr.-elor făcute din coarne de animal, din dințĭ de elefant sau din alte materiale și servind pentru semnale, la vînătoare și în alte ocaziunĭ (v. *Corn*).

Cornemuse (fr.) = Cimpoĭ (v.).

Cornet (it.: *Cornetto*, fr.: *Cornet à bouquin*, germ: *Zinke*) nume dat în secoliĭ trecuțĭ unor instr.-e cu tub conic și cu îmbucătură, din aceĭașĭ familie cu trompeta, cornul și trombonul, numaĭ nu fabricate în metal, ci în lemn, și avînd 6 sau 7 borte laterale, din cari una acoperită cu o cheĭe. Ierau foarte în favoare în sec. 16 și 17 și formau o întreagă familie: sopran, alto, tenor și bas. Mersenne vorbește de concerte de 4 și 5 membri din această

familie, ca adevarat bas servindu-le instr.-ul numit *Serpent* (v.). Iera o mare varietate, deosebindu-se prin aparenţele exterioare şi prin diapazon; unele ĭerau drepte, altele curbate (it.: *Cornetto curvo*, germ.: *Krumme Zinke*); aceste din urmă ĭerau formate din doage de lemn şi învălite cu pĭele pe dinafară. Maĭ cu samă varietatea cea maĭ mică ĭera maĭ mult întrebuinţată, servind de sopran familieĭ trombonilor; în acest sens o găsim la Montenverde, în *Orfeo*, la Bach, în unele din cantatele sale, şi chĭar la Gluck, în corul iniţial din *Orfeo*. Au dispărut însă toate, înlocuite maĭ întăĭ prin instr.-ele naturale şi cu cheĭ (trompete, bugle, oficleide ş. a.) suplantate la rîndul lor de instr.-ele moderne cu pistonĭ sau cu cilindri.

Tot C. se numeşte un instr. maĭ modern, cu tubul conic, de metal şi cu îmbucătura cu basen emisferic, apropiindu-se de acea a trompeteĭ. Se construĭeşte în diferite tonurĭ, dar cele maĭ uzitate sînt în *do* sau în *si* ♭, cu fundamentala $do_2$ sau $si_1$♭. Extensiunea luĭ ĭe mărginită între armonicele 2 şi 8:




dar sunetele cele maĭ întrebuinţate sînt între armonicele 3 şi 6. Sub această formă n'a servit decît în armată, pentru diferite semnale şi în unele ţărĭ pentru distracţiunea surigiilor postalĭ. Cu apariţiunea pistonilor, C.-ul a luat loc în orchestră, unde tinde a înlocui trompeta, cu care însă ĭe departe de a se putea compara în privinţa frumuseţeĭ şi nobleţeĭ timbruluĭ. C.-ul cu pistonĭ (fr.: *Cornet à pistons*, germ.: *Ventil-kornet*) se construĭeşte de ordinar în *si* ♭, cu un tub de schimb în *la*. Se notează în cheĭa de *sol*, cu extensiunea scrisă $fa_2$♯ – $do_3$, sunînd cu o secundă majoră maĭ jos; dar notele extreme de sus sînt grele de emis, şi cele maĭ jos de $do_3$ nu sînt fără reproş în privinţa purităţeĭ intonaţiuneĭ. Cauza uzurpăreĭ roluluĭ trompeteĭ în orchestră de către C. constă în aceĭa că acesta, pentru aceĭaş tonalitate, are un tub pe jumătate maĭ scurt. Astfel pe cînd o trompetă în *do* ar avea o lungime de 2 m. 63 cm, un C. în *do* n'ar avea decît 1 m. 315; o aceĭaşĭ notă, $do_1$ de ex. care va fi armonica a 8ª a trompeteĭ, nu va fi decît armonica a 4ª a C.-uluĭ şi prin urmare mult maĭ uşor de emis. Aceasta ĭe cauza pentru care instrumentiştiĭ, carĭ nu ţin samă decît de uşurinţa emisiuneĭ, lăsînd la o


29. Cornet.

parte calitatea timbruluĭ, preferă a întrebuinţa C.-ul în locul trompeteĭ. Dacă însă vulgaritatea timbruluĭ seu îl face proscris din unele orchestre, cum ĭe maĭ cu samă în Germania, în orchestrele de dans şi în muzicele militare ĭel face furorĭ prin agilitatea şi volubilitatea luĭ. In orchestra de Operă ĭel şĭ-a făcut apariţiunea în *Guillaume Tell* (1829) şi apoĭ a fost încă întrebuinţat cu efect în cîteva alte ocaziunĭ; dar rolul seu nu ĭe aicĭ. Metode de C. au scris Dufrêne, Dauverné, Arban, cari pot fi citaţĭ şi ca virtuozĭ renumiţĭ.

In orgă se dă numele de C. unor jocurĭ de 8 sau 16 p., maĭ rar de 4 sau chĭar 2 p. (*Cornettino*), cu tuburĭ conice, cu ancie, amintînd timbrul vechĭuluĭ C. Se maĭ numeşte încă un joc compus, care pentru fie care tastă a claviatureĭ dă o notă însoţită de cele 4 prime armonice ale acesteĭ note: octava, quinta, dubla octavă şi terţa majoră.

*C. acustic*, mic instr. de o formă conică, inventat de Dall'-Armis, şi destinat a uşura auzul persoanelor ce-l au slab. Lucrînd ca un resunător (v.) ĭel nu întăreşte decît unele sunete, aşa că unele vocĭ sînt auzite maĭ bine decît altele.

*C. analizator*, ĭe un C. acustic, a căreia lungime poate varia şi prin urmare se poate face ca ĭel să resune la orĭ ce notă, dîndu-i-se lungimea convenabilă. Serveşte pentru a se face analiza diferitelor sunete ce formează un vuet.

*C. cu cilindri*, ĭe acelaş lucru cu *C. cu pistonĭ* (v. *Cornet*), numaĭ cu deosebirea că în loc de pistonĭ are cilindri cu rotaţiune (v. *Cilindru*).

*C. d'Echo* (fr.), joc de orgă.

Cornestist, instr.-ist ce cîntă din cornet.

Cornett (germ) = Cornet (v.).

*C.-bass* sau *C.-flöte*, vechĭ joc de orgă, ce nu se maĭ găseşte în orgile moderne.

Cornettino (it.), dim. de la *Cornetto*, nume dat varĭetăţeĭ celeĭ maĭ micĭ, sopran, a vechilor cornete (v.).

Cornetto (it.) = cornet (v.). *C. curvo*, cu tubul curbat; *C. diritto*, cu tubul drept; *C. muto*, cu îmbucătura întoarsă, ceĭa ce pare că-ĭ da un timbru foarte dulce; *C. torto*, sau *Cornone*, cornetul bas.

Cornicen (lat.), nume dat corniştilor în armata romană.

Cornist, instr.-ist care cîntă din corn.

Corno (it.) = corn. *C. bassetto* sau *di bassetto* = clarneta alto (v.). *C. da caccia* = corn de vînătoare. *C. inglese* = corn englez.

Cornofon (fr.: *Cornophone*) nume generic dat de casa Fontaine-Besson din Paris la o întreagă familie de instr.-e de alamă, cu tubul conic larg, ceĭa ce le dă un timbru intermediar între acel al instr.-elor de lemn şi acel al instr.-elor de alamă

generalminte uzitate. Aceste instr.-e, brevetate în 1890, se construĭesc în patru diapazoane deosebite:

*alto*, în *fa* sau *mi* ♭,
*tenor*, în *do* sau *si* ♭,
*bas*, în *do* sau *si* ♭,
*contrabas*, în *fa* sau *mi* ♭.

Aceste instr.-e pot fi abordate, fără studiĭ prealabile, de orĭ ce saxhornist, ĭele prezintînd acelaş mecanism ca şi saxhorniĭ, cari formează fondul muzicelor militare moderne, dar cari din cauza timbruluĭ lor sgomotos nu-şĭ au locul în orchestră. Din contra, timbrul dulce al C.-uluĭ permite a înlocui cu avantaj cornul, în orchestrele unde ĭe lipsă de bunĭ corniştĭ, atît de greu de găsit. Deşi nouă, această familie de instr.-e a căpătat aprobaţiunea celor maĭ de valoare reprezintanţĭ aĭ şcoaleĭ contimporane franceză.

Cornone (it.) nume al vechĭuluĭ cornet (v.) bas. In 1844 factorul W. Cerveny, din Königgrätz numi astfel un mare instr. de alamă, construit de ĭel, o specie de corn.

Cornopean (engl.) în unele orgĭ, numele joculuĭ numit în general *cornet* (v.).

Cornu (lat.) = corn, instr. făcut dintr'un corn de animal sau dintr'un tub conic de metal, curbat în semicerc. La muzeul britanic există un astfel de instr; ĭel are o lungime de 1 m. 40, şi ca fundamentală pe *re* ♭$_2$; extensiunea luĭ ĭe între armonicele 2 şi 6 (*re* ♭$_3$—*la* ♭$_4$).

Coro (it.) = cor (v.) *Cori spezzati* = corurĭ separate, se zice cînd se pun grupe de coriştĭ în diferite părţĭ ale uneĭ bisericĭ sau ale uneĭ sale, pentru a se executa bucăţĭ scrise pentru astfel de dispoziţiunĭ.

Corodidascal v. *Horodidaskalos*.

Coronă (fr.: *Couronne*, *Point d'orgue*, *Point d'arrêt*, *Point de repos*, germ.: *Fermate*, *Orgelpunkt*, it.: *Fermata*, *Corona*) se numeşte semnul 𝄐 ce se pune deasupra uneĭ note, a uneĭ pauze sau chĭar a uneĭ liniĭ de despărţire a tactuluĭ. Pusă deasupra uneĭ note sau a uneĭ pauze, arată în general că trebuĭe a da acesteĭa o durată maĭ lungă decît acea indicată. Pusă deasupra uneĭ liniĭ de despărţire, indică o pauză maĭ mare sau maĭ mică. In notaţiunea coralelor ş. a. o C. pusă deasupra uneĭ note, indică un sfîrşit de frază.

In concerte, sonate şi alte bucăţĭ de virtuozitate, vocale sau instr.-ale, se întrebuinţază C., maĭ cu samă urmată de expresiunea *ad libitum*, pentru a indica introducerea în acel loc a uneĭ cadenţe (v.); se pune maĭ cu samă pe acordul de $^6_4$ din cadenţa finală.

Corp se numeşte în general în factura instr.-ală materialul principal din care ĭeste făcut un instr. Astfel în instr.-ele de coarde, corpul ĭeste lada de resonanţă; în cele de suflare, tubul. Nu trebuĭe a confunda cuvîntul C. luat în acest

sens cu ceĭa ce se numeşte în acustică *C. sonor*, care ĭe însuşĭ materialul ce produce direct sunetul. In acest sens C.-ul sonor al violineĭ ĭe grupul de coarde; acel al instr.-elor de suflare ĭe colona de aer vibrantă; în instr.-ele de percusiune C.-ul sonor ĭe sau o membrană întinsă sau lame, vergĭ de metal, de lemn, pĭetre, ş. a. Natura C.-uluĭ sonor se ĭea ca bază pentru clasificaţiunea instr.-elor muzicale (v. *Instrument*).—Cuvîntul C. ĭe întrebuinţat cîte o dată încă reprezintînd un grup de muzicanţĭ, în acelaş sens cu *bandă*, maĭ cu samă cînd ĭe chestiune de armoniĭ sau fanfare. — *C. de schimb* (fr.: *Corps de rechange* = tub (v.) de schimb.

Corrente (it.) *Courrante* (fr.), dans şi arie, foarte în favoare în sec. 16 şi 17, de care se găsesc specimene atît în colecţiunele lăutiştilor şi claveciniştilor, cît şi în compoziţiunile sinfonice (*Suite*), unde lua loc după partea numită *Allemande*. Se deosebeau maĭ multe felurĭ, toate în măsură ternară. Compozitoriĭ francejĭ afecţionau mişcarea moderată, în măsura $^3/_2$ sau $^3/_4$ (timpul = 50); melodia, de un caracter grav şi nobil, începea tot deauna printr'o anacrusă; în cursul ĭeĭ apar foarte adese pătrimĭ punctate, cari constituĭesc aproape un element caracteristic. O particularitate ĭeste că la încheĭerile părţilor se admitea o diviziune ritmică deosebită, în $^6/_4$ în loc de $^3/_2$, şi cîte o dată chĭar acest ritm predomneşte şi în interiorul bucăţeĭ, cu toată măsura de $^3/_2$ indicată la început. Frumoase exemple de această formă se pot vedea între alţiĭ la Couperin, şi chĭar la Bach (*Suites anglaises*). O altă varietate ĭe acea afecţionată de maĭştriĭ italienĭ (Corelli, Frescobaldi, ş. a.): aceştia au scris C. în $^3/_4$ sau chĭar în $^3/_8$ şi de o mişcare repede. Exemple se pot vedea încă la Bach (*Suites françaises*). In fine o a treĭa specie ĭe o combinaţiune a celor precedente, lăsînd la o parte însă schimbările ritmice ale celeĭ dintăĭ şi pasajele repezĭ ale celeĭ a doua. Händel maĭ cu samă afecţiona această varietate. In resumat se vede că compozitoriĭ tratau într'un mod foarte liber aria acestuĭ dans, îndată ce ĭea nu maĭ avea obligaţiunea de a însoţi dansul.

Coryphée (fr.) *Coryphaeus* (lat.) v. *Corifeu*.

Cosacca (it.) *Cosaque* (fr.) v. *Căzăcească*.

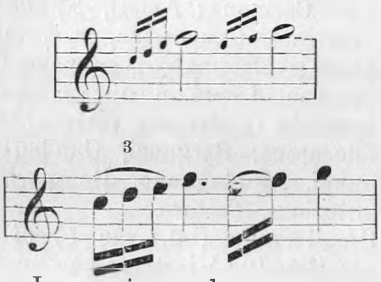
Cotillon (fr.) dans jucat de un mare număr de părechĭ, în deosebite figurĭ, pe ariĭ de vals, galop, şotiş, ş. a., cu care de obiceĭ se încheĭe balurile. Pare ca origina luĭ în acest sens se suĭe la timpul luĭ Ludovic 14: anterior C. ĭera un dans simplu, cu care din contra se începeau balurile.

Cottage-*piano* (engl.) = piano de

casă de ţară, cu corpul redus pentru a ocupa cît maĭ puţin spaţiu posibil.

Couac (fr.) v. *Cuac*

Coulé (fr.) = trăgănat, legat, se zice maĭ cu samă în muzica pentru instr.-e de arcuş, pentru notele făcute cu aceĭaşĭ mişcare a acestuĭa. In muzica vechilor claveciniştĭ (Rameau ş. a.) C. ĭera o notĭ de ornament, specie de apogiatură superioară lungă, notată prin semnul ‘ pus inaintea noteĭ. *C.-e* ĭeste încă fragmentul de gamă în note micĭ, trăgănate, ce se pune cîte o dată înaintea uneĭ note reale a melodieĭ sau a basuluĭ:




In muzica veche se însemna încă prin semne convenţionale: o linie oblică tranversînd intervalul format de cele două note principale, prima, care începe grupul, şi nota reală, sau prin semnul ^^ pus înaintea noteĭ reale pe linia noteĭ care începe grupul.

Country-*dance* (engl.) = dans de ţară, v. *Anglaise* şi *Contradans*.

Coup (fr.) = lovitură, se zice pentru a exprima acţiunea producătoare a sunetuluĭ. Astfel *C. d'archet*, ĭeste tragerea arcuşuluĭ pe coardă; *C. de maillet* sau *de baguette*, lovirea une dobe sau dărăbănĭ cu cĭocanul sau cu bagheta; *C. de Cymbales*, lovirea cimbalelor una de alta; *C. de langue*, articularea sunetuluĭ în flaut, fără de care sunetele ĭese legate, trăgănate. *C. de fouet*, lovitură de *biciu* (v.).

Coupe (fr.) = tăĭetură, ĭe acelaş lucru cu *formă* (v.).

Couplet (fr.) v. *Cuplet*.

Courrante (fr.) v. *Corrente*.

Courrone (fr.) v. *Coronă*.

Courtaud (fr.), vechĭ instr. cu ancie dublă şi cu tub cilindric, îndoit astfel ca să nu prezinte o mare lungime. Familia acestor instr.-e, foarte în favoare în sec. 16, a dispărut din orchestra modernă. Une orĭ se dă numele de C. hanguluĭ mare al cimpoĭuluĭ.

Cqueppa, trompetă militară uzitată în Peru.

Crab, specie de castanete siameze.

Cracovianca (fr: *Cracovienne*, germ: *Krakoviak*) dans polonez (din Cracovia) în $^{2}/_{4}$, format din două sau maĭ multe fraze reluate, din cîte 8 tacte, şi însoţit de cînt şi de loviturile ritmice ale călcăĭelor dănţuitorilor. Prima păreche de dănţuitorĭ se aşază în faţa muziceĭ, întonează un cuplet pe care-l repetează celelalte părechĭ şi astfel dansul începe. Ca şi mazurca şi celelelte dansurĭ poloneze, ungare şi boeme, C. ĭe

caracteristică prin frecventa accentuare a timpilor slabĭ şi întrebuinţarea sincopelor,

dar ĭe maĭ puţin pasionată, maĭ vesălă şi graţioasă. Introdusă pe scenă prin maĭştriĭ de balet, maĭ cu samă danţuitoarea Fani Elssler a rîdicat entusiasm în public prin acest dans.

Cratima sau *Kratima*, nume dat în muzica bisericeĭ orientale la silabe fără sens, ce se intercalează in textele rugăcĭunilor „pentru înfrumuseţarea cîntăreĭ.“ Aceste silabe sînt *ne-ne-na* şi *te-re-rem*. Introducerea lor în cîntul bisericesc ĭe atribuită luĭ Manoil Hrisaf Lampadariu, care a trăit în sec. 13. *Ne-ne-na* se întrebuinţa de obiceĭ după cuvintele heruviculuĭ înaintea de aliluĭa şi *te-re-rem*, atît la heruvic cît şi în alte cîntărĭ, cari trebuĭau prelungite melodic, pentru ca preotul în altar să aĭbă timpul a termina rugăcĭunile luĭ. De aicĭ expresiunea *cu tererem*, echivalînd cu „bogat în melisne, în ornamente ş. a.“. Ie de la sine înţeles ca aceste C.-e se lasă la o parte de cîntăreţiĭ bisericeştĭ modernĭ.

Crea (a) ĭeste sinonim cu a compune. In teatru se zice *a crea* în sensul de a ţinea un rol la prima reprezintaţiune a uneĭ opere.

Creamtine-*cruit* v. *Crut*.

Crebscanon (germ.: *Krebskanon*), canon retrograd sau cancrisant (v. *Canon* şi *cancricans*).

Crecelle (fr.) = duruitoare (v.).

Credo (lat.) = cred, numele lat. al Crezuluĭ (Simbolul credinţeĭ), a treĭa parte a liturghieĭ muzicale catolice (v. *Mesă*). Iel se compune din treĭ prărţĭ: *Incarnatus*, *Crucifixus* şi *Resuscrit* (v. *Czezul*).

Crembalum (lat.), instr. roman, care după unĭĭ ĭera o specie de castanete, ĭar după alţĭĭ nu ĭera alt ceva decît *drîmba* (v.).

Cremoneze se zice despre instr.-ele (violine, viole, violoncele) fabricate de factorĭĭ din cele treĭ celebre familiĭ de factorĭ din Cremona: Amati, Stradivarius şi Guarnerius, de şi au fost şi alţĭ maĭştri cremonezĭ cari cu drept au un renume meritat în factura instr.-elor de arcuş: Bergonzi, Guadagnani, Montagnano. Ruggieri, Storioni, Testore.

Crepitaculum (lat.) sau *Crepitagilum* (lat.), instr. roman format dintr'o serie de zurgalăĭ înşiraţĭ pe un cerc, acesta fiind fixat de un mîner. Acesta pare că a fost origina instr.-uluĭ uzitat în Evul mediu, prin mînăstirĭ maĭ cu samă, sub numele de *Cymbalum* (v. *Cimbal*).

Crepundia (lat.) numele dat de Romanĭ în general instr.-elor cu sunete nehotărîte.

Cresc. presc, în loc de

Crescendo (it.) = crescînd, termin de expr., indicînd o creştere în intensitatea sunetuluĭ sau a unuĭ şir de sunete, sau

maĭ bine zis trecerea gradată de la *piano* la *forte* şi *fortissimo*. Ie unul din efectele cele maĭ des întrebuinţate, din cele maĭ puternice, şi puţine sînt operile moderne în care acest efect să nu joace un rol important. Vocea, instr.-ele de suflare şi de coarde au acest efect la îndămînă şi pot să-l obţie chĭar pentru fiecare sunet izolat. Pianul ĭe lipsit de aceasta şi în ĭel C. nu se poate obţinea decît prin lovirea din ce în ce maĭ tare a tastelor. Orga asemenea a fost mult timp lipsitá de acest efect şi nu putea să-l obţie decît prin întrebuinţarea unuĭ număr din ce în ce maĭ mare de jocurĭ. Timpurile moderne au adus două procedeurĭ pentru obţinerea acestuĭ efect în orgă: 1) unul sau maĭ multe jocurĭ sînt închise într'un fel de ladă cu un părete mobil guvernat de o pedalá (v. *Jaluzii*); şi 2) printr'un mecanism ingenios, ascultînd tot uneĭ pedale, se reguleazá întrarea succesivă a diferitelor jocuri ce pot produce acest efect. In orchestră efectul de C. se poate produce sau prin întroducerea unuĭ număr din ce în ce maĭ mare de instr.-e, sau prin C. parţial al fiecăruĭ instr. izolat.

Expr. C. se raporta maĭ de mult şi la grăbirea mişcăreĭ şi expr. *C. il tempo* echivala cu *accelerando* sau *stringendo*. A pĭerdut însă această semnificaţiune. Adese acest expr. ĭe înlocuită prin semnul , precum expr. contrară, *decrescendo*, decrescînd, ĭe înlocuită prin semnul  . Iniţiatorul acestor semne pare că a fost Dom. Mazzochi, care în prefaţa madrigalelor sale în 5 vocĭ (Roma 1640) dă explicărĭ asupra întrebuinţăreĭ lor.

De la Jomelli acest cuvînt a luat încă o altă semnificaţiune, aplicîndu-se uneĭ părţĭ dintr'o compoziţiune în care compozitorul însuşĭ realizază un puternic efect de C. care la execuţiune apare chĭar fără intenţiunea expresă a executantuluĭ. Pentru aceasta procedeurile compozitoruluĭ constau în desvoltarea unor formule armonice în poziţiunĭ din ce în ce maĭ largĭ şi maĭ sonore, în adăugirea gradată în orchestră de instr.-e din ce în ce maĭ resunătoare, până isbucneşte un *tutti* în *fortissimo*. Exemple de efecte de acest gen se găsesc maĭ întăĭ la Jomelli; apoĭ la Mayer (*Lodoiska* 1796), Generali, ş. a. dar maĭ cu samă Rossini şi Spontini au tras minunate foloase din acest procedeu, obţinînd efecte irezistibile. Beethoven încă, în sinfoniele sale, s'a folosit de ĭel pentru a obţinea puternice efecte. In urma acestora însă, compozitorii nu numaĭ au uzat de ĭel, dar au abuzat astfel că, prin mijlocul sec. 19, maĭ nu ĭe posibil a găsi un final fără inevitabilele formule ale acestuĭ procedeu, care totuşĭ,

întrebuințat cu măsură, și prezintînd oare care originalitate în armoniele luĭ, ĭeste unul din ceĭ maĭ puternicĭ factorĭ aĭ expresiuneĭ muzicale.

Numele C. a fost dat în sfîrșitul secoluluĭ trecut de Bauer din Berlin la două instr.-e imaginate de ĭel. Unul ĭera o specie de pĭano, de o formă piramidală, cu o extensiune de 5 octave, și care, prin ajutorul a 3 pedale punea la dispoziţiunea executantuluĭ, opt diferite sonorităţĭ; un alt mecanism servea pentru a transpune claviatura cu unul sau două tonurĭ maĭ sus. Celalalt, numit *C. royal*, ĭera tot o specie de piano, la care ĭera adăugat un joc de orgă, pus sub corpul instr.-uluĭ.

Crescul (fr.: *augmenté, superflu*, germ.: *übermässig*, it.: *eccedente* ș. a.) epitet dat intervalelor cu un semniton cromatic maĭ marĭ decît cele respective majore sau drepte. De ex. *do—la* ĭe o sextă majoră, *do—la♯* ĭe o sextă C.-ă. intervalele C.-e pot proveni sau prin rîdicarea noteĭ de sus, sau prin pogărîrea noteĭ de jos. Astfel *do♭—la* ĭe încă o sextă C.-ă. Resturnate, intervalele C.-e dau intervale micșurate. Acordurĭ C.-e sînt în general acele carĭ se bazază pe un interval C. și în special acordul de treĭ sunete cu terța majoră și quinta C.-ă. Un rol important în armonie îl joacă acordurile de sextă C.-ă, (v.) provenind din resturnările acordurilor cu quinta alterată pogoritor (v. *Acord* și *Altera*).

Crește (a) se zice cîte o dată în loc de a *agrava* (v.).

Crezul sau *Simbolul credinţeĭ*, rugăcĭune creștină ce se recitează sau se cîntă la liturgie sau în alte ocaziunĭ. In primele secole ale Creștinismuluĭ ĭerau maĭ multe versiunĭ; acel uzitat astăzĭ ĭe stabilit prin conciliul II din Nicea, la 381. In serviciul liturgieĭ locul C.-uĭ ĭe în urma ecteneĭ de după heruvic, înainte de respunsurile începînd cu „Mila păceĭ". De obiceĭ se recitează; dar cîte o dată ĭe intonat de cor. In general bucăţile corale scrise pe textul acesteĭ rugăcĭunĭ sînt în recitativ și împărţite în treĭ părţĭ, corespunzînd celor treĭ diviziunĭ din *Credo* (v.) al liturgieĭ muzicale catolice, și începînd întăĭ prin „Cred întru unul Dumnezeu", a doua, de ordinar în mișcare maĭ rară „și s'a restignit pentru noĭ" și a treĭa, în mișcarea primă „și a înviat".

Crible (fr.), *Cribrum* (lat.) = cĭur, nume dat la orgă tableĭ în care sînt înfipte tuburile sonore; are atîtea borte cîte tuburĭ sînt, ceĭa ce-ĭ dă aparenţa unuĭ cĭur, de unde numele dat.

Cringa v. *Sringa*.

Crispatio (lat.) vechĭe figură de ornament melodic (v. *Cînt*).

Cristallocorde (fr.) sau *Glasschord* (germ.) a fost numit către sfîrșitul sec. 18 un instr.

avînd aparenţa unuĭ clavecin, dar în care sunetele ĭerau produse de lame subţirĭ de cristal lovite de cĭocanaşe. Acest instr., construit de un factor german numit Beyer, a servit în orchestra Opereĭ din Paris în *la Flute enchantée* (*Zauberflöte*) de Mozart.

Critic *muzical* ĭe acel ce scrie articole sau opurĭ de *Critică muzicală*, adică articole sau opurĭ în cari se analizază, din toate punctele de videre, maĭ mult sau maĭ puţin detaliat, opurĭ, compoziţiunĭ sau orĭ ce lucrărĭ muzicale. Nu trebuĭe a confunda cuvîntul C.-ă cu acel de *ponegrire*; C.-a nu are această misiune şi un articol sau un op, care va conţinea analiza estetică a uneĭ lucrărĭ artistice, din punctul de videre al formeĭ, al conţinutuluĭ, al stiluluĭ, al moduluĭ de interpretare ş. a. se va numi în general C.-ă, orĭ care ar fi rezultatul acesteĭ analize, fie blamul, fie apologia aceleĭ lucrărĭ. Semnificaţiunea cuvîntuluĭ C.-ă se întinde şi asupra recensiunilor sau dărilor de samă despre spectacole, concerte sau orĭ ce producţiunĭ muzicale, cu condiţiune însă ca aceste articole să arăte părţile bune şi rele ale acestor producţiunĭ. Se înţelege că pentru a avea autoritate, sau cel puţin oare care valoare, C.-a presupune multe cunoştinţĭ teoretice şi un gust estetic desvoltat la cel ce o practică. Pentru a putea judeca şi emite o părere asupra uneĭ lucrărĭ artistice, trebuĭe cel puţin a putea deosebi părţile greie ce ĭea prezintă, a fi în stare a aprecia resursele de care dispune artistul în chestiune şi numaĭ atuncĭ a emite opiniunea dacă s'a servit ĭel bine sau rău de ĭele. Din nefericire cea maĭ mare parte din articolele şi chĭar opurile de literatură muzicală critică (bine înţeles nu ĭe chestiune de ţara noastră, unde C.-a muzicală maĭ nu există încă) se reduc la polemicĭ şi impresiunĭ personale, şi sînt absolut lipsite de cea maĭ mică zare de analiză raţională şi critică estetică, şi de multe orĭ chĭar (chĭar şi în ţara noastră) nu sînt decît reclame dictate de prietenie sau de însuşĭ ceĭ interesaţĭ. Cine nu surîde astăzĭ foiletînd de ex. savantele discuţiunĭ apărute în Franţa pe la începutul sec. 17, paralele stabilite între muzica franceză şi cea italiană; cine nu surîde astăzĭ la titlul de savant şi competent critic muzical dat unuĭ Geoffroy, Suard, La Harpe, Marmontel, Azevedo, Scudo şi maĭ cu samă la bufonăriile critice la carĭ a dat naştere în a doua jumătate a sec. 18 lupta dintre Gluckiştĭ şi Piccinişti? Numaĭ sfîrşituluĭ sec. 18 şi maĭ cu samă sec. 19 ĭ-a fost dat să vadă, alăturea cu noĭanul de articole de reclamă sau dictate de pasiune, în Germania *Algemeine musikalisches*

*Zeitung* şi apoĭ în Franţa *Revue musicale* a luĭ Fetis dînd sborul uneĭ literaturĭ de adevarată C.-ă muzicală. D'Ortigue, Coussemaker, Berlioz, Schumann, Wagner, Westphall, Rochlitz, de Witt, Hanslick, Reyer, Gevaert, Grove, Vander Straeten, Riemann, Prouth, J. Weber, şi atîtea alte nume sînt cari au strălucit sau strălucesc, şi vor străluci pentru tot deauna în cîmpul criticeĭ muzicale. Aceştia, prin lucrările lor critice, au legat inseparabil numele lor, de o perioadă artistică, de o chestiune muzicală, sau de opera unuĭ maĭstru celebru. Bibliotecele muzicale se pot mîndri astăzĭ cu ediţiunile critice ale unuĭ Bach, Händel. Palestrina ş. a. maĭştrĭ marĭ, cu colecţiunea capodoperilor Opereĭ franceze, şi cu alte publicaţiunĭ analoage, precum bibliotecele literare se pot mîndri cu ediţiunile critice ale unuĭ Omer, Virgil, Schakespeare ş. a. maĭştri aĭ literatureĭ.

Dar orĭ cît s'ar întinde numărul numelor ce C.-a modernă muzicală poate cita, ĭel va fi infinit mic pe lîngă numărul *criticastrilor* ce mişună orĭ unde ĭeste hîrtie şi cerneală, literă şi o presă tipografică. Ie de ajuns a resfoi colecţiunile ziarelor politice dintre cari cele maĭ multe neputînd avea criticĭ speciali, improvizază din propria-le autoritate criticĭ de ocazie, cari la rîndul lor, sub diferite pseudonime, improvizază diferite pseudo-teoriĭ şi pseudo-opiniĭ asupra arteĭ şi a artiştilor. In toate timpurile şi în toate ţările, filozofiĭ, istoriciĭ, poeţiĭ, literaţiĭ ş. a., au ţinut la onoarea de a conferenţia sau cel puţin a toci condeĭul *pro* sau *contra* uneĭ chestiunĭ muzicale, şi cele maĭ de multe orĭ nicĭ *pro* nicĭ *contra*. Recitînd argumentările lor, adese întortochiate de fraze de o turnură studiată, presărate icĭ şi colo de jocurĭ de cuvinte, sau de cuvinte de spirit, cari seduc pe cetitorul zilnic, totdeauna grăbit de a fi în curent cu ceĭa ce se spune, reminem uĭmiţĭ văzînd până la ce punct poate duce pe om prea mare încredere în sine bazată pe indiferenţa celorlalţĭ, naivitatea şi ignoranţa în materie, dublată de o bună doză de pufism sau chĭar de şarlatanism.

Critică v. *Critic*.

Croche (fr.) nume dat figureĭ de notă ♪ numită în general *optime*, ● şi cu cuvintele ajutătoare *double*, *triple* ş. a. figurelor de valorĭ maĭ micĭ: $^1/_{16}$, $^1/_{32}$ ş. a.

Crochet (fr.) = cîrlig (v.).

Crocheta (lat.) nume dat vecheĭ figurĭ de notă ♪ (v. *Cîrlig*).

Crociato (it.) = ◇ încrucişat.

Croissement (fr.) = *Incrucişare*.

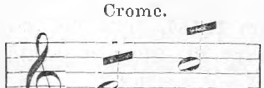
Croma (lat.: *Chroma*, din gr.: Χρόμα = culoare) sau *semiton cromatic*, nume dat intervaluluĭ format între un sunet a scăreĭ naturale şi sunetul de

pe acelaş grad, dar afectat de un ♯ sau un ♭, sau între un sunet diezat sau bemolizat şi sunetul de pe acelaş grad dar afectat de un accident dublu. Raporturile matematece ne dau două deosebite felurĭ de C., una *majoră* şi alta *minoră*, una rezultînd din excesul unuĭ ton major asupra semitonuluĭ diatonic: $^{9}/_{8}$: $^{16}/_{15}$ = $^{135}/_{128}$ şi ceĭalaltă din excesul unuĭ ton minor asupra semnitonul diatonic: $^{10}/_{9}$: $^{16}/_{15}$ = $^{150}/_{144}$ = $^{25}/_{24}$. Temperamentul (v.) a făcut să dispară din muzică nu numaĭ diferinţa dintre C. majoră şi cea minoră, dar şi acea dintre C. şi semitonul diatonic (v. *Semiton*)

Vechiĭ autorĭ cari au scris în limba latină, au dat încă numele C. semnuluĭ de alteraţiune, şi anume *C. simplex* = ♯, *C. duplex* = ×.

In limba italiană cuvîntul C. se rapoartă la figura de nota numită în general *optime*, şi în cuvinte compuse la notele de valorĭ maĭ micĭ: *semi-C.* = $^{1}/_{16}$, *bis-C.* = $^{1}/_{32}$. Pluralul, *Crome*, se găseşte cîte o dată scris în partiţiunĭ deasupra figurelor în optimĭ repatate scrise abreviat:

Crome.



ceĭa ce însemnează că acest tact să se execute făcînd cîte patru optimĭ repetate pentru fiecare notă.

Cromametru (fr.: *Chromamètre*), specie de monocord vertical, a căreĭa coardă putînd fi variat acordată, prin ajutorul unuĭ scaunaş mobil, asculta uneĭ claviaturĭ formată dintr'o singură tastă. Acest instr., a fost imaginat şi construit către 1827 de Roller şi Blanchet din Paris, pentru a uşura acordarea pianuluĭ.

Cromatic (it.: *cromatico*, fr.: *chromatique*, germ.. *chromatisch*), de la cuvîntul gr. Χρῶμα = culoare, se întrebuinţază în muzică raportîndu-se la diferite expresiunĭ.

Semiton c. ĭe acel ce ĭe format din două sunete ce poartă acelaş nume: *do–do*♯, *re–re*♯ ş. a. (v. *Croma*) prin opoziţie cu semitonul *diatonic*, format din sunete cu numirĭ deosebite: *si-do*, *do*♯*-re*, ş. a. De aicĭ mişcarea melodică se zice c.-ă, dacă procede prin semitonurĭ c.-e: o frază, o temă de fugă, de fantazie se zice c.-ă, dacă conţine în ĭea mişcărĭ c.-e.

Gama c.-ă ĭe acea care procede constant prin semitonurĭ, astfel că în octava ĭeĭ auzim complect cele 12 semnitonurĭ ale octaveĭ temperate. Gama c.-ă se notează în general la suit prin accidenţĭ suitorĭ:

*do-do*♯*-re-re*♯*-mi-fa-fa*♯ ş.a.

la pogorît prin accidenţĭ pogorîtorĭ:

*do-si-si*♭*-la-la*♭*-sol-sol*♭ ş.a.

Cînd gama c.-ă ĭe acompaniată însă, această regulă nu ĭe absolută şi în notarea ĭeĭ trebuĭe a ţinea samă de tonalitatea în

care sîntem, de gama diatonică din care această gamă c.-ă provine. Astfel de ex. dacă sîntem în *do* min., raţional ĭeste ca gamă c.-ă să nu se maĭ noteze ca maĭ sus, ci luînd ca baza notele acorduluĭ *do* min.:

do-*do*♯-*re*-mi♭-*mi*♮-*fa*-*fa*♯-
sol-*la*♭-*la*♮-*si*♭-*si*♮-*do*.

Maĭ mult încă, unuiĭ autorĭ, orĭ care ar fi armonia accompaniatoare, preferă a înlocu în gama c.-ă suitoare intervalele crescute de secundă, quintă şi sextă (în gama c.-ă începînd cu *do* notele *re*♯, *sol*♯ şi *la*♯) prin intervalele minore enarmonice (*mi*♭, la♭ şi *si*♭).

Notele pasagere sînt c.-e, cînd ĭele fac parte dintr'o gamă c.-ă.

Armonieĭ i se dă epitetul de c.-ă, cînd conţine acordurĭ modulante în carĭ predomnesc mişcările c.-e. De aicĭ încă epitetul c. aplicat stiluluĭ bazat pe o armonie c.-ă şi cu *cromatism*, cu game şi fragmente de game c.-e în melodiele luĭ.

In special note c.-e într'un acord se numesc acele carĭ provin din alteraţiunea uneĭ note reale a acorduluĭ (v. *acord alterat*).

Instr.-e c.-e se numesc acele ce pot emite toate sunetele gameĭ c.-e, adică toate cele 12 semitonurĭ ale octaveĭ sistemuluĭ temperat şi în special instr.-ele de alamă (sau alt metal) cu cilindri sau pistonĭ (maĭ de mult chĭar cele cu cheĭ), pentru a le deosebi de instr.-ele naturale, carĭ nu pot emite decît seria armonică a fundamentaleĭ tubuluĭ lor.

Aceste sînt principalele cuvinte la carĭ se aplică în muzica modernă cuvîntul c. şi dacă acest epitet se maĭ poate întîlni pe lîngă altele, explicaţiile de maĭ sus sînt suficiente pentru a nu se întîmpina nicĭ o greutatea în înţelegerea sensuluĭ luĭ.

In antichitate însă şi anume la Grecĭ, găsim încă acest cuvînt aplicat într'un sens, care n'ar avea poate o mare importanţă pentru noĭ, dacă urmele acestuĭ sens nu s'ar găsi, şi atît de puternice înca, în muzica bisericească şi în cea populară.

Grecĭĭ dădeau epitetul de c. unuĭa din genurile muziceĭ lor (v. *Gen*), format din două tetracorde c.-e unite printr'un ton complementar. Tetracordele c.-e, formate din două semitonurĭ şi un interval de un ton şi jumătate (*trihemiton*) ĭerau de diferite specĭĭ, după locul ce-l ocupa trihemitonul în raport cu cele două semitonurĭ. Autorĭĭ deosebeau treĭ genurĭ c.-e: *moale*, *sesquialter* şi *tonic*, dintre care pare că acest din urmă, format din tetracorde de specia întîĭ, ĭera cel maĭ important şi avea o gamă analoagă cu seria:

*mi-fa-fa*♯ (*sol*♭)-*la-si-do-do*♯ (*re*♭)-*mi*,

dar nicĭ un document n'a parvenit până la noĭ pentru a justifica vechile teorĭĭ ale acestor genurĭ. Dintre compozi-

torii moderni pare că singurul care, găsind acestei game un „caracter de melancolie nu lipsit de farmec", a întrebuințat-o în una din compoziţiile sale, a fost savantul profesor de la Conservatorul din Paris, d. Bourgault-Ducoudray (melodia *Primevère*). O gamă analoagă cu aceasta, dar constituită în alt mod, ie așa numita *c.-ă orientală*; această gamă ie formată din două tetracorde c.-e de specia a doua, cu trihemitonul la mijloc, unite între iele prin tonul complementar:

*re-mi♭-fa♯-sol-la-si♭-do♯-re.*

Iea ie bazată pe dominantă (*re*), tonică fiind *sol*, și astfel fiind iea nu se deosebește de gama minoră decît prin alterațiunea suitoare a graduluĭ al patrulea (*do*). Această alterațiune însă, care aduce prezența a două secunde crescute, ie suficientă pentru a da acesteĭ game un sentiment de melancolie imposibil de atins prin gama minoră; și pe lîngă acest sentiment de melancolie vine să se maĭ adaugă caracterul visător al terminațiuneĭ suspensive pe dominantă.

De observat ieste că în această gamă, dacă ambitus al melodieĭ ar trece peste octava indicată (*re-re*), tetracordul următor superior n'ar maĭ fi repetarea tetracorduluĭ întăĭ al octaveĭ date, ci după un ton complementar ar veni un tetracord c., care ar fi:

*mi♭-fa-sol♯*-la.

Asemenea în jos după un ton complementar ar veni tetracordul pogorîtor:

*do-si♭-la♭*-sol.

Această gamă, după toate probabitățile, de origină greacă foarte vechie, ie foarte întrebuințată în melodiile populare ale Asieĭ micĭ, în tot Orientul european și în toate părțile unde muzicanțiĭ ambulanțĭ țiganĭ, turcĭ sau persanĭ, au putut s'o ducă. Maĭ mult încă, iea formează baza unora din glasurile muziceĭ Bisericeĭ orientale; astfel că la noĭ, avînd această dublă cale de propagare, muzica bisericească și lăutariĭ țiganĭ, nu ie nicĭ o mirare că să o găsim atît de naturală, atît de națională. In timpurile maĭ nouă, introdusă în Occident prin muzica și lăutariĭ ungurĭ, a fost adoptată de uniĭ compozitorĭ; între alțiĭ Saint-Saëns s'a servit de iea în baletul din opera s'a biblică *Samson et Dalila*, ceia ce ne arată cu nu toată lumea o iea drept gamă ungurească (v. *Ungurĭ*).

Cromorne (fr.), numele uneĭ întregĭ familiĭ de instr.-e cu ancie dublă și tub cilindric de lemn, foarte uzitate în sec. 15 și 16 și dispărute din corul instr.-elor moderne chiar de prin sec. 17, cînd au fost înlocuite prin familile oboieĭor și fagotelor. Numele pare că n'ar fi decît o francizare a numeluĭ german *Krummhorn* sau *Kromphorn*, corn întors, care ar veni de

acolo că aceste instr.-e aveau partea inferioară a tubuluĭ întoarsă în semnicerc, ca o cîrjă. Alţiĭ deduc acest nume de la *cor* = corn şi *morne* = trist, întunecat, care ar proveni de la caracterele timbruluĭ. De aicĭ numele it.: *Cormorne*, *Cornamuto torto* sau simplu *Storto* (întors) ce se maĭ da acestor instr.-e. Prima etimologie ĭe maĭ probabilă şi ĭe chĭar cea admisă de autoriĭ francezĭ. In sec. 16 li s'a dat instr.-elor din această familie şi numele de *tournebout* (= capăt-întors). Ancia ĭera aplicată la un bocal de alamă, analog cu acel al fagotuluĭ. Se fabrica în maĭ multe dimensiunĭ: *sopran* ($do_3$), *alto* ($sol_2$), *tenor* ($do_2$) şi *bas* ($do_1$): în sec 17 li s'a adăugat chĭar un *contrabas*, dar acest secol a fost timpul dispariţiuneĭ lor. Extensiunea a variat cu timpul şi cu numărul bortelor şi a cheilor. — In orgă s'a dat acest nume unor jocurĭ de 4, 8 sau chĭar 16 p. (în pedală), cu ancie şi cu tuburĭ semi-conice (jos) semi-cilindrice (sus). Aveau un timbru de o sonoritate gravă, frumoasă, amintind pe acea a clarneteĭ bas; ĭerau unele din jocurile cele maĭ melodioase ale orgăĭ şi din cele maĭ întrebuinţate şi nu se poate explica de ce au dispărut din orgile moderne (în unele orgĭ acest joc se numea *Photinx*).

Cronometru, cuvînt format din greceste = măsurator de timp, nume dat de uniĭ autorĭ instr.-uluĭ numit *metronom* (v.).

Croque-*notes* (fr.), literar = mănîncă (devoră) note, expr. familiară, nume dat în despreţ, unor instr.-iştĭ, şi în special pianiştĭ, carĭ tot citind şi executînd cu oare care uşurinţă pasajele cele maĭ grele, nu pun nicĭ a expresiune în execuţiunea lor.

Crota v. *Crut*.

Crotale (lat.: *Cratalum* gr.: Κρόταλον), specie de castanete (v.) antice. Se fabricau dintr' un baston de trestie, despicat în două şi legat la un capăt, aşa că scuturînd instr.-ul, cele două lame se loveau una de alta producînd o specie de clempăritură utilizată pentru a marca ritmul dansuluĭ. Sub această formă instr.-ul avea aspectul unuĭ plisc de cocostîrc, de unde porecla de *crotalistria* dată acesteĭ păserĭ, nume ce se da dănţuitoarelor sau femeilor ce acompaniau dansul cu acest instr. Ie greşit că se compară de uniĭ autorĭ C.-ele cu cimbalele (v.); chĭar maĭ tîrziu, cînd s'au făcut C. din lemn, din scoĭcĭ, din metal, dîndu-lise diferite forme, ĭele n'au fost altă ceva decît castanete. Instr.-ul gr. numit *Platage* (v.), nu ĭera altă ceva decît tot o specie de C. fabricate în lemn, şi tot numele de C. se dă cîte o dată instr.-uluĭ ce servea în antichitate dirijorilor pentru marcarea măsureĭ, numit în special *scabellum* (v.).

Crotchet (engl.) = cîrlig (v.), numele dat figureĭ de notă ♩, pătrimeĭ.

Crouth (fr.) *Crowd*, *Crwth* ş. a. v. *Crut*.

Cruce (+), semn convenţional care în cifrarea obicĭnuită a acordurilor se rapoartă la nota sensibilă; pusă deasupra uneĭ note a basuluĭ, însamnă că terţa acesteĭ note ĭe sensibila; pusă înaintea uneĭ cifre înseamnă ca nota reprezintată prin acea cifră ĭe sensibilă. C.-a a fost introdusă în cifrarea basuluĭ de Rameau. In cifraţia luĭ G. Weber (v. a *cifra*), C.-a se pune ca exponent cifreĭ latine III, pentru a indica acordul crescut de pe gradul al treilea din gama minoră. In alte cifraţiĭ, pus ca exponent la litere se întrebuinţează pentru a îndica acordul major prin opoziţie cu exponentul O indicînd un acord minor.

Germaniĭ dau numele de C. (*Kreuz*) diezuluĭ şi de *C. dublă* (*Doppel-Kreuz*) sau *spaniolă* (*spaniche*) sau *Andreas-kreuz*, dubluluĭ diez.

C.-a, ca o transformaţiune de necunoscut a litereĭ t, se maĭ găseşte une orĭ indicînd un *tril* (v.).

In psaltichie C.-a (*Stauros* sau *Stavros*) se întrebuinţază indicînd locurile unde cîntăreţul trebuĭe să respire.

Crucifixus (lat.), a doua parte din *Credo* (v.) al liturgĭeĭ catolice, începînd la cuvintele „*Crucifixus etiam pro nobis*“ = Şi s'a restignit pentru noĭ.

Cruil (irl.) v. *Crut*.

Crumata (gr.: Κρούματα), vechĭe specĭe de castanete (v.) făcute din valve de scoĭcĭ. Numele le venea de la verbul gr.: Κρούω = a lovi, a pocni.

Crumhorn, v. *Cromorne*.

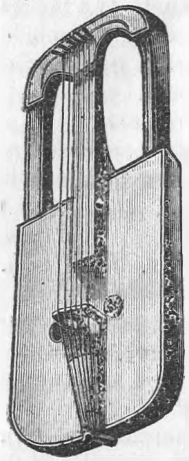
Crupezai (gr.: Κρούπεζαι) = opincă de lemn, nume dat de uniĭ autorĭ specieĭ de crotale (v.) ce servea dirijirilor pentru a marca măsura (v. *Scabelum*).

Crusmata v. *Crumata*.

Crustice, *instr.-e c.* (germ.: *Krustische Instrumenten*), de la verbul gr.: Κρούω = a lovi, nume dat de uniĭ autorĭ instr.-elor de lovire, de percusĭune (v.).

Crut (fr.: *Crouth*, *Cruth*, engl. *Crowd*, anglo-saxon.: *Crudt*, irl.: *Cruit*, lat.: *Chrotta*, *Crota*, it.: *Crut*), unul din cele maĭ vechĭ, dacă nu chĭar cel maĭ vechĭ dintre instr.-ele europene cu arcuş, citat deja, sub numele de *Crota britana*, la începutul sec. VII (609), ceĭa ce face a se crede că ĭera de origină britanică. Consta dintr'o ladă de resonantă, de o formă aproape dreptunghĭulară, lucrată într'o aceĭaş bucată de lemn; o parte a acesteĭ lăzĭ ĭe acoperită de o tablă de armonie deasupra căreĭa sînt întinse coardele. Cea maĭ vechĭe formă ĭera numaĭ cu treĭ coarde, numit de Anglo-Saxoni *Trithant-crowth*, de Irlandezĭ *Creamtine-cruit*. Aceste instr.-e, care se deosebeau de instr.-ele cu arcuş uzitate până prin

sec. 9, prin lipsa gîtuluĭ, nu aveau nicĭ urechĭ, nicĭ scaunaş şi trebuĭe a presupune că o singură coardă ĭera pusă în vibraţie de arcuş, celelalte fiind pişcate cu mîna stîngă. Maĭ tîrziu s'a fabricat instr.-e cu maĭ multe coarde, s'a practicat urechĭ în tabla de armonie, s'a pus un scaunaş coardelor, şi instr,-ele astfel perfecţionate, dacă în Franţa şi Germania au fost repede înlocuite de celelalte instr.-e de arcuş, în Anglia, Irlanda şi Bretania s'au menţinut mult timp şi n'au dispărut cu desăvîrşire decît în secolul nostru. Ultimele instr.-e, de care se găsesc încă specimene prin muzeĭe, au 6 coarde, acordate $re_4$, $re_3$, $do_4$, $do_3$, $sol_3$, $sol_2$; dintre acestea cele 4 dintăĭ sînt întinse deasupra uneĭ limbĭ (taste) care merge pănă la mijlocul tableĭ de armonie, ĭar cele două ultime alăturea, pentru a fi numaĭ pişcate. Slaba curbură ce prezintă scăunaşul arată ca coardele acordate în octavă ĭerau atacate simultaneu de arcuş.


30. Crut.

Crwth v. *Crut*.

C. s. presc. în loc de *Colla sinistra* = cu stînga, se întrebuinţază maĭ cu samă în muzica de piano.

Csardas v. *Cĭardaş*.

C schlüssel (germ.) = cheĭa de *do* (v.).

C-sol-fa, sau *C-sol-fa-ut*, numele ce lua în sistemul de solmizare prin mutaţiunĭ sunetul *do*.

Cuac (fr.: *couac*) sau *Kix* (germ.: *Kicks*) nume dat unuĭ accident vocal provenind din saltul brusc şi involuntar pe acelaş sunet de la registrul de pĭept la registrul de cap şi revenirea imediat înapoĭ. Se înţelege că nu se produce decît la sunetele ce pot fi luate în ambele registre. Instr.-ele de suflare, maĭ cu samă acele cu ancie, sînt expuse la accidente analoage, provenind sau din saltul la o armonică prea îndepartată sau din faptul că tubul nu intră în vibraţiune şi sunetul ĭe produs numaĭ de ancie. Generalizîndu-se s'a dat acest nume la orĭ ce greşală frapantă în intonaţiune.

Cuculus (lat.) = cucu, se numea în vechile orgĭ un mecanism destinat a imita cîntecul acesteĭ păserĭ; efectul ĭera produs de două tuburĭ acordate în terţă majoră.

Cucurbilă sau *tidvă*, (fr.: *calebasse*, germ.: *Flaschenkürbis*), fructul unor plante numite în special *Cucurbitacee*, serveşte la unele popoare cu o cultură primitivă la fabricaţiunea instr.-elor lor, fie pentru ale procura pavilioane la instr.-ele lor de suflare, fie pentru a le servi

de lăzĭ de resonanță. Chĭar formele primitive ale *Cengului* chinez, ale diferitelor speciĭ de *Vina* indiene, încă recurg la aceste speciĭ de lăzĭ de resonanțe, sau rezervoriĭ pe care natura li procură de a gata.

Cu gura'nchisă (fr.: *à bouche fermée*, it.: *a bocca chiusa*, germ.: *Brummbstimmen*), expr. indicînd un mod de execuțiune corală producînd impresiunea unuĭ murmur îndepartat, misterios, a unuĭ vuet, sau a unuĭ acompaniament de orgă, după modul cum ĭe întrebuințat. Verdi în *Rigoletto*, făcînd să vocalizăze astfel un cor bărbătesc între culise, imitează vuetul vîntuluĭ. Alte orĭ un solo vocal ĭe acompaniat de masa corală, producîndu-se astfel ilusia unuĭ acompaniament de orgă. Acest efect se întrebuințază maĭ cu samă în corurile bărbăteștĭ și se obține nu literalminte cîntind cu gura'nchisă, ci vocalizînd cu buzele apropiate, așa că sunetul ĭe oare cum reținut în cavitatea bucală. Kastner suĭe originea acestuĭ efect la vechiĭ Germanĭ, cari după cum ne spune Tacit, cînd începeau a întona imnele lor resboĭnice, îșĭ apropiau scuturile lor de buze, astfel că produceau un formidabil murmur, de un efect înspăimîntător.

Cuie sau *Șuruburĭ* (fr.: *Cheville*, germ.: *Wirbel*) servesc în violină, chitară ș. a. instr.-e pentru a întinde și acorda coardele, cari la un capăt sînt fixate printr'un nod de *cordar*. La instr.-ele cu coarde maĭ puternice, care susțin o maĭ mare forță de tensiune, ca la chitară ș. a. aceste cuĭe sînt învîrtite prin ajutorul unor roțĭ dințate. Capătul instr.-uluĭ în care sînt fixate C.-le se numește *Cuĭer* (germ.: *Wirbel-Kasten*).

Cuivre (fr.) = aramă.

Cujaviac, dans polonez analog cu mazurca (v.).

Culisă (fr.: *Coulisse*, germ.: *Zug*), tub adițional care lunecă fără pĭerdere de aĭer în tubul unor instr.-e de metal, făcînd astfel să varieză progresiv lungimea lor și schimbîndu-le prin urmare momentan fundamentala, le schimbă și seria armonică și permite a se da instr.-uluĭ o extensiune cromatică. Funcționarea C.-eĭ cere ca să fie aplicată la un tub cilindric; la un tub conic n'ar putea luneca fără pĭerdere de aĭer, ceĭa ce ar denatura timbrul. Astfel ĭea n'a putut fi aplicată decît trompeteĭ și trombonuluĭ. Iată cum funcționează ĭea. Să presupunem că avem un trombon în *si*♭, de lungimea 2 m 95 cm. Poziționea luĭ naturală, numită poziționea I ne dă sunetele:

$si_{-1}\flat$, $si_1\flat$, $fa_2$, $si_2\flat$, $re_3$, $fa_3$ ș. a.

Prin ajutorul C.-eĭ lungim tubul instr.-uluĭ până la lungimea de 3 m 126, corespunzînd luĭ $la_{-1}$, și această pozițione, II, ne va da seria:

$la_{-1}$, $la_1$, $mi_2$, $la_2$, $do_3\sharp$, $mi_3$, ș. a.

A treĭa poziţiune, lungind tubul instr.-uluĭ până la 3 m. 313 ne va da seria:

*la*-$_1$♭, *la*$_1$♭, *mi*$_2$♭; *la*$_2$♭, *do*$_3$, *mi*$_3$♭ ş. a.

Poziţiunea IV (lungimea tubuluĭ 3 m. 509) ne va da seria:

*sol*-$_1$, *sol*$_1$, *re*$_2$, *sol*$_2$, *si*$_2$, *re*$_3$, ş. a.

Asemenea pentru poziţiunea V (lungime 3 m. 718) vom avea seria:

*sol*-$_1$♭, *sol*$_1$♭, *re*$_2$♭, *sol*$_2$♭, *si*$_2$♭, *re*$_3$♭ ş. a.

A şasa poziţiune (lungime 3 m. 939) ne va da seria:

*fa*-$_1$, *fa*$_1$, *do*$_2$, *fa*$_2$, *la*$_3$, *do*$_3$ ş. a.

Şi în fine a şaptea poziţiune (lungime 4 m. 174), la care se opresc instr.-iştiĭ, ne va da seria:

*mi*-$_1$, *mi*$_1$, *si*$_1$, *mi*$_2$, *sol*$_2$♯, *si*$_2$ ş. a.

Intrunind sunetele obţinute prin diferitele poziţiunĭ ce a luat C., avem seria *mi*-$_1$♭,—*si*-$_1$♭, apoĭ de la *mi*$_1$ cromatic înainte. Intre *si*-$_1$♭ şi *mi*$_1$, ĭeste o lacună; ar trebui să mergem până la poziţiunea a 12ª pentru a o complecta. Astfel instr.-iştiĭ mărginesc de ordinar la *mi*$_1$, extensiunea trombonuluĭ, dar un bun instr.-ist scoate şi cîteva din fundamentalele despre a căror întrebuinţare sînt exemple de un efect formidabil (v. *Trombon*). Se înţălege că mărimele cu cari variază instr.-ul de la o poziţiune la alta variază cu instr.-ul căruĭa ĭe aplicată C.

Invenţiunea C.-eĭ ĭe fără nicĭ o îndoĭală europeană; nicăirĭ aĭurea nu există astfel de instr.-e. In China există adevarat o trompetă formată din tuburĭ întrînd unul în altul, ca un telescop, dar această lungire nu are nicĭ un raport cu C. europeană. Cea maĭ vechĭe urmă de instr.-e cu C. ĭe figura unuĭ instr. care are toate aparenţele unuĭ trombon fără pavilion, figură ce se găseşte într'un manuscrip din sec. 9 aflător la biblioteca din Bologna.

Aplicaţiunea C.-eĭ la trompetă ĭe atît de naturală că nu putea lipsi de a se produce şi pare că *tromba da tirarsi*, uzitată de J. S. Bach, nu ĭera altă ceva decît o trompetă cu C. In timpurile maĭ nouă ideĭa a fost reluată de Haltenhoff, din Nassau, în 1781, de J. Hyde, din Londra, la începutul secoluluĭ nostru, şi de Legram, din Paris la 1820. Nicăirĭ însă n'a întimpinat acest sistem aplicat trompeteĭ succesul ce l'a întimpinat în Anglia, unde şi azĭ sînt trompetiştĭ cari preferă trompeteĭ cu pistonĭ trompeta cu C. (*v. Trompetă*)

Cumoduti sau *Cumudvati*, numele unuĭa din micile intervale (v. *Sruti*) ale muziceĭ indiene (v. *India*).

Cuno (sp.) specie de darabană columbiană, cu cilindrul foarte lung.

Cuplet (fr.: *Coupplet*), nume dat diviziunilor uneĭ poeziĭ, fiecare formată din maĭ multe versurĭ, cînd aceste diviziunĭ se cîntă pe o aceĭaşĭ melodie, repetată. Ie o denumire întrebuinţată maĭ mult în muzica uşoară, maĭ cu samă în ope-

rete şi vodeviluri. In cantate, opere şi alte lucrări de un stil maĭ înalt, aceleaşĭ diviziunĭ ĭeau numele de *strofe* (fr. şi germ.: *Strophe*) sau *stanţe* (it.: *Stanza*). Maĭ de mult numele de C. se dădea diferitelor variaţiunĭ ale uneĭ teme date şi se maĭ da încă diferitelor perioade episodice ce se intercalează între repetăriile temeĭ principale într'un *Rondo*, *Passacaglia* ş. a.

Curantă v. *Corrente*.

Cuspida (lat.) = ascuţit, vechĭ jocurĭ de orgă, de 8, 4, 2 şi chĭar 1 p. cu tuburĭ conice resturnate. Ie sub înţăles cuvîntul *tibia* (it.: *flauto cuspido*, germ.: *Spitz flöte*).

Custos (lat.) nume dat semnului ^^ sau ⁄ ce se punea maĭ de mult la capătul portativelor pentru a prezice nota ce are să urmeză în portativul următor.

C ul v. *C sol fa*.

Cuvelă (fr.: *cuvette*), nume dat părţeĭ ce formează baza harpeĭ, la care sînt adaptate pedalele.

Cv. . . . v. *Ci*. . . .

Czardas (ung.) v. *Ciardaş*.

Czakan (boem) v. *Ciacan*.

D, în notaţiunile alfabetice a reprezintat şi reprezintă în general sunetul *re*, gradul al doilea al scăreĭ majore tip. In sistemul de solmizare prin mutaţiunĭ acest sunet lua diferite nume: *la, sol* sau *re*, de unde denumirile *D sol re, D la re, D la sol re*, ce se dădeau în scrierile teoretice şi în vorbire acestuĭ sunet *re*.—Până în sec. 13 a figurat între cheĭ (*dd*), fără însă o avea o întrebuinţare practică decît în cazurĭ rarĭ, şi atuncea punîndu-se pe portativ pe linia a patra, împreună cu cheia luĭ *sol* (*gg*) pe linia a doua, ceia ce dădea un pleonasm.—Ca abreviaţiune ĭe întrebuinţat: ca termin de nuanţare, în loc de *dolce*; în muzica pentru instr.-e cu claviatură, deasupra un pasaj, în loc de *dreapta* (*dextra, destra, droite*), subînţălegîndu-se cuvîntul *mîna* (*manu, mano, main*); în terminiĭ indicînd o reluare, în loc de *da*, sau *dal*: *d. c* = *da capo*, *d. s.* = *dal sengo*; în vechĭ partiţiunĭ vocale, indicînd partida cea maĭ acută, în loc de *discantus, dessus*, şi făcînd prin urmare dublă întrebuinţare cu litera C. (*Cantus*) şi cu litera S. (*Sopranus, Superius*). —In terminologia germană *d* reprezintă nu numaĭ sunetul *re*, dar şi tonalitatea luĭ *re*; *d dur* = re major, *d moll* = re minor.

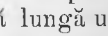
Da, silabă întrebuinţată în modul de solfiare numit în special *damenisatio* (v.).

Da (it.), prep. = de la. *Da capo* = de la capăt, expr. care indică o reluare, o repetare a părţeĭ întăĭa, în totalitate sau până la locul indicat prin cuvîntul *fine*. Adese această expr. ĭe înlocuită prin semnul *reluăreĭ* (v.). In Germania se întrebuinţază uneorĭ, expr. *D. c.* de către public, cerînd repetarea bucăţeĭ, în sensul prin urmare în care ĭe întrebuinţat de celelalte popoare cuvîntul *bis*.

Dab-dab, specie de darabană arabă.

Dac, mare darabană indiană, servind altă dată la resboĭ, astăzĭ în ceremoniile religioase. Membranele se lovesc cu două baghete de lemn. Ie ortografiat de muzicografĭ în diferite modurĭ: *dak, dhak, dhakka*.

Dactil, picĭor poetic format din o silabă lungă urmată de două silabe scurte: — ˘ ˘, corespunzînd muzical la figura



Dactilion (fr.: *Dactylion*) aparat inventat la 1835 de H. Herz, în scopul de a da agilitate şi putere degetelor tinerilor pianişti şi care caşi celelalte încercărĭ analoage a fost repede pus la o parte (v. *Chiroplast*).

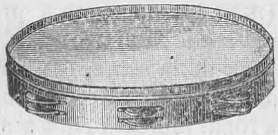
Daf, specie de dairea algeriană, cu cadrul patrat şi cu două coarde întinse sub membrană.

Dagara şi *Jaridap* (*Jharidap*) specii de dărăbănĭ, cu cîte o singură membrană, şi cu recipentul piriform de teracotă, întrebuinţate la Indienĭ, în fanfara nupţială numită *nahabat*. Ambele sînt lovite în acelaş timp cu cîte o baghetă şi nu diferă decît prin dimensiunĭ. O altă păreche de dărăbănĭ, în totul analoage şi cu aceĭaş întrebuinţare sînt minute *Damama* şi *Tikara*. Toate aceste denumiri sînt în limba bengală.

Daina (beng.) sau *dakskina* (skr), o specie de darabană indiană, cu recipientul de lemn, de forma unuĭ trunchĭu de con cu baza sferică şi cu o singură membrană întinsă pe circonferinţa mică. Se maĭ numeşte şi *tabla*, şi, însoţită de o altă darabană maĭ mică, formează, împreună cu *Sarangi* şi cu *Esrar*, orchestra acompaniatoare a cîntecelor uşoare.

Dainos, cîntece populare ale Lituanieĭ, trătînd diferite subiecte şi cîntate în diferite circumstanţe, fie în solo, fie în cor, la lucru, la nunţĭ, la botezurĭ ş. a. Generalminte au un conţinut trist şi sînt cîntate pe o melodie melancolică, în mod minor (v. *Doină*).

Dairea sau *Daira*, cuvînt persan adoptat la noĭ pentru a denumi un instr. de percusiune, probabil introdus prin Ţiganiĭ veniţĭ din Turcia. Constă dintr'o membrană întinsă pe un cerc de lemn; în acest cerc sînt făcute maĭ multe tăeturĭ în cari sînt animate micĭ discurĭ de metal, clopoţeĭ sau verigĭ metalice. A servit la toate popoarele din cea maĭ adîncă



31. Dairea.

antichitate, pentru a acompania dansul, şi aceasta ĭe principale ĭeĭ întrebuinţate şi azĭ. Se pot obţinea treĭ deosebite vuete, maĭ mult sau maĭ puţin muzicale din acest instr.: 1) lovind cu dosul mîneĭ membrana se produc articulaţiunĭ ritmice, de o sonoritate slabă; 2) agitînd cu ĭuţală instr.-ul se face ca să sune accesoriile metalice, ceĭa ce formeeză un vuet de un caracter pronunţat de veselie; 3) făcînd să lunece pe membrană degetul se obţine o specie de duruitură înso-

ţită de zingănitul metalic; acest al treilea procedeu cere oare carea bilitate. Acest instr., cunoscut în Occident sub diferite nume (fr.: *Tambour de Basque*, sp.: *Pandero*, germ.: *Basskische-trommel*, *Tamburin*, ş. a.) a fost utilizat în orchestră de diferiţĭ maĭştri maĭ cu samă în dansurĭ şi bucăţĭ caracteristice (Weber în *Preciosa*, F. David în *le Desert*, Bizet în *Carmen* ş. a.). Ceĭa ce ĭe caracteristic ĭe că numele cel maĭ respîndit, ĭe acel ce i-l dau Francezii, şi poporul basc nu numaĭ nu l'a inventat, dar nicĭ nu-l cunoaşte, decît daor în mîna saltimbancilor nomazĭ.

Dak v. *Dac*.

Dakshina v. *Daina*.

Dal (it.), contracţiune a prepoziţiuneĭ *da* cu articolul *il*; *dal segno* = de la semn, expresiune indicînd o repetare, şi anume de la locul indicat prin *semn* (v.).

Dalok (ung.) = cîntec. *Nepdalok* = cîntec popular.

Damama v. *Dagara*.

Damaru (beng.) specie de darabană indiană, de dimensiunĭ foarte micĭ; recipientul are forma unuĭ cĭasornic de năsip şi membranele sînt întinse prin ajutorul unor coarde. Legenda îĭ acordă favoarea luĭ Siva, dar ĭe foarte decăzut, ne maĭ găsindu-se decît în mîinele îmblînzitorilor de şărpĭ şi altor saltimbancĭ.

Dambeg sau *Dambey*, specie de darabană persană.

Dambura v. *Tanbur*.

Damenisatio (lat.) nume dat de Graun, în 1750, unuĭ sistem de solfiiare (v. a *solfia*) numînd notele cu silabele *da*, *me*, *ni*, *po*, *ta*, *la*, *be*. Ca şi celelalte încercărĭ analoage (v. *Bebisatio*, *Bobisatio*) nicĭ acesta n'a fost adoptat.

Damfa sau *Dampha*, specie de mare darabană indiană, formată dintr'o singură membrană întinsă pe un cadru de lemn de o formă octogonală. Serveşte cerşitorilor religioşĭ, ce merg în pelerinaj dintr'un oraş sfînt în altul, pentru a-şĭ acompania rugăcĭunile lor.

Dämpfer sau *Dämpfung* (germ.) = *Surdină* (v.).

Danemarca v. *Scandinavia*.

Dans (fr.: *danse*, it.: *danza*, germ.: *Tanz*) se numeşte atît o serie de mişcărĭ ritmice ale corpuluĭ regulate după un ritm muzical, cît şi bucata muzicală destinată a regula aceste mişcărĭ ritmice. Această definiţiune cuprinde în sine de la cel maĭ grav şi maĭ solemn marş executat la sunetul uneĭ muzicĭ funebre pănă la cele maĭ desordonate salturĭ provocate de ritmul celeĭ maĭ vesele melodiĭ. Originea dansuluĭ ĭe în însuşĭ natura omuluĭ, care în starea sa primitivă simte necesitatea acestor mişcărĭ ritmice, ca o manifestaţiune a orĭ căreĭ emoţiunĭ viĭ, maĭ cu samă în bucurie. Aceasta ĭe cu atît maĭ adevarat cu cît observăm aptitudinele pentru dans ale diferitelor popoare. Negriĭ, popor

copil, cărora le face bucuriĭ exuberante cele maĭ micĭ nimicurĭ, dansază cu frenezie, şi pentru aceasta li-ĭ de ajuns a auzi cea maĭ rudimentară muzică. Din contra, popoarele practice, cu moravurĭ regulate, maĭ puţin impresionabile, sînt rebele dansuluĭ: Chineziĭ de ex. pare că nu dansază nicĭ o dată şi consideră chĭar arta dansuluĭ ca un ce ridicol şi degradant.

Fără a face istoricul dansuluĭ în sine, aceasta neîntrînd în cadrul prezentuluĭ op, nu ne putem ocupa decît de importanţa muzicală a luĭ, de rolul ce a ţinut şi ţine dansul în desvoltarea muziceĭ.

Autoriĭ vechĭ, grecĭ şi latinĭ, foarte darnicĭ în descripţiunile dansurilor şi a caracterelor lor, sînt din contra foarte cumpătaţĭ cînd vine chestiunea muziceĭ; de altmintrelea aceasta persistă pentru tot ceĭa ce are un raport cu muzica şi face că tot ceĭa ce se ştie asupra antichităţeĭ muzicale se reduce la foarte puţin lucru.

Astfel, după Ateneu, vechiĭ Grecĭ clasau dansurile lor în modul următor:

I Dansurĭ *religioase*, executate în temple sau în alte locurĭ, în onoarea zeilor.

II Dansurĭ *Dramatice*, sau *scenice*, *teatrale*, împărţite ĭele însuşĭ în *tragice* (*Emmeleia*), *comice* (*Cordax*) şi *satirice* (*Sikinnis*).

III Dansurĭ *lirice*, clasate în *Pirica* (*Pyrrihe*), *Iporhema* şi *Gimnopedia*,

IV Dansurĭ particulare.

Aceste diferite specii de dansurĭ, pe care le regăsim în cursul timpuluĭ sub diferite denumirĭ la diferitele popoare, descrise în detaliu de autorĭ, fiind de caractere atît de deosebite, ĭe natural că şi bucăţile muzicale ce le acompaniau corespundeau acestor deosebite caractere. Dar autoriĭ se mărginesc a ne spune ritmul poetic pe care se baza ritmul dansuluĭ, şi că ĭele ĭerau acompaniate cînd de liră, aulos sau kitară, cînd de voce, cînd atît de voce cît şi de instr.-e şi cînd în fine, une orĭ, tot acompaniamentul se mărginea la unul sau cîteva instr.-e ritmice, sistru, castanete ş. a.

Această stare de lucrurĭ se prelungeşte şi tot cît priveşte Evul mediu. Arta dansuluĭ trece prin diferite faze, se prezintă sub diferite aspecte. Iea ĭe cînd patronată de ceĭ puternicĭ, cînd proscrisă, oficial sau numaĭ condemnată moralicește. Numaĭ către sfîrşitul sec. 15 se produce în Italia o renaştere a arteĭ dansuluĭ, atît ca dansurĭ scenice (v. *Balet*), cît şi ca dansurĭ de societate, muzică de dans propriu zisă. Cu începutul sec. 16 încep şi colecţiunile tipărite de ariĭ de dans, în cari putem vedea ce ĭera muzica de dans la acea epocă. In general această muzică constă, din perioade regulate de

cîte opt tacte, cu un ritm bine pronunţat, variînd după acel al dansuluĭ, după care variază asemenea şi măsura şi mişcarea (*tempo*). Unele din aceste dansurĭ aveau o formă muzicală bine hotărîtă; altele nu se deosebeau decît prin detaliĭ şi muzica ce le însoţa nu ĭera decît melodia altor dansurĭ. Sec. 16 ne-a lăsat nu numaĭ specimene melodice de aceste dansurĭ, dar şi de acele prezintînd o adevarată valoare artistică prin lucrarea polifonică la care au fost supuse. La cuvinte respective (*giga*, *sarabanda*, *gagliarda*, *passamezzo*, *tarantela*, *saltarello*, *forlana*, *siciliana*, *bergamasca*, *volta*, *jaleo*, *vito*, *branle*, *corrente*, *allemande*, *bourrée*, *rondena*, *pavana*, *ciacona*, *seguidilla*, *bolero*, *cachucha*, *passepied*, *rigaudon*, *gavota*, *menuet* ş. a.) se pot vedea detaliĭ, maĭ cu samă privite din punctul de videre muzical, asupra dansurilor în favoare în diferitele ţărĭ în sec. 16, 17 şi 18.

Un rol important îl ţine muzica de dans în desvoltarea formelor muzicale în sec. 17. Formele numite *Sonata di camera*, *Balletto*, *Suita*, *Partita*, nu ĭerau la început decît o serie de ariĭ de dans, executate într'un ordin anumit şi legîndu-se între ĭele prin tonalitate. Cu timpul aceste diferite părţĭ, formate la început din simple reprize de cîte opt tacte, încep a fi bucăţĭ desvoltate, bazîndu-se pe o temă, cu o contratemă şi părţĭ episodice: în curînd ĭele pierd şi ritmul şi măsura primităvă, ne conservînd decît mişcarea şi numele vechĭuluĭ dans, şi acestea chĭar înlocuite maĭ tîrziu prin terminiĭ de mişcare modernĭ. Astfel s'a desvoltat, din modestele forme ale arielor de dans ale secolilor trecuţĭ, superbele monumente muzicale ce poartă în secolul nostru numele de sinfoniĭ.

Acest rol important ţinut un timp de muzica de dans, n'o împiedecă însă de a fi şi azĭ considerată ca un gen cu totul inferior. Lăsînd la o parte muzica de balet (v.) care nefiind aşa strict supusă ritmuluĭ şi măsureĭ arielor de dans prezintă un cîmp maĭ vast fantazieĭ compozitoruluĭ, muzica de dans, destinată a acompania dansurile aşa zise de societate, forţată ce ĭe de a se mărgini în urmărirea strictă a ritmuluĭ necesar, şi a readuce periodic aceleaşĭ cedenţe, nu constă decît din formule, pe care compozitoriĭ, ĭe drept, pun cel maĭ slab interes pentru a le deghiza şi varia, fiind adese foarte mulţumiţĭ dacă întorsătura melodică bazată pe acel ritm şi pe aceĭaş formulă armonică i se pare de un aspect nu cu totul banal.

Urmînd modeĭ, a tot puternică în societatea maĭ mult sau maĭ puţin înaltă, şi arta dansuluĭ a variat cu timpul; tot moda face că balurile de socie-

tate sînt aceleaşĭ la Petersburg ca şi la Lisabona, la Londra ca şi la Bucureştĭ. Un timp toate dansurile vechĭ dispar din sceste balurĭ şi sînt înlocuite prin *polca*, *vals*, *cadril* şi alte cîteva analoage, asupra cărora se văd desluşirĭ la articolele respective. Acestea domnesc un timp într'un mod exclusiv, neadmiţînd decît varietăţĭ sau micĭ modificaţiunĭ de detaliu, de mică importanţă; de cîţĭ va anĭ însă tot moda a început o specie de renaştere a vechilor dansurĭ, maĭ mult *merse* decît *saltate*, care la rîndul lor tind a face uĭtate pe predecesorele lor. Ceĭa ce nu ĭe supus fluctuaţiunilor modeĭ însă ĭe arta populară, care în balurile de societate nu se prezintă decît în mod excepţional, şi care, în diferite ţărĭ, ne prezintă o aşa mare varietate de dansurĭ atît de caracteristice prin ritmul lor, atît de drăgălaşe prin simplicitatea şi sinceritatea melodieĭ, că nu se pot teme nicĭ odată de a deveni banale, şi ne fac, pe noĭ muzicanţiĭ, a asculta cu mult maĭ mare interes muzica ce face să se bată la arşiţa soareluĭ praful pĭeţelor săteştĭ decît acea ce resună sgomotos în saloanele lustruite şi iluminate *a giorno*.

Dara, specie de mare dairea indiană.

Darabană, *dobă* sau *toba* (fr.: *tambour*, *caisse*; germ.: *Trommel*; it.: *tamburo*, *cassa*; engl.: *Drum*) ĭe numele dat în general instr.-elor de percusiune producînd un sunet sau un vuet prin lovirea a uneĭa sau două membrane întinse şi în special acelor cu două membrane întinse la cele două baze ale unuĭ vas deşărt (de ordinar cilindric), de lemn, de metal sau de alt material, aceasta neinfluenţînd întru nimic asupra timbruluĭ. Membranele sînt întinse prin ajutorul adouă cercurĭ şi a unuĭ sistem de vergĭ de fĭer la capăt cu şurub, sau simplu prin o frînghie mergînd în zigzag de la un cerc la altul şi prezintînd legăturĭ care permit a varia tensiunea. Sunetul ĭe produs în instr.-ele de dimensiunĭ mijlociĭ prin lovirea cu două baghete de lemn, terminate la capăt printr'o mică umflătură; la instr.-ele de dimensiunĭ marĭ cu o specie de *maiă* de lemn. Sînt deosebite varietăţĭ, deosebindu-se prin dimensiunea membranelor, prin înălţimea cilindruluĭ, prin modul de tensiune ş. a. Principalele sînt: 1) *D. mare*, numită în special la noĭ *tobă* sau *dobă* (v.); 2) D. propriu zisă (fr.: *caisse roullante*, germ.: *Wirbel-trommel*, *Roll-trommel*) cu cilindrul lung, de lemn; şi 3) *D. militară* (fr.: *caisse claire*, germ.: *Militär-trommel*), cu cilindrul scurt, de metal şi avînd o sonoritate pătrunzătoare, provenind din prezenţa a două


32. Darabană.

coarde intinse pe membrana inferioară, cari joacă rolul de percutatorĭ, ceĭa ce deschide mult timbrul.

D. fiind un instr. cu sunet nehotărît, nu necesitează decît o notaţiune ritmică. Diferitele moduri de a o lovi sînt numite şi reprezintate grafic în modul următor:

*ta*, lovitură simplă, cu o singură baghetă, întrebuinţată rar:

*fla*, lovitură dublă, cu ambele baghete, aproape simultaneu, notată şi care maĭ corectartrebui să fie notată căcĭ ĭe o lovitură slabă urmată de una tare;

*tra*, lovitura de şarjă, deosebindu-se de *fla* numaĭ prin accent, *tra* fiind formată dintr'o lovitură scurtă acectuată urmată de un slabă:

*ra* sau duruitură, formată din 3, 4 sau maĭ multe lovituri sau ş. a.

Duruitura continuă ĭe însemnată prin semnul de *tremolo*: sau sau chĭar sau prin semnul triluluĭ (v. *Duruitură*).

D. cunoscută în Orient din cea maĭ adîncă antichitate, Greciĭ şi Romaniĭ nu pare a o fi întrebuinţat. Introdusă în Europa prin Sarazinĭ, deja în sec. 14 ĭe adoptată de toate popoarele, servind în armată, maĭ întăĭ pentru diferite semnale, apoĭ în muzicile militare, în armoniĭ şi fanfare. Gluck o introduce pentru întăĭaşĭ dată în orchestra de teatru şi anume în corul Sciţilor din *Ifigenia în Taurida* (Paris 1779). A fost apoĭ întrebuinţată într'un mod natural în opere în cari apare elementul militar şi chĭar în alte circumstanţe s'a obţinut rezultate fericite (între alţĭ Meyerbeer în *Hughenoţii* şi *Prefetul*), dar locul seu prin excelenţă ĭe acolo unde ĭe armată şi efectul ĭe maĭ cu samă mare cînd sînt întrebuinţate în mare număr în acelaş timp. In cortegiile funebre se dă D-eĭ militare o sonoritate lugubră prin slăbirea coardelor sau prin trecerea uneĭ curăle între acestea şi membrană, ceĭa ce împiedecă percutarea; ĭe un efect analog cu acel obţinut prin învălirea timpanelor.

Darabancic ĭe acel ce bate darabana.

Darabuka sau *Darabukeh*, darabană arabă, cu corpul format dintr'un vas de lemn, de metal sau maĭ adese orĭ de teracotă, avînd forma unuĭ ulcĭor cu gîtul lung, maĭ tot deauna ornat cu desemne originale în mozaic. Unica membrană ĭe întinsă acolo unde ar fi fundul vasuluĭ. Instr.-ul se ţine sau aninat de gît sau sub braţul sting şi ĭe lovit în acelaş timp cu amîndouă mînele: mîna stingă producînd o specie de duruitură la marginea membraneĭ pe cînd cea dreptă bate ritmul în centru. Instr. indispensabil

al orchestreĭ arabe (*takm*), D. servește încă dervișilor învîrtitorĭ și în orgiile de hașiș face furorĭ acompaniată de argul sau de zumarah.

Daranda specie de darabană indiană.

Dargha sau *Sarkoh*, semn din notațiunea accetelor tonice (v. *Accent*) uzitate la Evreĭ.

Darmseiten (germ.) = coarde de intestine (v. *Coardă*).

Darubiri, instr. analog cu drimba, uzitat la Negriĭ din Papuasia.

Dasiană numește Bellermann notațiunea propusă de Hucbald în opul seu *Musica enchiriadis* (v. *Notațiune*).

Davidsharfe (germ.) = harpa luĭ David, nume dat instr.-uluĭ numit încă *Spitzharfe*, deși ĭe îndoĭelnic ca harpa luĭ David să fi avut această formă (v. *Arpaneta*).

D. C. presc în loc de *Da Capo* (v.).

D dur, în terminologia germană = *re* major.

De, silabă întrebuințată în așa numită *Bebisatio*.

De brîu, dans popular, v. *Brîu*.

Debut (fr.). prima apariţiune a unuĭ artist în fața publiculuĭ. De aicĭ verbul a *debuta*, și subst.-ul *debutant* = acel ce debutează. In multe teatre angajamentele artiștilor sînt supuse consacrațiuneĭ debutuluĭ, și numaĭ dacă publicul primește favorabil acest D., angajamentul remîne valabil.

Decacord se numea în vechime (gr.: Δεκάχορδον) în general instr.-ele de forma lireĭ și a harpeĭ avînd zece coarde. Pare ca harpa regeluĭ David ĭera un D. In timpiĭ modernĭ s'a dat numele de D. la instr.-e din familia lăuteĭ avînd zece coarde (sau cu 5 coarde duble), deosebindu-se în *D. francez*, instr. construit de factorul Caron din Versailles (1785) și *D. englez*, anterior celuĭ francez. In 1828, factorul Lucoste construi după indicațiunile chitaristuluĭ Carulli o specie de chitară cu zece coarde, dintre cari patru pe tastă și șase servind numaĭ vibrînd liber.

Decamerid, unitatea de măsură a intervalelor în sistemul luĭ Sauveur. Iel împărțea octava în 43 de *meridiĭ*; fie care din aceasta în 7 *eptameride* și fie care eptamerid în 10 D.-e. așa că octava cuprindea 3010 D.-e. Cu acestă unitate ĭel putea evalua în numere întregĭ orĭ ce interval muzical.

Decem (lat.) = zece, nume dat în unele orgĭ vechĭ unuĭ registru care face să se audă *decima* tasteĭ apăsate. Acelaș registru se maĭ numește încă *Decima*, *Decupla*, *Detz*, *Dez*, *Dezem* și în pedalieră *Decembass*.

Dechant (fr.) v. *Discantus*.

Decima (lat. și it.) *Dixieme* (fr.), al zecilea grad, sau terța reduplicată. Ca și aceasta poate fi majoră, minoră, micșurată și chiar crescută. In armonie intervalul de terță micșurată

provenind din alteraţiunea pogoritoare a quinteĭ în acordul major ĭe totdeauna preferabil a se prezinta sub formă de terţă.—Contrapunct în D. ĭe un contrapunct dublu în care resturnarea melodiilor se face la interval de D.

*D.-terţia* (lat.) *D.-terza* (it.) sau *Terţ-D.* sexta reduplicată ($Do_1$-$la_3$).

*D.-quarta* (lat. şi it.) sau *Quart-D.* septima reduplicată ($Do_1$-$si_2$).

*D.-quinta* (lat. şi it.) sau *Quint-D.* octava reduplicată ($Do_1$-$do_3$).

*D.-sexta* (lat.), *D.-sesta* (it.) sau *Sext-D.*, nona reduplicată sau nona octaveĭ sau secunda dubleĭ octave ($Do_1$-$re_3$).

*D.-septima* (lat.), *D.-settima* (it.), sau *Sept-D.*, terţa dubleĭ octave ($Do_1$-$mi_3$).

*D.-octava* (lat.), *D.-ottava* (it.) sau *Octav.-D.*, quarta dubleĭ octave ($Do_1$-$fa_3$).

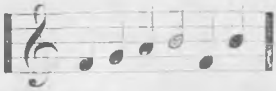
Decimole sau *Decimolet*, grup de zece note, care în evaluaţiunea măsureĭ nu valorează decît opt sau nouă de aceĭaş valoare (v. *Olet*). Accentul acestor note va fi hotărît după modul de diviziune obicĭnuit.

Deciso sau *Decisamente* (it.) = hotărît, termin de expr.

Declamaţiune ĭeste recitarea astfel ca să se deĭe fie căreĭ silabe articulaţiunea sa, fie căruĭ cuvînt valoarea sa expresivă, fie căreĭ fraze caracterul şi semnificaţiunea sa. Scriind muzică vocală compozitorul trebuĭe să caute ca melodia să corespundă acestor cerinţĭ, ca între ritmul şi expresiunea muzicală şi ritmul şi expresiunea poetică să existe o perfecta concordanţă. Buna declamaţiune muzicală cere deci nu numaĭ o prosodĭe corectă dar şi o putere expresivă absolut evidentă. O melodĭe ĭe rău declamată cînd nu ĭe coĭncidenţă între silabele lungĭ şi timpiĭ accentuaţĭ, între silabele scurte şi timpiĭ slabĭ. Ie o greşală de compoziţiune ca o silabă scurtă să cadă pe un timp tare sau pe o notă de durată lungă sau ca o silabă lungă sau un cuvînt important să cadă pe un timp secundar sau pe o notă de mică durată. Această concordanţă între accentuaţiunea muzicală şi cea poetică nu trebuĭe să meargă până la aceĭa ca melodia să urmăreasca servil scandarea poetică. În cîntecele populare şi în muzica silabică, aceasta se întîmplă foarte adese orĭ; dar chĭar în melodiile artistice în care periodele sînt maĭ desvoltate încă accentele nu trebuĭe să fie denaturate. Tot deauna D.-a a fost maĭ cu îngrijire tratată în recitative de cît în ariĭ şi bucăţile de ansamblu, şi creatorĭĭ Opereĭ puneau o mare stricteţă în observarea buneĭ declamaţiunĭ. Şi nu numaĭ maĭştriĭ italienĭ, carĭ creînd Opera nu căutau altă ceva de cît a reînvia tragedia antică, dar chĭar şi în Franţa Lulli cerea interpreţilor seĭ să meargă să asculte declamîndu-se tragedia. Cu progresele arteĭ ornamen-

tațiuneĭ vocale, și cu domnia virtuozismuluĭ vedem însă o primă periodă de decădere a D-eĭ muzicale și nu sînt rarĭ cazurile în carĭ vedem o serie nesfîrșită de rulade pe o silabă absolut fără nicĭ o importanță expresivă, numaĭ pentru faptul că acea silabă se bazază pe o vocală sonoră. Gluck realizază o adevarată revoluțiune în favoarea expresiuneĭ și a D.-eĭ muzicale și aceasta nu numaĭ prin compozițiile luĭ, dar și prin scriere. și prefața opereĭ sale *Alceste* ĭe o adevarată pledoarie în favoare acesteĭ chestiunĭ. Incă o dată însă D.-a muzicală compromisă prin influența școaleĭ italiene, care sacrifica totul interesuluĭ melodic, ĭea se rîdică din nou în a doua jumatate a sec. 19, grație maĭ cu samă maĭștrilor francezĭ și germanĭ; și totușĭ, chĭar astăzĭ, cînd importanța justeĭ declamațiunĭ ca un factor puternic al expresiuneĭ în muzica vocală nu maĭ poate fi contestată de nimenĭ, sînt așa zișĭ compozitorĭ carĭ din ignorență sau afectațiune neglijează cu totul regulele ĭeĭ și nu țin nicĭ un cont de ĭele.

**Décompter** (fr.) verb care s'ar putea traduce prin a *grada* și care se întrebuințază în studiul solfegiuluĭ, cînd avînd oare care greutate a ataca un interval, atacăm maĭ întăĭ gradat fragmentul de gamă ce se cuprinde în acel interval și apoĭ intervalul însușĭ:



**Decousu** (fr.) = descusut, epitet defavorabil întrebuințat în limbagĭul muzical pentru a exprima că o compoziațiune ĭe lipsită de unitate, că diferitele ĭeĭ fragmente sînt fără rapoarte, fără legăturĭ între ĭele.

**Decresc.** presc. în loc de *Decrescendo* (it.) = decrescind, slăbind gradat intensitatea sunetelor; înlocuit adese prin semnu —<, acest termin ĭe contrarul terminuluĭ *Crescéndo* (v.)

**Decupla** (lat.) v. *Decem*.

**Deductie**, (lat.: *Deductio*) numeau unĭĭ teoricianĭ vechĭ (G. d' Arezzo) succesiunea ascendentă a sunetelor (*do-re-mi-fa-sol-la*), pe cea pogorîtoare numind-o *Reductio*. Alțiĭ (Tinctoris) dau acest nume conducereĭ vocilor într'o ordine anumită, cum ar fi de ex. într'o marșă (v.). Și în fine alțiĭ numesc D. succesiunea de acordurĭ în care o disonanță se rezolvă într'o consonanță.

**Deff**, nume dat la Arabĭ în general instr.-elor de forma daireleĭ, de care ĭeĭ au maĭ multe varietățĭ: *bandar*, *mazar*, *tar*, *rek* ș. a.

**Deficiendo** (it.) termin de expr., întîlnit rar, și indicînd o slăbire atît în intonațiune cît și în mișcare, avînd prin urmare aceĭaș semnificațiune cu *mancando*, *calando*, sau *morendo*.

**Definitivă** v. *durabilă*.

**Degitat** sau *degitație* (fr.: *doigter*; germ.: *Applikatur*, *Fin-*

*gersatz*; engl.: *Fingering*), ĭe modul de dispunere a degetelor pe mecanica unuĭ instr. pentru a produce sunetele dorite. D.-ul joacă un rol important atit la intr.-ele de coarde cît şi la cele de suflare, şi nu numaĭ în ceĭa ce priveşte uşurinţa şi eleganţa execuţiuneĭ, dar şi în privinţa precisiuneĭ, şi la unele instr.-e chĭar a puritățeĭ în intonaţiune.

Dacă instr.-ele de suflare aşa zise naturale nu au de loc, apoĭ acele cu pistonĭ sau cilindri au cel maĭ simplu D., căcĭ numărul acestora fiind mic, degetele uneĭ singure mînĭ sînt suficiente pentru mînuirea lor.

Maĭ complicat ĭe D.-ul instr.-elor de suflare aşa zise de lemn, la carĭ poziţiunea degetelor depinde de la deschizăturele practicate în tub: degetele lucrînd asupra acestor deschizăturĭ, direct sau prin ajutorul cheilor, modifică lungimea tubuluĭ şi prin urmare acuitatea sunetuluĭ produs. Dar numărul acestor deschizăturĭ fiind relativ destul de mare (la unele instr.-e trece peste 20), acelaş deget va avea a îndeplini maĭ multe funcţiunĭ, şi după împrejurărĭ aceĭaş cheĭe poate fi maniată de diferite degete.

La ambele aceste categoriĭ de instr.-e însă D.-ul joacă un rol aproape exclusiv numaĭ în ceĭa ce priveşte uşurinţa execuţiuneĭ. Nu ĭe tot aşa însă la instr.-ele de coarde, fie acestea frecate de arcuş, fie pişcate direct de degetele executantuluĭ sau prin ajutorul unuĭ plectru. Aicĭ puritatea sunetuluĭ depinde aproape exclusiv de la modul de aplicare a degetelor pe coarde. Fie care coardă putînd da o lungă serie de sunete maĭ acute decît acel ce-l produce vibrînd liberă (v. *Poziţiune*); pe fie care din coardele instr.-uluĭ se poate obţinea un mare număr de sunete şi acelaş sunet poate fi dat de două sau maĭ multe coarde. Astfel coarda *mi* a violineĭ poate să ne deĭe nu numaĭ seria cromatică începînd cu acest $mi_1$: *mi*, *fa*, *fa*♯, *sol*, *sol*♯ ş. a., dar şi sunete de o intonaţiune intermediară, sunete care produse de o aplicaţiune incorectă a degetelor pe coardă, ne vor produce o impresiune de falş. Maĭ mult, acelaş sunet, $mi_1$, poate fi produs de coarda *mi* a violineĭ sunînd liber şi de coardele *la* şi *re* convenabil scurtate prin ajutorul degetelor; aceste deosebite sunete pentru o ureche puţin rafinată vor fi de un timbru deosebit, şi vor avea prin urmare o putere expresivă deosebită.

La unele instr.-e de coarde, maĭ cu samă de coarde pişcate (chitara, mandolina), gîtul instr.-uluĭ poartă marcate diviziunĭ determinînd locul unde degetul trebuĭe să apese coarda pentru a obţinea sunetul dorit, ceĭa ce prezintă o mare uşurinţă în privinţa D.-uluĭ.

La altele insă, şi la cele maĭ importante ale orchestreĭ moderne (violina şi instr.-ele moderne din aceĭaş familie), gitul ĭe liber de orĭ ce diviziune, şi locul unde trebuĭe a apăsa degetul nefiind prin nimic indicat, executantul are nevoĭe de o lungă experienţă, de mult studiu, pentru a fi stăpîn pe intonaţiune.

La instr.-ele cu claviatură cazul ĭe maĭ simplu, căcĭ sunetele corespunzînd fix tastelor, puritatea intonaţiuneĭ nu ĭe în joc, şi D.-ul nu influenţază decît asupra uşurinţeĭ şi eleganţeĭ execuţiuneĭ. Dar cum aceste instr.-e au ocupat şi ocupă în muzica modernă un rol atît de preponderent, D.-ul la aceste inst.-e are o adevarată desvoltare istorică şi a variat cu diferitele timpurĭ şi diferitele şcolĭ. Astfel şcoala vechilor claveciniştĭ, anteriorĭ luĭ Bach, exclude absolut întrebuinţarea degetelor extreme ale mîneĭ, neservindu-se în general decît de cele treĭ mijlocĭĭ. De la Bach începe o a doua periodă, care durează până la începutul sec. 19 şi în care întrebuinţarea degetelor extreme ĭe limitată la tastele albe ale claviatureĭ. Tot luĭ Bach i se atribuĭe aşa numitul D. *prin substituţiune*, care constă în a înlocui un deget pe tastă prin altul, prelungind astfel sunetul fără a produce o nouă articulaţiune. Acest D., foarte folositor pentru compoziţiunile de o natură esenţial polifonică, ĭe propriu maĭ cu samă instr.-elor cari au posibilitatea de a susţinea sunetul (orga, armoniul). O a treĭa periodă o formează sec. 19, în care virtuozĭĭ nu maĭ fac nicĭ o deosebire între taste pentru întrebuinţarea diferitelor degete, deşi metodele continuă cu drept cuvînt a recomenda elevilor evitarea întrebuinţăreĭ acestor degete pe tastele negre ale claviatureĭ, maĭ cu sama în game şi arpegiĭ.

Obiceĭul ĭe a se indica în studiĭ şi în pasajele grele D.-ul prin cifre arabe, modul de indicaţiune însă variind după şcolĭ şi instr.-e. In general în muzica pentru instr.-e de suflare şi de coarde cu arcuş sau pişcate, cifra 1 se rapoartă la arătător, 2 la median, 3 la inelar, şi 4 la auricular. Acelaş mod ĭe adoptat de uniĭ vechĭ claveciniştĭ şi chĭar azĭ în Anglia pentru instr.-ele cu claviatură, degetul cel mare fiind reprezintat prin O sau prin semnul +. Cele maĭ multe metode de piano ş. a. instr.-e de claviatură întrebuinţază însă cifrele de la 1 până la 5 pentru cele 5 degete ale mîneĭ.

Se înţălege că nu ĭe locul aicĭ a întra în detaliĭ asupra acestuĭ subiect, care ocupă în multe metode poate jumătate din conţinutul lor.

Degré (fr.) = grad (v.).

Del, *dell*, *della*, *dello*, *delli*, *dei* (it.), articolele genetivuluĭ.

Delicato sau *con delicatezza* (it.) = delicat, cu delicateţă, termin de expr.

Demancher (fr.) verb întrebuinţat în tecnica instr.-elor de coarde pentru a exprima acţiunea schimbăreĭ din loc a mineĭ stîngĭ pe gîtul instr.-uluĭ pentru a trece de la o poziţiune (v.) la alta.

Demande (fr.) = întrebare, nume dat cîte o dată temeĭ uneĭ fugĭ (v. *Temă*).

Demi (fr.) = pe jumătate, cuvînt întrebuinţat în formaţiunea a diferite cuvinte compuse, tradus la noĭ prin cuvîntul lat. *semi*.

*D.-Canon*, vechĭ nume al instr.-uluĭ numit psalterion.

*D.-cercle* = semi-cerc, semnul vecheĭ măsurĭ binare (imperfecte, v. C).

*D.-dessus* = mezzo-sopran.

*D.-jeu* = semi-joc, expr. întrebuinţată în muzica instr.-ală pentru a indica o moderaţiune în emisiunea sunetelor, înlocuind expr. it.: *mezzo-forte*, *mezza-voce*, *sotto-voce* ş. a.

*D.-mesure* sau *D.-pause* = pauză de jumatate de tact.

*D.-quart* sau *d.-soupir* = pauză de o optime.

*D.-quart de soupir* = pauză de o treĭ-zecĭ-doime.

*D.-ton* = semi-ton (v.)

De mînă, dans popular, jucat de una sau maĭ multe părechĭ de dănţuitorĭ. Are două părţĭ; una de o mişcare lină, cu paşĭ regulaţĭ, părechile înaintînd în cerc; după aceasta urmează o a doua, maĭ repede, în timpul căreĭa barbatul învîrteşte pe sub mînă pe femeĭe. Dansul ĭe presărat de chiuiturĭ şi de versurĭ recitate în ritmul muziceĭ. Melodiile acestuĭ dans sînt numite peste munţĭ cu diferite nume, după districtele unde sînt populare: *Ardeleanca*, *Abrudeanca*, *Someşana* ş. a.

Denis d'or (fr.) nume dat de Procopius Divisc către 1730 uneĭ specĭĭ de clavecin cu un mare număr de coarde (aproape 800) care putea pare imita toate instr.-ele de coarde şi de suflare: un singur exemplar a fost construit.

Depărtat, se zice în studiul armonieĭ despre tonurile carĭ nu sînt *relative* (v.).

Deplasare (germ.: *Verschiebung*) în terminologia muzicală se zice despre mutarea mecanismuluĭ de cĭocaşe în piane astfel ca acestea să nu maĭ lovească pe întreg corul de treĭ coarde, ci numaĭ pe două sau chĭar pe una, ceĭa ce dă o slabire în intensitatea sunetuluĭ. Acest efect, obţinut de obiceĭ prin pedala stîngă, ĭe indicat în muzica scrisă prin expr. *una corda*: cînd vroim să înceteze se pune expr. *tre corde* sau *tutte le corde*.

Derbuka, darabană arabă, analoagă prin formă cu acea numită *Darabuka* (v.), dar maĭ mică.

Derivat, cuvînt ce se aplică în terminologia muzicală la diferite alte cuvinte pentru a

arata oare cum o dependenţă a acestora. Astfel numele de *Acord d.* se dă atît diferitelor *resunări* (v.) ale acordurilor fundamentale cît şi acordurilor alterate. *Interval d.* ie resturnarea unuĭ interval dat. *Măsuri d.-e* sînt măsurele compuse. *Moduri* sau *tonuri d.-e*, moduri sau tonuri *plagale* (v.). *Sunete d.-e* sînt sunetele reprezintate prin note afectate de accidenţĭ.

Des, în terminologia germ.-ă = *re* bemol.

Desacorda, a (it.: *scordare*, germ.: *verstimmen*), a distruge, a altera acordul unuĭ instr. Astfel de multe orĭ găsim expr. *timpani scordati*, cari prin urmare ne dau efectul a unor simple dărăbănĭ. Asemenea cîte o dată se schimbă acordul unuĭ instr. de coarde pentru a uşura efecte poate imposibile cu acordul ordinar; nu ie rar că întîlnim coarda gravă a violineĭ sau a violeĭ pogorîtă maĭ jos de acordul obicĭnuit. Paganini acorda adese coarda gravă a violineĭ în *si* bemol în loc de *sol* şi sînt compoziţiunĭ de Tartini, Biber, Nardini, Campagnoli ş. a. cari necesitează un acord anumit al violineĭ. Chitara asemenea întrebuinţază adese acest artificiu, acordîndu-se coardele astfel ca libere să deie notele principale ale gameĭ în care se cîntă.

Desaeschi, tonalitate indiană, corespunzînd oare cum gameĭ luĭ *re* minor bazată pe sensibilă şi fără gradul al patrulea: *do*♮, *re*, *mi*, *fa*, *la*, *si*♭, *do*♯.

Desaki sau *Desakri*, tonalitate indiană corespunzînd oare cum serieĭ:
*la*♮, *si*, *do*, *re*♮, *mi*, *fa*, *sol*♮ *la*♯.

Descăr numele uneĭ vechĭ *Ragina* (v.), indiană, în a căreia scară lipseşte unul sau maĭ multe grade.

Deschis, epitet aplicat sunetelor obţinute în corn fără aplicarea mîneĭ în pavilion (fr.: *sons ouverts*) prin opoziţie cu acele obţinute prin acest mijloc, numite *astupate* sau *închise* (fr.: *sons bouches*). *Tuburĭ d.-e* se numesc acele carĭ au un capăt astupat, ca naĭul de ex. *Quinte* sau *octave d.-e*, se zice cîte o dată despre quintele sau octavele *paralele* (v.). *Canon d.* v. *Canon*.

Descifra (a) (fr.: *dechiffrer*), a ceti la prima vedere o bucată muzicală; se zice maĭ cu samă despre muzica instr.-ală.

Descriptiv, epitet ce se aplică unor compoziţiunĭ ce tînd a evoca în auditor ideia hotărîtă a unuĭ fenomen, a unuĭ eveniment ş. a. Deja de prin sec. 16 au fost compozitorĭ conduşĭ de această dorinţă şi în cursul timpuluĭ îĭ vedem cercînd a descrie prin muzică nu numaĭ farmecele anotimpurilor, grozăviile resboaĭelor, furiile furtunelor pe mare şi uscat, dar începînd de la liniştea şi tăcerea uneĭ nopţĭ de vară pănă la haosul ceresc. Ie adevarat că suţinute de un program (v.)

cu artă alcătuit, aceste compoziţiunĭ adese reuşesc până la un punct a evoca în noĭ imaginele dorite de compozitor. Dar, lipsite de aceste explicaţiunĭ, şi exceptînd pe de o parte imitaţiunile muzicale ale cîntuluĭ paserilor, ale altor diferite vuete naturale sau caracteristice, artificiĭ cunoscute în general sub numele de muzică *imitativă* (v.) şi pe de altă parte convenţiunile *culoreĭ locale* (v.), muzica aşa zisă d.-ă ĭe cu drept cuvînt trecută între iluziunile muzicale.

Des dur, în terminologia germ.-ă = *re* bemol major.

Desemn, mic motiv caracteristic prin ritmul seu, care revine o dată sau maĭ de multe orĭ în formaţiunea uneĭ fraze muzicale şi dîndu-ĭ prin aceasta o unitate ritmică.

Desi, tonalitate indiană (v. *India*).

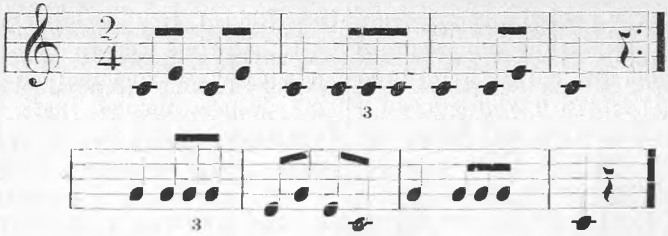
Desiderio, *con d.* (it.) = cu dorinţă, termin de expr.

Deslegare = rezoluţie (v.).

Des *moll*, în terminologia germ.-ă, = *re* bemol minor.

Dessus (fr.) = superior, întrebuinţat în acelaş sens cu *sopran* (v.) atît în ceĭa ce priveşte vocea cît şi alipit pe lîngă numele unuĭ instr., indicînd atuncĭ varietatea cea maĭ acută din familia aceluĭ instr.

Deşteptarea, *Zorile* sau *Diana* semnal militar dat cu trîmbiţa sau darabana în ganizoane pentru scularea oamenilor. In voĭaj servă pentru pogorîrea oamenilor din vagoane.



Darabana nu dă decît desemnul ritmic.

Destra (it.) = dreapta, se sub înţălege *mano* = mîna (v.).

Desunire sau *separaţiune* numeau teoricianiĭ grecĭ (Διάζευξις) tonul complementar (v.) ce despărţea cele două tetracorde ce formează octava şi care, după cum se alipea la unul sau la altul din aceste două tetracorde dădea diviziunea *armonică* sau *aritmetică* a octaveĭ (v. *Diezeugmena*)

Desunit se zice despre gradele ce nu poartă numirĭ alăturate în seria celor şapte denumirĭ; astfel *mi* şi *la* sînt *grade d.-e.*

Desvolta (a) în arta compoziţiuneĭ ĭe a scoate foloase dintr'o temă dată sau simplu din unul sau maĭ multe motive, prezentîndu-le sub diferite aspecte,

din punctul de videre al armonieĭ şi al tonalităţeĭ, combinîndu-le în diferite moduri ş. a. In special se dă numele de *Desvoltare* (fr.: *Developement*, germ.: *Durchführung*, în formele mari instr.-ale ale muziceĭ moderne, părţeĭ în care temele sînt prelucrate într'un mod liber, şi care, urmînd nemijlocit după *expunerea* temelor ĭe urmată de ultima reluare a acestora, ca încheĭere. In compoziţiunea fugeĭ se dă acest nume părţeĭ ce urmează după *contra-expunere*, cînd aceasta există, sau după *expunere*, cînd contra-expunerea ĭe suprimată, şi în care tema sau respunsul ĭe prezintat în diferite tonalităţĭ relative. Se maĭ numeşte şi *repercusiune*. După desvoltare urmează *streta*, toate aceste părţĭ separate între ĭele prin micĭ *episode* formate tot din desvoltarea motivelor din temă.

Detaché (fr.) = deslegat, deosebit, v. *Staccato*.

Determinato (it.) = determinat, hotărît, termin de expr., cerînd o accentuare pronunţată a ritmuluĭ.

Détoner (fr.) = a distona (v.).

Detz v. *Decem*.

Deuterus cuvînt gr. latinizat, = al doilea, nume dat la al doilea ton al Cîntuluĭ plan (v. *ton*).

Deux-quatre (fr.), măsura în $^2/_4$.

Devoto sau *con devozione* (it.), termin de expr., cu devoţiune, cu religiozitate, într'o mişcare moderată.

Dextra (lat.) = dreapta, se sub înţălege cuvîntul *manu* = mînă (v.).

Dez sau *Dezem* v. *Decem*.

Dezime (germ.) = decimă (v.).

Dhak, *Dhaka* v. *Dac*.

Dhol, *Dhola*, *Dholaha* v. *Dol*.

Di, silabă servind în *paralagie* (v.) şi corespunzînd luĭ *sol*. A servit asemenea şi în modurile de solfiare numite *bebisatio* (v.) şi *bocedisatio* (v.) în cea întăĭ corespunzînd luĭ *re* diez şi în a doua luĭ *mi*.

Di (it.) prep. traducîndu-se prin *de* sau prin genitiv: *Tempo di marcia* = mişcare de marş.

Diacomatică. *Schimbare d.* s'a numit înlocuirea reciprocă a două sunete diferind printr'o comă (v.).

Diafonie numeau vechiĭ Grecĭ (Διαφωνία) orĭ ce interval disonant, prin opoziţie cu *Sinfonia*, nume dat intervalelor consonante. Cu sec. 9 aceste cuvinte au luat un alt sens, şi anume aplicîndu-se moduluĭ de cîntare uzitat pe atuncĭ în două sau maĭ multe vocĭ, şi cunoscut în general sub numele de *Organum* (v.). D. ĭera cîntarea în două vocĭ şi Hucbald deosebeşte două specii: întăĭa cînd o melodie fiind dată (*Cantus firmus*) cealaltă voce o urma servil la interval de quintă superioară sau quartă inferioară; şi a doua cînd tot mersul în quarte paralele fiind baza, din cînd în cînd, pe cîte o notă repetată a cîntuluĭ dat se făcea trecător cîte un interval de

secundă sau terță. A doua specie trebuia să fie cîntată numai în două voci; în specia întâi însă vocile puteau fi reduplicate, astfel că se avea o serie de acorduri formate dintr'o fundamentală, quinta, octava și quinta acesteia, ceia ce dădea o *sinfonie*.

Diagramă, propiu ie o figură geometrică simplă servind a da o ideie de forma unui obiect. In muzică acest cuvînt a servit mai întâi a numi orî ce tablou servind o reprezinta scara sunetelor muzicale. Astfel la Grecî iera D. sistemului unit sau a sistemului mic format din treî tetracorde consecutive, și acea a sistemului desunit sau mare în care cele două tetracorde grave, precedate de proslambanomena ierau separate de cele două tetracorde acute printr'un ton. In acelaș sens a trecut și la autorii latinî. Maî tîrziu D. s'a numit sistemul liniar numit în urmă *Portativ* și apoî indicațiunea tonalitățeî, a gameî. Apoî acest nume a fost dat partițiuneî uneî bucățî în maî multe vocî și chiar uneî vocî separate transcrisă după această partițiune. Astăzî acest cuvînt care a avut atîtea accepțiunî deosebite ie ieșit cu totul din vocabularul muzical.

Dialog, cuvînt care însamnă un schimb de vorbe, de ideî între două persoane, ie adoptat în vocabularul muzical pentru a denumi în opere comice și operete textul vorbit, prin opoziațiune cu textul cîntat. O compoziațiune se zice că ie în D., sau în stil *dialogat*, cînd vocile sau instr.-ele iesă succesiv în evidență,ișî trec reciproc interesul melodic, cum ie de ex. în *duete*, *terțete* ș. a. și chiar în bucățî corale sau sinfonice de un stil polifonic: cu alte cuvinte cînd vocile sau instr.-ele nu acompanjază servil o melodie principală, într'un contrapunct notă contra notă sau în acorduri ținute, ci fie care voce sau instr. vine la rîndul seu a ocupa primul rang, imitîndu-se și respunzîndu-șî reciproc, le oare cum sinonim cu stil *fugat*.

Diană v. *Deșteptarea*.

Diapason la autoriî grecî și latinî iera intervalul de octavă, pentru că acesta cuprinde în sine pe toate sunetele gameî (gr.: Διὰπασῶν = peste toate). Autoriî deosebeau *D. perfectum*, octava perfectă, *D. imperfectum*, octava micșurată și *D. superfluum*, octava crescută. Apoî *D. cum diapente*, octavă cu quintă = duodecima, *D. cum diatesaron*, octava cu quartă = undecima și *Dis D.* = dubla octavă.

S'a numit încă D. atît seria complectă a sunetelor ce poate percurge o voce sau un instr., extensiunea, cît și timbrul obicînuit al uneî vocî maî cu samă; astfel se zice că o voce și-a ieșit din D.-ul seu cînd îșî forțază sonoritatea, în grav sau acut.

Factorii de instr.-e numesc D. o tablă în care sînt însemnate măsurele necesare fabricăreĭ instr.-elor şi a diferitelor lor părţĭ.

Cea maĭ importantă semnifiţiune însă a acestuĭ cuvînt ĭeste ca nume al unuĭ mic instr. determinînd sunetul fix după care se acordează toate celelalte sunete muzicale (fr.: *Diapason*; it.: *Corista*; lat.: *Tonarium*; germ.: *Stimmton*, *Kammerton* ş. a.). Cu mult înainte ca Europeĭi să se fi gîndit la aşa ceva, Chineziĭ fixaseră un tub ce le servea ca măsură de lungime, de capacitate şi a căruĭa sunet servea ca punct de plecare pentru toate celelalte sunete ale sistemuluĭ lor muzical. Cu toate aceste, în Europa, în tot Evul mediu nu s'a avut nicĭ o ideĭe de aşa ceva. Acordul instr.-elor ĭera ceva arbitrar, depinzînd de gustul factorilor şi a instr.-istilor, cari nu se acordau după un acelaş sunet decît dacă aveau a cînta împreună. Abĭa în sec. 17, Solomon de Caus avu ideĭa de a adopta un sunet fix ca punct de plecare pentru acordarea tuturor instr.-elor şi ĭel alese pentru aceasta sunetul dat de un tub de 3 picĭoare, aproximativ *fa*$_2$ de azĭ. Maĭ tîrziu sunetul tip a fost luat *do*$_1$, dat de tubul de 8 picĭoare, cel maĭ mare al vechĭuluĭ organ. Mersenne propune pe *fa* grav (*fa*$_1$), pe care-l calculează după mijloacele imperfecte de care se dispunea, ca fiind dat de 96 vibraţiunĭ pe secundă. In 1701 Sauveur descopere mijlocul de a număra vibraţiunile şi de pe atuncĭ a început obiceĭul de D.-e formate dint'un tub cu ancie, dînd un singur sunet sau prin ajutorul uneĭ pompe şi a uneĭ gradaţiunĭ exterioare, dînd orĭ ce sunet voit. In 1711 J. Shore, trompetist în armata engleză imagină D.-ul în formă de mică furcă (engl.: *Tuning-fork*, germ.: *Stimm-gabel*), sau de U, cu un mic mănunchĭu, atît de mult respîndint în urmă şi adoptat ca formă oficială a D.-uluĭ. Ca sunet fix s'a ales pe *la*$_3$, sunetul dat, ĭel sau octava luĭ gravă, de coardele libere ale violineĭ, violeĭ, violoncelului şi contrabasuluĭ. Totuşi sunetul *la*$_3$ nu ĭe adoptat generalminte şi în unele locurĭ ĭe preferat sunetul *do*$_4$ sau chĭar altul. Cu toate aceste însă confusiunea continuă. In Germania vedem în secoliĭ trecuţĭ maĭ întăĭ D.-ul de cameră (*Kammerton*) adoptat pentru muzica de cameră şi de orchestră cu mult maĭ jos de cît D.-ul orgăĭ după care cînta corul (*Orgelton* sau *Chorton*) de cît care ĭera mult maĭ înalt încă D.-ul cornetelor (*Kornettton*). Apoĭ acelaş gen de instr.-e fabricate de diferiţĭ factorĭ dădeau sunetele lor după un *la*$_3$, dar acest *la*$_3$ nu ĭera fix, ci ĭera produs de diferite numere de vibraţiunĭ. Astfel D.-ul di-

feritelor teatre diferau mult între ĭele; cel de la Milan de ex. ĭera cu o terță maĭ sus decît cel uzitat la Roma. Maĭ mult încă pe lîngă că D.-ele variau cu țările și genurile de muzică la cari se aplicau, ĭera și o tendință generală de a se urca. Astfel D.-ul Opereĭ din Paris, care în 1700 ĭera un $la_3$ ce se apropria de 800 vibrațiunĭ pe secundă, în 1800 îl găsim aproape de 850, în 1830 de 870 și în 1858 aproape de 900! Și încă unele muzicĭ militare aveau un D. a căruĭa $la_3$ trecea peste 900 de vibrațiunĭ, ceĭa ce dovedește că tendința de a rîdica D.-ul nu venea nicĭ de la compozitorĭ, nicĭ de la interpreții, ci de la factorĭ, cari căutau a da inst.-elor lor un timbru cît maĭ strălucitor, maĭ pătrunzător. Această stare de lucrurĭ devenea cu atît maĭ intolerabilă cu cît muzica instr.-ală lua o maĭ mare desvoltare. Deja în 1834, în urma unuĭ congres ținut la Stuttgart, se fixază, pentru Germania, un $la_3$ de 880 vibrațiunĭ, care însă ne fiind impus cu rigoare, n'a fost mult timp respectat. Totuși cifra 880 prezinta marĭ avantaje și ușurințĭ pentru calculele acustice. In Franța s'a fixat deja din 1859 numărul de 870 vibrațiunĭ simple pe secundă, la 15 grade centigrade, pentru $la_3$ al D.-uluĭ, și în urma unuĭ congres general ținut la Bruxelles în 1885 acest $la_3$ a fost adoptat de toată lumea muzicală drept *D. normal*.

In unele orgĭ, maĭ cu samă engleze, se dă numele de D. la un joc, de 8 p.

*D. Jaulin*, instr. format dintr'un mic tub, cu o ancie liberă.

*D. omnicord*, inst. imaginat de Guichard, din Paris, dînd acordul violineĭ: *sol, re, la, mi*.

Diapazorama, nume dat de Matrol, în 1828, la un diapazon complex format din o serie de diapazoane acordate prin semitonurĭ după sistemul temperamentuluĭ egal.

Diapente (gr.: Διαπεντε) sau *Dioxia* se numea la Grecĭ și la autoriĭ latinĭ din Evul mediu intervalul de *quintă* (v.). De aicĭ: *D. perfecta, imperfecta* sau *superflua* = quinta perfectă, micșurată sau crescută. Apoĭ *D. cum semitonium* = sexta minoră; *D. cum ditono* = septima majoră și *D. cum diapason* = duodecima.

Numele de D. se dă în unele orgĭ joculuĭ numit în general *quintă* (v.). *D. pileata*, joc de quintă cu tuburĭ închise (acoperite).

Diapentisare (lat.) se numea de autoriĭ vechĭ a merge în quinte, fie în *organum* (v.) fie în acordul instr.-elor.

Diaschisma (gr.: Διάσχισμα) se numea la Grecĭ unul din micele intervale neglijate în muzica modernă și avind raportul numeric $^{2025}/_{2048}$ (v. *Schisma*).

Diaspasma (gr.: Διάσπασμα) sau *Diapsalma* (gr.: Διάψαλμα) se

numea la Grecĭ separaţiunea, pauza dintre două strofe sau versurĭ ale unuĭ cînt. Mattheson numeşte *diapsalma* transpunerea sau variaţiunea uneĭ melodiĭ.

Diastaltic (gr.: Διασταλτικός), unul din genurile melopeeĭ grece, apt a însufleţi curajul, a provoca sentimente nobile şi generoase.

Diastema (gr.: Διάστημα) = interval.

Diastolica (gr.: Διαστολική) numeau vechiĭ teoricianĭ ştiinţa punctuaţiuneĭ muzicale determinată prin cadenţe şi pauze, cu alte cuvinte ceĭa ce numim noĭ *Frazare*.

Diatessaron (gr.: Διατεσσάρων) se numea la Grecĭ şi la autoriĭ latinĭ aĭ Evuluĭ mediu intervalul de *quartă* (v.) De aicĭ verbul lat.: *diatessaronare*, exprimînd mersul în quarte, în *Organum* (v.).

Diatonic (gr.: Διατονικός) se numea unul din genurile vecheĭ muzicĭ grece, şi anume acel a căruĭa bază ĭera tetracordul d., format din succesiunea a două tonurĭ şi un semiton: *mi-fa-sol-la*, prin opoziţie cu cel cromatic, format din două semitonurĭ şi o terţă minoră: *mi-fa-fa♯-la* şi cu cel enarmonic (v.) format din două şferturĭ de ton şi o terţă majoră: *mi-mi* $^{1}/_{4}$*-fa-la*. Genul d. vechĭ avea maĭ multe moduri, avînd ca notă fundamentală una din notele scăreĭ naturale, speciĭ de octave în cari ordinea tonurilor şi a semitonurilor varia de la una la alta. Din aceste moduri au derivat maĭ întăĭ cele opt tonurĭ ale muziceĭ bisericeştĭ şi apoĭ cele două moduri d.-e în cari s'a restrîns muzica modernă: *major*, reprezintat prin octava luĭ *do* şi *minor* reprezintat prin octava luĭ *la*. După aceste două modelurĭ se formează un mare număr de scărĭ d.-e, adică în cari sunetele merg gradat prin tonurĭ şi semitonurĭ în ordinea naturală, fără a se întrebuinţa în aceĭaş octavă două sunete purtînd acelaş nume, dar unul natural şi altul afectat de un accident sau ambele afectate de accidenţĭ deosebiţĭ.

Cuvîntul d. ĭe adese întrebuinţat calificînd diferiţĭ terminĭ muzicalĭ. Astfel *Armonie d.-ă* se zice cînd ĭe lipsită de modulaţiunĭ; *Interval d.*, care face parte dint'o scară d.-ă; *Semiton d.* cînd sunetele ce-l formează poartă nume deosebite; şi altele, asupra cărora se pot găsi explicaţiĭ la cuvintele respective.

Diaulos (gr.: Διαυλος) = aulos dublu, specie de fluĭer sau de oboĭ (v. *Aulos*) format din două tuburĭ în cari aĭerul ĭera insuflat printr'o singură îmbucătură.

Diazeuxis (gr.: Διάζευξις), *Disjunctio* (lat.) = desunire (v.).

Dibă, *diblă*, *diplă*, vechĭ denumirĭ populare a unuĭ instr. de coarde şi arcuş uzitat pe la noĭ în secoliĭ trecuţĭ. Pro-

babil ĭera o specie de *rebab* (v.) arab, cu două coarde (de unde numele *dipla*), maĭ tîrziu cu treĭ coarde.

Di bravura, *Aria d. b.* (it.) v. *bravură*.

Dicord (gr. Δίχορδιον, lat.: *Dichordium*) nume dat în antichitate instr.-elor cu două coarde şi în special unuĭ instr. care s'a menţinut până în sec. 18, de specia *trompei marine* (v.) dar avînd două coarde şi a căruĭa nume adevarat nu se ştie care a fost.

Dictat *muzical* (fr.: *Dictée muzicale*, germ.: *Musikdiktat*), unul din mijloacele cele maĭ prielnice pentru învăţarea solfegĭuluĭ, atît în privinţa ritmuluĭ cît şi a intonaţiuneĭ. Constă în aceĭa că profesorul cîntă sau execută pe un instr. fraze muzicale, începînd de la cele maĭ simple figurĭ melodice şi mergînd gradat la cele maĭ complicate fraze pe care elevul le notează. Acest procedeu de instrucţiune, datează de abĭa de prin mijlocul secoluluĭ nostru şi din nefericire ĭe nu numaĭ neglijat în marea majoritate a şcolilor muzicale, dar chĭar în multe ĭe absolut necunoscut.

Didactic se zice despre tot ceĭa ce are un raport cu studiul muziceĭ, fie ca practică, fie ca teorie. Astfel opurĭ d.-e sînt metodele, studiile, vocale sau instr.-ale, tratatele de armonie, compoziţie ş. a. *Didactician* ĭeste acel ce scrie asemenea opurĭ.

Didimică v. *Coma*.

Diepaga una din tonalităţile secundare ale vecheĭ muzicĭ a indienilor (v. *Ragina*).

Diepardhur, figură ritmică în muzica indiană.

Dièse (fr.) = diez (v.).

Dies irae, (lat.) primele cuvinte şi titlul uneĭ rugăcĭunĭ ce formează a doua parte a unuĭ *Requiem* (v.). Textul acesteĭ rugăcĭunĭ, care a fost atribuit la diferiţĭ autorĭ, şi pare a fi anterior sec. 13, a dat ocaziune compozitorilor a scrie desvoltate bucăţĭ muzicale. Primele şase strofe descriu sfîrşitul lumeĭ şi judecata de pe urmă, cu imaginĭ teribile luate din diferite texturĭ religioase, şi restul de 11 strofe formează ca un fel de rugăciune exprimînd frică, căinţă şi speranţă. Palestrina, Durante, Pergolese, Haydn, Cherubini, Mozart, Brahms, ş. a. şĭ-au încercat fiecare geniul lor pe acest text, dar nicĭ unul n'a ajuns la o aşa putere de expresiune ca Berlioz; şi totuşi cu toată superioritate geniuluĭ lor muzica ce au scris nu produce asupra credincĭoşilor impresiunea ce produce simpla melodie gregoriană tradiţională ce însoţeşte acest text, melodie care constituĭe un exemplu caracteristic în care se poate vedea măreţia şi austeritatea vechĭuluĭ mod hipodorian într'un grad ce nu l'ar putea atinge minorul modern.

Diesis numeau teoricianiĭ grecĭ (Διέσις = diviziune) maĭ multe

intervale micĭ, şferturĭ, treimĭ, jumătăţĭ de ton, provenind din întrebuinţarea genurilor lor: diatonic, cromatic, şi enarmonic. Cele maĭ principale şi în special cari au purtat numele de D. au fost: *D. pitagoric*, provenind din excedentul quarteĭ asupra terţeĭ majore (două tonurĭ marĭ), cu raport numeric $^{256}|_{243}$, numit încă *Lima* (v. *Apotoma*). *Marele D.*, cu raport numeric $^{648}|_{625}$ şi *Micul D.*, cu raport numeric $^{128}/_{125}$, numite încă enarmonice. Sec. 15 şi 16 căutînd a reproduce miraculoasele efecte ale muziceĭ antice prin o mare varietate în înălţimea sunetelor au readus la modă în teorie şi au cercat a aduce şi în practica instr.-elor vechile D., creînd instr.-e cu un mare număr de coarde şi taste (v. *Linceo*, *Clavecin universal* ş. a.). Ie ştiut că aceste încercărĭ n'au avut un succes durabil. In muzica modernă D. a ĭeşit din uzul demonstraţiunilor teoretice, cari nu maĭ întrebuinţază decît expr.-a *Coma* (v.) pentru denumirea intervalelor maĭ micĭ de $^{25}/_{24}$, dar numele de D. a trecut la semnul suitor de alterăţiune al sunetuluĭ (v. *Diez*).

Diez (fr.: *Dièse*, *Dièze*, germ.: *Kreuz*, it.: *Diesi*, *Diesis*) numele semnuluĭ ♯ care în notaţiunea muzicală indică rîdicarea cu jumatate de ton a intonaţiuneĭ noteĭ înaintea careĭa ĭe pus. Originea acestuĭ semn ĭe în litera b (v. *Accident*); dar numaĭ cu sec. 15 accepţiunea ce dăm azĭ acestuĭ semn capătă numele de D. şi o strictă separaţiune între semnele becar şi diez nu începe a se stabili decît cu sfîrşitul sec. 17. D.-ul într'o bucată muzicală se poate prezinta sau *accidental* (v.) sau *constitutiv* (v). In armătură (v.) dieziĭ se pun în ordinea următoare: *fa*, *do*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*, adică din quintă în quintă suind. Dacă în constituţiunea uneĭ game avem nevoĭe a sui intonaţiunea uneĭ note cu un ton, se întrebuinţază semnul *dublu-diez* (v.). Pentru a anula un D. se pune noteĭ ce a fost *diezată*, un *becar* (v.).

Diezeugmena (gr.: Διεζευγμένα), *Disjuncta* (lat.) = desunite, se numea în muzica greacă şi la autoriĭ latinĭ aĭ Evuluĭ mediu notele tetracorduluĭ al patrulea ($si_2$, $do_3$, $re_3$, $mi_3$) numit ĭel însuşĭ *diezeugmenon*, al dezunitelor, fiind că ĭera separat de al doilea, *meson*, printr'un ton complementar, *diazeuxis*. *Diezeugmenon diatonos* se maĭ numea încă gradul al treilea al acestuĭ tetracord, $re_3$, notă numită de obiceĭ *Paraneta d.-on.*

Diferenţial se zice despre acele dintre sunetele rezultante (v. *Rezultant*) a căror număr de vibraţiunĭ ĭe egal cu diferinţa între numerile vibraţiunilor sunetelor fundamentale (v. *Batament*).

Diletant (it.: *dilettante*), propriu ĭe acel care simte plăcere ascultînd muzică şi prin urmare ar fi acelaş lucru cu *amator* (v.).

Această semnificaţiune chiar a avut-o la început acest cuvînt. Cu desvoltarea virtuozismuluĭ vocal însă cuvîntul D. a trecut din Italia în celelalte ţărĭ şi a început a se face o deosebire între amatorul adevarat, ĭubitor şi cunoscător de muzică, dar fără a o profesa, şi D.-ul, care asemenea ĭubeşte muzica fără a o profesa, dar şi fără a o cunoaşte altfel şi nejudecînd-o decît după plăcerea ce-ĭ procură urechilor sale. Maĭ cu samă în Franţa cuvîntul D. a luat această semnificaţiune şi o importanţă istorică prin luptele înverşunate şi discuţiunile pasionate din a doua jumătate a sec. 18 dintre partizaniĭ muziceĭ franceze şi aceĭ aĭ muziceĭ italiene. Totuşĭ aceĭ ce nu cunosc această deosebire dintre cuvintele amator si diletant, le confundă adese orĭ.

Diligente sau *con diligenza* (it.) = cu sîrguinţă, termin de expr.

Diludium (lat.), ĭe întrebuinţat uneorĭ în locul expresiuneĭ *interludium*, intermediu, maĭ cu samă pentru frazele intercalate între deosebitele versete ale unuĭ coral armonizat.

Diluendo (it.) termin de expr., se întrebuinţază în acelaş sens cu *morendo* sau cu *perdendosi*.

Dim. sau *dimin.*, presc. în loc de *diminuendo* (v.).

Diminué (fr.) = micşurat (v.).

Diminuendo (it.) = micşurînd, termin de expr., de nuantare. îndicînd o descreştere gradată în intensitatea unuĭa sau a uneĭ seriĭ de sunete, şi prin urmare ĭe indentic cu *decrescendo* (v.).

Diminuito (it.) = micşurat (v.). Acest epitet se întrebuinţază cîte o dată şi în loc de *inflorit* (it.: *fiorito*) vorbindu-se despre *contrapunct* (v.).

Diminutio (lat.) = micşurare, se numea în terminologia latină a vecheĭ notaţiunĭ măsurate înjumatăţirea durateĭ notelor, astfel că se executau caşi cum ar fi avut o valoară pe jumătate maĭ mică decît acea indicată prin figură. D. ĭera indicată grafic prin o linie verticală trasă peste semnul indicînd măsura şi avea oare cum sensul terminuluĭ de mişcare modern *Allegro*, adica indica o mişcare maĭ vioaĭe. O remăşiţă din aceasta ĭe semnul măsureĭ *alla breve* de azĭ: 𝄵. Cîte o dată această D. ĭera indicată prin cifrele 2 sau 3 puse la început după semnul de măsură: 0 2 sau 0 3 sau în cursul bucăţeĭ prin fracţiunile $^2/_1$, $^3/_1$, $^4/_2$, $^6/_2$ ş. a., de unde s'a numit aceasta nu o D. ci o *proportio* (v.). Efectul de D. ĭera anulat prin semnele de *integer valor* (v.) şi fracţiunile de *proportio* prin resturnările lor: $^1/_2$, $^1/_3$, $^2/_4$, $^2/_6$ ş. a.

In compoziţiune se dă acest nume la un artificiu foarte uzitat în formele stiluluĭ fugat, şi care constă în reproducerea prin note de valorĭ maĭ micĭ a unuĭ motiv deja prezintat prin note de valorĭ de obiceĭ de două orĭ maĭ marĭ; ĭe cu

alte cuvinte contrarul agravaţiuneĭ (v. a *agrava*).

Se da încă acest nume (fr.: *Diminution*) unuĭ procedeu de figuraţiune a melodieĭ pus în favoare prin lăutiştiĭ şi claveciniştiĭ secolilor trecuţĭ, cari ne putînd da o lungă durată uneĭ note, o înlocuĭau prin note de valorĭ maĭ micĭ, dar ocupînd în total aceĭaş durată, astfel de ex. în loc de o jumătate a repeta 4 optimĭ sau 8 şasesprezecimĭ, ş. a. Maĭ tot deauna compozitorul lăsa aceasta la fantazia şi gustul interpretuluĭ.

Dinamică (gr.: δύναμις) = putere, ĭera în terminologia muzicală a vechilor Grecĭ, denumirea sub care se înţălegea relaţiunea, influenţa unuĭ sunet în raport cu altele. Această semnificaţiune a păstrat-o şi în vechĭa teorie a muziceĭ apusene, astfel că s'a dat numele de sunete sau note dinamice atît toniceĭ cît şi celorlalte grade importante ale gameĭ.

In muzica modernă s'a dat numele de D. părţeĭ ce se ocupă cu intensitatea sunetelor, cu efectele provenind din opoziţiunea contrastantă de *forte* şi *piano*, şi de creştere sau descreştere gradată a sunetelor, de nuanţare prin urmare, care constitue unul din mijloacele cele maĭ puternice ale expresiuneĭ muzicale.

Dinamometru, instr. pentru a se măsura puterea de tensiune a coardelor.

Dindimi specie de dairea indiană.

Dionisiĭ v. *Bacanale*.

Diopos (gr.: δίοπος) se numea la Grecĭ un fluer cu două borte laterale.

Dioxia se numea une orĭ la Grecĭ (διοξεία) intervalul de quintă, numit de ordinar *diapente* (v.).

Dipaca sau *Diepaga*, în terminologia vecheĭ muzicĭ indiene numele uneĭ tonalităţĭ, a cincea, a căreĭ gamă ar corespunde oare cum serieĭ:

*si*, *, *re*♯, *mi*, *fa*, *sol*♯, *la*, *si*.

Dipari, prima *sruti* (v.) din semitonul *fa-fa*♯ în sistemul muzical al indienilor.

Dipla v. *Diba*.

Diplasion se numea la Grecĭ (διπλάσιον) o diviziune ritmică corespunzînd oare cum măsurelor ternare moderne. In Evul mediu s'a întrebuinţat acest cuvînt în acelaş sens cu *diapason* (octavă) şi *dis-D.* în loc de *dis diapason*. In sfîrşit numele de D. a fost dat în secolul trecut maĭ întăĭ de J. A. Stein din Augsburg (1758), apoĭ de Kaufman din Gotha (1779) la o specie de piano cu două claviaturĭ, *Vis-à-vis* (v.).

Diple, semn întrebuinţat în notaţiunea muziceĭ Bisericeĭ orientale şi care pare că ar da noteĭ deasupra căreĭa ĭe pus o valoare de două bătăĭ (gr.: διπλή = dublu). Autoriĭ muziceĭ bisericeştĭ uzitate pe la noĭ nu-l citează.

Direct, adj. întrebuinţat în terminologia muzicală aplicîndu-se la diferiţĭ terminĭ. Astfel

un acord ĭe în *stare d.-ă* cînd la partida cea maĭ gravă se află fundamentala luĭ. Mişcarea armonică ĭe d.-ă cînd partidele merg în aceĭaş direcţiune, fără a păstra între ĭele aceĭaş distanţă, ceĭa ce ne-ar da o mişcare paralelă (v. *Mişcare*). *Quintă* sau *octavă d.-ă* avem atuncĭ cînd mişcarea directă conduce de la un interval ce n'a fost quintă sau octavă la o quintă sau la o octavă (v. *Mişcare*). *Anticipatia* (v.) asemenea poate fi d.-ă, cînd nota anticipată ĭe auzită la aceĭaşĭ partidă.

Dirge (engl.) = cînt funebru.

Diridje, specie de darabană arabă, cu corpul foarte lung.

Dirija (a), ĭe a supraveghĭa interpretarea uneĭ lucrărĭ muzicale, şi în special a călăuzi pe diferiţiĭ artişti ce concură la execuţiunea ĭeĭ. In adevăr reuşită execuţiuneĭ uneĭ lucrărĭ artistice depinde mult de la modul de a fi înţălească de interpreţiĭ ĭeĭ. Orĭ, la execuţiunea uneĭ opere, a uneĭ sinfoniĭ, a uneĭ bucăţĭ corale sau orchestrale, nu avem a ţinea samă numaĭ de influenţa unuĭ interpret unic, ci a unuĭ mare număr de executanţĭ; de aicĭ nevoĭa unuĭ *dirijor*, a căreĭa sarcină ĭe foarte importantă. Mijloacele de care dispune ĭel pentru a face să valoreze modul seu de a înţălege interpretarea lucrăreĭ a căreĭa execuţiune are a dirija, sînt foarte mărginite, şi maĭ mărginite încă la execuţiunea propiu zisă decît la repetiţiunĭ, cînd poate avea recurs la cuvînt, la reluarea pasajelor ambarasante sau a acelor în care executanţiĭ s'au rătăcit, la marcarea ritmuluĭ prin loviturĭ cu picĭorul sau cu bagheta în pupitru, ş. a., lucrurĭ care-ĭ sînt absolut interzise în timpul execuţiuneĭ, cînd pentru a-şĭ exprima intenţiunile, ĭel nu are decît privirea şi braţul seu. Funcţiunea braţuluĭ drept ĭe ca prin ajutorul bagheteĭ (v.) să indice gradul de repegiune, mişcarea, şi timpiĭ principalĭ aĭ măsureĭ (v. a *bate*). De ordinar mărimea spaţiuluĭ percurs de baghetă ĭe în raport cu gradul de intensitate dorit: mişcărĭ micĭ pentru *piano*, mişcărĭ largĭ pentru *forte*; lărgirea din ce în ce a spaţiuluĭ percurs de baghetă indică un *crescendo*, contrarul un *decrescendo*, dar gradaţiunile în intensitate cer şi intervenirea mineĭ stîngĭ. Menţinerea bagheteĭ în loc indică o coronă, a căreĭ încetare ĭe indicată printr'o mică mişcare în aceĭaşĭ direcţiune, după care se reĭa măsura. O privire aruncată unuĭ cîntăreţ sau unuĭ instr.-ist poate să-ĭ indice o întrare sau să-l facă atent asupra unuĭ efect de detaliu. In afară de acestea sînt procedeurĭ individuale pe care numaĭ o oare care practică făcută împreună poate să le stabilească între dirijor şi dirijaţĭ. Berlioz, R. Wagner, K. Schröder, ş. a.

au scris detaliat asupra arteĭ de a dirija.

Dis, în terminologia germană. = *re* diez.

Di salto sau *saltato* (it.) se zice despre contrapunctul procedind constant prin grade desunite, săltînd (v. *Contrapunct*).

Discantus (lat.), *Dechant* (fr.) ĭe numele ce se da în Evul mediu maĭ întăĭ cîntuluĭ al doilea ce se executa pe lîngă un cînt dat, care ĭera de obiceĭ ţinut de tenor şi se numea *cantus firmus*, şi apoĭ însuşĭ acesteĭ specĭĭ de armonĭĭ embrionare în două vocĭ, care s'a desvoltat din vechĭul *organum*, dar de care se deosebea prin aceĭa că pe cînd acesta ĭera bazat pe mişcarea paralelă, D. ĭera bazat pe mişcarea contrară. D. apare în sec. 11, dar documentele din acest timp sînt aşa de rarĭ şi toate numaĭ în notaţiune neumatică, astfel că nu se poate preciza nimic asupra acestuĭ period şi numaĭ cu sec. 12 începe istoria discantuluĭ, care în fond nu ĭera alt ceva decît un contrapunct (v.) în două vocĭ, la început notă contra notă, apoĭ ornat, mod desvoltat maĭ cu samă în Franţa, unde aceste specĭĭ de ornamente ĭerau numite *fleurettes*. Cîte o dată D. ĭera scris, dar de multe orĭ ĭera improvizat de cîntăreţĭ; ĭe un obiceĭ care remîne mult timp în vigoare şi care ĭe cunoscut în Franţa sub numele de contrapunct *sur le livre* (pe carte) şi în Italia *alle mente* (din memorie). D. ĭera de regulă încredinţat voceĭ celeĭ maĭ acute, ceĭa ce face că maĭ tîrziu s'a dat numele de D. însuşĭ acesteĭ vocĭ, semnificaţiune ce şĭ-a păstrat şi azĭ în terminologia germană, unde *Diskant* ĭe acelaş lucru cu *sopran*. Cu sec. 13 D. ĭea o desvoltare maĭ mare şi anume nu se maĭ mărgineşte la două vocĭ, ci întrebuinţază 3 (*triplum*) şi 4 vocĭ (*quadruplum*). Se înţălege că aicĭ partidele trebuĭau a fi scrise şi nu maĭ putea fi chestiune de improvizare, obiceĭ care nu persistă decît pentru detaliĭ. Această periodă, care are meritul de a fi antemergătoarea mareĭ periode de înflorire a stiluluĭ contrapunctuluĭ vocal, ne prezintă totuşĭ cele maĭ uĭmitoare bizarerĭĭ de stil, până la aceĭa a ne întreba dacă a fost vre o dată posibil a se considera ca combinaţiunĭ armonice aglomeraţiunile de sunete simultanee ce se întîlnesc în scrierile celor maĭ renumiţĭ *discantiştĭ*. In adevăr în compoziţiunile aceluĭ timp găsim nu numaĭ suprapunerea de melodiĭ deosebite, dar chĭar textele acestor melodiĭ ĭerau deosebite. Astfel se văd exemple în carĭ pe cînd tenorul cînta o melodie cu un text religios latin, sopranul cînta un cîntec popular în limba vulgară şi basul îşĭ îndeplinea rolul pronunţînd cuvinte fără şir, numaĭ prezentînd vocale sonore; aşa

că dacă cu adevarat aceste compoziţiunĭ se executau astfel după cum ĭerau notate şi după cum le-au transcris muzicografiĭ ce s'au ocupat în special de acele timpurĭ (Fetis, Coussemaker, Clement, ş. a.) ĭele nu puteau da decît un adevat şarivari, a căreĭa tolerare nu ne-o putem explica decît prin faptul nestabilireĭ tonalităţeĭ şi prin aceĭa că se găsea un farmec în însuşĭ noutatea lucruluĭ. In manuscriptele de prin sec. 12—15 se găsesc tratate de diferiţĭ autorĭ, vorbind despre regulele şi legile la carĭ ĭera supus D., începînd de la Fracon din Colonia, care dă cel întăĭ difiniţiunea acestuĭ contrapunct primitiv. Cea maĭ mare parte din aceste tratate au fost publicate în colecţiunile abeteluĭ Gerbert şi ale luĭ Coussemaker.

Discorda (a se), ĭe a pĭerde acordul, aşa ca diferitele sunete emise sună rău între ĭele.

Discordanţă, relaţiune a două sau maĭ multe sunete carĭ nu au raporturĭ armonice între ĭele. D. se deosebeşte de *disonanţă* prin aceĭa că această din urmă îndeplinind oare carĭ condiţiunĭ, poate fi admisă în muzică, pe cînd discordanţa, formată din sunete ne acordate împreună, nu poate figura cu nicĭ un chip.

Discreto sau *con discretione* (it.), expr. întrebuinţată maĭ cu samă în acompaniamente, amintind acompaniatoruluĭ a nu căuta să ĭasă în relief în dauna solistuluĭ şi a efectuluĭ general.

Disdiapason se numea la Grecĭ (δισδιαπασῶν) dubla octavă. In muzikie se dă numele de D. scăreĭ diatonice cuprinse în limitele a două octave.

Disdis v. *Disis*.

Dis dur, în terminologia germană, *re* diez major.

Disis în terminologia germană, *re* dublu diez.

Disjunctio (lat.) v. *Desunire*.

Diskant (germ.), v. *Discantus*. In cuvintele compuse se întrebuinţază în acelaş sens cu *sopran*.

Dis moll, în terminalogia germană, tonalitatea luĭ *re* diez minor.

Disonant, epitet aplicat cuvintelor *interval*, *acord*, *armonie* (v. *Disonanţă*).

Disonanţă sau *interval disonant*, împărechĭere a două sunete, carĭ luate împreună produc o impresiune maĭ mult sau maĭ puţin aspră asupra auzuluĭ, ceĭa ce face a se califica D.-ele de intervale diplăcute, prin opoziţie cu *consonanţele*, intervale plăcute auzuluĭ (v. *Interval*). D.-e sînt intervalele de secundă, septimă precum şi celelalte intervale cînd sînt crescute sau micşurate; ĭele au raporturĭ numerice maĭ complicate decît consonanţele.

Acordurile carĭ conţin în formaţiunea lor D.-e se numesc *acordurĭ disonante*, carĭ la rîndul lor ne dau o *armonie disonantă*, fie luată în sensul de

parte a studiuluĭ armonieĭ care se ocupă cu acordurile disonante, fie ca schelet armonic al uneĭ compoziţiunĭ. Acordurĭ disonante sînt acordurile de 4 şi 5 sunete (acordurĭ de septimă şi nouă), acordurile alterate şi acordurile de 3 sunete în carĭ se introduc D.-e prin suspensiunĭ. Aceste acordurĭ în general nu pot servi ca puncte de repaus şi cer totdeauna în urma lor o *rezoluţiune* (v.). Asemenea pentru a se slăbi efectul prea aspru al unor intervale disonante, ĭele au nevoie de o *preparaţiune* (v.), care preparaţiune se face în diferite moduri. In general în armonie se înţălege prin cuvînlul D. însuşĭ nota superioară a intervaluluĭ disonant cuprins în acel acord; astfel în acordul *sol-si-re-fa*, D. ĭeste nota *fa*.

Prin expr. D. *naturală* se înţălege raportul dintre gradele 4 şi 7 ale gameĭ diatonice (*tritonul*) şi prin extensiune se dă numele de *acorduri disonante naturale* acordurilor ce conţin această D., adică acordurilor formate pe dominantă. Toate cele lalte D.-e sînt *artificiale*.

Dissolutio (lat.) = *Eklisis* (gr.); v. *Echole*.

Dissonance (fr.), *Dissonanz* (germ), v. *Disonanţă*.

*Distona* (a), ĭe a ĭeşi cu vocea din intonaţiunea cuvenită, fie momentan, fie părăsind cu totul tonul în care s'a început a se cînta. Aceasta poate proveni din două cazurĭ: Sau se dă sunetelor o intonaţiune falşă, luîndu-le sau prea sus sau prea jos, ceĭa ce aduce o pogorîre sau o suire gradată şi aproape nesimţită; sau luînd un interval altul decît cel scris, ceĭa ce are de rezultat transpunerea brusca a restuluĭ bucăţeĭ intr'un alt ton şi prin urmare discordanţă cu acompaniamentul sau cu ceĭlalţĭ cîntăreţĭ. Distonarea constituie unul din defectele cele maĭ obicĭnuite ale cîntăreţilor cu studiĭ insuficiente, fie în exercitarea organuluĭ vocal, fie în educaţiunea auzuluĭ. Corurile fără acompaniament foarte adese orĭ termină în alt ton decît în acel în care au început; de obiceĭ maĭ jos. Une orĭ această D.-are are cauze pur acustice: vocile, lăsate în libertate, nu atacă exact semitonurile temperate, ceĭa ce, maĭ cu samă în bucăţile cu multe modulaţiĭ, carĭ prin urmare aduc un maĭ mare număr de semitonurĭ, provoacă o D.-are. Cele maĭ de multe orĭ însă acest efect provine din faptul că tot corul ĭe atras de unul sau ciţĭ-va coriştĭ carĭ au defectul de a distona.

Dital-harp (engl.), nume dat de E. Light, din Londra la o specie de harpă, inventată de ĭel către 1798. O serie de bumbĭ puşĭ de o parte şi alta a instr.-uluĭ permitea a ridica cu un semiton intonaţiunea coardelor. In 1830 Brinmeyer dàdu acest nume uneĭ alte varietăţĭ de harpă, de o formă mică, portativă.

**Ditiramb** ĭera la Grecĭ (Διθύραμβος) un imn cîntat în onoarea zeuluĭ Bacus şi prin extensiune genul de poezie celebrînd pe acest zeu. Unul din ceĭ întăĭ poeţĭ cari au practicat acest gen a fost Arion, din Metimna, care a trăit în sec. 7 în. de Chr. Aceste imne ĭerau cîntate de un cor format din un mare număr de coriştĭ, cari executau în acelaş timp o serie de diferite evoluţiunĭ împrejurul altaruluĭ zeuluĭ. D.-ul ĭe considerat ca origina şi prima formă a Tragedieĭ.

**Dito** (it.) = deget.

**Diton** (gr.: Δίτονος, lat.: *Ditonus*), în terminologia vechĭe, interval format din două tonurĭ: terţa majoră. In orgile vechĭ, se dă acest nume unuĭ joc dînd terţa tasteĭ apăsate.

**Dittanaklasis** sau *Dittaleloklange*, nume dat de factorul M. Müller din Viena, unuĭ instr. inventat de ĭel către 1800. Ĭera o specie de clavir dublu, cu coarde verticale şi cu două claviaturĭ puse de o parte şi alta a instr.-uluĭ, şi sunînd una octava celeĭlalte.

**Div**, presc. în loc de *divisi* (v.).

**Diva** (it.), zeiţă, nume dat în Italia, de unde a trecut la celelalte ţărĭ, uneĭ cîntăreţe excepţionale atît prin vocea ĭeĭ cît şi prin calităţile ĭeĭ artistice căpătate prin studiĭ. D. într'o companie lirică ĭe punctul de miră a tuturor, idolul publiculuĭ, care o aplaudă cu entusiasm şi îĭ face manifestaţiunĭ adese exagerate. Ca şi mulţĭ alţĭ terminĭ din limbagĭul artistic însă şi acest titlu a fost cu aşa galantonie întrebuinţat, că a ajuns aproape un termin ironic, atribuindu-se diminutivul fr. *divette* până şi la cîntăreţe de cafe-concert.

**Divrbia** (lat.) v. *Cantice*.

**Divette** (fr.) v. *Diva*.

**Divertimento** (it.), *Divertissement* (fr.) petrecere, distracţiune, cuvînt întrebuinţat pentru a denumi deosebite bucăţĭ, în general de un stil maĭ mult sau maĭ puţin liber, de o factură fără pretenţiunĭ de regularitate în formă. Astfel s'a dat acest nume, maĭ cu samă în Franţa, părţeĭ coregrafice a uneĭ opere, a uneĭ teeriĭ, compuse din pantomime şi dansurĭ. In sec. 18 s'a numit chĭar astfel micĭ poeme puse în muzică şi destinate teatrurilor de societate. —Apoĭ s'a numit încă astfel compoziţiunĭ instr.-ale în maĭ multe mişcărĭ, pentru 5, 6 sau maĭ multe instr.-e de coarde sau de suflare; ĭera o specie de *Suite*, cari se deosebea de vechĭul *Concert* (v.) prin o factură maĭ liberă şi prin stilul lor, maĭ puţin polifon. Mozart a scris 22 de divertimente de acest gen.—Maĭ tîrziu s'a dat încă numele de D. la specĭĭ de fantaziĭ sau rapsodiĭ pe motive populare, pentru piano, sau pentru piano şi instr.-e; astfel ĭeste *A l'ongarese* de Schubert.—In fine în Fugă se dă acest nume periodelor de tran-

siţie formate din imitaţiunĭ bazate pe motive din temă sau contra-temă, părţĭ numite în general *episode* (v.).

Divinare, joc de orgă.

Divisurum (lat.) în terminologia latină, numele tetracordulŭ al patrulea al vechiuluĭ sistem (v. *Diezeugmenon*).

Divisi (it.) = împărţiţĭ, cuvînt ce se întîlneşte în partiţiunile de orchestră pe portativele instr.-elor de coarde, şi pe partidele separate ale acestor instr.-e, la pasaje cari conţin coarde duble sau acorduri, indicînd că în aceste locurĭ instr.-iştiĭ ce cîntă pe aceiaşĭ partidă, trebuĭe să se separe, uniĭ executînd notele superioare, ĭar aliĭ cele inferioare.

Divisio *modi* sau *Punctum divisionis* (lat.) v. *Punct*.

Diviziunea ĭe o operaţiune din studiul matematic al sunetelor prin care raportul reprezintînd un interval dat ĭe parcelat în două sau maĭ multe porţiunĭ sau prin care între două mărimĭ date se caută a se introduce una sau maĭ multe altele intermediare. După modul cum sînt calculate proporţiunile dintre aceste diferite mărimĭ, D. ĭe calificată de *aritmetică*, *armonică* sau *geometrică*.

*D. aritmetică* dă raporturĭ inegale, dar prezintînd aceĭaş diferenţă între membriĭ lor. Cînd diferenţa între membriĭ raportuluĭ dat ĭe de 1, atuncĭ se multiplică acest raport cu numărul părţilor ce ĭe a se face şi între numerile astfel capatate facem o progresiune cu raţiunea 1. Astfel de ex. dacă ĭe a se face D. aretmetică în două părţĭ a octaveĭ $do_1$-$do_2$, a căreĭa raport ĭe $^2/_1$; înmulţim acest raport cu 2, ceĭa ce ne da $^4/_2$ şi progresiunea va fi 4: 3: 2, ceĭa ce ne dă $^4/_3$, quarta dreaptă ($do_1$-$fa_1$) şi $^3/_2$, quinta perfectă ($fa_1$-$do_2$), adică D. aritmetică a octaveĭ $do_1$-$do_2$ ĭe $do_1$-$fa_1$-$do_2$. Asemenea dacă voim a face D. aritmetică a octaveĭ $do_1$-$do_2$ în treĭ părţĭ, înmulţim raportul $^2/_1$ prin 3, ceĭa ce ne dă $^6/_3$ şi progresiunea va fi 6: 5: 4: 3, care ne dă raporturile $^6/_5$, terţa minoră ($do_1$-$mi_1$ ♭), $^5/_4$, terţa majoră ($mi_1$♭-$sol_1$); $^4/_3$, quarta dreaptă ($sol_1$-$do_2$). Cînd diferenţa dintre membriĭ raportuluĭ ĭe maĭ mare decît 1, se urmează acelaş drum, numaĭ raţiunea progresiuneĭ trebuĭe să fie egală cu această diferenţă. Astfel dacă ĭe a se face D. aritmetică în treĭ părţĭ a decimeĭ $do_1$-$mi_2$, a căreĭ raport ĭe $^5/_2$, înmulţînd cu 3, avem $^{15}/_6$ şi progresiunea va fi 15: 12: 9: 6 ceĭa ce ne dă raporturile $^{15}/_{12}$ sau $^5/_4$, terţa majoră ($do_1$-$mi_1$), $^{12}/_9$ sau $^4/_3$, quarta dreaptă ($mi_1$-$la_1$) şi 9: 6 sau $^3/_2$, quinta perfectă ($la_1$-$mi_2$).

*D. armonică* dă raporturĭ inegale cu diferinţĭ inegale între membriĭ lor. Pentru a obţinea terminul intermediar se scade terminul cel maĭ mic din cel maĭ mare, diferenţa astfel ca-

patată se îmulţeşte cu terminul cel maĭ mic, produsul capatat se împarte prin suma terminilor, către coţient se adauge valoarea terminuluĭ cel maĭ mic şi rezultatul ĭe membrul intermediar al progresiuneĭ. Astfel dacă de ex. ĭe a se face D. armonică în două părţĭ a octaveĭ $do_1$-$do_2$, a căruĭ raport ĭe $^2/_1$, se face diferinţa între terminĭ, care ĭe $2-1=1$, care diferenţă se înmulţeşte cu terminul cel maĭ mic $1\times1=1$; produsul astfel capatat se împarte prin $2+1=3$ suma ambilor terminĭ, ceĭa ce ne dă $^1/_3$ către care se adauge valoarea terminuluĭ cel maĭ mic şi $1+^1/_3$ ĭe membrul intermediar al progresiuneĭ, care ĭe $2:1+^1/_3$: 1 sau 6: 4: 3; această progresiune ne dă raporturile $^6/_4$ sau $^3/_2$, quinta perfectă ($do_1$-$sol_1$) şi $^4/_3$, quarta dreaptă ($sol_1$-$do_2$). Asemenea dacă ĭe a se face D armonică a sexteĭ majore $do_1$-$la_1$, a căreĭ raport ĭe $^5/_3$, avem diferenţa 2, care înmulţită cu 3 ne dă 6; produsul, împărţit prin suma terminilor, 8, ne dă coţientul $^6/_8$ sau $^3/_4$, către care adăugîndu-se terminul mic, 3, avem progresiunea $5:3+^3/_4:3$, sau 20: 15: 12, care ne dă raporturile $^{20}/_{15}$ sau $^4/_3$, quarta dreaptă ($do_1$-$fa_1$), $^{15}/_{12}$ sau $^5/_4$, terţa majoră ($fa_1$-$la_1$).

*D. geometrică* dă raporturĭ egale cu diferinţĭ inegale între terminĭ. Terminul intermediar al progresiuneĭ se formează scoţînd rădăcina patrată din productul terminilor raportuluĭ intervaluluĭ dat. Astfel dacă ĭe a se face de ex. D. geometrică a intervaluluĭ de nonă $do_1$-$re_2$, a căruĭ raport ĭe $^9/_4$, productul terminilor ĭe 36 şi $\sqrt{36}=6$; progresiunea va fi 9: 6: 4, care ne va da raporturile $^9/_6$ sau $^3/_2$, quinta perfectă ($do_1$-$sol_1$) şi $^6/_4$ sau $^3/_2$, quinta perfectă ($sol_1$-$re_2$).

Divoto, *divotamente* sau *con devozione* (it.), terminĭ de expr., cu religiozitate.

Dixième (fr.) = decimă (v.).

Djauac sau *Djuac*, mic fluĭer arab, făcut din trestie.

D-la-re v. *D.*

D moll în terminologia germană = *re* minor.

Do silabă adoptată în solfiare în locul vechĭuluĭ *ut*, pentru a denumi primul grad al gameĭ majore tip. Această silabă pare că ĭe datorită luĭ G.-B. Doni, care o întrebuinţă cel întăĭ într'un tratat ce se presupune a fi fost publicat la Paris în 1639. (*Nouvelle introduction de musique*). Azĭ nu se maĭ posedă decît manuscriptul acestuĭ op, manuscript aflător în rezerva bibliotecеĭ conservatoruluĭ din Paris. Cea maĭ vechĭe carte imprimată care vorbeşte despre înlocuirea luĭ *ut* prin *do*, atribuind acesteĭ din urmă o sonoritate maĭ bună, *ut* fiind prea surd, ĭeste *Musico practico* de G. M. Buononcini (Bologna 1673). Cu toată superioritatea luĭ *do* asupra

luĭ *ut*, această înlocuire nu s'a făcut în Franța decît la începutul sec. 19 și nicĭ azĭ chĭar într'un mod general.

Dobă = darabană (v.). În special se dă acest nume instr.-elor de dimensiunĭ marĭ (membranele avînd aproximativ un metru de diametru). Acest instr. a fost adoptat în muzicele militare maĭ întâĭ și apoĭ în orchestră, luat fiind de la Turcĭ, care îl lovesc de o parte cu o specie de *maĭ*, a căruĭa capăt bombat ĭe acoperit cu pîslă sau cu plută, ĭar de cealaltă parte cu un manunchĭ de vergĭ. În Occident nu se obicĭnuĭește decît lovirea cu maĭul și de obiceĭ D. ĭe asociată cu cimbalele, acelaș instr.-ist lovind cu o mînă D. și cu cealaltă cimbalele, din cari una ĭe fixată de cilindrul Dobeĭ (v. *Cimbală*). Impreună cu triunghĭul aceste instr.-e formează trinitatea cunoscută sub numele de *baterie* (v.). Izolată, D. ĭe întrebuințată în orchestra de teatru pentru a imita tunetul, sau o lovitură de tun dată în departare, ș. a. efecte analoage, care-ĭ reușesc într'un mod destul de satisfăcător; în orĭ cari alte cazurĭ însă ĭe superior înlocuită prin *timpane* (v.). Astăzĭ se fabrică dobe pentru orchestră formate dintr'o simplă membrană (v.) întinsă prin ajutorul unor șuruburĭ pe un cerc de metal și aceste instr.-e pe lîngă avantajul de a ocupa un loc relativ cu mult maĭ mic, au chĭar și o sonoritate preferabilă.

Do bemol, sunet maĭ jos cu un semiton cromatic decît sunetul *do*. In sistemul temperat ĭe confundat cu sunetul *si*, astfel că dacă se poate întîlni nota D. b. ca făcînd parte din unele game, se poate spune că nicĭ o dată nu o vom găsi luată ca punct de plecare pentru formarea uneĭ game, decît dar în exercițiĭ teoretice, căcĭ în practică ĭe evident preferabil a scrie în *si* minor, cu o armatură de doĭ diezĭ decît a scrie în *do* bemel minor, cu o armatură de zece bemolĭ și chĭar în *si* major, cu o armatură de cincĭ diezĭ de cît în *do* bemol major, cu o armatură de șapte bemolĭ.

In armatură bemolul luĭ *do* vine al șaselea.

Doboșăr ĭe acel ce bate doba.

Doctor *în muzică*, titlu academic urmînd aceluĭ de *Baccalaureat* (v.) și care ca și acesta nu există decît în Anglia unde pare a fi fost înființat anterior sec. 15, cel maĭ vechĭ nume de D. în m. parvenit până la noĭ fiind acel al luĭ J. Hamboys, care a obținut gradul la universitatea din Oxford. La început acest titlu nu putea fi conferit decît de universitățile din Oxford, Cambridge și Dublin; acum maĭ toate universitățile engleze îl pot conferi. Se obține în urma unuĭ examen înscris asupra teorieĭ compoziționeĭ, a acusticeĭ și a istorieĭ

muziceĭ şi scrierea uneĭ compoziţiunĭ, pentru opt vocĭ reale cu un acompaniament orchestral, de o durată de 40-60 minute. Taxa acestuĭ examen ĭe de 500 de leĭ şi candidatul trebuĭe să facă cheltuĭelele necesare pentru executarea compoziţiuneĭ luĭ. Investitura titluluĭ se face cu mare pompă şi cea maĭ mare parte din compozitoriĭ englezĭ maĭ de valoare s'au supus acestuĭ examen şi au purtat titlul de D. Astfel au fost J. Bull, Arne, Burney, Calcott, Crotch, Wesley, Bischop, Greene, Boyce, Cooke, Bennett, Macfaren, Sulivan ş. a. Acest titlu a fost conferit şi ca omagiu unor compozitorĭ străinĭ; astfel au fost Haydn, Romberg, Brahms, Joachim ş. a. Ceĭa ce micşurează mult titlul de D. ĭe că arhiepiscopul din Canterbury, printr'un straniu privilegiu, il poate conferi fără nicĭ un examen printr'o simplă diplomă a căreĭa taxă ĭe 1575 de leĭ.

Compozitoriĭ şi muzicografiĭ germanĭ cari se intitulează doctorĭ sînt maĭ totdeauna cu titlul obţinut de la o facultate de filosofie, unde muzica are şi ĭea locul ĭeĭ. Cursurile la aceste facultăţĭ tratează despre acustică, teorie şi istorie muzicală, şi examenele se întind asupra obiectelor ce au o relaţiune cu muzica: filosofie, fizică, literatură ş. a. Unele universităţĭ au conferit titlul de doctor în filosofie unor muzicanţĭ de valoare fără ca aceştia să se fi supus vre o dată la un examen prealabil. Astfel au fost Spontini şi R. Franz de la universitatea din Halle, F. Schneider, Marschner, Mendelssohn, Schuman, de la acea din Leipzig, Liszt, Meyerbeer, Bülow de la acea din Jena ş. a.

**Dodiciupla** (it.) nume dat măsurelor compuse din 12 timpĭ: *D. di crome* = $^{12}/_{8}$; *D. di semicrome* = $^{12}/_{16}$; *D. di semi minime* = $^{12}/_{4}$; *D. di minime* = $^{12}/_{2}$.

**Do diez**, sunet cu un semiton cromatic maĭ sus de sunetul *do*, confundat în sistemul temperat cu *re* bemol, decît care însă ĭe maĭ sus în realitate. Diezul luĭ *do* apare al doilea în armatură. Ca tonalitate *do diez major* care are şapte diezĭ în armatură, ĭe foarte rar întîlnit, preferindu-i-se naturalminte tonalitatea luĭ *re* bemol major care nu are decît cincĭ bemolĭ. In schimb *do diez minor*, care are patru diezĭ în armatură ĭe preferat luĭ *re* bemol minor, care ar avea opt bemolĭ. Afară de diezĭ din armatură, gama luĭ *do* diez minor maĭ ĭea diez pentru sensibila *si*, şi în scara melodică suitoare şi pentru gradul al şasele, *la*. Schubart, în *Indeen zu einer Aesthetik* pune în cercul expresiuneĭ acesteĭ tonalităţĭ; pocăinţa şi suspinul prietenieĭ înşălate şi a amoruluĭ nenorocit (v. Caractere).

**Dohl** sau *Dohol* v. *Dol*.

Doigter (fr.) = degitat (v.).

Doime, figură de notă, v. *jumătate*.

Doĭnă, nume dat în general cîntecelor noastre populare cu un text trăntînd subiecte de dor, de jale. Numeluĭ i se atribuĭe o origină latină, făcîndu-l să derive de la verbul *doleo* = a suferi, a jăli, de unde *dolina* şi *doina*. Alţiĭ au văzut o analogie intre D. şi *Dainos* (v.) al Lituanilor, cu cari, Moldoveniĭ au avut în diferite rînduri relaţiunĭ diplomatice şi chĭar a se răsboi. Dacă origina latină a cuvîntuluĭ ĭe adevarată, sau că Lituaniĭ ar fi primiĭ autorĭ aĭ doĭnelor, ĭe un lucru ce nu se poate afirma. Sentimentul romînesc ne-ar face desigur a zice că Lituaniĭ au luat de la Moldovenĭ acest soĭ de cîntece, sau cel puţin numele lor; judecînd imparţial însă n'am putea spune dacă soliĭ moldovenĭ mergînd la Lituanĭ le-au cîntat doĭne pe cari aceştia le-au numit *dainos*, sau acolo auzînd ĭeĭ cîntîndu-se *daĭnos*, ne-au adus în ţară doĭne. Maĭ probabil ĭe însă că soliĭ moldovenĭ aveau altă misiune decît acea de a cînta doĭne sau a învăţa *dainos*. Cît pentru momentele de contact ce au avut soldaţiĭ moldovenĭ cu aceĭ lituanĭ în timpul luptelor ĭe probabil că ĭeĭ aveau atuncĭ altă ceva a-şĭ spune decît a-şi cînta reciproc doĭne. Astfel că trebuĭe a conveni că doĭna romînă şi dainos lituan nu are altă nimic comun decît o analogie fortuită în nume şi în caracterul general al subiectelor ce tratează. D. fiind un nume general se înţălege că nu poate fi chestiune de o formă muzicală hotărîtă, nicĭ în ceĭa ce priveşte măsura, nicĭ în ceĭa ce priveşte frazarea, necerînd decît un caracter trist în ceĭa ce priveşte tonalitatea şi o mişcare înceată, rară. Cele maĭ de multe însă orĭ melodiile numite doĭne constau din cîteva fraze în tonalitate minoră, cuprinzînd vocalize, rulade, apogiaturĭ şi alte ornamente, exprimînd oare cum prin acestea caracterul trist al textuluĭ presărat de suspine; aceste vocalize şi rulade sînt întrerupte de sunete de repauz, de note lung ţinute; sînt imaginea resunetuluĭ munţilor, leagănul doineĭ, pe care cîntăreţul pare că stă să-l asculte sfîrşindu-se pentru a reîncepe o nouă frază. După această primă parte, de o mişcare foarte rară, aproape fără măsura hotărîtă, o specie de recitativ foarte melodios şi plin de melancolie, urmează o a doua, în $^2/_4$ de obiceĭ, contrastînd prin mişcare, maĭ vioaĭe oare cum, deşi adese remînînd credincĭoasă tonalităţeĭ minore. Fără a avea nimic comun cu *dainos* al Lituanilor, ĭe evident că muzica doĭnelor noastre, populare dincoace şi dicolo de Carpaţĭ, a servit lăutarilor ţiganĭ nomazĭ, a fabrica specia de muzică ce face pe Unguri

să tremure de emoţiune şi care a devenit celebră în lume sub numele de *ciardaş*-urĭ ungureştĭ; auzind însă această muzică se simte uşor că ĭea nu ĭe altă ceva decît doĭne instr.-ale, a căror ritm a fost maĭ mult sau maĭ puţin bruscat, executate cu multă afectaţiune şi cu un sentimentalism exagerat (v. *Ciardaş*).

Doĭnaş acel ce cîntă doine.

Doĭni (a,) a cînta doĭna.

Dol, *Dohla*, *Dohlaka*, *Dhol*, *Dool*, *Dohol* ş. a. darabane orientale, uzitate la Arabĭ, la Indienĭ, la Persanĭ; corpul ĭe cilindric sau uşor eliptic (ca o balercă) şi membranele sînt întinse prin ajutorul unor curăle; la unele membranele sînt acordate în octavă; sunetul ĭe produs cu una sau două baghete, după cum serveşte a acompania muzică instr.-ală sau simplu cîntul.

Dol. presc. în loc de *dolce*.

Dolcan, *Dulcan*, *Dulzain* ş. a. joc de orgă, de 4 sau 8 p. cu tuburĭ cu gură, maĭ largĭ jos de cît sus. Se întîlneşte maĭ cu samă în orgele germane. Nu trebuĭe a-l confunda cu *Dolcian* (v.).

Dolce (it.) = dulce, termin de expr., arată că sunete trebuĭe atacate cu dulceaţă, cu moderaţiune. In acelaş sens ĭe întrebuinţată expr. *con dolcezza*. Superlativul *dolcissimo*, asemenea ĭe întrebuinţat cîte o dată.

Dolce-melo (it.) v. *Dulce-melos*.

Dolce-suono (it.) v. *Dolcian*.

Dolcian sau *Dulcian*, au fost numite în sec. 16 şi 17 instr.-e cu tubul conic şi ancie dublă, specii de fagote primitive (v. *Fagot*). — In orgă se numesc astfel jocurĭ de 8 sau 16 p. cu tuburĭ cu anciĭ.

Dolcissimo (it.) superl. de la *dolce* (v.).

Dolendo, *dolente*, *con dolore*, *doloroso*, (it.) terminĭ de expr., cu tristeţă, cu durere.

Dolzflöte (germ.) vechie specie de flaut, ne maĭ întrebuinţat azĭ. — In vechile orgĭ, un joc cu tuburĭ de 8 p.

Dolzina (it.) v. *Dolcian*.

Do major (fr.: *Ut majeur*, germ.: *C dur*), scara naturală avînd ca punct de sprijin, ca tonică nota *do*. Iea ĭe gama-tip a moduluĭ major (v.) precum paralela sa *la* minor ĭe gama-tip a moduluĭ minor (v.). Partizaniĭ puterei expresive a diferitelor tonalităţĭ (v. *Caractere*), atribuĭe tonalităţeĭ luĭ *do major* aptitudinea de a exprima naivitatea, sinceritatea, inocenţa, limbagiul copilărieĭ şi gîndirea tinereţeĭ (Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik*). Totuşĭ această tonalitate, care pentru inst.-ele cu claviatură, fără a avea caracterele expresive ce i se atribuĭe, prezintă desigur cea maĭ mare uşurinţă executanţilor, ĭe din ce în ce maĭ lăsată la o parte de compozitoriĭ modernĭ.

Dombur, instr. cu 2 coarde şi cu arcuş, uzitat la Calmucĭ.

Domchor (germ.) corul uneĭ bisericĭ catedrale.

Dominantă ĭe numele dat deo-

biceĭ graduluĭ cel maĭ important după tonică în tonalitate. In tonalităţile vechĭ acest grad varia de la un ton la altul. Astfel în tonul I, D. ĭe quintă finaleĭ; în II, terţa finaleĭ; în III, terţa finaleĭ; în IV quarta finaleĭ; în V, quinta finaleĭ; în VI, terţa finaleĭ; în VII quinta finaleĭ; şi în VIII quarta finaleĭ. In muzica modernă se dă numele de D. graduluĭ V al gameĭ; acesta, făcînd parte atît din acordul de pe gradul I cît şi în acel de pe gradul V, revine foarte adese orĭ, şi după tonică ĭe gradul cel maĭ important. Numele de D. apare în sfîrşitul sec. 17, în Franţa. Deja Brossard, în dicţionarul seu (Paris, 1703) îĭ dă definiţiunea.

D. joacă un rol foarte important în armonie. Acordurile formate pe acest grad, numite ĭele însuşĭ *acorduri dominante*, susţin foarte bine tonalitatea, aşa că sînt foarte adese întrebuinţate şi în modulaţiunĭ servesc minunat a stabili noul ton. In adevăr, acordul de septimă de specia I, care nu poate fi format decît pe gradul V al gameĭ majore sau minore, format pe un alt grad, va transforma acest grad în D. şi astfel va stabili un nou ton. Maĭ mult, dacă pe lîngă septimă se adaugă nona, nu numaĭ noul ton va fi stabilit, dar chĭar şi modul acestuĭ ton, căcĭ după cum această nonă va fi majoră sau minoră, vom avea modul major sau minor. Atît septima cît şi nona acorduluĭ format pe D., considerate ca disonanţe naturale, se bucură de privilegĭul de a fi scutite de preparaţiunea obligatoare pentru toate celelalte disonanţe. Introducerea acorduluĭ de septimă dominantă în muzica modernă ĭe atribuită luĭ C. Monteverde; la cuvîntul *acord* se poate vedea pe ce se bazază această aserţiune.

Din cauza roluluĭ important ce îndeplineşte D., s'a dat şi celor lalte grade ce-ĭ sînt vecine, nume derivate; astfel s'a numit *Sub-D.* gradul IV şi *Supra-D* gradul VI al gameĭ. Asemenea uniĭ autorĭ dau graduluĭ II, care vine foarte des în relaţiune armonică cu D., numele de *D.-dominanteĭ*, sau *Contra-D.*

Do minor (fr.: *Ut mineur*, germ.: *C moll*), gamă minoră avînd ca tonică notă *do*. Fiind paralela gameĭ majore *mi* bemol, are ca armatură treĭ bemolĭ: *si*, *mi*, şi *la*. Gama armonică cerînd semiton între gradele 7 şi 8 are bemolul luĭ *si* anulat prin becar; asemenea de obiceĭ ĭe anulat în gama melodică suitoare bemolul luĭ *la*. Tonalitatea luĭ *do* minor ĭe caracterizată de partizaniĭ putereĭ expresive a tonalităţilor (v. *Caractere*) ca cea maĭ aptă a „exprima plîngerile duĭoase, suspinele, jalea unuĭ amor nenorocit precum şi căutarea consolaţiuneĭ în ĭubirea A-tot-

puterniculuĭ." Şi în adevăr repertorul clasic ne prezintă numeroase exemple de bucăţĭ în această tonalitate însoţînd un text exprimînd aceste sentimente (Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik*). Intre altele celebrul cor din *Judas Maccabäus* de Händel: „*Klagt, Sohne Judas klagt*", recitativul „*Jehova du mein Vater*" din oratariul *Christus am Oelberge* de Beethoven ş. a.

Domp, mare darabană indiană, avînd o formă octogonală.

Don (fr.), joc de orgă, v. *Avicinium*.

Donna (it.) = femeie, echivalează în muzică cu cîntăreaţă; *prima D.*, primă cîntăreaţă, acea care ţine roluri de prima ordine; *secunda D.*, cîntăreaţă ce ţine roluri de importanţă maĭ mică.

Doo, în Japonia, nume generic al instr.-elor de percusiune.

Doppel (germ.) = dublu (v.).

*D.-be* = dublu bemol (v.).

*D.-kreuz* = dublu diez (v.).

*D.-geige*, nume dat cîte o dată violeĭ de amor.

*D.-griff* = dublă coardă (v.).

*D.-schlag* = grupet (v.).

*D.-zunge* = dublă lovitură (v.).

Doppio (it.). = dublu (v.).

*D. movimento*, mişcare dublă, expr. indicînd că trebuie a da notelor o valoare pe jumătate maĭ mică decît cea scrisă, cum ie de ex. după o măsură de $^4/_4$ trecerea în micul *alla breve* ($^2/_2$), în care jumătatea valorează cît o patrime de maĭ înainte. Contrarul se numeşte *D. valore*.

Doppioni (it.), nume dat în sec. 15 şi 16 la instr.-e cu ancie dublă şi tub conic; după Praetorius aceste instr.-e se construiau în treĭ diapazoane: *bas*, cu extensiune $do_1$-$la_2$; *tenor* sau *alt* cu extensiune $do_2$-$re_3$ şi *sopran*, cu extensiune $do_3$-$re_4$. Naturalminte familia oboĭelor şi a fagotelor a făcut să dispară şi acestea ca şi multe altele.

Doquet sau *Toquet* (fr.), v. *Toccato*.

Doric, unul din vechile moduri ale muziceĭ grece, bazat pe dominantă; scara luĭ ie scara naturală a luĭ *mi*, acesta fiind însă dominantă, şi dînd o cadenţă suspensivă:

*mi-fa-sol-la-si-do-re-mi.*

Acest mod iera modul grec prin excelenţă şi iera calificat de ceĭ vechĭ ca măreţ, bărbătesc, calm, plin de demnitate ş. a. Unul din puţinele fragmente muzicale remase din antichitate, *Imnul către muză*, de Dionisios, care datează din sec. 2, ieste în modul doric. In muzica bisericească, atît orientală cît şi cea occidentală, precum şi în muzica populară se găsesc multe bucăţĭ scrise în acest mod. Numaĭ nu trebuie a confunda acest mod cu D.-ul bisericesc, care ie cu totul alt ceva şi anume scara naturală a luĭ *re*, numită tonul I. Gevaert consideră modul D.

ca unul din cele ce se dedă maĭ puţin polifonieĭ moderne; totuşĭ compozitoriĭ moderni nu l'au despreţuit şi Berlioz de ex. l'a întrebuinţat în aria luĭ Herod din *l'Enfance du Christ*, şi în dansul sclavelor nubiene din *les Troyens*.

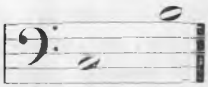
Sub numele de *sextă dorică* se înţelege sexta majoră întrebuinţată în modul minor fără a fi urmată de septima majoră; astfel de ex. *fa*♯ în *la* minor fără a fi urmat de *sol*♯.

Doroa, specie de *tam-tam* japonez.

Dosdupla (it.) = *dodecupla* (v.).

Dotar, specie de mandolină persană, cu două coarde de matasă; lada de resonanţă ĭe de lemn, avînd ca tablă de armonie o membrană.

Două, în cifrarea acordurilor reprezintă acordul de septimă în resturnarea a treĭa (septima la bas); însoţînd alte cifre, reprezintă simplu secunda. In degitatul muziceĭ pentru instr.-e cu claviatură se rapoartă în general la degetul arătător; alte orĭ la cel median, cum se rapoartă şi în degitatul muziceĭ pentru instr.-e cu arcuş ş. a. (v. *Degitat*). Cifra 2 pusă ca indiciu pe lîngă numele uneĭ note arată că acea notă face parte din octava:



Sub numele de *armonica 2* se înţelege octava fundamentaleĭ.

*In 2* sau *In D. voci*, se zice despre o bucată de muzică scrisă pentru două partide reale (v. *Duet*).

*D.-doimĭ*, $^2/_2$, sau *Micul Allabreve*, măsură simplă formată din doĭ timpĭ, în care ca valoare a timpuluĭ ĭe luată jumătatea ( 𝅗𝅥 ).

*D.-kentime* v. *Dubla-kentima*.

*D.-pătrimĭ*, $^2/_1$, măsură simplă, formată din doĭ timpĭ, în care ca valoare a timpuluĭ ĭe luată pătrimea ( 𝅘𝅥 ).

Două-spre-zece, în cifraţiile vechĭ ale acordurilor, reprezinta quinta reduplicată.—Sub numele de *armonica 12* se înţelege quinta tripleĭ octave a fundamentaleĭ; astfel dacă fundamentala ar fi de ex. $do_1$, armonica 12 ar fi $sol_4$, quinta luĭ $do_4$.

*D.-optimĭ* $^{12}/_8$ *D.-pătrimĭ* $^{12}/_4$ măsurĭ compuse formate din 12 timpĭ, în cari ca valoare a timpuluĭ ĭe luată optimea ( 𝅘𝅥𝅮 ) sau pătrimea ( 𝅘𝅥 ). In aceste măsurĭ timpiĭ tarĭ sînt: 1, 4, 7 şi 10. Iele se bat de ordinar ca o măsură în 4, luîndu-se 3 timpĭ la bataĭe; cînd mişcarea ĭe foarte înceată, se marchează prin mişcărĭ maĭ micĭ a bagheteĭ, în aceĭaş direcţiune şi timpiĭ slabĭ de pe lîngă fie care timp tare.

Double (fr. şi engl.) v. *dublă* şi *dublu*.

*D.-bass* (engl.) = contra-bas (v.).

*D.-barre* (fr.), linie dublă, trasă vertical pe portativ pentru a indica un sfîrşit maĭ mult sau maĭ puţin complect (v. *linie*)

*D.-croche* (fr.) nume dat figureĭ de notă numită în general şasespre-zecime ( ).

*D.-échappement* (fr.) = dublu scăpătar (v.).

*D.-triple* (fr.), nume dat cîte o dată măsureĭ $^3/_2$.

Doublé (fr.) = grupet (v.).

Doubles (fr.), vechĭu nume a ceĭa ce s'a numit în urmă *variaţiunĭ* (v.).

Doublette (fr.), joc de orgă numit cîte o dată *Octavin*, sunînd octava joculuĭ numit *Prestant* (v.).

Doublure (fr.), nume dat artiştilor cari studiază rolurĭ date deja altor artiştĭ, în scopul de a înlocui pe acestia cînd ar fi împĭedecaţĭ de a juca.

Douçaine (fr.) v. *Dolcian*.

Douce-mèle (fr.) v. *Dulce-melos*.

Doucine sau *Dousaine* (fr.) v. *Dolcian*.

Douze (fr.) = 12; *D.-quatre* = $^{12}/_4$; *D.-huit* = $^{12}/_8$; *D.-seize* = $^{12}/_{16}$.

Douzième (fr.) = duodecimă (v.).

Doxologie (gr.: Δοξολογία) = imn de mărire, de slavă, cîntare a Bisericeĭ creştine. Se deosebeşte: *D. mare*, sau imnul de laudă al îngerilor în noaptea naştereĭ luĭ Christos: „Slavă întru ceĭ de sus luĭ Dumnezeu“ (lat.: „*Gloria in excelsis deo*“) care se cîntă une orĭ la liturgie, la *Te Deum* şi în alte ocaziunĭ, şi *D. mică*: „Slavă Tatăluĭ şi fiuluĭ. . . . “ (lat.: *Gloria patri et filio. . . .*“), care se cîntă ca încheĭere a psalmilor, la liturgie înaintea antifoanelor, la sfîrşitul serviciuluĭ şi în alte ocaziunĭ. Amîndouă pare că datează din cele întăĭ secole ale creştinismuluĭ şi nu se ştie autorul lor. Cartea care conţine melodiile D.-ilor în diferitele tonurĭ bisericeştĭ se numeşte *Doxastar*. La noĭ a fost tipărit un Doxastar de D. Suceveanu (Neamţ, 1856).

Drachenhorn-*tromppette* (germ.), nume dat de casa berlineză C. W. Moritz la o specie de trompetă cu tubul cilindric în maĭ toată lungimea luĭ, avînd o formă circulară ceĭa ce permite instr.-istuluĭ a-l trece prin braţ, şi un pavilion în forma unuĭ mare cap de şarpe, de unde numele. Pare că printr'un ingenios mecanism se poate obţinea foarte uşor diferinţĭ marĭ de nuanţare.

Draht (germ.) = sîrmă. *D.-harfe*, mică harpă cu coarde de metal (v. *Arpaneta*). *D.-saite* = coardă de metal.

Dramă (gr.: Δρᾶμα = acţiune) în sensul cel maĭ larg al cuvîntuluĭ se aplică la orĭ ce poem destinat a fi interpretat pe scena unuĭ teatru, indiferent dacă subiectul ce tratează ĭe de un caracter tragic sau comic. Astfel, cînd la începutul sec. 17, maĭştriĭ florentinĭ, creatoriĭ stiluluĭ recitativ, voiră a reînvia tragedia antică, dădură lucrărilor lor, acţiunĭ teatrale însoţite de muzică, numele de *Drame muzicale* sau *lirice* (it.: *Dramma per muzica*), nume

ce se păstrează un timp pentru acest gen de lucrărĭ. Cînd apoĭ cu sec. 18 cuvîntul D. ĭea în literatură o accepţiune maĭ restrînsă, raportîndu-se numaĭ la acţiunĭ de un gen mixt, intermediar între tragic şi comic, titlul de *D. muzicală* ĭe înlocuit prin acel de *Operă*, care în italieneşte (*Opera*) însemnează simplu lucrare, şi care numaĭ prin epitetele de *seria* sau *buffa*, ĭea accepţiunea ce a căpătat-o în urmă şi care s'a admis în toată lumea muzicală. Dar cu cît în Opera italiană maĭ cu samă, vedem textul pĭerzînd din importanţa sa şi muzica, sau maĭ bine zis arta cîntuluĭ, cîştigînd teren, operile ne maĭ fiind de cît un pretext pentru ariĭ şi cavatine intercalate cu sau fără sens în acţiunea dramatică (v. *Arie*, *Castrat*, *Cînt*), titlul de *D. muzicală* se menţine alăturea cu acele de *tragedie lirică*, *comedie-balet* ş. a., şi în timpiĭ maĭ noĭ, cînd aceste denumirĭ dispar, titlul de operă generalizîndu-se, *D. muzicală* reĭa un nou avînt, uniĭ compozitorĭ dînd acest titlu lucrărilor lor, pentru a exprima oare cum prin aceasta că în ĭele textul şi acţiunea dramatică ţin rangul principal şi că muzica de parte de a împĭedeca şi a strica efectul acestora, concură la expresiunea dramatică, la efectul general.

*D. liturgică*, *D. religioasă*, v, *Mister*.

Dramatic, epitet care se dă muziceĭ ce se rapoartă la un text, la o acţiune dramatică. Ţinta muziceĭ d.-e ĭe a întări, a da maĭ multă putere expresivă ideilor şi sentimentelor expuse de text. Cea maĭ simplă formă a muziceĭ d.-e ĭe recitativul (v.), care nu ĭe altă ceva decît o vorbire, un discurs muzical. Cu cît ideile şi sentimentele cuprinse în text devin maĭ viĭ, maĭ puternice, maĭ înfocate, şi muzica d.-ă tinde a lua o structură maĭ regulată, maĭ ritmică, transformîndu-se din recitativ în arie (v.). Dar recitativul şi aria nu sînt singurele forme ale muziceĭ d.-e. Dialogurile, între două sau maĭ multe personaje, participarea poporuluĭ, a mulţimeĭ la acţiunea d.-ă, dau loc la forme deosebite, la duete, terţete, bucăţĭ de ansamblu, corurĭ, procurînd astfel o varietate care nu ĭe decît salutară muziceĭ d.-e. Pe lîngă muzica vocală muzica instr.-ală concură şi ĭea a mări efectul; rolul acesteĭa în drama muzicală ĭe de a fi un stimulent expresiv, de a face legăturĭ între cînturile diferitelor personaje, de a procura oare cum o atmosferă proprie lumeĭ muzicale, pentru a se menţinea ilusiunea situaţiunilor d.-e ce se reprezintă.

Declamaţiunea cu acompaniament de muzică, ĭe un gen ce maĭ tot deauna n'a prezintat decît amalgame nereuşite, în care cele două elemente puse

în prezenţă nu fac decît a-şĭ strica reciproc unul altuĭa. Recitaţiunea aicĭ pare un element comun, sec, discordant şi muzica în acest caz nu numaĭ nu măreşte efectul textululuĭ recitat, dar i-l nimiceşte. Drama vorbită nu suportă cu avantaj muzică decît în scenele mute. In pantomime muzica susţine mimica în acelaş mod cum susţine cîntul expresiunea textuluĭ în dramele muzicale.

Ceĭ întăĭ compozitorĭ carĭ creară muzica d.-ă modernă, căutară a pune cît maĭ multă corelaţiune posibilă între accentele expresive, patetice ale textuluĭ şi recitativul lor, care forma aproape tot conţinutul primelor drame muzicale, şi ceĭ întăĭ interpreţĭ aĭ acestor drame muzicale întruneau pe lîngă calitatea de bunĭ cîntăreţĭ şi pe acea de bunĭ actorĭ. Dar principiile sănătoase ale acestor maĭştri cad în faţa virtuozismuluĭ vocal; în curînd expresiunea d.-ă şi acţiunea chĭar devin în Operă un lucru cu totul secundar: arta cîntuluĭ ĭe totul, melodie cu orĭ ce preţ, trilurĭ, rulade, pentru a putea rivaliza cu o privighitoare sau cel puţin cu un flaut din orchestră, pare că ĭe tot scopul muziceĭ în opere. Aceste împrejurărĭ aduc în prima jumătate a sec. 18 o decadenţă a muziceĭ d.-e în Italia, care avu reflexele ĭeĭ în toată lumea muzicală.

In Franţa la introducerea Opereĭ se profesară aceleaşĭ principiĭ sănătoase ale creatorilor ĭeĭ. Lulli recomenda interpreţilor luĭ a merge să asculte declamîndu-se tragedia. Virtuozismul vocal nu întîrzie însă şi aicĭ, ca şi în Anglia şi Germania a se întrona. In zădar luptară succesiv diferiţĭ maĭştri convinşĭ de importanţa textuluĭ în dramele muzicale; şi ĭeĭ sînt siliţĭ a sacrifica virtuozismuluĭ şi chĭar la ceĭ maĭ marĭ maĭştri aĭ timpuluĭ vedem azĭ cele maĭ flagrante infracţiunĭ contra drepteĭ declamaţiunĭ. Gluck în a doua jumătate a sec. 18 realizază o salutară revoluţiune în favoarea expresiuneĭ d.-e, atît de nesocotită de marea majoritate a predecesorilor seĭ, şi influenţele doctrinelor luĭ Gluck se simţesc şi azĭ la ceĭ maĭ marĭ maĭştri aĭ secoluluĭ nostru.

Legea estetică a unităţeĭ, care pentru muzica aşa zisă absolută (v.) cere forme anumite, reîntoarcerea periodică a temelor, menţinerea uneĭ tonalităţĭ predominante, se înţelege că în ceĭa ce priveşte muzica d.-ă, care trebuĭe să exprime nu numaĭ caracterul general al textuluĭ ce însoţeşte, dar să şi urmărească pas cu pas deosebitele sentimente ce se manifestă, şi diferitele peripeţiĭ ale acţiuneĭ d.-e, trebuĭe să renunţe la aceste condiţiunĭ. In secolul nostru R. Wagner a pus pe tapet ideĭa uneĭ unităţĭ tematice în muzica d.-ă (v. a

*Conduce*); numaĭ viitorul însă va putea decide dacă acest sistem ĭeste cu adevarat un puternic factor de expresiune d.-ă sau simplu un formalism prin care numaĭ un geniu transcendent ca a luĭ Wagner a putut crea capodoperile ce au revoluţionat lumea muzicală.

D-re v. D.

Dreher (germ., de la *drehen* = a învîrti), dans şi arie, uzitat maĭ de mult în Austria şi maĭ cu samă în Boemia. Avea multă analogie cu valsul, care l a făcut să dispară. Muzica ĭera formată din două părţĭ de cîte 8 tacte în $^3/_4$ şi mişcare moderată.

Dreh (germ. de la *drehen* = a învîrti) cuvînt ce găsim în diferite cuvinte compuse, ca nume de instr.-e ş. a. exprimînd o acţiune de rotaţiune; astfel:

*D.-leier* = liră cu manivelă, v. *Ligură*.

*D.-piano* = piano cu manivelă.

*D.-orgel* = orgă cu manivelă.

*D.-ventil* = cilindru de rotaţiune, v. *Cilindre*.

Drei (germ.) = treĭ (v.).

*D.-achtel-takt* = măsura $^3/_8$.

*D.-chörig* se zice despre pianele care au cîte un cor de treĭ coarde pentru fie care sunet.

*D.-doppelter* = treĭ-dublu, se zice despre contra-punctul dublu în treĭ vocĭ.

*D.-eckige* = triunghĭular, epitet dat instr.-elor ce au această formă.

*D.-eintel-takt* = măsura $^3/_4$.

*Dreier* = ternar (v.).

*D.-fach* = triplu (v.).

*D.-flöte*, joc de orgă cu tuburĭ în formă de prisme triunghĭulare avînd cîte o deschizătură pe fie care latură.

*D.-gestrichen* = cu treĭ trăsăturĭ, se zice despre sunetele din octava $do_5$-$si_5$, însemnate în sistemul alfabetic germ. prin litere micĭ cu treĭ trăsăturĭ orizontale deasupra lor. Se zice şi în privinţa valoreĭ, despre treĭ-zecĭ-doimĭ, cari au treĭ cîrlige la coada lor ( ).

*D.-halbe-takt* = măsura $^3/_2$.

*D.-klang* = trison, acord format din treĭ sunete.

*D.-stimmig* = în treĭ vocĭ.

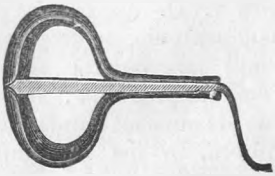
*D.-viertel-takt* = măsura $^3/_4$.

*D.-zweitel-takt* = măsura $^3/_2$.

Drept, ĭe calificativul quarteĭ de 2 tonurĭ jumătate cu raport numeric $^4/_3$.

Drillöte (germ.) v. *Drei-flöte*.

Drîmbă, instr. popular format dintr'un mic cerc de fĭer terminat prin două ramurĭ cari



33. Drîmbă.

cuprind între ĭele o lamĭ vibrantă. Făcînd să vibreze această ancie cu ajutorul degetuluĭ, mica suprafaţă ce ĭea prezintă neproducînd decît o slabă deplasare în aĭerul încunjurător,

nu se va produce decît un sunet foarte slab. Dar ţinînd instr.-ul între dinţĭ, astfel ca ancia să vibrezăîn deschizătura gureĭ, şi cîntînd o arie, ceĭa ce dă gureĭ diferite capacităţĭ de aĭer, care răsresc diferitele sunete armonice ale lameĭ vibrante, vocea ĭea un timbru metalic vibrant, dealmintrelea destul de antimuzical. Totuşĭ acest mic instr., cunoscut în India din adîncă antichitate (v. *Mocanga*) ĭe respîndit nu numaĭ în toată Asia, dar şi în toată Europa, cunoscut sub deosebite nume (lat.: *Crembalum*, it.: *aura*, *spassa pensiero*, fr.: *quimbarde*, *rebube*, *trompe de Béarn*, *trompe laquais*, germ.: *Brummeisen*, *Maultrommel* ş. a.) şi în prima jumătate a secoluluĭ nostru au fost chĭar virtuozĭ concertiştĭ, cari executau întregĭ bucăţĭ muzicale.

Droite (fr.) = dreapta, se sub înţelege *main* = mîna (v.).

Drum (engl.) = darabană.

Dsanadsel, sistru uzitat în Abisinia.

D-sol-re v. D.

Dualism armonic, se zice despre sistemul care bazazăă armonia pe resonanţa dublă: majoră, în sus de sunetul fundamental şi minoră, în jos de sunetul fundamental.

Dubla (a) se zice cînd o voce sau un instr. nu are partida sa proprie şi nu face decît a cînta în octavă sau chĭar în unison partida alteĭ vocĭ sau altuĭ instr. Acest procedeu ĭe foarte întrebuinţat în orchestră, unde fiind un mare număr de instr.-e pentru a executa un număr cu mult maĭ mic de partide reale, naturalminte unele trebuĭe să dubleze pe altele. De obiceĭ această dublare se face numaĭ prin momente, şi nu neîntrerupt de la un capăt până la celalt al compoziţiuneĭ. In ceĭa ce priveşte voile, cari necesitează tot deauna un stil maĭ îngrijit, acest procedeu trebuĭe întrebuinţat cu circumspecţie, dînd loc la încrucişărĭ şi la cĭocnirĭ în partide cari nu-s tot deauna de un efect fericit. — In armonie se zice a d. în sensul de a întrebuinţa un acelaş sunet din acord, în unison sau octavă la două partide deosebite. Maĭ ades se întrebuinţazăă însă în acest sens verbul a *reduplica* (v.). — In teatru se zice că un cîntăreţ sau un actor dubleazăă pe un altul cînd studiazăă un acelaş rol ţinîndu-se astfel gata a-l înlocui la caz de nevoĭe (v. *Doublure*).

Dublă-*ancie* v. *Ancie*.

Dublă-*coadă*, se zice despre liniile verticale trase în jos şi în sus pe portativ lîngă o aceĭaşĭ notă. Aceasta se întîmplă cînd două vocĭ sau instr.-e avînd

partidele scrise pe un acelaş portativ se întîlnesc momentan în unison. In muzica pentru instr.-e de arcuş se întîlneşte cîte o dată acest procedeu chĭar cînd nu sînt două instr.-e cari

cîntă pe acelaş portativ; în acest caz însamnă că acelaş sunet, pentru maĭ multă sonoritate, trebuĭe să fie produs în acelaş timp pe două coarde. Astfel nota de maĭ sus, pe violină ar trebui produsă pe coarda a treĭa liberă (*la*) şi pe coarda a doua (*re*) cu degetul mic.

Dublă-*coardă* se numeşte în muzica instr.-elor de arcuş ş. a. producerea a două sunete simultaneu. Cele maĭ lesne de obţinut sînt acele ce conţin un sunet dat de o coardă liberă, cari sînt întrebuinţate chiar pe contrabas; după aceĭa vin sextele, septimele şi terţele, apoĭ quartele şi quintele şi în fine octavele şi secundele. In orchestră ĭele trebuĭesc întrebuinţate cu circumspecţie şi nu în mişcărĭ repezĭ. Prin extensiune s'a dat numele de D.-c. chĭar la acordurĭ formate din maĭ mult de două sunete. După uniĭ dublele-coarde ar fi început a fi practicate în muzica de violină în începutul sec. 18, prin violonistul Batiste, un elev al luĭ Corelli; după alţiĭ ĭele ar fi fost deja practicate în a doua jumătate a sec. 17.

Tot D.-c. se numeşte cîte o dată grupul de două coarde acordate în unison ca în unele clavecine, ca la mandolină ş. a.

Dublă-*expresiune*, mecanism adaptat unor armoniĭ, care ascultînd unor genunchĭere poate produce efectele de *piano* sau *forte* independent pentru cele două jumătăţĭ ale claviatureĭ, astfel că poate întări după voĭe o melodia în bas sau în partea acută. Ie o invenţiune a caseĭ Mustel din Paris.

Dublă-*fugă*, ĭe o compoziţiune cu două teme în care după ce fie care din aceste teme a fost desvoltată separat dînd naştere la cîte o fugă, sînt reluate şi desvoltate împreună; ĭe cu alte cuvinte o compoziţiune formată din două fugĭ executate una după alta şi urmate de o încheĭere în care ambele teme, lucrate în contrapunct dublu sînt desvoltate împreună.

Dublă-*incheĭere*, se numeşte în compoziţiunile cu părţĭ repetate fragmentele de fraze însemnate prin 1ª şi 2ª şi cari servesc 1ª pentru incheĭerea acesteĭ părţĭ la întăĭa oară şi 2ª la repetarea acesteĭ părţĭ (v. *reluare*),

Dublă-*kentema*, semn din notaţiunea muziceĭ bisericeştĭ orientale; efectul ĭeĭ ĭe a sui un grad: *re-mi*. Ie de remarcat că *Kentema* simplă suĭe două grade: *re-fa*.

Dublă-*lovitură de limbă*, se numeşte în execuţiunea unor instr.-e de suflare şi în special a flautuluĭ un procedeu tecnic pentru a obţinea repercusiunea foarte repede a maĭ multor sunete pe acelaş grad.

Acest procedeu are multă analogie cu funcţiunea limbeĭ în repetarea uneĭ aceleĭaş silabe în vorbire.

Dublă-*temă* ĭe grupul format de temă şi contra-temă cînd acestea sînt destinate chĭar de la început a fi continuu împreună în construcţiunea uneĭ fugĭ.

Dublu-*acord*, nume vechĭu, dat de uniĭ autorĭ acordurilor de septimă, considerîndu-le ca formate din suprapunerea a două acorduri; astfel acordul *sol-si-re-fa* ĭera considerat ca contopirea acordurilor *sol-si-re* şi *si-re-fa*.

Dublu-*becar*, ♮♮, semn din notaţiunea muzicală anulînd complect efectul unuĭ dublu-diez sau al unuĭ dublu-bemol (v. *Becar*).

Dublu-*bemol*, ♭♭, semn din notaţiunea muzicală care are de efect a pogorî cu un ton intonaţiunea noteĭ înaintea căreĭa ĭe pus. Cînd nota ĭe deja bemolizată în armatură, prin urmare îşĭ are intonaţiunea deja pogorîtă cu $^1/_2$ ton, şi voim a o pogorî încă cu $^1/_2$ ton, corect ar fi a-ĭ pune încă un bemol, care împreună cu cel din armatură să-ĭ pogoare intonaţiunea cu un ton întreg; obiceĭul ĭeste însă a nu se maĭ ţinea cont de bemolul din armatură şi a pune înaintea noteĭ un D.-b. Pentru a anula complect un D.-b. se întrebuinţază semnul *dublu-becar*; ĭar pentru a-l anula numaĭ pe jumătate, adică dacă voim ca nota să remăĭe simplu bemolizată, se pune semnul *becar-bemol* (♮♭). Cînd prin excepţiune, pentru exerciţiĭ teoretice ar fi nevoĭe a-l pune la chĕĭe, D.-b.-ul nu poate apărea decît în urma celor şapte bemolĭ simplĭ (v. *Accident*, *Armatură*, *Bemol*).

Dublu-*clavir* nume dat la instr.-e amintind maĭ mult sau maĭ puţin forma adoptată pentru pianele moderne, dar avînd două claviaturĭ, cu mecanismul lor propriu, aşezate la ambele capete ale inst.-uluĭ. Aceste instr.-e apar în Germania în sec. 18. Prima specie a fost construită de factorul J. A. Stein din Augsburg, în 1758; ĭera un instr. pe care-l numeşte încă *Vis-à-vis*, avînd două claviaturĭ absolut independente una de alta. Mecanicul Hofmann, din Gotha, în 1779, imagină o altă specie, cu cîte două claviaturĭ la fie care parte; acestea însă puteau fi legate întreĭele, aşa că un acelaş instr.-ist putea să le puĭe pe toate în acţiune, ceĭa ce nu ĭera posibil cu instr.-ul luĭ Stein, Ideĭa a fost reluată de diferiţĭ factorĭ. Astfel casa Pleyel din Paris construĭeşte instr.-e marĭ, cu două claviaturĭ *vis-a-vis*, independente, cărora le dă numele de *Piano-dublu*. Aceste instr.-e însă necesitînd camere spaţioase, factoriĭ au construit pianine cu două claviaturĭ, cărăra le-au dat tot numele de *Dublu-piano*, şi care se prezintă sub aspectul unuĭ pianin ordinar, numaĭ avînd la spate o a două claviatură. Scopul practic al acestor instr.-e ĭe uşor de înţeles: execuţiunea muziceĭ scrisă pentru două piane.

Un alt instr. de acelaş gen, cu care factura modernă a înzestrat arta, ĭe aşa numitul *Dublu-pianarmoniu*. Acesta nu maĭ ĭe împărechĭerea a două piane, ci a unuĭ pianin şi a unuĭ *pianarmoniu* (v.); ĭe un instr. cu două claviaturĭ aşezate de cele două laturĭ ale corpuluĭ unuĭ pianin şi punînd la dispoziţiunea instr.-iştilor pe lîngă avantajele unuĭ dublu-piano şi o serie de jocurĭ de armoniu.

Dublu-*concert*, concert de forma modernă pentru două instr.-i concertante.

Dublu-*contrapunct* v. *Contrapunct*.

Dublu-*cor* v. *Cor*.

Dublu-*crescut* se zice despre intervalele cu $^1/_2$ ton maĭ marĭ de cît cele crescute; astfel de ex. *fa-si*♯ ĭe o quartă D.-c.-ă.

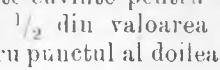
Dublu-*diez*, 𝄪 sau ♯♯, semn întrebuinţat în notaţiunea muzicală, avînd efectul de a sui cu un ton intonaţiunea noteĭ înaintea căreĭa ĭe pus. Cînd nota ĭe deja diezată în armatură, prin urmare îşĭ are intonaţiunea suită cu $^1/_2$ ton, şi voim a o sui încă cu $^1/_2$ ton, corect ar fi a-ĭ pune încă un diez, care împreună cu cel din armatură ĭ-ar sui intonaţiunea cu un ton întreg; obiceĭul ĭe însă a nu se maĭ ţinea cont de diezul din armatură şi a se pune înaintea noteĭ un D.-d. Pentru a anula complect un D.-d. se întrebuinţază semnul *dublu-becar*; ĭar pentru a-l anula numaĭ pe jumatate, adică dacă voim ca nota să remaĭe simplu diezată, se pune semnul *becar-diez*. Ca şi dublul-bemol, dacă prin excepţiune, pentru exercitiĭ teoretice, ar fi nevoie de a-l pune la cheĭe, D.-d. nu poate aparea decît în urma celor şapte diezĭ simpli. Accidental însă D.-d. apare în practică maĭ adese orĭ decît dublu-bemol, ca accident al sensibileĭ unor game minore (*sol*♯ sau *re*♯) (v. *Accident*, *Armatură*, *Diez*).

Dublu-*micşurat* se zice despre intervalele maĭ micĭ cu $^1/_2$ ton decît cele micşurate; astfel de ex. *do*♭*-sol*♭ ĭe o quintă D.-m.-ă.

Dublu-*pianarmoniu* v. *Dublu-clavir*.

Dublu-*piano* v. *Dublu-clavir*.

Dublu-*punct* sau două puncte puse unul după altul în urma uneĭ note, măreşte durata aceleĭ note cu $^3/_4$ din valoarea ĭeĭ, cu alte cuvinte pentru punctul întăĭ $^1/_2$ din valoarea noteĭ şi pentru punctul al doilea $^1/_2$ din valoarea punctuluĭ întăĭ; astfel



Dublu-*ritm* se numeşte combinarea simultanee a două sau maĭ multe mişcărĭ ritmice contrastante. Un caz foarte des ĭeste cînd în măsura binară pastrată pentru un grup de partide, la altele se întrebuinţază triolete (diviziune ternară a notelor). Cazurĭ maĭ complicate sînt cînd se întrebuinţază simultaneu măsurĭ deosebite

pentru diferite grupe de partide. Exemple clasice de astfel de combinaţiunĭ ritmice sînt în finalul I din *Don Juan* de Mozart, în finalul II din *Steaua Nordului* de Meyerbeer, în quintetul II de Beethoven ş. a.

Dublu-*tril* sau două note trilate simultaneu; se execută în acelaş mod caşi cum ar fi trilurĭ separate, numaĭ se înţelege că dacă ĭe a se executa pe un acelaş instr. execuţiunea ĭe cu mult maĭ grea.

Dublu-*triolet*, grup format din unirea a două triolete. În apărenţă ar fi acelaş lucru cu un sextolet, de care însă se deosebeşte prin accente: D.-t. fiind unirea a două triolete are accentele pe notele 1 şi 4, pe cînd sextoletul, provenind din sub împărţirea în cîte 2 note a fie căreĭ note a unuĭ triolet, are accente pe notele 1, 3 şi 5.

Ducka v. *Dudka*.

Do-co v. *Cai-hni*.

Ductus (lat.) v. a *Conduce*.

Duda v. *Dudka*.

Dudelsack (germ.) = cimpoĭ (v).

Dudag, vechĭe trompetă irlandeză.

Dudey, după Prätorius (*Syntagma*, 1619) ĭera una din varietăţile de cimpoĭ (v.) uzitate în Germania pe acel timp, şi anume cu tuburile acordate în $mi_3\flat$ şi $si_3\flat$ şi carava dînd gama luĭ $mi_4\flat$.

Dudka, specie de fluĭer popular rus, format din două trestiĭ legate împreună şi cu o singură îmbucătură. Ie un instr. primitiv, pe care-l fabrică însuşĭ ţaraniĭ, de a cărora favoare se bucură. *Dudocĭka*, ĭe acelaş lucru.

Duduc specie de fluĭer turcesc.

Due (it.) = doĭ. *A d.* = în doĭ. În partiţiunĭ se întîlneşte această expr. pe portativul destinat la două instr.-e de acelaş gen (2 flaute, 2 oboĭe, ş. a.) însemnînd că amîndouă au a cînta aceleaşĭ note scutindu-se astfel de a maĭ scrie aceste note cu dublă-coadă.

Duègne (fr.) unul din rolurile femeĭştĭ ale teatruluĭ modern. Foarte rar în operă şi tragedie, îl întîlnim adese orĭ în opere comice şi comediĭ şi maĭ adese încă în drame şi vodeviluri, în cari de multe orĭ ĭea o mare importanţă. Cele maĭ de multe orĭ ĭe o femeĭe bătrînă, răutăcĭoasă, specĭĭ de guvernante ridiculizate, ceĭa ce uşurează oare cum caracterul vicios, josnic ce-l joacă, împingînd la rău, sau ocazionînd căderea chĭar a acelor a cărora pază le ĭe încredinţată. Marta din *Faust* poate servi ca tip.

Duet, (it.: *Duetto*, fr.: *Duo*), nume dat uneĭ compoziţiunĭ pentru două vocĭ sau două instr.-e obligate, cu sau fără acompaniament de unul sau maĭ multe alte instr.-e. Această formă muzicală o găsim deja în sec. 16, sub numele de *Bicinium*. De ordinar cele două vocĭ sau instr.-e concertează, dar sînt şi D.-e în care o partidă pre-

domină şi cealaltă numaĭ o secundează. Cele maĭ de multe orĭ însă o partidă emite un motiv, pe care-l reĭa cealaltă, apoĭ îl desvoltă şi-l variază succesiv până la un ansamblu cu care se încheĭe. Cîte o dată alte nouă motive se prezint în cursul bucăţeĭ, intercalîndu-se astfel episode melodice deosebite,

In ceĭa ce priveşte structura internă a D.-elor trebuĭe a le deosebi în D.-e instr.-ale şi D.-ete vocale. Pe cînd cele întăĭ afectează forma concertuluĭ sau a sonateĭ, forma D-elor vocale depinde absolut de la text şi de la situaţiunile ce acesta prezintă. De multe orĭ însă, maĭ cu samă în sec. 17 şi 18 li se da forma regulată a arieĭ cu *da capo*. Alte orĭ se menţin în stilul concertant fugat. Acesteĭ categoriĭ aparţin *D.-ele bisericeşti* (concertele în două vocĭ) ale luĭ Viadana şi apoĭ *D.-ele de cameră* ale luĭ A. Stefani, A. Clari ş. a. Un exemplu clasic de D. bisericesc ĭe *Stabat Mater* de Pergolese. In general D.-ele de cameră afectează forma arieĭ sau a cînteculuĭ; astfel sînt d. e. D.-ele de Mendelssohn, carĭ nu sînt decît *lied*-urĭ pentru două vocĭ.

Un rol important a luat D.-ul în muzica dramatică, unde ĭeste expr.-a muzicală a dialoguluĭ vorbit. Cele maĭ de multe orĭ se pune în prezenţă o voce bărbătească cu una femeĭască, dar sînt duete şi pentru două vocĭ bărbăteştĭ sau pentru două vocĭ femeĭeştĭ sau chĭar pentru două vocĭ egale. Forma acestor D-e variază cu situaţiunea. In secolĭ trecuţĭ întrunirea vocilor după ce acestea expuneau motivele separat, ĭera obligatoare către sfîrşit: în drama muzicală modernă însă un D. nu ĭe decît un lung dialog muzical bazat pe două sau maĭ multe motive, în care vocile nu se întrunesc decît arare orĭ sau chĭar de loc.

Deşi *Duo* şi *Duet* ĭe unul şi acelaş lucru, unul nefiind decît un derivat din celalt, un diminutiv, şi corect ar fi dacă se întrebuinţază aceste deosebite nume a se da numaĭ în raport cu dimensiunile, *duo* pentru compoziţiunĭ de dimensiunĭ marĭ şi *Duet* pentru acele de dimensiunĭ maĭ micĭ, totuşĭ s'a stabilit obiceĭul a se da numele de *Duo* de preferinţă la compoziţiunĭ pentru două instr.-e deosebite şi acel de *duet* la compoziţiunĭ vocale sau cînd sînt pentru două inst.-e de aceiaş fel. Această diferinţă stabilită maĭ cu samă în Germania nu ĭe însă păzită cu rigurozitate.

Prin extensiune se dă numele de D. dialogurilor ce se stabilesc momentan în muzica sinfonică între două instr.-e sau chĭar între două grupurĭ de instr.-e.

**Dugazon** nume dat în teatru unor rolurĭ femeeştĭ avînd un caracter gingaş, tandru, graţios.

Se găsesc maĭ cu samă în opere comice, operete, vodeviluri şi comediĭ, şi numele le vine de la cîntăreaţa franceză L. Dugazon (1753—1821) care pare că excela în acest fel de roluri.

Duiflöte v. *Doppel-flöte.*

Dujavuti, numele unuĭa din intervalele muziceĭ indiene corespunzînd oare cum semitonuluĭ *si-do* a muziceĭ noastre.

Dulcan v. *Dolcan.*

Dulcefloit v. *Dolzflöte.*

Dulce-*melos*, unul din vechile nume date clavicorduluĭ (v.).

Dulcian v. *Dolcian.*

Dulcimer (engl.) v. *Dulce-melos.* Tot acest nume se dă şi instr.-uluĭ numit *Ţimbală* (v.).

Dulzain v. *Dolcian.*

Dulzflöte v. *Dolzflöte.*

Dumka, cîntec popular malorosian.

Dump (engl.) vechie specie de dans.

Dundubi (skr.) specie de darabană indiană, cu recipientul de teracotă de formă emisferică şi cu o singură membrană. Ie numită în beng. *Nagara.*

Duo (it. şi fr.) v. *Duet.*

Duodecima (lat.) = quintă reduplicată, avînd raportul numeric $^3/_1$. $Do_1$-$sol_1$ ie o quintă, $do_1$-$sol_2$ ie o D.—Şi un joc de orgă a fost numit astfel, dînd D. tasteĭ apăsate; se întîlneşte rar.

Duodecimolet, grup de 12 note de aceĭaş valoare, cari însă în calcularea măsureĭ nu valorează decît cît 8, (v. *olet*). Poate fi considerat ca intr-nirea a două sextolete sau a patru triolete şi accentele variază după aceste două moduri de a-l privi. Dacă prin modul de a-l nota nu ie clară formaţiunea luĭ, atuncĭ trebuie a ne uĭta la figurile ritmice ce-ĭ sînt vecine.

Duodramă, nume dat cîte o dată acţiunilor teatrale pentru două persoane, cu sau fără muzică.

Duolet grup de note de valoare egală care într'o măsură ternară trebuesc socotite şi executate ca de durata a treĭ de aceĭaşĭ valoare.

Duolo (it.) = tristeţă. *Con d.* = cu tristeţă, ca termin de expr.

Duplex-*Pelitti*, nume dat de factorul Pelitti din Milan unor instr.-e complexe imaginate şi construite de iel în 1855. Ierau formate din două instr.-e (*saxhorni*) de dimensiunĭ deosebite, cu pavilioane deosebite, dar ascultînd uneĭ aceleĭaş îmbucăturĭ şi unuĭ aceluĭaş joc de pistonĭ. Un cilindru transpozitor, mişcat de mîna stîngă făcea ca aĭerul să meargă către unul sau către celalt dintre cele două instr.-e, ceĭa ce dădea pare efecte originale. Această încercare n'a avut însă o desvoltare ulterioară.

Duplicatio (lat.) = reduplicare (v.).

Dur, în terminologia muzicală

germană are aceĭaş semnificaţiune cu *major*, prin opoziţie cu *minor* care ĭe numit *Moll*. Astfel *D.-accord* sau *D.-dreiklang* = acord major; *D.-tonart* = modul major; *D.-tonleiter* = gamă majoră ş. a.

Durabilă sau *definitivă*, epitet ce se dă uneĭ modulaţiunĭ (v.) stabilită printr'o formulă de cadenţă, prin opoziţie cu *pasageră* sau *trecătoare*, în care numaĭ se atinge noul ton.

Duramente (it.), întrebuinţat ca termin de expr. = cu asprime.

Duranda, specie de darabană indiană.

Durată se numeşte în muzică timpul ce trebuĭe să se strecoare între atacul unuĭ sunet şi părăsirea luĭ sau între părăsirea unuĭ sunet şi atacul sunetuluĭ următor. Durata sunetelor se reprezintă prin figurile de *valoră* (v.) a notelor şi durata tăcerilor prin figurĭ de *pauze* (v.). Duratele exprimate însă prin aceste figurĭ sînt numaĭ relative, adică una valorează de atitea orĭ maĭ mult sau maĭ puţin decît alta, căcĭ durata absolută depinde de la măsură, adică de la valoare unităţeĭ de măsură (v.), şi de la indicaţiunea mişcăreĭ (v.) fie prin terminiĭ convenţionalĭ, fie prin cifrele metronomice (v.).

Durbeke, specie de darabană arabă făcută dintr'un trunchĭ de arbor sau dintr'un vas de teracotă. De o parte are o toartă de care muzicantul ţine instr.-ul în mîna stîngă, pe cînd cu cea dreaptă loveşte membrana ce ĭe întinsă pe gura vasuluĭ.

Durchcomponirt (germ.) se zice despre un poem a căruĭ diferite strofe, în loc de a fi cîntate pe o aceĭaş melodie, sînt cîntate fie care pe o melodie care-ĭ urmăreşte strict sensul, caracterul ĭeĭ particular. Se înţălege că în acest gen de compoziţiunĭ expresiunea va fi maĭ credincĭoasă textuluĭ decît în celelalte, cari nu pot decît a exprima caracterul general.

Durchführung (germ.) = desvoltare (v.).

Durchgangstöne (germ.) = note pasagere.

Durchgehende-akkorde (germ.) = acorduri pasagere.

Durchschlagende-zunge (germ.) = ancie lovindă.

Durdreiklang (germ.) = acord perfect major.

Durezza (it.) = asprime. *Con D.* = cu asprime, termin de expr.

Durquartsextakkord (germ.) = resturnarea II a unuĭ acord perfect major.

Durseptimenakkrod (germ.) = acord major cu septimă, adică un acord de septimă de specia întăĭ (cu septimă minoră) sau de specia a patra (cu septima majoră).

Dursextakkord (germ.) după uniĭ ĭe acelaş lucru cu *Sextakkord*, adică resturnarea I a unuĭ acord perfect major; după alţiĭ ĭe un acord major cu sextă, adică resturnarea I a unuĭ a-

cord de septimă de specia a doua (cu sexta majoră).

Durterz (germ.) terţa majoră.

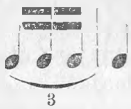
Durtonart (germ.) modul major.

Durtonleiter (germ.) = gamă majoră.

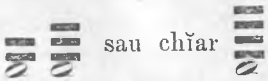
Duruitoare, jucărie copilărească, formată dintr'o mică placă de lemn ce se poate învîrti în jurul unei axe de lemn; de această placă ie fixată o mică limbă de lemn care în rotaţiunea placei întîlneşte dinţii unei roţi convenabil aşăzate, cea ce produce o serie de lovituri repetate. Această jucărie nu are altă importanţă muzicală decît aceia că a fost introdusă de Haydn în *Kindersinfonia* sa. In Evul mediu se întrebuinţau duruitori de dimensiuni mari pentru a se chiema pe credincioşi la biserică în timpul postului mare, cînd clopotele nu puteau fi întrebuinţate. Acestea, cunoscute sub numele de *Crécelle*, *Simandre*, *Tartarelle* (fr.) ş. a. constau dintr'o serie de scînduri dispuse împrejurul unei axe, ca schiţele unei roţi; între aceste scînduri ierau aninate o serie de ciocane tot de lemn, cari prin învîrtirea aparatului veneau să le lovească. *Matracca* (sp.) iera un instr. analog.

Duruitură efect de darabană sau timpane care constă în repercusiunea foarte repede a membranei cu amîndouă baghetele; ieste D. simplă, formată din 3, 4 sau mai multe lovituri (v. *Ra*) notată de obicei

sau




ş. a. şi D. continuă. La aceasta din urmă baghetele trebuie să succeadă aşa de repede că lovitureie izolate să nu se poată observa. Se notează prin semnul de *tremolo*:



sau chiar

sau prin semnul trilului: tr~~~ sau chiar simplu prin ~~~.

Durus (lat.) = aspru, a fost mai întîi dat ca epitet lui b patrat care reprezintă pe *si* natural, prin opoziţie cu b rotund, numit *molle* care reprezinta pe *si* bemol. S'a dat apoi exacordului *sol-mi* care conţinea pe *si* natural şi s'a numit *cantus d.* solfiarea în acest exacord, prin opoziţie cu *cantus molle* solfiarea în exacordul *fa-re*, care conţinea pe *si* ♭. In fine la stabilirea tonalităţei moderne s'a dat numele de D. modului numit în urmă *major*, prin opoziţie cu *molle*, modul *minor* denumiri ce au remas încă în vigoare în terminologia germană.

Dutka v. *Dudka*.

Dux (lat.) = conducător, nume dat cîte o dată temei unei fugi.

Dy . . . . v. *Di*. . . . .