

TITUS CERNE

---

# DICȚIONAR DE MUZICĂ

VOCI ȘI INSTRUMENTE

BISERICĂ, CONCERT, TEATRU

COMPOZIȚIE ȘI ISTORIE

---

Volumul I

A-D

---



Depozit General: LIBRĂRIA „VIAȚA ROMÎNEASCĂ” S. A.

— I A Ș I —

Prețul 20 lei



*Titus Cerne*  
TITUS CERNE

---

# DICȚIONAR DE MUZICĂ

VOCI ȘI INSTRUMENTE  
BISERICĂ, CONCERT, TEATRU  
COMPOZIȚIE ȘI ISTORIE

---

Volumul I

A-D

---



Depozit General: LIBRĂRIA „VIAȚA ROMÎNEASCĂ” S. A.

— I A Ș I —

35.252

~~35.252~~

Inw 1314

# DICȚIONAR DE MUZICĂ

I

A-D





**A.** În antichitate, în timpurile medii, ca și în timpurile moderne, litera **A** a servit în diferitele notațiuni alfabetice pentru a reprezenta sunetul corespunzător lui *la*, al șaselea grad al gamei majore tip sau întâiul al gamei minore tip. O singură excepție a fost, în notațiuni anterioare secolului X, cind corespundea nu sunetului *la* ci sunetului *do* (v. **Alfabet**). — Ca prescurtare găsim litera *a* întrebuințată în loc de *alto*, *altist*, *altus* ș. a. — În expresiuni italienești sau franceze, se traduce prin *in, la*, ș. a. ex : *a due*, în doi, *à première vue*, la prima vedere.

**Abanos.** Din acest lemn negru, tare și greu, prețuit însă mai cu seamă pentru omogeneitatea lui se fabrică fluier, oboie, clarnete, ș. a. precum și tastele negre ale claviaturei, limba violinelor, ș. a. Lemnul numit *grenadil*, ie tot o specie de **A**, dar de culoare roșietică. **Abanosul** adese ie imitat prin lemn de cireș boit în negru.

**Abb. Presc.** în locde *abbassamento di mano* (it.), plecarea minei, indică în muzica pentru instrumentele cu claviatură, în locurile unde ie nevoie de încrucișarea minelor, care anume mină trebuie să treacă pe sub cealaltă.

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

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

**Abc dieren**, (germ.) se numește astfel *solfia*; ea numind sunetele cu literele alfabetului.

**Abc musical.** Unii autori, mai cu seamă francezi, dau acest nume primelor noțiuni elementare ale muzicii. V. încă **Alfabet**.

**A bocca chiusa** (it.), **A bouche fermée** (fr.) = cu gura închisă.

**Abrégé** (fr.) v. **prescurtare**.

**Abreiațiuni** v. **Prescurtări**.

**Absolut.** Expresiunea *Muzică absolută* ie o expr. cu totul nouă prin care se înțelege muzica *in sine*, fără nici un amestec cu celelalte arte sau cu ceva

ce î-ar fi străin. Ast-fel M. A. stă în opoziție nu numai cu M. dramatică, cu M. cu text, profan sau religios, dar și cu muzica pur instrumentală, calificată prin expresiuni ca „pitorescă”, „descriptivă”, „de program”, cu alte cuvinte cu acea care caută a exprima ceva anumit. Această problemă estetică are în lumea muzicală partizanii și detractorii îei. În adevăr pe cînd unii consideră ca o deșartă trecere de timp ori ce muzică ce nu ar reprezenta o anumită idee poetică, alții din contra chiar contestă muzicii această aptitudine de a putea reprezenta așa ceva, apreciînd-o în afară de ori ce raport extramuzical și considerînd ca o încălcare în domeniile celorlalte arte ori de cite ori îea ar căuta a atinge simbolismul, a evoca anumite înălțări de idei prin anumite formule sau prin imitarea tehnică a unor vnete. Muzica nu are nevoie de asemenea drumuri lăturașe pentru a-și atinge scopul, scopul final al ori cărei arte, acel de a mișca spiritul, și pe cînd poezia și artele reprezentative caută a atinge acest scop, una prin înălțuirea de cuvinte, formule convenționale, alta prin reproducerea directă a aparițiilor exterioare, puterea muzicii constă tocmai în aceea că îea direct deșteaptă în noi emoțiuni, că îea însăși senzațiune emisivă, se traduce în sen-

zațiuni, fără ori ce înțelegere prealabilă între executant și auditor.

**Abstracten** (germ.) v. *Prescurtare*.

**Abub** sau **Abud**, după unii autori ar fi fost o specie de trompetă primitivă uzitată la vechii Evrei.

**Academic**. La început se numea astfel o piață de lingă Atena unde Platon își făcea prelegerile lui. După moartea acestuia, școala formată de discipulii lui, cari continuau a se întruni în aceeași piață, a luat numele de A. În urmă numele s'a generalizat, dîndu-se la diferite asociațiuni de oameni învățați, ocupîndu-se cu dezvoltarea artelor sau a științelor. Aceste academii s'au înmulțit cu timpul astfel că mai nu mai îera oraș de oare care importanță care să nu aibă Academia lui. Astăzi cea mai mare parte din aceste feluri de A. sînt instituțiuni recunoscute de stat, și pe cînd unele sînt formate numai din oameni de aceeași specialitate, altele cuprind mai multe secțiuni. În acest caz sînt Academiiile din Paris și Bruxelles care conțin și cite o secțiune muzicală. Numărul membrilor lor îe limitat și scopul lor principal îe progresul muzicii, la care lucrează prin organizarea de concursuri, acordînd premii, burse de voiaj pentru studii ș. a. Sollicitudinea lor



nu se mărginește exclusiv la partea practică a muzicii, ci adese se văd concursuri pentru scrieri asupra cutărui sau cutărui subiect propus de A. În Berlin asemenea există o A. muzicală, dar ăea nu are nimic comun cu A. de știință, ca cele din Paris și Bruxelles; de dinsa însă depind școlile muzicale. În Italia există asemenea mai multe academii numite specialmente *filarmońice*; astfel sînt acele din Bologna și Verona. Deși pur muzicale, ăele conțin mai multe secțiuni, după specialități, și deși numărul membrilor nu ăe limitat totuși nimene nu poate fi admis decît în urma susținerii unui examen. În America asemenea sînt academii muzicale; ast-fel ăeste cea de la Boston, care datează deja din 1780.—Numele de A. muzicală se dă cîte o dată unor școli muzicale (v. *Liceu, Conservator*); ast-fel ăeste *Royal Academy of music* din Londra, *Kullak's Akademie der Tonkunst* din Berlin, ș. a.—Tot A. muzicală s'a numit și unele societăți de concerte; ast-fel a fost *Academy of ancient music* în Londra (1710—1792) pentru concerte de muzică veche. În Italia chiar numele de *Accademia* se dă orî cărui concert, orî cărei producțiuni muzicale.—În fine unele sale destinate pentru reprezentațiuni de operă încă s'au numit academii. Ast-fel ăeste *Acade-*

*my of music* din New York, și *Academie nationale (royale, imperiale*, după forma guvernămîntului) *de musique* din Paris, principalul teatru destinat operei, unde se pot vedea reprezentațiunile cele mai luxoase din lume.

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

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

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

Accademia (it.) v. Academie.

Accelerando (it.) = grăbind (v.)

Accent. În muzică prin expr. A. se înțelege diferitele modificațiuni ce un sunet poate lua sub impulsunea unui sentiment și în sensul seu cel mai general ăe sinonim ăe nuanțare. Origina accentului muzical ăe desigur în accentul vorbirei pe de o parte și pe de altă parte în necesitatea ca unei lovituri tari să-ă urmeze tot deauna o lovitură slabă. Accentul provine din intensitate, din durată, din locul ce ocupă un sunet relativ cu su-

netele ce-l inconjoară, din armonie, din instrumentație, astfel că avem diferite specii de accente: metric, ritmic, melodic, patetic, armonic, instrumental. *A. metric* iese accentuarea deosebită ce se dă diferiților timpi ai măsurii. Astfel timpul întâi a orii căreia: specie de măsură, simplă sau compusă, ie accentuat; în măsurile compuse mai sînt accentuați încă timpii cari ar deveni întâi prin descompunerea măsurii compuse în măsurii simple; astfel în măsura de 4 timpii avem accentuați timpii întâi și al treilea, în cea de 6 timpii, întâi și al patrulea. Cînd diferiții timpi ai unei măsurii sînt subdivizați, primul sunet al fie căruia timp iese un accent: asemenea iese accent orii ce sunet ce începe un grup de sunete, orii care ar fi locul ce ocupă iesel în măsură. Cînd un sunet începe pe un timp slab sau pe partea slabă a unui timp și ie prelungit pe un timp tare sau pe partea tare a timpului următor (v. *Sincopă*) iesel poartă totdeauna accent; acelaș lucru ie pentru sunetele ce sînt precedate de pauze. *A. ritmic* ie accentuarea deosebită ce se dă diferitelor sunete ce formează un ritm. Astfel prima notă a unui ritm ie totdeauna accentuată. Acest accent nu corespunde totdeauna cu accentul metric și cite o dată chiar suprimarea timpului tare a mă-

surei, lipsa accentului metric propriu zis, constituie accentul ritmic. *A. melodic* ie accentuarea unor sunete ce se prezintă în condițiuni particulare în melodie; astfel un sunet atacat printr'un interval mare, iese totdeauna accent, orii care ar fi locul ce-l ocupă iesel în măsură și ritm. *A. patetic* sau *pasional* ie accentuarea ce iese notele alterate ale unei melodii care au totdeauna o putere expresivă foarte mare. Acompaniamentul armonic al unei melodii încă luat în sine poate procura accente patetice: disonanțele și alterațiunile atrag totdeauna cu iesel o accentuare și un astfel de accent poate fi numit *armonic*. În fine exemple de variațiuni accentelor prin instrumentație nu lipsesc în partițiunile măștrilor: astfel intrarea unui instrument ce a pastrat mai mult timp tăcerea, schimbarea de timbru a unei melodii, sau chiar caracterul timbrului instrumentului însărcinat cu această melodie, sînt atitea lucruri cari schimbă caracterul esențial patetic al unei melodii și care ne dau cea ce am putea numi un *A. instrumental*. Nu într'un dicționar desigur și-ar putea găsi locul detalierea tuturor regulilor și excepțiunilor privitoare la accente: totuși cele zise pot da o idee despre imensa bogăție a mijloacelor de a varia accentuarea, de care dispune

muzicantul și despre importanța cunoașterii acestor accente, nu numai în muzica însoțită de un text, dar și în muzica pur instrumentală, care își datorește adese ori caracterul seu de originalitate multiplicității, fineței și varietății accentelor.

— Se numea încă o specie de vechi ornament întrebuințat în cînt. Autorii îl confundă sub diferite numiri de *accent*, *plainte*, *aspiration*, ș. a. și îl interpretează în diferite moduri. După unii, însemnat prin unul din semnele < sau — ar fi fost o specie de apogiatură scurtă; după alții, însemnat prin unul din semnele ' ' sau v, ıera o specie de brodărie. Teoricianul Walter (1732) deosebește 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 și în interpretațiune, care de altminterlea depindea absolut de gustul cîntărețului, care întrebuința acest ornament adese, după moda practică în vechiul cînt, și acolo unde nu ıera de loc însemnat de compozitor.

— (lat: *accentus*) se numește în Cîntul plan tot ceia ce ıeste destinat în ceremoniile catolice a fi cîntat de preut sau de ceilalți servitori ai altarului, prin opoziție cu *concentus*, părțile destinate corului: imne, psalmi, respunsuri ș. a.

A. ıe mai mult o specie de recitare pe acelaș sunet și numai punctuațiunile sînt indicate prin diferite scurte cadențe, numite încă *accente eclesiastice*. Aceste sînt în număr de șapte: *immutabil*, cînd ultima silabă nu ridică nici nu pogoară; *mediu*, cînd pogoară cu o terță; *grav*, cînd pogoară cu o quartă; *acut*, cînd silabele ce preced ultima se cîntă o terță mai jos, ultima revenind la tonul primitiv; *moderat* cînd silabele precedente se cîntă cu o secundă mai jos, ultima revenind la ton; *întrebător*, cînd ultima suie cu o secundă; și *final*, cînd ultimele silabe pogoară gradat până la quartă, pe care cade ultima.

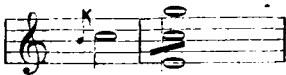
Accente tonice ıe numele ce se dă unor semne întrebuințate în cărțile religioase ale vechilor Evrei avînd dubla funcțiune de a indica vocala accentuată și de a marca legătura și repauzele. Această specie de notațiune muzicală primitivă, datează cam de prin sec. VI și ıe formată din 29 semne care reprezintă grupuri de sunete, fără a stabili însă intonațiunea lor absolută. Ast-fel un semn reprezintă un grup de trei sunete de exemplu, va conveni tot așa de bine sunetelor *do re mi* cași sunetelor *mi fa sol* sau altora. Mai mult încă, tradițiunea, singura care ar fi putut să păstreze semnificațiunea lor adevărată, variază de la un loc la altul,

aceiaș semn iese în diferite moduri interpretat de diferitele rituri evreiești. Kircher, Bartolucci, Forkel, Fetis, Naumburg, și alții au dat traducțiuni variind între ele, așa că me voi păzi bine de a da vreuna din aceste traducțiuni, cu atât mai mult că cetitorul desigur se va dispensa cu plăcere de o lecțiune de solfegiu ebraic după cele zise mai sus, cari arată în deajuns, slabul caracter de autenticitate ce ar prezenta această lecțiune! Într'un cuvânt, cași pentru multe alte chestiuni, a căror secret antichitatea l'a păstrat cu sfințenie, și în această chestiune nu ne remine de cit a zice: *nomina nuda tenemus*.

Accentua (a), iese a da în execuțiunea unei bucăți de muzică accentele cuvenite deosebitelor sunete. Arta de a accentua bine constituie în mare parte talentul interpretului și numai prin dreapta accentuare se manifestă inteligența și sensibilitatea lui. Practica a stabilit regule pentru accentuare, și dacă aceste regule snt insuficiente pentru a produce un adevărat interpret artist, iele snt indestulătoare pentru ca interpretațiunea celui ce le urmează să fie satisfăcătoare.

Acciacatura (it.). În muzica vechie destinată orgăi sau clavicinului se numea ast fel o specie de ornament care consta

în lovirea aproape instantanee a notei reale și a secundei minore inferioare, aceasta însă părăsită fiind imediat. Ca și cea mai mare parte din ornamentele vechi, depindea mai mult de gustul interpretului și numai arare ori o găsim marcată în unul din modurile următoare:



ceia ce se executa :



În muzica modernă are aceiași semnificațiune cu apogiatura scurtă.

Accident. În general se dă acest nume semnelor ce alterează intonațiunea notelor înainte cărora snt puse sau cari restabilesc această intonațiune. Într'un sens mai rațional acest nume iese dat numai semnelor ce schimb momentan intonațiunea sunetelor unei game stabilite. În adevăr, semnele ce întilnim la cheie pentru a indica tonalitatea unei bucăți de muzică, nu snt de loc accidentale, nu exprimă de loc o stare accidentală, ci starea normală a sunetelor gamei stabilite. Ori cum, semnele cunoscute generalmente sub numele de accidenti snt

1) ♯, *diezul*, care ridică intonațiunea cu jumătate ton; 2) ♭, *bemolul*, care pogoară cu jumătate ton; 3) = *becarul*, care anulează efectul diezului sau a bemolului; 4) :: *dublu diez*, care ridică cu un ton; 5) ,, *dublu bemol*, care pogoară cu un ton; 6) :: *dublu becar*, care anulează în total efectul dublului diez sau a dublului bemol; 7) :: *becar diez*, care anulează numai parțial dublul diez și 8) :: care anulează parțial dublul bemol. Semnele :: sau ,, se întrebuițează încă în cazul cînd de exemplu după o notă bemolizată vine în apropiere aceiași notă diezată sau vice versa, de ex. după *re ♯* vine *re ♭*; unii scriitori însă întrebuițează adese în aceste cazuri accidentul simplu fără a mai pune becarul. Asemenea întilnim becarul simplu (:) anulînd cu totul un dublu diez sau un dublu bemol. Origina tuturor acestor semne ie în litera romană b, care în notațiunea alfabetică reprezintă sunetul pe care-l numim astăzi *si*; numai solmizarea prin mutațiuni necesită ca acest *si* să fie cînd mai sus, cînd mai jos, ast fel că s'a convenit a se însemna printr'un b rotund (*molle*, b) sunetul mai jos, și printr'un b patrat (*quadratum*) sunetul mai sus, de unde aceste două forme de b au devenit incetul cu incetul: b rotund-bemolul

de azi și b patrat se transformă în becarul și în diezul de azi. Mult timp aceste din urmă două semne au avut o semnificațiune identică și numai către sfîrșitul sec. XVII încep a fi mai rațional întrebuițate. Bemolul nu numai servea a pogori o notă cu jumătate ton, dar și anula efectul diezului, ast-fel că îl găsim adese înaintea lui *fa* de ex. fără ca să fie de loc chestiune de *fa* bemol, ci simplu de *fa* natural care mai înainte fusese diez. Acelaș lucru cu diezul care iera întrebuițat atît pentru a ridica nota cit și pentru a anula bemolul. Astfel că deși de prin sec. XIII aceste semne aveau aproape stabilită forma lor, anomaliile întrebuițării lor durează încă pînă în sec. XVIII și numai de pe atunci datează adevărata lor semnificațiune, cea care le-o dăm astăzi. Semnele ♯ și ♭, deși cunoscute teoretic mai de mult, nu par a fi fost însă întrebuițate în practică înainte de 1700. V. încă *Armatură*.

Accidental. Acest epitet se dă semnelor ce întilnim în cursul unei bucăți de muzică aliterid momentan intonațiunea sunețelor unei game stabilite; ast fel de ex. o bucată de muzică în *re* major ar avea ca armatură diezii *fa* și *do*; ori ce alt diez, bemol, sau chiar un becar pentru notele deja diezate, am întilni în cursul bu-

căteî, ar fi un diez, un bemol sau, un becar accidental. Tot *accidentale* se numesc și liniile *suplinitoare* sau *ajutătoare* ce se întrebuițează pentru a determina înălțimea notelor puse deasupra sau dedesubtul portivului :



De obicei pentru a evita de a înmulți peste măsură numărul acestor linii, se scriu notele cu o octavă sau chiar cu două deasupra sau dedesubtul notei reale, indicînd prin 8<sup>o</sup> sau 15<sup>o</sup> această transpozițiune.

*Accidentia notularum* (lat.), expr. întrebuițată în muzica vechie pentru a indica o *alterațiune* (v.) a valorii unei note.

*Accompagnato*, (it.) = acompaniat, expr. ce se întilnește în partițiuni indicînd un recitativ cu acompaniament măsurat, prin opoziție cu recitativul așa zis *secco*, în care armonia nu iese indicată decît prin acorduri, scurte sau prelungite.

*Accouplement*, (fr.) se numește în orgă unirea a două sau mai multe clavire. Prin ajutorul acestui mecanism organistul are posibilitatea a amesteca după voie diferitele jocuri aparținînd la diferite clavire.

*Accordando*, (it.) expr. indicînd

un efect întrebuițat în muzica bufă și constînd în imitarea modului de acordare a instrumentelor de coarde.

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

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

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

*Accrescendo* (it.) = crescutud. *crescendo* (v.).

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

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

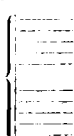
*Achtel* (germ.) = optime, figură de notă.

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

*Acoladă*, semn ce servește a uni două portative, ca în muzica pentru piano, orgă, harpă, sau mai multe, ca în partițiuni; cite o dată, în partițiunile de orchestră, o a doua acoladă servește a uni între iese portativele destinate instrumentelor din aceeași familie.

*Acompania* (a), iese a executa un acompaniament (v.).

*Acompaniament* se numește totalitatea părților secundare ce însoțesc o melodie principală,



vocală sau instrumentală, susținând-o, întărind-o, și mărindu-i astfel efectul. În ceea ce privește importanța acestui acompaniament, ȳea variază de la o bucată la alta, și dacă găsim bucăți a căror melodie prezintă tot interesul, și s'ar putea foarte lesne lipsi chiar de ori ce acompaniament, găsim și altele cari datoresc cea mai mare parte din efectul și expresiunea lor la ceea ce de ordinar se numește A.

Ori cit de departe ne-am sui în cunoștințele istorice ce avem asupra muzicei, găsim totdeauna vocea acompaniată de alte voci, de instrumente sau simplu de mișcări ritmice, executate fie de diferite instrumente de percusiune, fie chiar simplu cu minele. Astfel la poporele antichității, la Egipteni, la Asirieni, la Evrei, găsim cîntul acompaniat de diferite instrumente, de fluier, de harpă, de kitară, ș. a. sau chiar simplu de bataia ritmică a minelor. La Evrei, la celebrarea serviciului divin în templu, participau tot atîtea cîntăreți cit și instrumentiști, acompaniind cîntul cu harpa sau cu kitară.

La Greci de asemenea găsim cîntul acompaniat de liră, de kitară, de fluier și destinațiunea instrumentelor pare că nu ȳera alta, cu atît mai mult cu cit, cînd s'a început a se întrebuița instrumentele singure nu pentru acompaniarea

vocei, mulți au considerat aceasta ca o decadență. Cîntarea se numea *kitarodie* sau *aulodie* după cum cîntărețul ȳera acompaniat de liră sau kitară, sau de fluier (*aulos*). Expresiunea *a maqadiza*, care a romas mult timp în limbajul muzicanților, înseamnă în urmă, cași la Greci, a acompania cîntul în octavă. Dar în ce consta acompaniamentul Grecilor? Se acompaniau ȳei în armonie, se serveau ȳei în acompaniamentul lor de intervalele armonice ce le cunoștea? sau instrumentele nu făceau decit a urma melodia, notă cu notă sau marcînd numai momentele principale ale ritmului? Grecii aveau moduri deosebite de a nota melodiile lor, după cum ȳerau destinate vocii sau instrumentelor; dar dacă vocea și instrumentul acompaniator executau aceeași melodie, ce nevoie ȳera de notațiuni deosebite? Toate acestea sînt atîtea chestiuni la care nu se poate responde nimic precis, cu toate investigațiunile savanților moderni.

La Romani, cari n'au făcut altă ceva decit a copia pe Greci, nu ȳe nimic de adăugat decit că după anotațiunile curioaze ce însoțesc comedile lui Terențiu se vede că fluierul ȳera instrumentul cel mai întrebuițat pentru acompaniament, cel puțin în teatru.

Documentele relative la istoria muzicei în evul mediu

abundă. Dar dacă din acea epocă există cantitate de manuscrise cu muzică notată, nici o notațiune nu se vede în ceia ce privește acompaniamentul instrumental, și aceasta până în secolul XV chiar. Dacă însă această sursă ne lipsește, argumentele nu lipsesc pentru a arăta că principalul scop al instrumentelor iera acompaniarea vocilor și totul pare a dovedi că acest acompaniament nu iera alt ceva de cit dublarea în unison sau octavă a vocilor diafoniei uzitate. Chiar și construcțiunea instrumentelor în familii analoage cu speciile vocilor omenestii, dovedesc că ierau destinate a le dubla. Instrumentele de acompaniament au fost variate în tot timpul evului mediu; totuși până în sec. XV se poate considera *viola* ca principalul instrument acompaniator și numai către acest secol a fost detronată de lăută, de chitară și de congenerii lor.

Cu sfârșitul secolului XVI și mai cu samă cu începutul secolului XVII apare acompaniamentul propriu zis, acompaniamentul în sensul modern al cuvintului. În adevăr, către această epocă judecându-se nepotrivite cu scopul lor cintele de amor, madrigalele ș. a. scrise pentru coruri în 4 și 5 voci, într'un contrapunct savant, s'a început a se executa de aceste compozițiuni dându-se melodia principală unei voci

iar celelalte partizi incredințându-se deferitelor instrumente. Acest fel de pseudo-monodie după cum o numește Richter, inspiră compozitorilor scrierea de bucăți anume pentru o voce cu acompaniament instrumental independent, de preferință pentru lăută, instrumentul de salon prin excelență a aceluși timp. Imposibilitatea de a obține sunete prelungite pe acest instrument, aduse introducerea ornamentelor, a arpeggiilor ș. a. și apoi înlocuirea lui în saloane prin clavecin. Odată acompaniamentul instrumental creat, s'a imaginat chiar o notațiune a sa proprie, *basul cifrat* sau *continuu*, care, se știe, constă într'o melodie destinată basului, baza armoniei, indicate prin cifre, în care acompaniatorul trebuia să se menție, detaliile fiind lăsate la gustul și rutina lui.

Către începutul secolului XVII compozitorii încep a da pe lângă basul cifrat și alte partizi obligate, astfel că acompaniamentul luă din ce în ce mai multă importanță, tot menținându-se însă în rangul al doilea. Chiar și în muzica corală găsim influența acestui gen, și vedem sopranelor ținând melodia principală pe cind celelalte voci nu au decit partizi de acompaniament, secundare.

O nouă perioadă de înflorire a stilului 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 același interes melodic cași în partea principală.

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

A descrie detaliile tehnice 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 cunoștiinți 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 muzice, și că misiunea de *acompaniator* ie una din cele mai delicate ce are a indeplini 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 tehnica 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 rașgul ce trebuie a ocupa. Aceste calități tot atit de necesare cînd ie chestiune de a acompania un cîntăreț cit și cînd ie a acompania un instrumentist solist, sînt cu atit mai rar de găsit cu cît acompaniatorul se apropie de a fi un virtuoz, ceia ce se întimplă 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 cincî, să aparție unei aceleiași game, și să poată fi dispuse astfel ca să ne pre-

zinte o serie de terțe supra-  
puse. Astfel de ex. sunetele *re*  
*fa sol la si* aparținind toate  
gamei lui *do* major, și putind  
fi dispuse în modul următor  
*sol si re fa la*, formează un  
acord.

Cind notele unui acord sînt  
dispuse în terțe suprapuse, nota  
cea mai gravă se numește *fun-*  
*damentală* acordului, iar cele-  
lalte note își iau numele de  
la intervalul ce formează cu  
această fundamentală. Astfel  
în acordul de mai sus *sol* ie  
fundamentală, *si* terța, *re*  
quinta, *fa* septima și *la* nona.  
Acordurile își iau numele de  
la intervalul cel mai mare ce  
cuprind, cind notele sînt așe-  
zate în terțe suprapuse; așa  
un *A.* de trei sunete se nu-  
mește un *A. de quintă*; unul  
din patru sunete un *A. de*  
*septimă*; unul din cinci su-  
nete un *A. de nonă*.

Numele acordurilor și a di-  
feritelor note ce le formează,  
hotărîte cind acordul ie în posi-  
țiune de terțe suprapuse, re-  
min aceleași, orî cum ar fi  
dispuse notele acordului din  
cauza cerințelor armonice.

Ca și intervalele, acordurile  
se clasifică de obicei în *con-*  
*sonante* și *disonante*, după cum  
în constituțiunea lor intră nu-  
mai intervale consonante sau  
și de acestea și disonante. A-  
cordurile de quintă sînt acor-  
duri consonante, cele de sep-  
timă și de nonă sînt disonante.  
O altă clasificățiune a acor-

durilor ie în *acorduri funda-*  
*mentale* și *acorduri derivate*;  
fundamentale se numesc atunci  
cind celei mai grave partide  
armonice i se dă fundamen-  
tala acordului și în acest caz  
acordul se zice că ie în stare  
directă; cind însă aceste par-  
tide i se dă o altă notă decit  
fundamentală acordului, cea  
ce ne dă o *resturnare* (v.) a  
acordului, sau cind una din  
notele acordului a primit o  
alterățiune (v.), acordurile se  
numesc derivate.

Încă o clasificățiune, mai  
nouă și mai rațională poate,  
ie acea în *acorduri de miș-*  
*care* și *acorduri de repaus*;  
de repaus sînt acele ce pot  
servi de încheiere unei bucăți  
de muzică (vom vedea mai la-  
vle cari), toate celelalte sînt  
de mișcare, fiind că cer în ur-  
ma lor, mai mult sau mai pu-  
țin imperios, un alt acord.

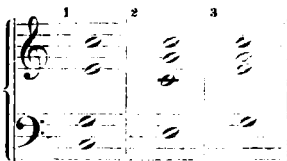
Fără a schimba natura unui  
acord, și fără a schimba nota  
basului, se pot da diferite dis-  
pozițiuni notelor lui, cea ce  
ne dă diferite *pozițiuni* ale a-  
cordului. Astfel după cum a-  
ceste note sînt mai apropiate



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

zițiune *largă* (2), sau în pozițiune *foarte largă* (3). Asemenea se zice că acordul iese în *pozițiunea terței* (2), *a quintei* (1), sau *a octavei fundamentalei* (4), după cum la partida superioară avem una dintr'aceste note.

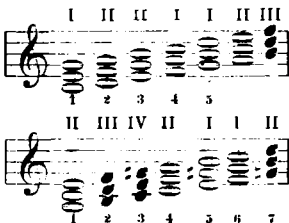
Acordurile de quintă sînt de mai multe feluri: *perfecte*, *crescute* sau *micșurate*, după specia quintei lor. Acordurile perfecte, singurele care pot servi de încheiere unei compozițiuni muzicale (afară de cazul cînd com, zitorul, pentru originalitate, găsește de cuviință a face altfel, dacă nu se va teme a cădea în bizarerie) pot fi *major* sau *minor*, după specia terței lor. Acordurile de quintă se pot prezenta în trei stări deosebite: în stare directă (1), în resturnarea întâi (2), și în resturnarea a doua (3), după cum nota basului iese fundamentală (1), terța (2), sau quinta acordului (3):



Se cifrează în stare directă prin 5, în resturnarea întâi prin 6, în resturnarea a doua prin 4. Unii autori fac deosebire pentru acordul în stare directă însemnînd prin 5 pe cel major, prin 3, cel minor. Asemenea

lipsa orîi căreî cifre indică la unii autori un acord de quintă (*v. bas cifrat*).

Iată gama lui *do* major și cea a lui *la* minor cu acorduri de quintă formate pe fie care din gradele lor; cifrele arabe indică gradele gamei și cele latine specia acordurilor:



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

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

*Acordul micșurat*, care constă din fundamentală, terța minoră și quinta micșurată. A. de specia III, se poate forma pe gradul 7 a gamei majore și pe gradele 2 și 7 a gamei minore.

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

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

Din aceste acorduri nu se întrebuițează de obicei în practică decât acele de specia I și II și acel de specia III de pe gradul 2 din minor; acordul crescut, nu se întâlnește de cit excesiv de rar întrebuițat pe gradul 3 din minor, precum nu se întâlnește decât în rare cazuri (marșe armonice) acordul micșurat de pe gradele 7 din major și din minor. Dacă în compozițiunii se găesc poate desul de des agregățiunii de sunete cari ar avea aparența acestor acorduri, o analiză mai amănunțită și care nu și-ar putea găsi locul decât într'un tratat de armonie, dovedește că aceste agregățiunii provin din alterățiunea sau suprimarea unor sunete a acordului, sau din introducerea unor sunete străine constituțiunii lui. Aceiași observațiune ie de făcut în privința unor acorduri de septimă ce vom vedea mai la vale.

Acordurile așa zise disonante încă sînt clasificate de unii autori în acorduri disonante *naturale* și *artificiale*. Naturale sînt acele a căror disonanțe nu au nevoie de preparație (v.) acele formate pe dominantă, atît în modul major cit și în modul minor; toate celelalte sînt artificiale.

Acordurile din patru sunete, acele de septimă, sînt de mai

multe specii, după specia intervalelor ce le formează.

A. de septimă de specia I, constînd dintr'un acord perfect major cu adăugirea unei septime minore, poate fi format pe dominantă (gradul 5) atît în modul major cit și în cel minor, de unde i s'a mai dat numele de A. de septimă dominantă. Septima lui nu are nevoie de preparație: rezoluția lui naturală ie în acordul tonic, septima pogorînd cu un grad, terța (senzibila) trecînd la tonică, fundamentală trecînd la tonică sau remîind pe loc, quinta pogorînd sau suînd un grad, sau chiar sărînd o quartă. Neputîndu-se forma decât pe dominantă, format pe ori ce alt grad, necesitează introducerea uneia sau mai multor note străine tonului primitiv, și determina prin urmare o modulație. Se cifrează în stare directă prin 7, în resturnarea I prin 5, în resturnarea II prin 4 în resturnarea III septima la bas) prin 2. Iată diferitele stări a acordului de septimă dominantă cu rezoluțiunile lor naturale:

Stare directă. Rest. I

Rest. II                  Rest. III

Le de observat că rezoluțiunea acordului în stare directă nu ie un acord complet.

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

A. de septimă specia III ie format dintr'un A. micșurat cu adăugirea unei septime minore; se găsește pe gradul 7 în major și pe gradul 2 în minor.

A. de septimă specia IV ie format dintr'un A. perfect major cu adăugirea unei septime majore; se găsește pe gradele 1 și 4 în major și pe gradul 6 în minor.

Toate aceste specii de acorduri de septimă au acelaș mod de cifrație, cînd sint în tonul bucăței, bine înțeles, și anume: 7 pentru stare directă,  $\frac{6}{5}$  pentru resturnarea întâi,  $\frac{4}{3}$  pentru resturnarea a doua și 2 pentru resturnarea a treia;

cînd sint modulante, trebuie a indica prin cifrație și introducerea notelor străine tonului.

Afară de acordurile de septimă de pe gradul 2, atît în major (specia II) cît și în minor (specia III) numite și acorduri *contradominante*, fiind că rezoluțiunea lor naturală se face în acordul de pe dominantă, toate celelalte specii de acorduri de septimă se întrebuintează foarte rar în afară de marșe armonice. Septimele tuturor acestor acorduri (specia II, III și IV) cer riguros preparația, făcîndu-se însă o excepție în această privință pentru acordurile *contradominante*, și aceasta numai în stilul liber, de unii compozitori. Pe gradele 1, 3 și 7 a modului minor s'ar putea forma acorduri de septimă, cari prin natura intervalelor lor nu s'ar putea alipi la nici una din speciile enumerate, numai practica nu le admite, sau dacă se găsesc cite odată asemenea *agregațiuni* de sunete, se poate face asupra lor aceeași observație făcută mai sus asupra acordului crescut.

Acordul de nonă nu se întrebuintează 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:

În realizarea armoniei cu acorduri de nonă pe lingă preparația (v.) disonanței, care de altminterlea iese facultativă, și rezoluția (v.) iese, iese încă de observat că nona să fie deasupra fundamentalei și a senzibilei, și separată cel puțin printr-un interval de nonă de cea dintâi.

Acordul de nonă majoră se cifrează prin  $\frac{9}{2}$  în stare directă, prin  $\frac{7}{2}$  în resturnarea întâi, prin  $\frac{10}{4}$  în resturnarea a doua, prin  $\frac{11}{2}$  în resturnarea a treia; acordul în resturnarea a patra nu poate fi, de vreme ce fundamentala nu poate sta la bas. Acordul de nonă minoră se cifrează ca și cel de nonă majoră în stare directă: în resturnarea întâi pe lingă quinta micșurată avem și septima micșurată:  $\frac{7}{7}$  și; în resturnarea a doua quinta micșurată:  $\frac{5}{3}$ . La acordul de nonă minoră, nu iese absolut necesar ca nona să fie de asupra senzibilei.

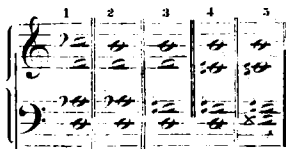
Acordurile formate pe dominantă, atit cele de septimă cit și cele de nonă pot fi întrebuintate și fără fundamentală; în acest caz acordul de septimă dominantă ne dă un acord analog prin forma lui cu un acord de quintă de specia III, de care însă se deosebește prin rezoluție.

Acordul de nonă majoră fără fundamentală dă naștere unui acord numit de septimă pe senzibilă; cel de nonă minoră unui acord numit de septimă micșurată; ambele se deosebesc de acordurile de



septimă cu care s'ar putea confunda, prin rezoluțiunea lor în tonică, pe cind dacă ar fi acorduri de septimă pe gradul 7 sau pe gradul 2 în minor, ar avea alte rezoluții.

Acordul de nonă minoră fără fundamentală are avantajul că poate prezinta și o resturnare a patra, cu nona la bas, care se cifrează prin +2. Acest acord iese o mare resursă pentru modulații, căci prin simple schimbări enarmonice, acelaș acord poate aparține la game deosebite. De exemplu un acelaș acord de nonă minoră poate aparține tonurilor: mi minor (1), do minor (2), la minor (3), fa minor (4) și re minor (5):



Afară de numirile de acorduri ce am întilnit până acum, unele resturnări încă ieseau numiri speciale, de la intervalul cel mai important ce cuprind.

*A. de sextă* ȳe resturnarea ȳntăii a unui A. de quintă (1).

*A. de sextă și quartă* ȳe resturnarea a doua a unui A. de quintă (2).

*A. de sextă și quintă* ȳe resturnarea ȳntăii a unui A. de septimă (3).

*A. de sextă și quintă micșurată* ȳe resturnarea ȳntăii a unui A. de septimă dominantă (4).

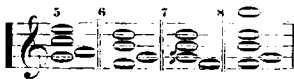


*A. de secundă* ȳe resturnarea a treia a unui A. de septimă (5).

*A. de triton* ȳe resturnarea a treia a unui A. de septimă dominantă (6), numit astfel de la intervalul de triton format de septimă cu terța acordului.

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

*A. de triton cu terță majoră* sau *minoră* ȳe resturnarea a treia a unui A. de nonă majoră (8) sau minoră (9).



Toate aceste denumiri de acorduri sȳnt ȳnvechite, și sistemul cu resturnările ȳe mult mȳi clar.

Alte agregaȳiuni de sunete care strict luate nu corespund definiȳiunii știinȳifice de acord sȳnt :

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



Se cifrează prin  $+ \frac{11}{5}$ .

*A. de terțdecima tonică*, care ȳe un A. de nonă auzit pe tonică.



Se cifrează prin  $+ \frac{13}{5}$ .

Unii autori numesc *acorduri alterate* orȳ ce acord ȳn care se alterează una sau mȳi multe note. ȳe o definiȳiune prea puȳin precisă și care foarte adese ne prezintă acorduri cari de și ȳntroduc una sau mȳi multe note străine tonului ȳn care sȳntem, nu ne dau nici o impresiune nouă, ci de acorduri deja cunoscut. Acorduri cu adevărat alterate sȳnt acele ce provin din alteraȳiunea quintei ȳntr'un A. perfect major, și anume :

*A. alterat crescut*, cu alteraȳiunea suitoare a quintei, și constȳnd din fundamentală, terță majoră și quintă crescută.



*A. alterat micșurat*, cu alteraȳia pogoritoare a quintei, constȳnd din fundamentală, terță majoră și quintă micșurată.



ȳn privinȳa ȳntrebunȳrii a-

cestor acorduri v. a *altera*, *preparație*, *rezoluție*.

Am văzut că numai acordurile perfecte pot servi ca acorduri finale, acorduri de repauz, și în adevăr, toate celelalte acorduri cer în urma lor un alt A. ce se numește *de rezoluție*; unele chiar cer îndeplinirea unor oare cari condițiuni și de acordul precedent, care iese numele de A. *de preparație*.

Regulele ce guvernă întrebuintarea acordurilor și înlănțuirea lor, formează obiectul părții din teoria muzicală numită *Armonie* (v.).

Știința acordurilor iese o știință relativ nouă, căci dacă în tot timpul evoluției medii se întilnesc agregățiuni de sunete suprapuse, după regulile discantului întrebuintat pe atunci, a cele agregățiuni nu pot fi considerate ca acorduri, în sensul ce dăm astăzi acestui cuvint. Acordurile propriu zise nu apar decit cu sec. XIV. și abia în sec. XV și XVI se poate vedea o armonie regulat constituită și bazată pe acorduri. În adevăr, către această epocă a trăit Palestrina, maestrul polifoniei vocale. Tot către sfârșitul secolului XVI Zarlino dă legile acordurilor, scriind cele întâi tratate de armonie.

Se atribuie de ordinar lui Monteverde invențiunea acordului de septimă dominantă; iese o greșală, căci școala lui Palestrina cunoștea și întrebuinta acordurile de septimă;

Caccini, înaintea lui Monteverde, a întrebuintat acordul de septimă dominantă fără preparație, și chiar acordul de nonă fără fundamentală; dar nici Caccini, nici Monteverde n'au inventat tonalitatea modernă, care exista cu mult înaintea lor în muzica populară. Meritul lor iese că unul, ca creatorul operei, și altul ca cel mai important muzicant din începutul secolului XVII, au consacrat prin scrierile lor această tonalitate, și astfel muzica propriu zisă a reușit a se elibera de tonalitățile cintului plan.

În acelaș timp Viadana inventează și regulează legile cifrării basurilor. Legile returnărilor acordurilor nu sînt formulate decit în începutul secolului XVIII de către Rameau și citiți va anii mai tirziu Kirnberger stabilește legile prelungeștelor, iar Catel skițază sistemul alterațiunilor. Ie de observat că în compozițiunile seculilor trecuți, acordurile predominante ieseau cele consonante, pe cînd în secolul nostru fondul armoniei îl formează acordurile disonante, naturale sau artificiale. Dar cu toată bogăția agregățiunilor armonice a timpului nostru, se poate spune cu siguranță că nu se poate întilni una din aceste agregățiuni care să nu poată fi alipită la vre una din speciile de acorduri ce am studiat.

— se mai numește și modul cum iese acordat un instrument;



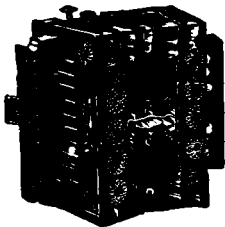
astfel de ex. acordul violinei ie de ordinar *sol re la mi*. A ti de A., a merge in A., se zice despre doua sau mai multe instrumente cari suna bine impreuna; pentru asta iele trebuie sa fie acordate (v. a *acorda*). In secolii trecuti, mai cu samă intre secolii XV și XVII prin A. se intelegea și un cor de mai multe instrumente din aceiași familie, dar construite in diferite mărimi; așa de ex. un A. de flaute, sau de bombarde ș. a.; pe acel timp instrumentele intrebuintate se construiau de obicei in trei sau patru mărimi, așa că fie care voce a corului, avea in familia instrumentală instrumentul seu corespunzător: un sopran, un altist, un tenor, un bas. Și azi unele familii de instrumente moderne se construiesc după acest principiu, trecind chiar peste numărul de patru dimensiuni, precum sint saxofonii, saxhornii, sarusofonii ș. a.

**Acorda** (a), ie a regula tuburile sau coardele instrumentelor, sau in sfirșit ori ce corp sonor, pentru a putea capata sunetele ce trebuie să ne deie, in perfect raport de justetă și de puritate. Acordarea instrumentelor de coarde, cind aceste sint in număr mic, nu prezintă nici o greutate, și, prin ajutorul invirtirei cuțelilor sau a șuruburilor, se obține tensiunea necesară pentru a avea sunetul voit. Pianul, avind un mare

număr de coarde, acordarea lui ie cu mult mai complicată și se face prin ajutorul așa numitei *partișiumi* (v); se acordă mai întâi, după *diapazon* (v). un sunet și purceztnd de la acesta, prin octave și quinte, se acordă toate celelalte. Instrumentele de suflare nu sint in acelaș caz; iele datoresc acordul lor lungimei tubului, lărgimei lui și formeii coloanei de aer vibrante, factori cari nu se pot schimba, așa că executantul nu poate modifica decit in foarte slabe proporțiuni acordul lor primitiv. Cum însă temperatura schimbă acest acord, intr'un mod foarte simțitor la unele instrumente, s'a căutat a se palia, și s'a parvenit la unele, cum ie la flaut de ex., prin ajutorul așa numitei *pompă* (v.), a se da posibilitatea executantului a-și da acordul voit și a-și restabili acest acord cind, prin ridicarea temperaturii instrumentului, acest acord ar fi alterat. — **A se acorda** ie a se pune de acord, pentru a putea cînta impreună. Pentru aceasta se iea un sunet principal, de ordinar *la<sub>3</sub>* sau *do<sub>1</sub>*, (v. *diapazon*) și acesta stabilit la toate instrumentele, se acordează după iel toate celelalte coarde sau tuburi ale instrumentelor. In orchestra rolul diapazonului il joacă de obicei oboiul. (v. *Temperament*).

**Acordeon**, mic instrument portativ, cu foi, cu claviatură, in

care sunetele sînt produse de ancie metalice libere. Derivînd din *Cengul* chinez și *armonica* de gura, îel a fost inventat în 1829 de Damian, la Viena. Ie una din primele aplicațiuni în Europa a anciei libere, cunoscută la Chinezii, după spusa lor cel puțin, de mai bine de 2000 de ani. Acordeonul con-



1. Acordeon.

stă dintr'un fel de foi, în fața cărora sînt înșirate pe o tablă anciele destinate a produce sunetele. Prin ajutorul tastelor claviaturei, taste a căror număr variază de la 6 la 21, se pot ridica supapele corespunzătoare ancieilor, pe cari curentul produs de foi le pune în vibrație. La fie care tastă corespund două sunete, două ancii deosebite, dintre cari una vibrează cînd se string foile, pe cînd cealaltă cînd se lărgesc. Diferite perfecționări au fost încercate, dîndu-se naștere la diferite instrumente, cari în fond sînt acelaș lucru: *concertina*, *harmoni-flute*, *harmoni-flutine*,

*melofo*n, ș. a. Cele mai mici au o claviatură dînd o scară diatonică pentru mina dreaptă, și prin ajutorul a două chei, două acorduri pentru cea stîngă, așa că modulațiile le sînt interzise. Cele mai perfecționate însă prezintă cite o scară cromatică pentru fie care mină. Instrument de amator, se bucură puțin de considerațiunea artiștilor, din cauza sonorității sale puțin plăcute, strigătoare, gîfînde oare cum, și mai cu samă a puținelor resurse ce prezintă. Totuși instrumentele mai perfecționate, în mina unui executant abil, pot produce efecte nu cu totul lipsite de artă.

Acordor îe acel ce acordează un instrument și în special instrumentele cu claviatură. Pentru aceasta îel se servește de unelte numite în limba franceză *Accordoirs*, a căror formă variază după specia instrumentului ce are a acorda. Pentru piano se servește ca uneltă principală de o specie de cheie în formă de T cu care întoarce cuiele ce întind coardele; pentru orgă se servește de niște conuri de deosebite forme și mărimi; armoniul se acordează rozînd prin ajutorul unei pile ancia, la bază, dacă sunetul trebuie pogorit, la extremitate, dacă trebuie ridicat.— S'a dat încă numele de A. la o serie de 12 diapazoane, acordate după cele 12 semitonuri temperate, instrument cu

ajutorul căruia orî cine poate acorda un piano.

Act, ie diviziunea unei acțiuni teatrale, diviziune marcată printr'o intrerupere mai mult sau mai puțin lungă a spectacolului. În teatrul grec, la început, nu iera nimic analog cu această diviziune, și acțiunile dramatice se reprezintă fără nici o intrerupere. Ie drept că din timp în timp actorii ieșau de pe scenă lăsînd loc liber corului, dar bucățile ce acesta cînta, iera în strînsă legătură cu acțiunea piesei reprezentate. Numai de la Euripide au început a se îndepărta de la această regulă și a se introduce coruri străine acțiunii dramatice. După modelul celor vechi, pînă în timpurile moderne unitatea de loc a acțiunii fiind strict păzită, și prin urmare scena reprezentînd constant acelaș decor, deși acțiunea iera împărțită în acte, totuși nu iera nevoie de a pogori corina: 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, cea 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. În timpul acestor intreruperi acțiunea dramatică iera presupusă ca urmînd în afară de vederea spectatorului, dar autorul trebuie să găsească mijlocul a-i face cunoscute evenimentele petrecute. Tăietura cea mai agreată clasicilor iera cea în cîinci acte, și chiar mult timp s'a considerat aceasta ca obligator. În timpii mai moderni însă numărul actelor nu iera fixat, și dacă de obicei nu se trece peste acest număr de cîinci, se vîd tot atit de des pîese în 4, 3, 2, și chiar un act.

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

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

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

Acțiune dramatică în întrunirea tuturor faptelor, evenimentelor pe care poetul le imaginează și le pune pe scenă în fața spectatorului pentru a-i excita interesul și a provoca în el senzațiunile cele mai variate. Teatrul antic punind în scenă zei și eroi, nu făcea de cit amintea evenimente cunoscute de toți, acțiunea iera aproape nulă, desnodământul iera prevăzut și nu surprindea pe nimeni. Afară de cîteva excepții, tragediile grece nu ierau altă decit pretexte pentru a scrie versuri frumoase, a face descrițiuni magistrale, a expune gândiri și fapte nobile. Acelaș lucru se întimplă la renașterea teatrului cind se păstrează cu rigurozitate cele trei unități: de loc, de timp și de acțiune. Cu timpul însă, englezii cu Shakespeare, spaniolii cu Lopez de Vega, Calderon și în urma lor francezii cu Corneille, Beaumarchais, ș. a. au scuturat aceste vechi prejudiții, 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 ori limitele posibilului, și chiar lipsa de aparență n'o mai împiedecă. Ie dreptul că în timpurile prezente întilnim și piese de a-celcari dacă în privința nulității acțiunei se pot compara

cu unele tragedii antice, sînt departe de a servi ca aceste de pretexte pentru a scrie versuri frumoase și a expune fapte și idei nobile, tinzînd a transforma teatrul în expozițiuni de cazuri patologice sau de forme plastice adăpostite de decoruri din ce în ce mai strălucitoare și de costumuri mai străvăzătoare.

Actor iera cel ce ține un rol într'o acțiune teatrală. Actorii s'au bucurat de considerațiuni foarte deosebite în diferite timpuri și la diferite popoare. Astfel pe cînd la greci profesiunea de A. iera onorată, la Romani iera interzis unui cetățean a se sui pe scenă, și piesele teatrale nu puteau fi interpretate decit de sclavi. În timpii mai moderni chiar, vedem actorii respinși din toate corporațiile și în Franța de ex numai de la Revoluțiune iei au început a se bucura de egalitatea civică. În vechime numai barbații ierau admiși a se sui pe scenă, rolurile de femei ierau interpretate de actori tineri sau de eunuci.

Un bun actor muzicant nu trebuie să fie numai un bun cîntăreț, să cunoască în fond arta cîntului, dar să fie în acelaș timp un bun mim, căci atit vocea cit și gesturile și mișcările lui pe scenă trebuie să concure a produce cit mai mult efect posibil asupra auditorului, a-i face cit mai mare posibilă iluzia dramatică.

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

**Arumatic** se zice despre un efect de sonoritate, a căruia cauză nu se poate înțelege.

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

**Acustica** iese știința ce se ocupă cu studiul sunetelor; iese tratează despre natura, propagațiunea, calitățile, clasificățiunea și percepțiunea sunetelor. Știință mixtă, iese participă în acelaș timp de matematici, 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 aparținind unui sistem muzical.

Restrinsă la simple considerațiuni practice, A. a fost cunoscută din timpii cei mai vechi. Deja Pitagora și Aristotele (sec.—IV) cunoscără și explicară fenomenul vibrațiunei coardelor și a aerului, și raporturile ce există între lungimile coardelor, de unde rezultă diferența de sunete. Dar ca știință iese nu datează decît din timpurile moderne; Bacon (1214—1294) cunoștea propagațiunea și reflexiunea sunetului, dar le ignora legile; Galileu (1564—1642) stabili teorema curbei armonice și în 1681

Brook cercă a calcula numărul vibrațiunilor. Dar cel întâi care a făcut acest calcul într'un mod precis a fost Sauveur (1653—1716), prin ajutorul batamentelor. Tot iesel 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 sunetului depinde de elasticitatea aerului sau a corpului conducător. Cercetarea reperiunei sunetului, 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 lui Chladni (1756—1827) a face din A. o știință adevărată și indepentă; studiile sale se rapoartă mai cu samă la vibrațiunile placelor de sticlă și la figurele sonore. Publicarea importantelor sale descoperiri a inaugurat-o prin tratatul seu de A. în 1802. Savart (1791—1841) precizează într'un mod mai exact numărul vibrațiunilor necesare pentru a produce un sunet și face cercetări asupra vibrațiunilor membranelor intinse; dedinduse mai cu samă mișcărilor individuale ale moleculelor, iesel determină senzul, legile și caracterile diferitelor moduri de punere în vibrațiune, după natura particulară a diferitelor corpuri solide. În 1830 iesel determină limitele sunetelor per-

ceptibile. În 1819 deja, Cagniard de la Tour (1777—1859) inventase *sirena*. În timpii moderni A. a luat din ce în ce mai mare dezvoltare și mulți savanți i-a consacrat studii întinse și speciale; astfel a fost Wheatstone, care s'a ocupat de acorduri, Willis, de sunetele înalte ale vocii umane și mai cu samă Helmholtz, a căruia cercetări s'a îndreptat mai cu samă asupra timbrului. (v. *Sunet, Vibrațiune, Armonic, Balament, Resultant, Timbru, Intensitate, Tub*, ș. a.).

**Acustician** ȳe acel ce se ocupă special cu studiul Acusticeii.

**Acustico**—malian ȳe mușchiul intern corespunzător ciocanului din ureche.

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

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

**Acutae claves, acutae voces** (lat.) vechi expresiuni raportindu-se la sunetele dintre *la*<sub>3</sub> și *sol*<sub>4</sub>.

**Adagio** (it.) termin de mișcare = incet, comod. Ca și asupra tuturor termenilor de mișcare, muzicanții nu sint de acord nici

asupra acestuia; mai de mult ȳera considerat ca indicnd mișcare cea mai încetă, pe cind la moderni ȳe ceva mai puțin incet decit *largo*, așa că are 50 până la 60 timpii pe minut. Cel intăi care a întrebuițat această expr. a fost Corelli. A. nu indică numai o mișcare rară, încetă, dar și o expresiune tristă, elegiacă, pe cind *largo* nu implică decit un caracter nobil. — Cite o dată se dă acest nume compozițiunei însăși scrisă în această mișcare, izolată sau făcind parte dintr'o simfonie, sonată, quartet ș. a.; locul cel ocupă în acest caz ȳe ca parte a doua de obicei. Superlativul *adagissimo* ȳe foarte rar întrebuițat și indică o mișcare și mai încetă încă; diminutivul *adagietto* indică sau o mișcare ceva mai încetă decit *andante* și mai repede de cit A. sau un A. de o durată mai mică.

**Adaptațiune** se numește transportarea pe scena lirică a unor lucrări scrise sub formă de dramă sau comedie, ceia te, considerind cerințele muziceii, nu se poate face de cit cu numeroase schimbări și suprimări. Cu alte cuvinte ȳeste a lua subiectul și planul unei drame sau comedii și a fabrica cu ȳele un libret de operă. Dacă unii consideră aceasta ca un sacrilegiu, de care totuși n'au scapat nici cei mai mari autori dramatici, nu-ȳ mai puțin

adevărat că acest gen de lucrare a procurat adevărate capodopere, și chiar unele din cele mai frumoase podoabe a scenei lirice moderne. Ast-fel vedem rind pe rind apărind *Don Juan, Nunta lui Figaro, Barbierul din Sevilla, Wilhelm Tell, Rigoletto, Ernani, Dama cu camelii, Romeo și Julieta, Faust, Hamlet, Otelo, Cumătrele Vesele din Windsor* ș. a. Un alt gen de adaptațiune ie cind vroind a se transporta dintr'o limbă în 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 adaptatorii nu s'au mulțumit a modifica și aranja după gustul lor textele, dar de multe ori și muzica chiar; aceste feluri de adaptațiuni sint în tot cazul condamnabile, căci aranjatorul fiind totdeauna inferior autorului, nu poate prezenta de cit o lucrare inferioară originalului. În timpii mai noi însă traducătorii au devenit mai conștiințioși și fac tot posibilul ca traducțiunile să corespundă cit mai mult posibil textului original, cel puțin așa ca compozițiunea muzicală să nu sufere mutilațiuni.

Ad arbitrium (lat.) v. ad libitum.

Adăugată (fr.: *ajoutée*), se zicea mai de mult în armonie despre o sextă care se pune pe lângă un acord perfect, cea

ce dădea prin urmare un acord de septimă în resturnarea întâi. De la întrebuintarea nouă nomenclaturii de acorduri însă, un acord de septimă se numește un acord de septimă și nu un acord perfect cu sextă adăugată.— La Greci se numea astfel (*proslambanomenos*) nota pusă pe lângă vechiul sistem pentru a complecta tetracordul grav; iewa iera la două octave de nota cea mai acută (*nitihiperboleon*) și corespundea lui *la*, de astăzi.

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

Adițional, adj. ce se aplică sunetelor rezultante provenind din suma vibrațiunilor a două sunete auzite împreună (v. *Rezultant*). *Linii adiționale*, = *linii suplinoare*; *taste adiționale* v. *Claviatură*.

Ad<sup>gto</sup>, prescurtare în loc de *Adagio*.

Adiaphon sau *Gabelklavier* (germ.), instr. inventat de factorii Fischer și Fritzsich din Leipzig, patentat în 1882. Ie format dintr'o serie de diapozone puse în vibrațiune prin ciocanașe mișcate de o claviatură. Ie analog prin timbru, ca și prin formă cu *tiposfonul* lui Mustel.

Ad libitum (lat.) expr. care pusă deasupra unui pasaj însemnă că interpretul poate să se dedeie fantaziei și sentimentului



seu muzical, fără a păzi cu stricteță durata indicată a notelor, răbind sau grăbind mișcarea și cite o dată chiar scurtind sau suprimind cu totul pasajul indicat. In acelaș senz se întrebuințează încă expr. *a capricio*, *ul arbitrium*, *a piacere*. Pentru a relua stricta observațiune a măsurii se întrebuințează expr. *a tempo*. — O parte instrumentală sau o voce ie zisa *A. l.* cind iewa poate fi suprimată fără a strica mult efectului general al compozițiunii.

Ad° , prescurtare in loc de *Adagio*.

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

— — — | — — — sau — — — | — — —

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



Adufc specie de daire spaniolă.

Aequal (lat.), se zice despre jocurile de orgă de 8 picioare, sunind astfel cum sint scrise.

Aeolina, joc de orgă, cu anci libere, fără tuburi sau cu tuburi foarte scurte, servind mai cu samă pentru efecte de ecou. (v. *Eolină*).

Aeolodicon, iustr. inventat către 1800 de I. T. Eschenbach din Hamburg. Iera o specie de armoniu, cu o intindere de 6 octave, in care sunetele iewa produse de resorturi de oțel. Incercări de perfecționare au fost făcute de diferiți factori. In *Aeoloklavier*, construit către 1825, sunetelē iewa produse de resort de lemn, adevarate anci; in *Aeolomelodicon* numit și *choraleon*, construit tot cam pe la 1825, la resorturi iewa adaptate tuburi, cea ce mărea mult sonoritatea instrumentului. In 1830 se construiește sub numele de *Aeolo-pantolon* un instr. dublu, consistind dintr'un *Aeolodicon* și un piano, de care executantul putea să se servească succesiv sau in acelaș timp. Toate aceste instrumente insă au fost inlăturate prin aparițiunea armoniului.

*Aeolo-harpe* (fr.) = harpă eoliană.

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

Aequal v. *Aequal*.

Aequison (lat.) = Unison.

Aerephone (fr.) a fost numit de Chr. Dietz un instr. destinat a prelungi sunetele pianului; lame vibrante, puse sub o tabla de armonie, vibrau simpatie cu coardele pianului. Acest instr. prezintat la Expoziția din 1827, a fost precedat in acelaș scop de *Aeolotricordul* lui Scheb și Scherzki,



construit către 1790, cu coarde puse în vibrațiune de niște foi. **Aeroclasticorde** (fr.) v. *Aerophone*

**Aerofon** ȳe un aparat acustic, inventat în 1877 de Edison și destinat a duce vocea la o mare distanță. ȳe bazat pe faptul că intensitatea vocii crește cînd vorbim într'un curent de aer. Acest aparat se compune dintr'un tub cilindric prevăzut cu un alt tub în direcțiune perpendiculară și garnisit de două placi vibrante. Vocea face să vibreze plachele și undele sonore sînt aruncate în spațiu prin mijlocul unui curent de aer comprimat emis în acelaș timp din o specie de cutie ce se află îndărătul aparatului. Prin acest mijloc vocea omească capătă o intensitate de 500 de ori mai mare și poate fi auzită la o distanță de mai bine de 8 kilometre.—V. *Orgă*.

**Afașa**, dans portughez.

**Affluoso** (it.), term. de expr. = cu afecțiune.

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

**Afflito** (it.) = cu tristeță.

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

**Afonic** (din gr.) lipsa vocii, boală a larinxului, care poate proveni din cauze foarte variate: inflamație, abces, paralizie, o răceală subită, strigăte sfortate ș a.

**Agada** sau *Kwetz*, specie de oboi descris de Laborde ca

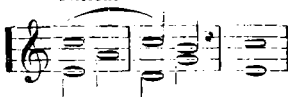
uzitat în Egipt și Abisinia; Villoteau însă zice că n'a dat nicăiri de urma lui.

**Agali Keman**, instr. arab, cu coarde și cu arcuș, specie de violoncel de formă rudimentară dar ceva mai mic.

**Agacement** (fr.) v. *Conducere*.

**Agent** numeau vechii contrapunctiști partida care introducea în armonie o disonanță prin mișcare oblică, prin opoziție cu *pacient*, nume ce se dădea partidei ce stătea nemișcată. Acești termini au dispărut din limbajul teoriei moderne, de și acest artificiu armonic nu ȳe mai puțin întrebuintat.

Pacient



Agout

**Agilitate**, ușurința, replegiunea ce au instrumentiștii și cîntăreții în emterea sunetelor, ȳe una din calitățile cari seduc sau mai bine zis uimesc mai ușor pe auditori. Trilurile, gamele, ruladele, sînt trăsăturii de agilitate și studiul lor constituie o parte importantă din arta execuțiunei. Agilitatea poate fi naturală sau dobîndită prin studiu sau mai bine zis depinde de la calitățile naturale perfectionate prin studii; acestea, urmate cu perseverență, și rabdare, parvin a

da executanților o agilitate suficientă, dar perfecțiunea nu poate fi atinsă de cit de acei dotați de la natură pentru aceasta cu calități cari variază după specia instrumentului. De sigur ie necesar fie căru executant a poseda mecanismul instrumentului seu, dar agilitatea nu ajunge pentru a forma un adevărat artist și iewa nu ie de cit o parte a virtuozității, care iusăși ține un loc inferior in arta muzicală, cu toată favoarea de care se bucură pe lângă mulțime. La voci de asemenea agilitatea depinde de studiu și de conformațiunea organizmului vocal, dar se poate spune in general că nu vocile cele mai agile sint acele ce au mai multă expresiune, și dacă o L. Aguiari sau o A. Patti au avut vocile cele mai agile ce au existat vre-o dată n'au fost totuși iewe cele mai expresive și mai mari cîntărețe dramatice.

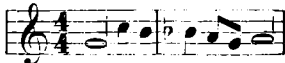
**Agitato** (it.) agitat, expr. ce se pune cite odată pe lângă un term. de mișcare repede, pentru a-i da mai multă putere: *allegro agitato*, ceva mai repede de cit *allegro*. Dacă-l întilnim cite odată singur, trebuie a-i presupune pe lângă iewel terminul *allegro*. Mendelssohn, in unul din *Lieder ohne worte*, intrebuintează expr. *piano agitato*; slaba intensitate a sunetului nu împiedică de loc repegiunea, neliniștea. **Agnus Dei**, (lat.) rugăciune din

liturgia catolică ținind locul între *Pater* și *Comuniune*. In mesele așa zise profane, compozitorii au făcut din această rugăciune de un caracter dulce și liniștit, una din bucățile cele mai dezvoltate și mai pompoase. In timpul din urmă însă s'a revenit asupra acestei in-consequenței (v. *Mesă*).

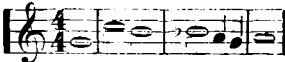
**Agoge** (gr.) cuvînt din terminologia muzicală a vechilor Greci. corespuzind cu cea ce noi numim „mișcare melodică”; iewi deosebeau: *A. directă* sau *ascendentă*, *A. inversă*, *retrogradă* sau *descendentă*, și *A. circulară*. O altă semnificațiune a acestui termin ie aceea de mișcare in sensul de *tempo*, de unde și numele de *Agogica*, dat studiului diferitelor modifi-cațiuni in mișcarea ce necesitează o execuțiune expresivă.

**Agrava** (a). se numește in compozițiune, a mări valorile notelor unui motiv dat, de ordinar dublindu-le. Ie un procedeu adese intrebuintat in stilul fugat. De ex.:

Motivul dat:



Acelaș agravat:



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

**Aiacastli**, instr. mexican, făcut din teracotă și servind mai 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.) in loc de *a il* = până la. Ex.: *crescendo al forte* = crescând până la forte.

**Alabu-Sarangi** (beng. = Sarangi cu tatarcă) specie de violină indiană cu 4 coarde (acordate cu un ton mai jos de cit a violei), puse in vibrație de arcuș, și 7 coarde simpatice din gama naturală de la *sol*<sub>3</sub> la *fa*<sub>1</sub>. Lada de rezonanță ȳe formată din trei sferturi de tatarcă, pe marginile căria ȳe legată o tablă de armonie.

**Alali** sau *halali* (fr.: *hallali*) fanfară de vinătoare anunțind căderea apropiată a animalului urmărit. Fraze analoage cu acestea, ce se intilnesc in muzica dramatică sau imitativă.

**A la mi** sau *a la mi re* sint diferite numiri ce lua sunetul *la* in sistemul de solmizație (v.) prin mutațiuni (v.).

**Alăatural** = unit (v.).

**Albertin**, *bas albertin*. ȳe numele ce se dă in muzica de piano acompaniamentului format din acorduri frunte. simetric așazate pentru mina stingă,

pe cind cea dreaptă ține melodia. Acest nume ȳi vine de la Dom. Alberti, care l'a intrebunțat cel intăi.



**Album musical**. titlu ce se dă unor colecții de bucăți aparținind la diferiți autori, colecții făcute in vederi speculative, și cuprinzind cele mai de multe ori aranjamente fără valoare artistică. Sub numele de *File de album* (*Fenilletts d'album*, *Albumblätter*) se inteleg mici compozițiuni fără mari pretențiuni și luind oare cum aparența de improvizățuni pe o filă de album.

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

**Alfabet**. Din toate speciile de semne ce au intrebunțat muzicanții in scrierea muziceii, literile alfabetului au avut o intrebunțare mai generală și mai persistentă; in adevăr, cele intăi sisteme de notațiune cunoscute sint formate din li-

terile alfabetului, cari astăzi încă sînt întrebuintate, nu numai pentru demonstrațiunile teoretice, dar chiar din practică nu sînt cu totul alungate, și a fost chiar emisă opiniunea că notațiunea noastră de azi, cași toate celelalte specii de notațiuni întrebuintate, derivă din alfabeturi deformate și devenite de necunoscut.

Indienii, Chinezii au notațiunile lor muzicale formate din literile alfabetului, notațiuni ce îi susțin a le avea din cele mai vechi timpuri.

La Greci găsim două sisteme de notațiuni, amîndouă alfabetice. Unul, expus de Aristide Quintilianul se bazat pe tetracorde: în acest sistem sunetele tetracordului întâi al sistemului muzical grec sînt reprezentate prin literile de la  $\alpha$  până la  $\epsilon$ , care însemna punctul de plecare a tetracordului al doilea și care servea ca literă caracteristică a sunetelor acestui tetracord însemnate prin  $\beta$ ,  $\gamma$  ș. c.: ultimul sunet al acestui tetracord iera însemnat cu litera  $\kappa$ , literă caracteristică pentru tetracordul al treilea, precum  $\lambda$  și  $\mu$  iera caracteristice pentru tetracordele al patrulea și al cincilea, așa că întregul sistem iera reprezentat prin combinarea acestor 15 litere ale alfabetului grec. Acest sistem, cu toată aparența lui de simplitate și de claritate pare că n'a avut dect o

intrebuintă un sistem bazat pe toate literile alfabetului grec, pe care le întrebuintă drepte, culcate, resturnate, accentuate, neaccentuate, trunchiate, așa că în tabloul ce dă Alipius se găsec nu mai puțin de 1600 de semne ale notațiunei alfabetice grece. Și cu toată complicațiunea iei, această notațiune a fost singura întrebuintată până în sec. IV.

Dacă cu timpul alfabetul grec a dispărut cu totul din notațiunea muzicală, totuși litera greacă  $\Gamma$  (gama) a jucat un rol foarte important în evul mediu, dînd chiar numele seu sistemului muzical modern. Cître sec. IV Gaudențiu vorbește de notațiunea alfabetică greacă ca de un lucru învechit și tot cître această epocă găsim primele aparițiuni de notațiuni bazate pe literile alfabetului latin. Una din cele întâi notațiuni de acest gen se așa numita *boetiană*, bazată pe primele 15 litere ale alfabetului, de la A până la P. Numele acestei notațiuni îi vine de acolo că se atribuită filosofului roman Boetius (470-524), aserțiune de altmîntrelea cu totul gratuită. Pînă la timpul papei Gregorului cel Mare († 604) s'a găsit prea mare numărul de 15 litere și s'a redus la primele șapte, admițînd diviziunea prin octave, așa că după G venea iarăși A și așa mai departe. În această notațiune însă literile corespundeau seriei sunetelor începînd

cu *do*, cu alte cuvinte semitonurile ieraru între C—D și G—H.

Literile alfabetului servesc exclusiv ca notațiune muzicală până prin sec. VI cind apar notațiunile prin semne convenționale, accentele tonice ale Ebreilor, neumele și notațiunea bizantină, cari încep a le înlătura din practică. Iele însă continuă a fi întrebuițate în demonstrațiunile teoretice.

O nouă perfecționare se realizează către sec. IX, perfecționare atribuită lui Odon de Cluny († 942); această perfecționare constă în aceia că tot admițindu-se cele 7 prime litere pentru a reprezinta cele șapte sunete ale octavei, aceste litere nu se rapoartă la seria *do—si*, ci la seria *la—sol*, începind cu cea mai gravă notă a sistemului muzical de pe atunci; apoi se întrebuițează diferite specii de litere pentru a reprezinta sunetele diferitelor octave, cam în modul următor:

A B C D E F G

a b c d e f g

z β γ δ ε ζ η

sau a b c d e f g

sau a b c d e f g

Cam tot către această epocă se adaugă un sunet sistemului muzical, un *sol* grav, reprezentat prin literă greacă Γ, de unde și întregului sistem muzical i se dă numele de *gamă*.

Alătura cu această notațiune *odonică*, vedem însă și pe cea veche, așa că literile au o dublă semnificațiune și în tratatele de prin secolii XII și XIII domnește o adevărată confuziune în întrebuițarea literelor, a căror semnificațiune variază și cu diapazonul instrumentului căruia iese destinată muzica notată.

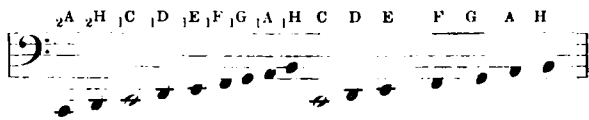
De la această epocă notațiunea alfabetică dispore și dacă mai iese poate întrebuițată de cîntăreți sau de instrumentiști, nu se mai posedă nimic anterior sfîrșitului sec. XV notat astfel. Către această epocă notațiunea alfabetică reapare în *tablatura* (v.) orgăi. Pe cind însă în vechea notațiune *odonică* literile aveau o semnificațiune unică, hotărtă, aici găsim deosebite moduri de împărțire în octave; alătura cu vechea împărțire: Γ, A—G, a—g, aa—gg, găsim încă împărțirea f—e, f—e, f—e sau

G—F, g—f, gg—ff, și numai către începutul secolului XVI găsim împărțirea uzitată încă și azi, începînd cu litera C. Tot către sec. XVI vedem apărînd deosebirea între *si* și *si* : reprezentîndu-se cel d'întăi prin B, cel de al doilea prin H, în care unii au văzut o transformățiune a semnelor : care se știe nu ie îel însuși

deci o transformățiune a lui b (v. accident).

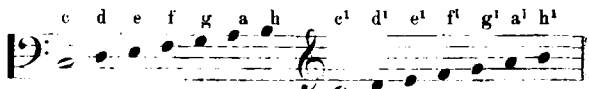
Pe cînd însă din practică această notațiune ie tot mai părăsită, în demonstrațiunile teoretice ie conservată și azi, mai cu samă în Germania și în țerile ce urmează acelaș sistem ca și Germanii.

Iată traducțiunea sistemului alfabetic întrebunțat astăzi :

8<sup>a</sup> bassa

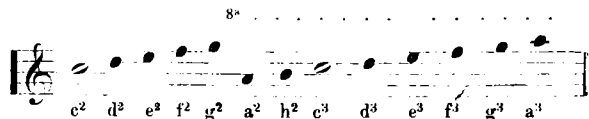
Contra octavă

Octava mare



Octava mică

Octava primă



Octava a doua

Octava a treia

și așa mai departe.

Unii teoreticieni au dat literelor nu numai semnificațiuni de sunete, ci și acea de acorduri ; astfel, către începutul acestui secol, Gottfried Weber reprezentă acordul major printr'o li-

teră capitală, cel minor printr'o literă mică și cel micșurat printr'o literă mică cu exponentul <sup>0</sup>; de ex. A=*la do # mi*, a=*la do mi*. și a<sup>0</sup>=*la do mi*.

În fine, în timpurile mai moderne încă, acusticii au dat

alte semnificațiuni diferite de caractere, semnificațiuni însă a căror detaliere ne-ar atrage prea departe.

În afară de notațiunile date mai sus, alte notațiuni încă au fost întrebuințate în diferite timpuri dar, pe de o parte aceste notațiuni n'au avut de cit o durată cu totul efemeră și pe de altă parte ȳele se bazează tot pe acelaș principiu. Tot ca o notațiune alfabetică poate fi considerată acea așa numită *dusiană* (v. *Notațiune*) care consta în reprezentarea intervalelor ce formau melodia, prin inițialele numelor acestor intervale.

Între reformatorii moderni cari au considerat notațiunea actuală ca o piedecă pentru vulgarizarea muziceii, au fost și de acei cari au admis pentru ușurința citireii muziceii reprezentarea sunetelor prin literile inițiale ale numelor acestor sunete. Astfel a fost Miss Glover în Anglia (v. *Tonic sol fa*) și L. Danel în Franța.

Algoja sau Algosah, mic fluier indian.

Aliquote v. *Armonice*.

Aliquot-flügel (germ.) nume dat de Blütner unei specii de piano în care sonoritatea ȳe întărită printr-o serie de coarde vibrând prin simpatie.

Alla breve (it.) vechie, măsură în care tactul valora o *breve* (≡), de unde ȳ vine numele.

Titus Corne : Dicționar de muzică

În muzica modernă se consideră două feluri de măsuri *Alla breve*, ambele în doi timpuri. *Marele A.*, care se înseamnă prin <sup>2</sup> sau  $\text{C}$ , în care timpul valorează o notă întreagă (≡) și *Micul A.*, însemnat prin <sup>2</sup> sau  $\text{C}$  în care timpul valorează o jumătate (≡). Ambele aceste măsuri întrebuințate mai mult în muzica bisericească au fost numite și *Alla Cappella*.

Alla camera (it.) ≡ în stilul muziceii de cameră.

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

Alla francese (it.), expr. ce se pune la începutul unor compozițiuni indicind un *staccato* de o mișcare moderată.

Alla mente (it.) specie de contrapunct a căreia origină se suie până la sec: XIII, și pe care cîntăreții îl *improvizau* sau mai bine îl cîntau din deprindeke, din memorie, pe melodia textului sacru : această specie de contrapunct a mai fost numit și *contrapunct pe parte*.

Alla militare (it.) expr. ce se găsește la începutul unor compozițiuni pentru a indica mișcarea și caracterul unui marș militar.

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





sături generale forma (v.) lui în aceasta A-B-A. Partea întâi, A, constă îeă însuși din patru părți mai mici : a) tema b) period de tranziție c) a doua temă, numită și tema melodică și d) period de cadență ; B este dezvoltarea tematică sau dezvoltarea diferitelor motive luate din cele două teme ale lui A, după care A se repetă iarăși cu cele patru părți ale lui, urmat de ordinar de o încheiere, de o coda.

— *Allegro di bravura* se numea partea finală a unei mari arii de teatru sau de concert, care mai totdeauna era destinată prin ornamentele și ruladele îeă a uimi publicul și printr'un efect de *crescendo* a-î smulge aplausele și succesul dorit.

Alleniando (fr.) specie de arie de dans de un caracter nobil în măsura  $\frac{3}{4}$  de o mișcare Allegretto ( $\bullet = 84$ ), cu o armonie îngrijită, mai tot timpul mergînd în note de valori mici, începînd cu  $\frac{1}{8}$  sau cu  $\frac{1}{16}$  pe contra timp și cu cadențele în mijlocul tactului. Bach, Händel, Couperin au scris un mare număr de aceste compozițiuni și A. era una din părțile constitutive ale așa numitei *Partita* sau *Suite*, antemergătoare a simfoniei. Cu timpul i s'a schimbat însuși și numele și caracterul și s'a numit A. o specie de dans de un caracter viu, vesel, în  $\frac{2}{4}$ . Tot A. se mai numește încă în

Suabia și în Sviteră o arie de dans, de un caracter vesel, în  $\frac{3}{4}$ , analoagă cu valsul.

All.<sup>o</sup> presc. în loc de *Allegro*.

All'Ottava, (it.) al 8<sup>o</sup>, sau simplu 8<sup>o</sup>, indicațiune care pusă deasupra unui pasaj arată că trebuie executat cu o octavă mai sus de cum îe scris. Cele mai de multe ori cînd această transpunere trebuie să înceteze se pune cuvîntul *loco*.

All.<sup>mo</sup> presc. în loc de *Allegretto*.

Alphorn sau *Alpenhorn*, (germ.), = cornul Alpilor, buciumul păstorilor din Alpi.

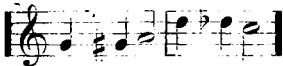
Al segno sau *dal segno* (it.) = de la semn, expr. indicînd o reluare, și anume de la locul unde îeste pus semnul respectiv.

Alteră (a) îe a schimba natura fie a unei note, a unui interval, a unui acord, fie a unui ritm stabilit, așa că alterațiunile pot fi *melodice*, *armonice* sau *ritmice*.

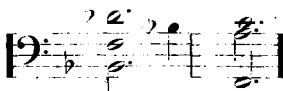
Alterățiunile melodice sau armonice pot fi sau trecătoare, dînd numai o senzațiune, o prezicere a unei schimbări de tonalitate, fără a realiza această schimbare, sau tulbură cu totul tonalitatea primitivă, o distruge și stabilește în locul îeă o alta. Aceste din urmă alterățiuni se numesc *modulante* și importanța lor îe capitală, căci cea mai mare parte din modulațiuni, sufletul muziceî moderne, provin din alterățiuni. Ori cit de trecă-

toare ar fi însă o alterațiune, fie melodică, fie armonică, ȳea ȳeste momentan cel puȳin o intrerupere a unităȳei tonale. o schiȳare de modulaȳie.

A altera o notă ȳeste a-ȳi schimba sunetul cu jumătate de ton mai sus sau mai jos, de cum ȳe in gama stabilită. Această alteraȳiune se face prin unul din semnele diez, bemol, becar sau variantele lor. Alteraȳiunile suitoare cer o rezoluȳiune la notă alăȳurată superioară, cele pogoritoare, la notă alăȳurată inferioară :



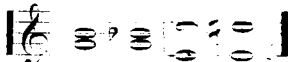
Această tendinȳă ȳeste chȳar cind notele alterate nu sȳnt precedate de aceleaȳi note nealterate :



Această regulă admite adese excepȳii, mai cu samă in cazul al doilea. Exemplul de mai sus ne arată mai multe alteraȳiuni cari sȳnt departe de a sdrunca tonalitatea primitivă a lui *fa*. In cea ce priveȳte determinarea, unei nouă

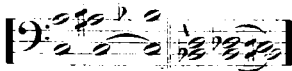
tonalităȳi sau menȳinerea tonalităȳei primitive, a se consulta mai la vale alteraȳiunile armonice, precum și cuvintele *ornamente, note de pasaj*. Alteraȳiunile melodice sȳnt unul din mijloacele cele mai puternice de expresiune de care dispune muzica; ȳele se intrebunȳează foarte des și dau mai totdeauna naȳtere unei creȳteri de accentuare, accentului aȳa numit patetic.

A altera un interval ȳeste a altera una din notele ce-l formează; și aici putem avea două cazuri: dacă alteraȳiunea scade din valoarea unui interval major, sau adaugă la valoarea unui interval minor, ȳea nu face decit a schimba specia intervalului, făcȳndu-l din major minor sau vice versa :

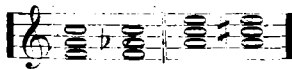


Din contra, dacă alteraȳiunea adaugă la valoarea unui interval major, sau scade din valoarea unui interval minor, ȳea nu numai îi schimbă specia, din major făcȳndu-l crescut sau din minor micșurat, dar pentru auz îi schimbă și natura lui: de ex. alterȳnd suitor notă superioară a unei sexte majore, aceasta devine crescută, și pentru auz ne dă impresiunea unei septime minore și numai raporturile armonice și tonale ne hotărăsc cum treouȳie a o considera. Acelaȳ lucru ȳe cu un interval mi-

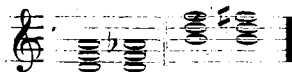
nor, care devenind micșurat ne dă pentru auz impresiunea unui alt interval major :



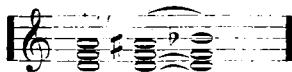
A altera un acord iese a-i altera una din notele ce-l formează. Cele mai de multe ori această alterațiune nu face de cit schimbă specia acordului, din major făcându-l minor sau vice versa :



sau din minor în micșurat și vice versa :

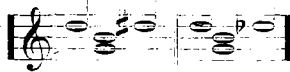


sau nu face altă decit ne prezintă sub o nouă ortografie un acord de o constituțiune tot atit simplă ca și acordul primitiv:



În toate aceste cazuri nu ie a considera decit alterațiunea melodică. Sînt însă cazuri cari priu alterațiunea unei note a unui acord se produc agregatiuni ce ne dau pentru auz impresiuni de acorduri ce nu ar putea fi altfel aduse și admise în armonie. Aceste cazuri se prezintă cînd se alte-

rează quinta unui acord cu terța majoră și ne dau cea ce în armonie se numesc *acorduri alterate*. Aceste alterațiuni cer o rezoluțiune în urma lor, nu numai ca alterațiune melodică, dar și armonie. În acordul a căreia fundamentală se găsește la distanță de o quintă perfectă inferioară de la fundamentală acordului alterat : unele din aceste acorduri chiar cer și o preparațiune (v). Quinta unui acord putînd fi alterată suitor sau pogrîtor, avem două specii de acorduri alterate și a-nume cu *quintă crescută* și cu *quintă micșurată*.



Alteratiunea suitoare, dînd naștere la acorduri cu quinta crescută, se întrebuițează de preferință la părțile superioare, pe acordurile de pe tonică sau dominantă a modului major :

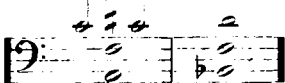


Pe dominantă în modul minor cere o schimbare de mod:



Pe gradul IV în major sau

pe gradul VI în minor, aduce modulațiunii:



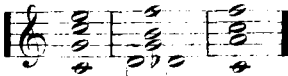
Aceste din urmă însă pot fi întrebuințate cu rezoluții excepționale, în acorduri ce mențin tonalitatea primitivă.

Alterațiunea pogoritoare, dind naștere la acorduri cu quinta micșurată se întrebuințează mai mult la părțile inferioare, și de preferință la bas, acordurile fiind în resturnarea a doua:



Această din urmă întrebuințare dă naștere 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 terța acordului la una din părțile superioare. Se întrebuințează mai cu seamă pe acordurile de pe dominantă, afară de acordurile de nonă cu fundamentală, care dau rezultate rare ori satisfăcătoare. Iele nu au nevoie de preparație și au caracteristica de a prefăce tonica în dominantă, cu alte cuvinte, dacă se întrebuințează de exemplu pe dominantă (*sol*) a lui *do* major, un acord de sextă crescută (*re* ♯ la bas), *do* nu mai iese tonică, ci cere to-

nalitatea lui *fa* major. Una din rezoluțiunile excepționale cele mai des întrebuințate a acordului cu sextă crescută, ie în resturnarea a doua a nouăi tonici:



Alterațiunea ritmică iese distrugerea momentană a unității de măsură, de ritm stabilită. Sincopa, diviziunea ternară într'o partidă opusă diviziunii binare într'o alta, corona, în tirziera pe un timp cunoscută sub numele de *tempo rubato*, schimbarea bruscă și accidentală de măsură, introducerea accidentală de *olete*, sint atitea mijloace de alterațiune ritmică care schimbă înfățișarea unui tact, a unui ritm și care joacă un așa mare rol în muzica modernă.

Alteratio (lat.) în vechia notațiune proporțională se numea dublarea duratei notei a doua din doua note de valoare egală cind aceste se găseau, într'o măsură perfectă, între două note de valoare mai mare. De exemplu în *tempus perfectum*. figura :



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



Alteratiune v. A *altera* și *alterato*.

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

Allhorn, (germ.) *Sarhorn* (v.) *alto*.

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

Allitonans (lat.) expr. vechie, contralt.

Allklafipelle (germ.), v. *Clarineta* *altă*.

Alto (fr.). = violă.

Alto (it.) ȳe numele ce s'a dat vocii celei mai grave ce pot avea femeile sau copii. Are de obicei o extensiune de la  $la_2$  —  $do_1$ , cu cîteva note excepționale în sus și în jos. Vocea de *alto* are cheia ȳei proprie, cea de *do* pe linia a treia a portativului, așă cã extensiunea ȳei ȳe:



Tendința de a se unifica cheile a făcut cã astãzi și partida de *alto* ca și cele de tenor și sopran se scriu în cheia lui *sol*. Registrul de putere a acestei voci ȳe acel de pîept, octava gravã. În practică adese vocea de *A.* ȳe confundatã cu cea de *mezzo sopran* deși registrul de putere a acesteia ȳe mai acut, și timbrul de un caracter mai puțin pronunțat.

Vocile femeiești de acest specialminte numite *contralte* (v) au mai cu samã un timbru plin, puternic, voluminos, propriu rolurilor dramatice: registrul grav, puțin apt pentru triluri, rulade. ș. a. are o mare putere de expresiune dramaticã, o plinitate, o emoțiune pătrunzãtoare. Vocile copilãrești, deși avînd acelaș registru de putere și aceeași extensiune, au totuși un timbru mai puțin caracteristic. Vocea de alto ȳe una din cele din urmã introduse în corul vocal. Pe timpul notațiunei proporționale, a cãreia regule pentru a fi cunoscute cereau anii de studiu, și prin urmãre nu ȳerau accesibile copiilor, pãrțile de *A.*, neputînd fi ținute nici de femeii, cari nu ȳerau admise a cînta în bisericã, ȳerau ținute de barbați în falset sau de castrați (v. *contraltist*): aceasta explicã și faptul pentru ce pãrțile acute, atit de *altus* cit și acele de *discantus* ce se gãsesc în muzica vechie, au cu mult mai multã dezvoltare în registrul de jos, decit în sus. Vocile de *A.*, atit femeiești, cit și cele copilãrești, sint relativ cu mult mai rari de cit acele de *mezzo-sopran* și de *sopran*. În partițiuni această voce o gãsim indicatã prin expresiunile: *alto*, *altus* (lat.), *contralto*, *allist*, și în cele mai vechi: *Haute-contre* (fr.), *Vox alta* (lat.), *Contra-tenor* ș. a.

— se pune cîte o dată ca nume complementar pe lingă numele unor instrumente pentru a arăta cū varietatea ce poartă acest nume joacă în orchestră, în armonii sau fanfare, rolul ce-l joacă *alto*, în cor: ex: *saxhorn-alto*, *sarofon-alto* ș. a. *Corn alto* iese cornistul care iese exercitat mai cu samă pentru notele acute ale cornului, prin opoziție cu *cornul bas*, exercitat mai cu samă pentru notele grave.

Alto-violă (it.), unul din numele ate violei.

All-posaune (germ.) = trombon alto.

Altus (lat.) = *alto*.

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

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

Amali, nume ce se dă cîte o dată unor violine sau viole fabricate de factori din celebra familie Amati, care trăia la Cremona în sec. XVI—XVII. Aceste instrumente, foarte rari și foarte prețuite astăzi, sînt în același timp foarte căutate de amatori și de artiști, nu numai ca obiecte de curiozitate, ca antichități, dar și pentru calitățile lor de timbru și sonoritate.

Amator iese acel care, fără a fi artist de profesiune, tubeste și cultivă arta: sînt amatori cari se mulțumesc a o iubi, a o susține și a încuraja pe artiștii de profesiune; alții cari o și practică din gust și sentiment. Un cuvînt cu care adese iese confundat, cuvîntul de *A.* iese ucel de *diletant*, de care însă trebuie a-l deosebi, și a căruia influență asupra artei a fost totdeauna negativă, ne iubind și ne căutînd a încuraja decît muzica de calitate cea mai inferioară. În ceea ce privește execuțiunea iese greu a hotări limita ce separă pe amator de artist și mulți amatori cîntăreți sau instrumentiști nu au nimic a invidia multor artiști de profesiune. În ceea ce privește compozițiunea, iese departe de a fi acelaș lucru: în adevăr aceasta pentru a fi practică în cunoștință de cauză, cere studii îndelungate, grele, cari mai totdeauna opresc și descurajează pe amatori înainte chiar de a ajunge la jumătatea lor. Astfel în compozițiunile așa zise de amator, numai talentul, dacă iese, ține loc de toate, și dacă se găsesc idei și pasaje pline de gust și de senzibilitate, melodii plăcute, în acompaniament se simte imediat lipsa de experiență a minei. Totuși se citează nume de compozitori, deveniți celebri, cari nu ieseau de cit simpli amatori: Monsigny, De

Laborde, Destouches ș. a., sint între aceștia și călăr Auber, fost director al Conservatorului din Paris și autor a atitor opere de succes european, n'a încetat de a fi amator dect în ziua cind, prin pierderea averei sale, a fost silit a se folosi de talentul seu muzical pentru a-și câștiga viața.

Dar nu aceștia formează genul de amatori, a căror influență asupra artei a fost mai salutară. În evul mediu trubadurii și varietățile lor erau amatori, căci ieși aveau pe alții cari notau și armonizau muzica lor. Mai târziu, către sfârșitul sec. XVI, dintr'un cerc de amatori, dirijat de Emilio del Cavallere, de Caccini ș. a. vedem ieșind primele încercări de dramă lirică. Multe capete încoronate au fost amatori de muzică; astfel se citează: Trăian, mare amator de orgă, Alexandru Sever, mare trompetist. În timpurile mai moderne, în sec. XV ducele de Ferrara, nu numai susținea și încuraja artiștii, dar avea un muzeu instrumental, în care păstra instrumentele ce nu se mai întrebuințau și acele ce prezintau un interes științific. Cam în acelaș timp arhivducele Maximilian de Bavaria, iera un alt instruit amator; iel însărcină pe Orlando de Lassus a colecționa și a transcrie cele mai de valoare compozițiuni a maiștrilor de pe timpul seu și acest prețios manuscris există

și azi la München. Și în timpuri și mai moderne încă ce ar fi fost un Haydn fără amatorul care l'a protejat, fără un principe de Esterhazy? și un Richard Wagner fără un Ludovic II de Bavaria?

Un alt gen de amatori sint acei cari nu dau numai punga lor pentru a susține arta, dar și timpul și inteligența lor o pun în serviciul artei. Un model de acest gen se poate cita baronul de Nissen, care-și trecu viața a colecționa tot ceia ce avea un raport cu Mozart, adunind muzică, biografii, portrete, manuscrise ș. a. și la sfârșit însurându-se și cu vădava lui! Un altul a fost Proske (1794—1861) care părăsi medicina și-și trecu viața copiind și colecționind muzică religioasă, publică o minunată colecțiune, *Musica Divina* și lăsă orașului Ratisbona cea mai bogată bibliotecă de muzică religioasă ce există. O altă frumoasă colecțiune de muzică, profană și religioasă, din școală germană a sec. XVII posedă biblioteca națională din Paris, și iel datorită tot unui amator, Brossard. Principele de Moskova (1803—1857) publică asemenea o frumoasă colecțiune de muzică corală vechie (11 volume) datorită lui Palestrina și alți celebri compozitori din sec. XVI și XVII. Și în zilele noastre nu vedem pe un Chrysander datat cu totul publicațiune și scrierilor lui Hän-

del ? pe un A. Kraus adunind o frumoasă colecțiune de instrumente japoneze și consacrandu-și viața etnografiei muzicale ? Muzeul instrumental al conservatorului din Paris își are origina într-o colecțiune de amator și posedă o admirabilă colecțiune de instrumente indiane oferită tot de un amator, rajahul Surindro Mohun Tagore care a oferit una analoagă muzeului conservatorului din Bruxelles și căruia i se datorese cunoștințele mai precise ce se posedă asupra muzicii indiene. Într'un cuvint din timpurile cele mai vechi până în zilele noastre, din extremul Orient până în extremul Occident se pot cita nume de amatori mai mult sau mai puțin iluștri, mai mult sau mai puțin instruiți, cari au contribuit și contribuiesc la progresul și la dezvoltarea artei muzicale : nu iese excepție decit pentru acolo unde arta n'a făcut nici un progres, n'a avut nici o dezvoltare.

**Ambira**, instr. uzitat în Mozambic : pe o bucată de lemn, scobită, sint implintate mai multe vergi de metal, de deosebite lungimi, cari, lovite cu unghia, dau sunete analoage cu acele a clopoștilor.

**Ambitus** (lat.), în cîntul plan, iese spațiul ce poate parcurge o melodie, fără a trece în alt ton; acest A. iese caracterizat de așa zisele note tonale, și

iese de o octavă, permis fiind totuși de a trece un grad în sus și unul în jos peste această octavă ; trecînd aceste limite, melodia devine *mirtă*, cu alte cuvinte aparține la două tonuri deosebite. În muzica modernă, A. se numește cite o dată spațiul cuprins între nota cea mai acută și cea mai gravă a unei melodii, cu alte cuvinte iese pentru o melodie cea ce iese *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 numește astfel o mică deschizătură practică la limbă imbușcătura instrumentului și servind pentru a da egalitate registrului grav.

**Amen** (lat.) sau *Amin*, cuvint luat din limba ebreie, și adoptat ca încheiere pentru cea mai mare parte din rugăciunile creștine. Însumă, așa să fie și desigur nu și-ar găsi locul aici dacă iesel n'ar fi servit, în occident, la un mare număr de compozitori din toate timpurile, a clădi minunate edificii muzicale pe aceste două singure silabe. Palestrina, Händel, Leo, Caffaro, Clavi și mulți alții s'au servit de singur acest cuvint ca text pentru a scrie bucăți mult dezvoltate în stilul fugat. Aceasta nuanțe pe contul căreia Berlioz glumește într'un mod așa de spiritual



în *Damnation de Faust*, du-  
rează încă în zilele noastre.

America. Muzica în America nu are o istorie a îei, sau mai bine zis dacă și aici cași ori unde, până a ajuns în starea de desvoltare în care se găsește astăzi, a trecut prin diferite faze, aceste faze nu prezintă pentru noi un interes prea particular și dimensiunile acestui op nu ne permit prea lungi detalii. În adevăr, cea ce se poate spune despre muzica indigenilor, selbatecilor din America, ie cea ce se poate spune asupra muziciei tuturor popoarelor în stare primitivă: melodii formate din două sau trei sunete cintate de voce sau de fluere primitive, însoțite de bataia mînelor sau de dărăbăni simple, acompaniind onomatopeie, dansul sau un text tot atît de primitiv cași muzica lor.

Tot în această stare primitivă iera muzica la popoarele cucerite de Europei în urma descoperirii. Muzica iera foarte întrebuințată în serbările publice și private, atît în America de Sud cit și în cea de Nord, dar cu tot luxul și civilizațiunea relativ înaintată a unora din aceste popoare, cînd țerile lor au fost cucerite de Spaniolii, cea ce s'a găsît ca muzică trebuia multă bună voință pentru a se putea numi muzică. Ast-fel de exemplu tot bagajul instrumental al Mexicanilor se compunea din concî mărine, fluere, instrumentul numit a-

iacastli de care se serveau mai cu samă dănuitorii, dărăbăni primitive pe care le numeau *huehuelt* sau *tenopazlli*. Cam tot astfel ie și cu America de Sud, unde mai găsim și o specie de nai pe care Peruvianii îl numesc *huara-puara*, și de care se găsesc specimene fabricate în piatră în vechile săpături. Dacă acum ne uîtam la muzica în epoca actuală, la diferitele popoare ce-și impart America, popoare de civilizațiune mai mult sau mai puțin înaintată, o găsim în aceiași stare în care o găsim și la popoarele europene cari nu au un trecut artistic prea îndepărtat. În Statele Unite, în Mexic, în Brazilia, în Argentina ș.c. găsim numeroase teatruri în care se dau reprezentațiuni luxos montate, dar aproape exclusiv de autori europeni și interpretate de artiști europeni: acelaș liberu ie cu frumoasele și numeroasele concerte ce se dau, cu muzica lor religioasă și cu numeroasele și bine organizatele lor școli, alimentate în cea mai mare majoritate de profesori europeni. Într'un cuvînt muzica ie foarte cultivată și apreciată în America, dar producțiunea solului ie încă de slabă valoare. Ie drept că se pot ceti din cînd în cînd și nume de compozitori și de interpreți americani, sint însă în foarte mică minoritate și în privința compozitorilor, singurul care poate fi citat ca bucu

rindu-se de o reputațiune mai respindită, ție brazilianul Antonio Carlo Gomez, autor a mai multor opere, dintre care unele au trecut Oceanul.

La diferite articule speciale vom găsi încă citeva detalii asupra muziceii în America.

Amfibrac, picior poetic format din o silabă lungă între două scurte: — — —, a căreii formă muzicală poate fi :



Amficord, instr. imaginat și construit în Italia, către începutul sec. XVIII de G. Doni. Țera format dintr'o ladă de rezonanță și dintr'un git lat și deșărt la mijloc, ceia ce amintea oare cum forma brațelor vechei liri a Grecilor. Deoparte a lăzei de rezonanță țerau întinse 18 coarde, iar de ceialaltă parte alte 11 coarde, dintre care 5 duble. Coardele țerau puse în vibrațiune prin ajutorul unui plectru. Mare admirator a muziceii antice, care pe atunci se căuta a reinvia, și a i se arăta superioritatea asupra celei moderne, Doni imagină acest instrument care putea să deie toate tonurile muziceii moderne și toate modurile antice. Iel îl dedică cardinalului Barberini, protectorul seu, și-î dădu dublul nume de *lira barberina* și de *amficord*, făcându-î iel însuși o lungă și detaliată descripțiune într'un op, care însă n'a văzut lumina de cît numai după moartea lui: *Lira*

*barberina* — *αμφίκορδος*, Florența 1763, 2 v. în 8<sup>o</sup>.

Amfiteatru se numea în antichitate un spațiu circular sau elliptic cu trepte, de unde toți spectatorii puteau vedea acțiunea dramatică ce se desfășura în fața lor. Amfiteatrele antice țerau enorme și locurile unde se clădeau țera de preferință văile, ceia ce împreună cu măștile actorilor mărea mult sunetul voceii lor, pe cind tornii ce purtau le mărea statura. În teatrele moderne se numește astfel partea din fund a salei, în fața scenei, a careia rinduri de scaune snt puse din ce în ce mai sus ca în amfiteatrele antice. Această dispozițiune, pe lângă că ție foarte comodă pentru spectatorii, dă salei un aspect plin de eleganță.

Amila v. Alami.

Amorevole sau *amoroso* (it.) expr. ce se întâlnește cite o dată ca indicațiune de mișcare sau ca complement pe lângă un termen de mișcare ca *andante*, *andantino* ș. a. dindu-le un caracter grațios, pasionat.

Amplitudine se numește unghiul ce formează pozițiunile extreme a unui corp în vibrațiune. De la amplitudine depinde intensitatea sunetului precum de la regegiunea vibrațiilor depinde acuitatea lui. Cum pentru ca un corp pus în vibrațiune să revie la pozițiunea primitivă de repauz această amplitudine scade gradat, și

iutensitatea sunetului scade continuu până se pierde cu desăvârşire.

**Anacamplic**, sunete anacamplice. v. *Econ.*

**Anacara** specie de darabană a cavaleriei orientale.

**Anacrusă** ie ceia ce se numeşte de obicei *Auftakt* (germ.) cu alte cuvinte o notă sau un grup de note ce precede primul timp tare a unui ritm: această notă sau acest grup de note se găseşte în tactul necomplet care ie la începutul unei melodii şi pe timpii sau fracţiunile corespunzătoare în celelalte fraze, acestui tact necomplet. Unii teoreticieni deosebesc trei feluri de anacrusă: 1) *integrantă*, care nu poate fi suprimată fără ca melodia să-şi piardă din caracterul ie; 2) *melrică*, care poate fi suprimată fără ca melodia să fie denaturată şi 3) *arcesorie*, corespunzând unei monosilabe, unei prefixe.

**Analiza** unei compoziţiuni ieste consideraţiunea acestei compoziţiuni din punctul de vedere al formei ie, a structurii interne a perioadelor, a armoniei, a modulaţiunilor ş. a. Această parte a studiului muzical ieste din nefericire foarte neglijată în cea mai mare parte din şcolile muzicale. Către mijlocul secolului nostru a început în Anglia, de unde obiceiul a trecut pe continent, a se publica programe de concert analitice, în care se analizează pe scurt

compoziţiunile ce ieste a se executa; în timpii mai recentii au apărut chiar analize detaliate asupra celor mai principale compoziţiuni ale măştrilor. — A analiza un stnet ieste a-î determina armonicele ce-î însoţesc, ceia ce se face prin așa numiţii *resonanţorii* (v) lui Helmholtz.

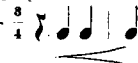
**Ananda-lahari** (beng. = fulger de plăcerè), instr. monocord, bizzar şi rudimentar al cintăreţilor cersitori din India. Ie o specie de putnică cu fundul de membrană, din mijlocul căreia purcede o coardă fixată de celalt capăt de un mic recipient pe care executantul îl ţine în mînuă, înţinznd după voie coarda astfel ca să deie sunetul ce-î convine pentru a-şi a compania voacea:

**Ananta-vijaia** (skr. = victorie imensă) specie de corn indian format dintr'o scoică spirală.

**Anapest**, picior poetic compus din două silabe scurte urmate de una lungă: — — —, corespunznd unei figurii ritmice formate din două note scurte urmate de una de o durată mai lungă:



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



**Anche** (fr.) = ancie.

Ancie (it : aucia, tr : anche, germ : Zunge, engl : reed) ȳe o mică lamă de trestie, de lemn, de metal, într'un cuvint elastică, destinată prin vibrațiunile ȳei a produce sunetele în unele instrumente de suflare. La unele instrumente ancia însuși produce sunetul : la altele ȳea nu face decit a provoca vibrațiunile colonei de aer cuprinsă într'un tub, cari vibrațiuni produc sunetele : în fine la altele, anciile, tot producind însuși sunetele, sînt adaptate la tuburi cari servesc a mări intensitatea acestor sunete. Anciele care produc însuși sunetele sînt ancii metalice ; cele de trestie sau de lemn nu fac de cit provocă vibrațiunile colonei de aer și deși ȳele vibrînd, produc un sunet, acest sunet ȳe atit de slab că nu intră cu nimic în producțiunea sunetului adevărat al instrumentului. Dealtmîntrelea chiar anciele metalice cari produc sunetele în unele instrumente, prin sine însuși au un sunet foarte slab, pe care numai vibrațiunile aerului încunjurator îl fac a deveni măi mult sau măi puțin puternic. Făcînd să vibreze o ancie prin ajutorul unui arcuș, Cagnard de Latour a dovedit rolul mare ce joacă aerul în producțiunea sunetelor la instrumentele cu ancie. Iată principul producțiunei sunetului prin ancie. Curentul de aer destinat a produce sunetul, lovește inegal cele două la-

turi ale acestei lame, ceia ce o face a-și pierde astfel pozițiunea sa de echilibru : elasticitatea sa însă tinde a o readuce la această pozițiune primitivă peste care însă trece în virtutea iuțelei capatate : se întoarce înapoi, și astfel execută o serie de oscilațiuni de o parte și de alta a acestei pozițiuni de echilibru, oscilațiuni, cari dacă curentul arcdestulă intensitate, sînt destul de repezi pentru a produce un sunet sau a provoca sunetul în colona de aer. Anciele ce se întrebuițează astăzi în instrumentele muzicale se pot clasifica în trei categorii : *liberă*, *lovîndă* și *dublă*.

*Ancia liberă* ȳe o mică lamă elastică, în general metalică, vibrînd în mijlocul unui cadru, pe care însă nu-l atinge. Cunoscută din adîncă antichitate în China și în Extremul Orient, în Europa n'a fost cunoscută de cit către sfîrșitul secolului trecut și anume, factorul rus Kirsiuk (Kratzenstein) în 1780 a încercat introducerea ȳei la un joc de orgă. Abatele Vogler încă o aplică în *Orchestrioual* seu. Dar introducerea ȳei la instrumente fără tuburi, după cum măi cu samă ȳe întrebuițată astăzi, ȳe atribuită lui Grenié și lui Seb. Erard. Înălțimea sunetului anciei libere variază cu grosimea lamei și cu lungimea ȳei și anume ȳe în raport invers, atit cu grosimea

cit și cu patratul lungimei. Acești doi factori de, la care depinde înălțimea permit a fabrica lame producind acelaș sunet tot prezintînd suprafețe deosebite, cea ce modifică timbrul anciei și permite prin urmare a obține prin ajutorul lor diferitele timbre de care se dispune în instrumentele perfecționate de azi. În general timbrele anciei libere sînt cele mai dulci produse de ancii. Variațiunea intensității curentului ne dă variațiune în intensitatea sunetului. Ancia liberă a fost aplicată la unele jocuri de orgă mai eu samă destinate pentru efecte de ecou ș.a. analoage; în acest caz sunetul tubului trebuie să se găsească în unison cu acel al anciei sau cu una din armonicele acestuia: altfel tubul nu intră în vibrațiune și ancia vibrează singură. Apoi aplicată fără tuburi a dat naștere la diferite instrumente în fond de puțină valoare pur artistică (*Eolina, Acordeon* ș. a) dar recunoștința muzicanților îi ie ctigată prin aceia că ne-a procurat *armoniu* sau *orga expresivă*, care dacă în unele privinți ie inferior orgăi adevărate, ie superior însă ori căruî alt instrument muzical pūs la dispozițiunea unui singur executant.

*Ancia lovindă* se deosebește de cea liberă prin aceia că în oscilațiunile ieî, ieă lovește în marginele cadrului la care

ie aplicată. Ancia lovindă ie de origină foarte vechie, și pare că *aulos* al Grecilor și *tibia* a Romānilor ierau instrumente cu astfel de ancii. Ieă ie cea mai intrebuintată, dînd nașterela familiile clarinetelor, saxofonilor și la o mare parte din jocurile orgăi. Totuși anciiile clarinetelor și a saxofonilor, cari se asemănă mult între iele se deosebesc de acele ale tuburilor orgăi. La cele dintăi ieă ie de trestie, mult flexibilă și aplicată pe deschizătura pliscului care se ține în gură, așa că mai toată partea vibrantă ie acoperită. La orgă, fiind supusă la o puternică presiune atmosferică, ieă ie de alamă și dimensiunile ieî variază cu diapazonul tubului la care ie adaptată, și care nu servește de cit a-i mări intensitatea sunetului. Ca și la anciiile libere sunetul tubului trebuie să corespundă sunetului produs de ancia sau uneia din armonicele acestuia; altfel colona de aer nu intră în vibrațiune. tubul remine mut și ancia vibrează singură. O mică vîrguță de fer, mobilă, apasă prin unul din capetele ieî asupra unui-punct al anciei, determinîndu-i lungimea, așa că se poate obține o variațiune în acord. Intensitatea curentului la instrumentele cu ancii lovine nu contribuie la modificarea intensității sunetului, ci face ca în locul sunetului dorit se obține

una din armonicile lui. Aceasta ie cauza că pentru a produce un sunet, un tub avind nevoie de un curent constant, in orgă nu se poate avea variațiune in intensitate, decit dar prin intrebuintarea unui număr mai mare sau mai mic de tuburi producind acelaș sunet. In instrumentele orchestrei variațiunea de intensitate se obține prin presiunea mai mare sau mai mică a buzelor executantului asupra anciei. Timbrul instrumentelor cu ancie lovindă ie foarte caracteristic și ușor de recunoscut, mai cu samă priu vuetul produs de lovirele anciei de cadrul ieii. Ancii analoage cu acele ale orgăi nu sint intrebuintate in instrumente izolate decit pentru unele goarne de apel sau alte instrumente analoage.

*Ancia dublă* ie formată din două lame de trestie juxtapuse, dar lăsind totuși intre iele un loc pentru ca curentul de aer să se poată introduce și să le puie altfel in vibrațiune. Ca și cele simple, ancia dublă pare a fi de o origină foarte vechie; ideia cea mai simplă de o ancie dublă ne o poate da un pai lăptt la capăt, și aproape sub această formă o găsim la unele instrumente primitive uzitate încă și azi in India (China, Egipt, Arabia, ș. a. In Europa, *cromornul*, *dulciana*, *bombardele* ș. a. Ierau instrumente cu ancie dublă. Ca și la instrumentele cu ancie sim-

plă, numai prin presiunea buzelor executantului se poate obține varietate in intensitatea sunetului; variațiunea curentului face ca sunetul să sară la una din armonice. Ancia dublă, care astăzi nu se aplică de cit la tuburi conice, a fost însă aplicată și la tuburi cilindrice și unele din instrumentele vechi citate mai sus Ierau astfel. Azi ancia dublă ne dă familiile oboielor, fagotelor, sarusofonilor, și ie unul din cele mai prețioase auxiliare ale paletei orchestrale; Iea ie aptă a ne procura după voie accentele cele mai sgoamotoase, cele mai sfișitoare sau cele mai dulci. Timbrul ieii ie mult modificat attit prin forma colonei vibrante cit și prin măestria executantului, dar o ureche exercitată deosebeste cu multă ușurință. In cea mai numeroasă orchestră acest timbru caracteristic.

Andamento (it = preumblare) ie numele ce se dă unei fraze muzicale ce constă din dezvoltarea unui sau două motive date, fie ca parte a unei fugi, cind dezvoltarea ie rezultatul imitațiunilor și a celorlalte artificii contrapunctice, fie ca parte a unei compozițiunii libere, cind dezvoltarea poate proveni dintr'o simplă marșă melodică sau armonică.

Se numește încă astfel o frază muzicală prea lungă pentru a putea servi de temă unei fugi, prin opoziție cu *attacco*,

frază prea scurtă pentru aceasta întrebuintare. — În fine încă acest cuvînt se întreduițează cu senzul de mișcare, mers mai repede sau mai încet a unei bucăți muzicale.

**Andante** (it.) termin derivat din verbul italian *andare*, = mergînd, însămnă o mișcare moderată. mai mult înceată, avînd metronomic 72—84 timpî pe minut. Ca și terminul *allegro* iese adese însoțit de alți termeni cari-i modifică oare cum caracterul, determinîndu-l mai bine, dar cari din nefericire sînt cite o dată reu înțeleși. Astfel luîndu-se expr. *andante* ca echivalînd cu „încet” se traduce expresiunea *piu andante* prin „mai încet”, pe cînd în realitate această expr. reprezintă o mișcare mai vioaie. În contrarul cu expr. *meno andante*. În operile lui Händel găsim cite-o dată expr. *Andant-Allegro*, care ar părea o antiteză; în realitate această expr. iese sinonimă cu *Andante con moto*, sau cu *Andantino*. — Cite o dată se dă numele de *Andante* la compozițiunii scrise în această mișcare, fie izolate, fie ca parte a doua a unei sonate, simfonii, etc. Forma lui iese aproape aceiași ca și cea a părții întâi (*Allegro*) numai grupurile de fraze sînt mai restrinse, mai puțin dezvoltate și adese înlocuite prin simple perioade, suprimîndu-se cite o dată unul din grupuri, acel de cadență sau acel de dezvoltare tematică.

Titus Coșbu: Dicționar de muzică

**Andantino** (it.) dimitutivul lui *Andante*, termin de mișcare, aproape acelaș lucru cași *Allegretto*, și avînd metronomic 84—120 timpî pe minut. — Se dă cite o dată acest nume la micî compozițiunii scrise în această mișcare.

**And<sup>te</sup>**, presc. în loc de *Andante*.

**And<sup>tin</sup>**, presc. în loc de *Andantino*.

**Anemocord**, instr. imaginat și construit de factorul Schnell, din Paris, imitînd într-un mod artistic timbrul harpei eoliene. A dispărut cu inventatorul seu, și tot ce se știe de iesel, iese că avea forma unui clavecin, de o extensiune de trei octave și că sunetele ieseau produse de grupe de cite trei coarde prin acțiunea unui curent aerian produs de niște foi. Acest instrument construit către 1784; obținu un astfel de succes, că regina Maria Antoineta oferî pentru iesel 150,000 de franci și printre minunile realizate de dulceața sonorității lui se citează faptul că Beaumarchais l'a ascultat timp de patru ceasuri în șir, uîtîndu-și prinzul. Revoluția împiedecă pe regina de a cumpara acest instr. și aceasta iese poate cauza pentru care secretul lui Schnell a dispărut cu dînsul. La Viena, Anemocordul s'a bucurat asemenea de mare favoare cit va timp, mai cu samă sub degetele lui Hummel. Ideia lui Schnell a fost reluată în urmă

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

Angelica Vox (lat.) ȳe numele ce se dă în orgă unui joc de 4 picioare, cu ancii libere și cu tuburi cilindrice, sunind 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 dansuri locale : *country dance*, balada și o specie de dans acompaniat de cimpoi. Pe continent se numește astfel o specie de dans în  $\frac{2}{4}$ , de un ritm bine marcat și de o mișcare vioaie, numit încă și *Scotiană*, de care Schubert ne-a dat multe exemple pentru piano.

Anglia. Nu în multe țeri se găsește muzica așa de generalmente cultivată și așa de admirată cum o găsim în Anglia. Și această iubire a Englezilor pentru muzică datează din timpurile cele mai îndepărtate. Ceii mai vechii autori ne vorbesc de primii locuitori ai acestor țeri, Bretonii, ca iubind cu pasiune muzica ; barzii lor, cari întruneau dublul rol de poeți și muzicanți, se bucurau de o mare considerație, atât în popor cit și la curțile prinților, cari însuși trebuiau să știe cînta la sunetul harpei, instrumentul favorit de pe acele timpuri.

Saxonii la invaziunea lor în

Anglia ȳerau idolatri și aduseră cu ȳei muzica și barzii lor ; dar căt-re sfișitul sec. VI ȳei au fost convertiți de misionarii trimiși de papa Gregoriu și acești misionari au introdus în biserică cîntul gregorian. Mai tirziu, clud au început a fon-la monastirii : au înființat și școli în cari se învăța muzică.

Căt-re mijlocul sec. VII vedem ȳinindu-se primul *Eistedwood*, mare întrunire cu serbări artistice, pentru a se stabili regulile muzice și a poeziei. Obiceul acestor mari întruniri muzicale a persistat în Anglia până în zilele noastre.

În a doua jumătate a sec. IX găsim muzica în mare considerație la Anglo-Saxonii și regele lor Alfred cel Mare înființează chiar o catedră de muzică la Oxford. Sf. Dunstan, care trăia căt-re sfișitul sec. X, asemenea iubea muzica și stabili întrebuintarea orgăi în mai multe biserici, obiceul care deveni în curind general în Anglia. Introducerea orgăi la Anglo-Saxonii pare a data de prin sec. VII, dar prima orgă mare n'a fost construită de cit în 951 la Manchester și în așa numita *'saltirea lui Edwin*, care datează din sec. X se poate vedea o orgă destul de complicată. În afară de orgă instrumentele ce se întrebuinteau pe acel timp ȳerau harpa, instrumentul favorit, apoi viola (ligura) și mari cornete, ana-



loage cu acele scandinave, de cari se mai găesc și azi specimenne prin muzee.

Canut cel Mare (†1036) cuceritorul scandinav al Angliei, asemenea iubea muzica și proteja pe barzi, pe menestrelii, pe *glee-men* și pe muzicanții în general.

Muzica nu avu a suferi de invaziunea Normanzilor; totuși sosirea acestora, cari aduseră cu îei menestrelii lor, inaugura un period, în care muzica Anglo-Saxonilor n'a fost altă ceva de cit o imitațiune a muzicii franceze. Aceasta cel puțin în sferile înalte, căci poporul își păstră muzica sa națională, din care pare că și astăzi se găesc urme în așa numetele *Christmas-Carol*, cîntece de Crăciun.

La această epocă se rapoartă descrițiunea ce face despre muzica Anglo-Saxonilor Giralduz *zis Cambriensis*, care trăia în sec. XII. Englezii nu cîntă « în concertele lor pe aceiași « temă, ci cu un mare număr « de modulații. În corurile nu « meroase ce aceste popoare au « obiceiul de a întruni, fie-care « cîntăreț execută o melodie de- « os-bită, și cu toate acestea « totul formează o consonanță « din cele mai plăcute. În păr- « țile septentrionale ale Bri- « taniei Mari, Englezii cîntă în- « tr'un mod cu totul special: « în timp ce o parte a coru- « lui execută un fel de murmur « grav, partea superioară cîntă « melodia cu accente variate.

« Nu prin artă, ci printr'o « lungă deprindere, devenită « obicei, cîntă astfel aceste « popoare; însuși copiii pare « că de la primele lor strigăte « cîntă astfel. Nu toți Englezii « însă, ci numai acei din Nord « cîntă astfel: cred că îei au « învățat acest gen de muzică « de la Danezii și Norvegianii « cari de multe ori și de mult « timp au vizitat coastele lor. « În întrebuintărea instrumen- « telor muzicale Irlandezii sînt « de o îndemănare remarcabilă; « îei au împins știința acestei « arte mult mai departe de- « cit toate popoarele ce cu- « noaștem; la îei muzica nu « ie înceată și tristă ca aoea « a tuturor instrumentelor bre- « tone cu care sîntem deprinși, « ci mai repede, grăbită, și « totuși dulce, de o sonoritate « plăcută.» Acest text a lui Giralduz Cambriensis ie de o mare importanță, căci îel aruncă o lumină asupra nașterii armoniei și ne arată că polifonia ne vine de la rasele Nordului. Până către mijlocul sec. XIII găsim pe menestrelii în mare favoare, dar către această epocă începe decăderea lor. Tot în acest secol a trăit Walter Odington, (†1316) călugăr, din Evesham, renumit pentru cunoștințele sale muzicale și exceptînd pe Francon din Colonia, primul autor care a scris despre muzica măsurată. În tratatul, seu se poate vedea starea muzicii în Anglia către

această epocă. Notele erau numite cu literile alfabetului, capitale, mici și dublate; solmizarea se făcea după metoda lui Guido d' Arezzo; în cîntul plan se serveau de portativul cu 5 linii, de lungi și breve. Iel descrie diferitele genuri de cîntări eclesiastice și dă regulile pentru a le compune și în speciemenle de cînt plan ce dă se pot vedea și primele exemple de apogiaturi (plică). Tot din această epocă, sec. XIII, datează și cele mai vechi specimene ce avem de muzica engleză. În adevăr un Ms. din fondul Harlein (No. 948) dă-tînd din acest secul, conține un mare număr de bucăți din acel timp cari ne dovedesc că muzica țera foarte cultivată pe atunci în Anglia. Cea mai curioasă dintre aceste bucăți ie o specie de *Rotu* sau *Canon* în 4 voci intitulat *Summer is icumen in*, una din cele mai interesante compozițiuni polifonice ale Evului Mediu. Se citează mai multe nume de compozitori englezî de prin sec. XIII, XIV și XV; cel mai celebru dintre toți ie fără nici o îndoială John of Dunstable, mort în 1453. Dar perioada cea mai strălucitoare a scoalei engleze incepe cu sec. XVI. După Habington, primul balaureat în muzică, după Fairfax, căruia i s'a conferit titlul de doctor în muzică în 1551, cari însă au fost mai mult sau mai puțin elevii mă-

ștrilor flamanzi și franco-belgi, găsim pe Tallis, pe W. Byrd, demni de a figura alătura cu cei mai mari maștri ai Italiei, ai Franței, ai Belgiei; ieî sînt avangarda tainmosei falange muzicale ce a ilustrat domniele lui Henric VIII și a Elizabetei și a căror compozițiuni se păstrează încă. În epoca dezvoltării monodiei, în care timp contrapunctul vocal ie în decadență în toate părțile, Anglia crează un stil cu totul original, care prin combinațiunile armonice și varietatea ritmului se aproprie de muzica modernă. Apogeul, contrapunctului vocal a fost în Anglia și madrigalele compozitorilor englezî sînt modele de acest gen. Madrigalul în Anglia ie drept, s'a dezvoltat într'o epocă tardivă, dar toc-mai pentru aceasta a profitat de toate inovațiunile artei. În Flandra nu s'a produs mai nimic în ultimii 50 de ani ai sec. XVI; în Italia acest period ie ultimul care mai produce: în Anglia madrigalul se dezvoltă în sfîrșitul sec. XVI și chiar în al XVII. În truntea școalei madrigaliștilor englezî strălucește T. Morley, supranumit „Palestrina al Angliei”. Iel pe lângă compozițiunile lui are încă un titlu de glorie, acel de a fi adunat fămoasa colecțiune de madrigale în 5 și 6 voci, a celor mai celebri compozitori de pe timpul lui cunoscută sub numele de *Tri-*

*umpfes of Oriana*. În timpul modernă a apărut o colecțiune foarte frumoasă de madrigale publicată de *Musical Antiquarian Society*. De altmintelea pentru a avea o idee de starea în care ăera cultura muzicală la acea epocă ăe de ajuns a cita faptul că cineva care nu ar fi fost în stare a ceti la prima vedere partida sa într'un madrigal și nu ăera în stare a acompania cu viola sau cu lăuta. ăera considerat ca de parte de a avea o educațiune îngrijită și nedemn de a figura în societatea oamenilor bine crescuți. Monarhii puneau atita grijă pentru corurile capelcilor lor, că șefii acestor coruri ăeran imputerniciți a lua de oră unde, cu sau fără voie, copiii de care aveau nevoie!

Alăturea cu madrigalul însă celelalte genuri nu ăerau neglijate: colecțiunea cunoscută sub numele de *Queen's Virginal Book*, ne prezintă cele mai principale compozițiuni pentru clavecin datorite celor mai fămoși compozitori englezi din sec. XVI. Și stilul monodic încă se desvoltă și are ca primă reprezentanță pe N. Laniere, J. Cooper, W. și H. Lawes ș. a.

Muzica dramatică își face aparițiunea în Anglia la începutul sec. XVII, sub domnia lui Iacob I. În tragicomedia *Cambyse* o muzică instrumentală se aude pe scenă în timpul unui banchet. În 1633 se reprezintă *Triumful Păcei* cu mu-

zica de W. Lawes. Revoluția lui Cromwell însă a fost semnalul unei ere de persecuțiuni în contra muzicei; în 1643 muzica ăe alungată din biserică și puțin după aceia teatrele au fost închise. Ast-ăel acest timp a fost o epocă de mizerie pentru muzică și muzicanți.

Suirea pe tron a lui Carol II însă restabili pe cit posibil lucrurile și muzicanții refugiați reveniră. ăel organiză muzica de cameră și intință, după modelul curței franceze, banda de 24 de violoniști, între cari avu artiști de talent ca Baltzar, Danister ș. a. Dar gustul noului monarh, format în Franța, și acel al curtenilor sei, nu mai ăera pentru muzica națională, așa că pentru aceasta o perioadă de decadentă ăe inevitabilă. Căți va compozitori englezi. H. Cook, M. Lock, Tudway, Turner, Pelham Humfrey, susțin încă onoarea muzicei engleze, care se refugiază în temple unde resună încă imne de un caracter englez bine pronunțat: din nefericire sosirea compozitorilor străini, mai cu samă germani și italieni înătură pe maistrii naționali. Au fost căți-va compozitori de muzică dramatică; dar încercările loa ăerau zadarnice față de încurajarea ce primeau străinii. Astfel vedem pe Danister (*Circé* 1685), pe Dryden (*Albion și Albanus*), pe D. Purcell (*Regina Feclor*), pe Clayton (*Arsinoe*) cari cearcă a introduce

recitativul în locul dialogului, și mai cu seamă pe H. Purcell, compozitor de mare valoare și singurul care poate ar fi fost în stare a lupta contra tunsului curent al strănismului dacă două evenimente nu l-ar fi împiedecat: sosirea geniului colosal ce avea numele Händel și moartea prea timpurie.

La 24 februar 1711 Händel își face prima aparițiune în Anglia, unde pe rind îl dădu *Rinaldo, il Pastor fido, Arminius, Teseo* ș. a. Dar cu tot gustul elitei sociale engleze pentru opera italiană și cu tot geniul lui Händel, stagiunile de operă italiană nu-î aduse decit pierderea averii sale și această numai și numai din cauza pretențiunilor neînfrinate ale cîntăreților. Astfel îl numai printr'o trăsătură de geniu putu ieși din încurcătura în care-l adusesse luptele de diletanți și pretențiunile cîntăreților italieni. Îel creă genul *Oratoriu*, cel mai frumos al seu titlul de glorie și a căruia succes îi restabili și averea pierdută. Ideia fericită ce avu de a scrie aceste opuri pe un text englez linguși amorul propriu al poporului și în curînd se bucură de o favoare populară fără seamăn.

Totuși sec. XVIII mai dă încă citi-va muzicanți englezi ca Arne, Dibdin, Hook, Schield, ș. a. dar îei cedează pasul italianilor, mărîgîndu-se la ctiva opere de puțină impor-

tanță. Acestui secol i se datorește așa numita *Beggar's Opera*, gen de operă comică, pasticiu format din arii de diferiții compozitori. După Händel Opera italiană a fost succesiv în perioade de înflorire și de decadență, căci dacă nobleța engleză iubește acest gen, în schimb îea nu vine la teatru decit dacă i se aduc celebrități, ceia ce în definitiv aduce mai în totdeauna ruina antreprenorilor. Dacă îe adevărat că teatrul Hay-Marckot din Londra îe poate teatrul din lume care a fost mai vizitat de tot ceia ce lumea a produs mai perfect ca artiști execuțanți, îe și acel care a răzut mai mulți antreprenori ruinați.

În acelaș timp însă teatrele Drury Lane, Covent Garden ș. a. reprezentau opere engleză, și acest gen a luat un nou avînt, mai cu seamă în favoarea poporului, avînt ce a mers crescînd în secolul nostru cînd arta engleză începe a se ridica din nou din ce în ce, cu compozitori de valoare ca Bishop, Balfe, Barnet, Macfaren ș. a.

În perioada contimporană se observă încă o specie de renaștere a muziceî religioase în stilul lui Händel, și compozitori englezi ca Horsley, Macfaren, Sullivan, Stainer ș. a. au scris oratorii mult aplaudate. Gustul englezilor pentru execuțiunile corale monumentale, pentru mari festivaluri, nu îe întrecut poate la nici un popor.

Annual se văd organizându-se de aceste serbări muzicale. In care sute și mii de executanți se intrunesc și execută oratoriile clasice a lui Händel, a lui Mendelssohn ș. a., madrigale și alte compozițiuni favorite. Un concert și un spectacol unic poate in lume il oferă in luna lui Iunie copiii crescuți in stabilimentele de caritate, cari merg in catedrala sf. Paul pentru a mulțumi lui Dumnezeu că s'au născut intr'o țară liberă și primesc o educațiune liberală. Oficiantul citește un text și copiii, in număr de 5 până la 6 mii, înșirați in amfiteatru, intonează in unison, acompaniați numai de orgă, imne și cantice.

Execuțiunea muzicei instrumentale asemenea a fost mult timp dedată străinilor; totuși dacă mulți virtuozii celebri străini au venit să se stabilească in Londra, virtuozii englezi n'au lipsit, și se poate cita pe Field, J. Cramer, Atwood, Sterndale-Bennet ș. a. Școala de orgă contemporană ie una din cele mai frumoase din Europa și am văzut deja că muzica corală ie int'o desvoltare cum nu o găsim in multe locuri aiurea. Asemenea pentru muzica simfonică, Anglia posedă orchestre ce nu au nimic a invidia celor mai bune orchestre din lume.

In ceia ce privește literatura muzicală, in timpii mai moderni Anglia a luat un mare

avint; pe lângă că cele mai importante opuri apărate in limbele franceză, germană și italiană au fost traduse in limba engleză, dar chiar numai autorii englezi încă ar fi suficienți pentru a forma o frumoasă bibliotecă. Edițiunea muzicală. atit de lux cit și populară. Ie intr'o stare foarte prosperă. și pe lângă numeroasele edițiuni de compoziții clasice. colecțiunile de cintece populare engleze, scoțiene, și irlandeze, sint intr'o cantitate și de o ieftinatate cum desigur nu se găsesc pe nicăiri aiurea. Intr'un cuvint starea actuală a muzicei in Anglia ie tot atit de in floritoare cași la cele mai muzicale popoare și nu poate fi ceva mai nefondat decit prejudiciul, dealmintrelea atit de respindit, cum că Anglia nu are și nu ar fi avut o școală muzicală a ieii proprie.

Animato (it.) sau *con anima*, insufletit. cu viocefune. expr. ce se adaugă cite o dată pe lângă un termin de mișcare repede, pentru a-i da mai multă putere.

Animocord v. Anemocord.

Anklang. instr. malez constind din două sau trei tuburi de bambu de diferite dimensiuni, adaptate la o specie de cadru. Cind se scutură instrumentul, tuburile dau sunete de o mare intensitate.

Ansamblu, denaturare a cuvintului fr. *ensemble*, impreună. Ie numele ce se dă unei bucăți

de muzică dramatică, la a căreia execuțiune participă mai mulți cîntăreți, cînd separat, cînd împreună și unindu-se către sfîrșit cu toții pentru a produce cit mai mult efect posibil. Terțetele, quartetele, quintetele, ș. a., cu sau fără cor, sint bucăți de ansamblu. Pe cînd se păzea cu strictetă legile fixate pentru construirea diferitelor părți ale unei opere, bucățile de ansamblu se deosebeau de finaluri, prin aceea că aceste din urmă, exprimînd o serie de situațiuni, conțineau mai multe scene, pe cînd cele dintăi, exprimînd o singură situațiune, nu conțineau de cit o singură scenă. În muzica instrumentală, se înțelege prin bucăți de ansamblu, compozițiuni pentru mai multe instrumente și mai cu samă pentru piano și instrumente de arcuș sau de suflare.

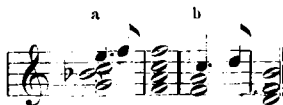
**Antecedent** se numește în stilul fugat vocea sau partida care propune un motiv, prin opoziție cu acea care răspunde și ăa numele de *consequent*.

**Anthem** (engl.). compozițiune bisericească cu un text biblic. Se deduce cuvîntul *A.* de la *Antihymne*, ceia ce ar presupune un cînt alternat, presupunere însă care ăe înlăturată prin faptul că nici chiar cele mai vechi *A.* cunoscute, de Tye, Tallis, Byrd, ș. a. nu au această formă. Introdusă în biserica anglicană ca parte esențială a ser-

viciului divin, către sfîrșitul secolului XVI. ăea a luat o importantă dezvoltare cu Purcell și Händel. Prin cuvîntul *Full-A.* se înțelege compozițiuni în care corul predomină: *Verse-A.* sint acele în cari predomină solorile, duetele ș. a. Ambele specii snt de ordinar acompaniate de orchestră sau cel puțin de orgă. — În Franța se numea *Antheme*, o specie de dans popular, prin care se serba sosirea primăverei; danșitorii se împărțeau în două tabere, aruncîndu-și unii altora strofe sau simple versuri.

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

**Anticipație** se numește în studiul armoniei precizarea uneia sau a mai multor note din acordul ce urmează, declarînd sau nedeclarînd disonanță cu vre una din notele acordului în timpul cărniă se face această precizare. Poate fi *directă* (a) sau *indirectă* (b), după cum nota reală ce se anticipează ăe reauzită la aceeași sau la o altă partidă :



Asemenea putem avea anticipație *simplă* (a și b) cînd o singură notă ăe anticipată, sau anticipații *simultane* (double, triple etc) cînd se fac antici-

pații la mai multe partide în acelaș timp (c):



Anticipația poate fi practică la orî ce partidă, și chiar la bas : ie unul din artificii armonice cele mai întrebuintate în stilul liber și o întilnim deja la compozitorii de prin seculii XIV și XV. În stilul sever însă anticipația ie interzisă.

Antienne (fr.) v. antifonă.

Antifonă, cuvint grec, însemnind contra-cint. se numea o bucată de muzică bisericească, ce preceda și urma unui psalm, și se ciuta de cîntăreți împărțiți în două coruri ce-și răspundeau riciproci vers cu vers. Obiceiul acesta a dispărut, dar antifona își pastră numele deși își pierdu caracterul. Cîntul alternant ie una din formele cele mai vechi a muzicii bisericești și se găsește nu numai la primii creștini dar și la Ebrei. Antifonele pare ca în biserica orientală au fost introduse de Sf. Iohn Hrisostomul și de aici prin Sf. Ambrosiu au trecut în biserica occidentală. Astăzi A. se numește numai un vers dintr-un psalm, cîntat mai întai de preut și apoi reluat de cor. — La greci se numea A. intervalul de octavă.

Antifonar (fr: *Antiphonaire*) ie numele colecțiunei ce conține tot cîntul notat al bisericeii occidentale. Înainte de Sf. Gregoriu cîntările bisericești ierau stabilite de papi și cîntăreții făceau multe abuzuri diformind melodiile sacre. Iel compilă melodiî din diferite liturghii și formă așa numitul A. roman sau *gregorian* care din punctul de vedere muzical ne prezintă interesul că ie colecțiunea cea mai veche și cea mai considerabilă ce există. Exemplarul original al acestui A. legat cu lanțuri lingă mormintul Sf. Petru la Roma, și destinat a putea servi de control totdeauna, a dispărut. Asemenea au dispărut două copii de pe ie! cari au fost trimise de papa Adrian I împaratului Carol cel Mare și dintre care una pare că a existat până la revoluțiunea din 1789. Există însă două copii, 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 decit în 1846. Se mai cunosc încă alte antifonare, chiar anterioare sec. X, numai nu sint copii după acel al Sf. Gregoriu. Guido d' Arezzo, în prefața antifonarului seu, acuză pe cîntăreții de modificațiunile ce introduc în melodiî și le im-

pută chiar introducerea de melodii nouă populare, și arată cum noua notațiune poate conserva intacte melodiile consacrate. In sec. XII Sf. Bernard simplifică încă melodiile, conservând formele esențiale ale cîntului, dar suprimind ornamentele ce i s'au păit nepotrivite cîntului sacru. De altmintrelea această luptă între cîntăreți, cari vroiau să introducă in biserică arta cîntului profan pe de o parte, și prelați pe de altă parte, cari vroiau să conserve melodiile tradiționale, se repetă de multe ori in istoria antifonarului. Reforma Sf. Bernard însă a dat semnalul revoltei, și pentru că antifonarul putea fi modificat, fie care incepu să-l modifice in sensul seu, așa că cele mai de multe ori corecțiunile introduse nu țerau decit nouă greșeli. In sfîrșit papa Piu V, după conciliul din Trento (1545—1563) ordonă o reviziune complectă a antifonarului și succesorul seu, Gregoriu XIII însărcină pe Palestrina cu această lucrare. Acesta conservă pentru țel *graciatul*, partea ce conține cîntările liturgice, și cu antifonarul propriu zis însărcină la rîndul seu pe elevul seu Guidetti. Palestrina printr'o lucrare analogă cu cea a Sf. Bernard vroi să simplifice melodiile, dar nu avu mîna fericită in incercarea lui. In schimb Guidetti reuși mai bine și in 1580 își publică lucrarea. In timpî pre-

zenți corectorii antifonarului caută a se sui la surse, unii luind de bază manuscriptul de la St. Gall, alții pe cel din Montpellier. Dar greutățile sint multiple: nu numai trebuie a deosebi melodiile originale de cele introduse cu mersul timpului, dar încă a se asigura de traducțiunea corectă a neumelor din cele două manuscrise. De aici lungi polemici pentru o minimă sau un semiton, cari ori cit de interesante ar fi din punctul de vedere a muziceii bisericesti, sint de un interes mediocru pentru noi.

Antifonel (fr: *antiphonel*) aparat care aplicat la claviatura unei orgi sau unui armoniu permite execuțiunea unor bucăți sau acompaniamente notate pe cilindri, analogi cu acei ai orgelor de barbarie, prin dinți ce vin să apese asupra tastelor. Ie pus in mișcare printr'o manivelă. Inventat in 1846 de factorul Debain din Paris pare că țe cea mai reușită incercare ce s'a făcut de a se inlocui mîna artistului printr'un mijloc mecanic. Se mai numește și *orgue-antiphonel* sau *antiphonel-harmonium*.

Antifonia se numea la Greci cîntarea in octavă, prin opoziție cu *omofonia*, cîntarea in unison.

Antifonona, semn din notațiunea muziceii bisericesti orientale. v. încă *ipostas*.

Antiphona v. *Antifona*.



Antistrofă se numea la Grecii a doua parte a poeziei lor lirice, pe care corul o cînta pe scenă mergînd de la dreapta la stînga pe cînd *strofă* se cînta mergînd de la stînga la dreapta; de altmîntrelea amîndouă îerau egale prin măsură și prin numărul versurilor. După îele urma *epoda* pe care o cînta în nemișcare. Această dispozițiune a corului îe atribuită lui Stesihore.

Antiteză, opozițiune, contrast ce se poate întîlni în muzică între diferite fraze sau chiar între diferiții factori ai unei fraze; de ex. o melodie liniștită însoțită de un acompaniament plin de mișcare sau șgomotos. O antiteză celebră de acest gen se citează aria lui Oreste în *Iphigénie en Tauride* de Gluck, a căreia acompaniament tumultuos pare în opoziție cu caracterul melodiei. Cînd i s'a reproșat lui Gluck acest contrast: „Nu credeți pe Orest, strigă îel; îel zice că îe liniștit, dăr minte: îel a ucis pe maica sa!”

Anuar, publicațiune anuală în care se dă detaliu asupra tot ceia ce s'a pefrecut important în timpul anului expirat, și alte numeroase detalii. În Franța, în Italia, în Germania și în alte țeri apar multe de aceste publicațiuni raportîndu-se la muzică și la arte în general, dînd indicațiuni asupra teatrelor, asupra primelor repzin-

tațiuni, asupra principalelor reluări, concerte, instituțiuni de învățămînt, asupra personalului didactic, și artistic în general, asupra negoțului și multe alte detalii interesante raportîndu-se la muzică și la arte. Unul din cele mai importante îe fără nici o îndoiială *l'Annuaire general des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, ce apare în Paris și care îe deja la al zecelea volum al aparițiunei sale. La noi pînă acum nu există o astfel de publicațiune raportîndu-se la arte în special sau macar la o specialitate artistică.

Apl. hune ce se dă unor arii de vinătoare ce se cîntă în corn sau în trompă pentru a chîema cîinii sau pe vinători. Se dă acest nume unor arii anolage prin formă cu acestea ce compozitorii introduc une ori în scrierile lor.

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

Apli. semn din notațiunea muziceii bisericești orientale.

Apocrif îe un epitet ce se dă lucrărilor a căror autor îe presupus a fi un altul decît cel adevarat. În muzică compozițiunile apocrife nu lipsesc. Astfel îeste cu *Aria di chiesa* atribuită lui Stradella și atribuită în timpi mai noi lui Niedermeyer, lui Rossini și chiar lui Fetis care a produs-o cel întăi în public. Astfel îeste cu așa numita *Dernière pensée de Weber*, ș. a. Cite o dată un

compozitor a vrut să glumească pe contul auditorilor. Astfel a fost Berlioz care pentru a se resbuna de criticii săi adversari dădu o compozițiune ca descoperită între manuscrise vechi și aparținind lui Pierre Ducré, autor imaginar ce ar fi trăit în sec. XVII. Compozițiunea a fost proclamată „excelentă și aparținând artei înalte pe care un Berlioz nu ar putea desigur nici o dată atinge». Berlioz ăera resbunat și numai tirziū s'a văzut aceeași melodie în *l'Enfance du Christ*. În fine dacă ar fi a cita tot ceia ce s'a dat și se dă apocrif, ar trebui spațiul unui volum și nu acel al unei coloane.

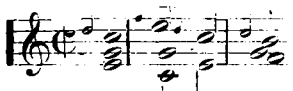
Apolipna se numeau la Greci cîntecule religioase ce se cîntau sara după prinz, și care la Romani s'au numit *complies*.

Apogiatură, notă de ornament care precede o notă reală la distanța de un ton sau de un semiton. Cuvîntul *A.* (it: *appoggiatura*) vine de la verbul italian *appoggiare*, a apasa, și în adevăr această notă ăea la sine accentul principal. Această specie de ornament o găsim deja la vechii autori de prin sec. XII și XIII sub formă de *plica* și numele seu de astăzi nu-l capătă decit în timpurile moderne. *A.* ăe unul din ornamentele cele măi întrebunțate, la autorii vechi ca și la cei moderni, în stilul liber ca și în stilul sever. La unii com-

pozitori din zilele noastre găsim acest fel de ornament scris în note curente, și numai analiza armonică a bucăței ne o indică. În acest caz execuțiunea ăei nu prezintă nici o nelumerire. Alții însă, și toți cei vechi cari o scriiau, o notau cu caractere mici și atunci interpretațiunea nu ăe tot deauna neîndoielnică. A fost chăr uu timp cînd, măi cu seamă compozitorii din școala italiană, găseau de prisos a nota *A.* și locul unde trebuia pusă trebuia să fie gicit de tactul și gustul executantului: ăe ceia ce se numea și se numește încă *A. oarbă* (it: *cieca*) și vom videa măi la vale cam unde se întrebunța. Ca și toate celelalte note de ornament, apogiaturele pot fi superioare sau inferioare și în acelaș mod se compoartă în ceia ce privește distanța lor de nota reală (v. Ornamente). Din punctul de vedere armonic, apogiaturele sint de două feluri: *lungi* și *scurte*.

*A. lungă* nu ăe altă ceva decit o suspensiune căreia îi lipsește nota de preparație. În privința valorii ăei, depinde de mersul melodic, de stil și de gustul compozitorului, dar în general are aceeași durată ca și nota reală în care se rezolvă, sau, în măsurile ternare, cel mult o durată dublă. Cînd se scrie *A.* cu o notă mică, se dă acesteii note valoarea ce trebuie să aibă *A.*, neținînd-o însă în

sămă în valoarea măsurii. De exemplu :



se execută :



A. lungă, atit cea superioară cit și cea inferioară, are o putere expresivă foarte mare și produce accente patetice de cea mai mare intensitate ; astfel muzica dramatică iese din domeniul iese prin excelență. Se înțelege că spațiul nu ne permite a încălca mai mult pe domeniul unui tratat de compoziție pentru a căuta diferitele forme sub care iese se poate prezenta și diferitele efecte la care poate da loc. Vechii compozitori dramatici o considerau atit de naturală cîntului și atit de necesară simțului dramatic. că nu luau osteneala de a o mai nota, mai cu samă în recitativelor lor, și bunul simț al interpretului trebuia s'o puie acolo unde expresiunea dramatică o cerea. În general aceasta se făcea mai totdeauna cînd o notă pe timpul slab sau pe contratimp iese precedată de aceeași notă pe un timp tare ; atunci aceasta iese înlocuită prin gradul iese superior. Apogiatu-

rele interioare însă, cu mult mai moderne, au fost și trebuie să fie notate. Scrierea cu note curente iese mult preferabilă.

A. scurtă nu se deosebește de cea lungă decit în cea ce privește durata, căci, după cum o arată și numele, se execută foarte repede. A. scurtă se nota și se notează încă prin note mici, de valori mici și cu cirilul tăiat de o liniuță. Orî cit de repede s'ar executa însă, durata iese o iese din durata notei reale pe care o ornează, și nici de cum de la nota precedentă cum se face la așa numita *acciacatura*. Astfel de ex :



se execută :



și nu



pentru că apogiatu- iese nota pe care trebuie să cadă accentul și nu o notă simplă aproape fără nici o importanță. Practica însă cele mai de multe orî nu ține cont de aceasta și

se execută apogiaturele scurte ca și acciaturele. Astăzi toate aceste ornamente se scriu dacă nu în note curente, dar cel puțin în note mici și obiceiul de a le nota, neglijat prin sec. XVIII, datează mai cu samă de la Cimarosa și Mozart; aceștia revoltându-se contra puținului scrupul cu care cîntăreții tratau diferitele arii ce li se încredințau (v. *arie*) au hotărît a nota toate ornamentele ce sînt a se executa. Compozitorii de astăzi au făcut un pas mai mult și notează aproape tot în note curente, nelăsînd nimic la gustul și tactul interpretului, care de multe ori nu face decît dovedește că iese lipsit de unul și de altul.

Apollo sau *Apollo-lyra* a fost numit de E.-L. Schmidt către 1832 un instr., specie de mașină complicată, care tindea a întruni timbrele variate ale violinei, clarnetei, fagotului și cornului. Avea forma unei lire dar iera un instr. de suflare, și pe diferitele fețe iera un total de 42 de chei și 6 borte libere. Extensiunea lui iera de patru octave ( $a_1 - mi_5$ ) și se putea executa în același timp șase partide. A fost una din multele încercări fără urmări pentru artă.

Apollonicon, specie de orgă mecanică cu tuburi, inventată și construită la Londra către 1817 de Flight și Robson. Construcția acestui instrument care avea

peste 1900 de tuburi și un mecanism foarte ingenios, pentru a regula intrarea și presiunea aerului în acestea, a durat 5 ani și a costat 10,000 de lire sterline. A fost una din încercările cele mai reușite de acest gen și executa pare muzică sinfonică într'un mod cu adevărat remarcabil. Succesul lui a mers progresînd până în 1840, cînd expunerea lui ne mai producînd un venit suficient, a fost destrus și tuburile lui întrebuințate 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 și o orgă, care puteau fi după voie întrebuințate împreună sau separat.

Apollyricon, unul din vechile nume date pianului.

Apostrof, semn din notațiunea muziceii bizantine.

Apotoma numeau Grecii intervalul pe care noi îl numim semiton cromatic, cel diatonic fiind numit *lima*. Astfel *mi-fa* iese lima, *fa-fa* z apotoma. În ceea ce privește raporturile numerice însă iera cu totul contrar. Pe cînd astăzi semitonul diatonic ( $\frac{15}{16}$ ) iese mai mare de cît cel cromatic ( $\frac{21}{25}$  sau  $\frac{128}{135}$ ) la Grecii iera invers: lima iera considerată ca excendentul quarței ( $\frac{3}{4}$ ) asupra terței majore ( $\frac{61}{81}$ ) cu alte cuvinte:  $\frac{213}{256}$ , pe cînd apotoma

iera excedentul unui ton ( $\frac{8}{9}$ )  
asupra limei ( $\frac{243}{256}$ ) cu alte  
cuvinte:  $\frac{2048}{2187}$ .

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

**Applikatur** (germ) = degitație.

**Appoggiatura** (it) v. apogiatură.

**Appreciabil** se zice despre sune-  
tele a căror înălțime poate fi  
determinată. În ceia ce privește  
limita gravă a sunetelor apre-  
ciabile ie aproximativ  $do_2$   
de 32 de vibrațiuni simple pe  
secundă; cit pentru limita în  
acut, aceasta variază de la un  
individ la altul. Generalminte  
ca limita acută a sunetelor mu-  
zicale ie considerată  $do_7$  de  
8276 de vibrațiuni simple. În  
afară de această limită privi-  
toare la gravitatea și acuitatea  
sunetelor, mai iese încă acea  
privitoare la intensitate; astfel  
de ex. sunetu' unui clopot prea  
mare nu poate fi apreciat în  
clopotnița chiar și pentru a-l  
putea aprecia ie nevoie ca in-  
depărtindu-ne să-i micșurăm in-  
tensitatea. Acelaș lucru ie cu  
trigățul. Sgomotul nu ie alt  
ceva decit o conglomeratiune  
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 virful  
arcusului (v. arcuș).

**A quatre mains** (fr.) = la patru  
mîni.

**Arabo-Persani**. Înainte de Egiră  
Arabii abandonau muzica lor

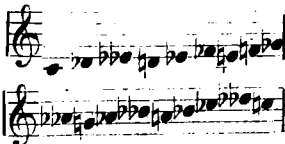
femeilor de condițiune joasă și  
sclavilor, așa că ie ușor de în-  
teles că înainte acestei epoci  
nimic nu se poate spune asu-  
pra artei lor. Asemenea nimic  
nu se poate spune în special  
despre muzica Persanilor în an-  
tichitate. Poate arheologia va  
face nouă descoperiri, dar până  
atunci autorii s'au mărginit a  
face deosebite ipoteze mai mult  
sau mai puțin superficiale. Cînd  
Persia a fost însă cucerită de  
Turci, vechea cultură muzicală  
a Persilor trecu și progresă la  
îvingători. Către această epo-  
că (sec. VII) vedem apărînd  
cel mai vechi autor muzical  
arab ce se citează, Halil (†  
776); iel lăsă o carte asupra  
ritmelor și una asupra tonu-  
rilor. Afară de acesta și în ur-  
ma lui se citează încă alte nu-  
me de cîntăreți, de instrumen-  
tiști și de teoricianii arabi. În  
sec. IX și X muzica se desvoltă  
încă și mai mult; savanții și  
filozofii se amestecă și scriu  
asupra iei. Între aceștia un  
rang important il ocupă El  
Farabi (sec. X) care trece drept  
unul din cei mai de valoare  
muzicanți ai timpului seu și ai  
țerei sale. După laudele ce au-  
torii arabi aduc cîntăreților și  
instrumentiștilor lor, trebuie a  
deduce că muzica iera în mare  
favoare în tot acest timp. S'ar  
face adevarate povești de *o mie  
și una de nopți* cu aventurile  
ce scriitorii arabi au brodat  
asupra existenței cîntăreților  
și cîntărețelor lor.

Autori persani asupra muziceii nu apar de cit cu sec. XIV, dupa ce Persia a trecut de sub dominațiunea Turcilor sub acea a Mongolilor, in care timp (mai cu samă sub Tamerlan) artele și științele intră într-o perioadă cu adevarat de inflorire. Fondatorul nouăi școli persane însă ie tot un arab, Safidin și principalele lui scrieri sint in limba arabă. Dar sucesorii lui, intre cari special se citează pe Mahmud Sirafi († 1315) și Abdul Kadir ben Isa, scriu in limba persană.

Sistemul muzical al Arabo-Persanilor a fost descris de diferiți istoriografi, după diferiți teoricianii arabi sau persani: Stilul acestora însă ie atit de inflorit, atit de figurat, atit de plin de comparațiuni și de alegorii că pare aproape imposibil a deosebi adevărul pur. In adevăr, ce autoritate se poate pune de exemplu in teoria împărțirii modurilor persane in 12 camere, 24 de cabinete, 48 de unghiuri ? ! Sau in teoriile unui Abu Alufa care vede in muzică un oraș împărțit in 24 de mahalale, din care fie care are cite 32 de strade ? ! Mai mult încă ; teoricianii persani văd in cele 4 sunete ale tetracordului, cele 4 elemente : pământul, aerul, apa și focul ! in cele 7 sunete ale octavei 7 planete ! Apoi semnele zodiacului, culorile curcubeului, toate trec ! Spiritul ie cu adevarat confundat in fața acestor

divagațiuni ale teoricianilor arabo-persani debitate cu cea mai mare seriozitate.

Propriul teoriei sistemului lor ie împărțirea octavei in 17 părți astfel că aproximativ aceeași octavă ar fi reprezentată prin seria următoare :



Aceasta a făcut pe unii teoricianii, și nu din cei mai puțin savanți, a zice că acest sistem admite intervale de  $\frac{1}{11}$ , de  $\frac{1}{13}$  și de  $\frac{3}{11}$  de ton și chiar intermediare. Salvador Daniel însă, care a trăit mult timp intre muzicanții arabi, și care a studiat practica muziceii lor, contestă, aceasta și zice că « nică o dată n'a putut deosebi » in muzica lor aceste intervale « de  $\frac{1}{13}$  și  $\frac{1}{11}$  de ton ce alții « pretind a auzi ». Kieseweter și Villoteau, după care s'au luat cei mai mulți autori ce au scris despre muzica Arabilor, s'au servit de cite-va tratate datorite teoricianilor arabi. Dar după cum am spus, autenticitatea acestora nu ie incontestabilă ; ieși se servesc de termeni tehnici întrebuințați in sensuri deosebite, se contrazic, și introduc in descrițiunile lor sentințe și figuri geometrice cari reușesc a le face cu totul obscure.

În fond sistemul lor iese dia-tonic, ca și al nostru și modurile lor sînt formate din tonuri și semitonuri : numai gustul acestui popor, dus către intervale cit se poate de apropiate, face că muzica lor iese într-o continuă trăganare.

În sec. XIV deja sistemul apusan cu 5 sunete intercalate între cele 7 principale ale octavei iese cunoscut la Arabi și se întrebuițe în practică, pe cînd teoricianii lor se mențineau încă la vechile teorii.

Sînt patru moduri principale : *Rast*, *Irak*, *Zirafend* și *Ispahan* și opt secundare, fie-care avînd caracterul lui propriu și convenind la anume genuri de cîntece : erotice, funebre ș. a. Ceia ce iese important iese că în formațiunea acestor moduri, ca și în cele grece, locul semitonurilor caracterizează modul și că octava în fie care mod iese împărțită într'un tetracord și un pentacord, ca și la modurile grece și în cîntul plan. Dar ceea ce iese curios sînt consecințele ce teoricianii au tras din diferitele forme a acestor moduri pe care le-au numit *circulațiuni*. Acei ce au admis împărțirea octavei în 17 părți și transpunerea diferitelor moduri principale și secundare pe fie care din aceste grade, au ajuns la un număr exorbitant de scări tonale, număr care la unii teoricianii trece peste 1400 !

Arabii nu au o notațiune și simplu tradițiunea le ajunge,

iar în lipsa iese improvizațiunea. Ceia ce iese apreciază în muzică nu iese frumuseța unei teme, ci variațiunile, ornamentele ce muzicanții arabi multiplică pe această temă, adese imposibil de recunoscut în acest haos de broderii și de triluri pe care încă le amestecă cu accente nazale și guturale. Colecțiunile lui Ali Ispahan, Christianovitch, S. Daniel ș. a. nu justifică de loc laudele date muzicii arabe de autorii arabi. Totuși, cum iese sigur că la curtea califilor, muzica și muzicanții au fost în mare favoare, trebuie a presupune că modul de interpretare și detaliile execuțiunii joacă un rol capital. Curățite însă oare cum de acest fel de spumă, unele din ariile arabe nu sînt lipsite de un caracter poetic și au fost compozitori apusenii, ca F. David ș. a. cari s'au servit în scrierile lor și acestea nu sînt părțile cele mai puțin reușite. Beethoven în *Ruinele Atenei* încă s'a servit de o arie arabă, cunoscută sub numele de *Kaaba*, aria dervișilor invirtitori, cari au desigur cea mai curioasă manieră de a-și exprima adorațiunea lor pentru creatorul. Un alt cînt original iese așa numitul cîntul muezinului, cîntat din susul minarelelor pentru a chema pe credincioși la rugăciune. Acest cînt tradițional, care are variante pentru diferitele oare ale zilei, datează se zice dintr'o epocă anterioară lui Mohamed.

Instrumentul favorit al Arabilor iese așa numitul *el Aud*, care transformat a dat naștere lăutei apusene și varietăților iese. După afirmațiunea vechilor lor scriitori, Arabii au primit lăuta de la Persi, și anume înainte de Egipt. Tot o varietate de lăută iese instrumentul numit *tambur*, cu lada sonoră mică și cu gitul relativ foarte lung și împărțit în taste. Tamburul are o mulțime de varietăți. Afară de acestea vechii autori citează ca instrumente de coarde: *Kannun*, *Cenk*, *Nusek*; apoi cu arcuș: *Keman* și *Rebab*, din cari după unii autori ar fi derivat familia violinelor europene. Totuși pe cînd deja în sec. IX viola are o formă relativ destul de perfecționată, instrumentele arabe analoge și azi sînt de o construcțiune destul de rudimentară.

Instrumentele de suflare asemenea sînt numeroase. În prima linie iese fluierul, numit *nei*, cu nenumarați varietăți; apoi *zamar*, specie de oboi, *aryal*, un oboi dublu și cite o dată chiar un cimpoi, diferite trompete, în general lungi și aproape cilindrice.

În fine instrumentele de percusiune, forța orchestrelor orientale, au nenumarați reprezentanți, și ar trebui coloane întregi pentru a putea da lista tuturor speciilor de *darabane* (*darabukeh*) de *bendair* (*daire*, de *Kas* (cimbale) și alte instru-

mente de percusiune. Dintre acestea cele mai importante sînt fără îndoială așa numitele *no-gareh*, care perfecționate au devenit timpanele europene.

Aranja (a) iese a dispune pentru unul sau mai multe instrumente ceea ce a fost compus pentru unul sau mai multe altele de natură diferită, cu alte cuvinte prin *aranjament* se înțelege o lucrare dispusă altfel de cum a scris-o sau voit-o primitiv autorul iese. În privința valorii acestor lucrări trebuie a deosebi diferite cazuri. Astfel avem mai întâi aranjamentele cunoscute mai special sub numele de *reducțiuni*, cari făcute cu fidelitate și de o mină abilă sînt nu numai folositoare, pentru că permit respinderea în public a operilor de artă scrise pentru un mare număr de executanți, ca opere, simfonii, oratorii, ș. a. cari de multe ori fără aceste reducțiuni ar rămînea îngropate prin bibliotecă, dar sînt adese iese însuși lucrări de artă. Cele mai vechi lucrări de acest gen, de o adevărată valoare artistică, sînt aranjamentele pentru clavicin făcute de marele Bach, a concertelor de violină a lui Vivaldi. Sînt aranjamente sau reduceri făcute de însuși autorii lucrărilor originale; astfel iese de ex. reducerea pentru piano a partițiunii *Sommernachts-traum* de Mendelssohn. Beethoven încă a redus însuși pentru piano, violină și violoncel simfonia sa a doua. Lucrarea în-



versă încă prezintă exemple și nu lipsesc opuri, primitiv destinate pianului mai cu samă, cari s'au văzut în urmă dispuse pentru orchestră, instrumentate. Un alt gen de aranjament ie așa numita *aria variată*, care dacă numai arare ori prezintă o adevărată valoare artistică, nu cade totuși în cazul unui alt gen de aranjament, care din punctul de vedere a artei adevărate nu poate fi decât condamnat. Acesta în cazul cind un muzicant iese o compozițiune ce nu-î aparține, îi dezvoltă armonia, îi modifică și-î ornează melodia, o preface după gustul seu; și dintr'o idee frumoasă prin formă și prin fond, frumoasă desigur pentru că altfel nu și-ar apropria-o, face un ce nou, fără caracter, fără culoare și fără nume. Desigur se pot cita citeva cazuri în care acest gen de aranjament a dat ca rezultat lucrări de artă: dar aceste *rara avis*, datorite unor genii sau cel puțin unor talente cu adevărat superioare, cărora multe li se trec, au servit și servesc de scut acestui gen, care a dat și dă un haos de mediocrități, și astfel ori cit de geniale ar fi iese sînt condamnabile, ca exemple prea des imitate de muzicanți mediocri, cari ne servesc lucrări ce adese nu se găsesc cuvinte destul de tari pentru a le stigmatiza.

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

Arcața (it.) = lovitură de arcuș (v.).

Archeggiare (it.) = a minui arcușul, a se servi de arcuș în execuțiunea instrumentelor de coarde.

Archet (fr.) = arcuș.

Archi sau arhi, particulă grecească  $\alpha\rho\chi\iota$  ce se pune pe lingă numele unor instrumente sau altele pentru a arăta o prioritate, o importanță mai mare, sau a simple dimensiunii mai mari.

Archicembalo a fost numit de N. Vinentini, către mijlocul sec. XV o specie de clavecin de dimensiuni mari, cu mai multe claviaturi, destinate a da cele trei genuri ale muzicii grece: diatonic; cromatic și enarmonic. Iel descrie acest instrument în opul seu intitulat *L'Antica Musica vidotta alla moderna prattica . . . con l'invenzione di un nuovo stromento* (Roma 1555). Savații mai moderni au cercat a imita acest instrument, în acelaș scop; între acestia a fost elenistul francez Vincent, fără totuși, ca aceste încercări să aducă vre un folos real artei.

Archiviola (it.) instr. grav din familia violelor, foarte uzitat în orchestra instrumentelor de coarde prin sec. XVI, XVII și XVIII, de unde nu dispăre de cit cu aparițiunea contrabasului și a violoncelului. Iera încă numit *Lira di gamba, lirone* și diferea puțin de *viola di gamba*.

Arco (it.) = arcuș.

Arcuș, baghetă de lemn de extremitățile căreia ie întinsă o

suviță de păr de cal, care unsă cu saciz servește pentru a pune în vibrațiune coardele unor instrumente. Arcușul, necunoscut Grecilor și Romanilor, pare a fi fost cunoscut de popoarele Orientului din cea mai adîncă antichitate și Indienii revindeca onoarea invențiunii lui, pe care o atribuie lui Ravana, personaj legendar, rege al Ceylanului. Dar deși opiniunea generală admite această origine orientală a arcușului, nu sînt totuși motive destul de irecuzabile pentru aceasta. În adevăr baza cea mai solidă a acestei opinii pare a fi faptul cum că scriitorii arabi de prin sec. XIV citează în scrierile lor instrumente cu arcuș. De aici, deși nu se posedă alte probe de o existență anterioară a acestor instrumente la aceste popoare, s'a dedus că iele au fost introduse în Europa prin cucerirea Spaniei de către Arabi, pe cînd de pe altă parte se constată că deja de prin sec. IX, dacă nu mai de mult, Apusul a cunoscut aceste instrumente. În adevăr cea mai veche reprezentățiune a unui instr. de arcuș ie o sprecie de *liră* monocordă (Gerbert: *De musica sacra*) care ar fi aparținut sec. IX dacă nu VIII, liră care are analogie de formă cu ulterioara *gîta*; și, dacă se poate considera *rebeca* sau *rubeba* ca o derivațiune a *reba*-lui arab, nu ar fi posibilă oare și teza inversă?

Dacă lăsăm la o parte frecarea coardelor printr'o simplă baghetă de lemn, forma cea mai rudimentară a arcușului ie acea a unui arc, formă ce găsim încă și azi în arcușurile unor instrumente remase în starea lor primitivă în mina poporului. Această formă, sau cel



2. Arcuș

puțin cu slabe perfecționări a fost menținută aproape până în sec. XVII: Corelli a fost cel întâi care a observat inconveniente ce prezintă prea marea curbura a baghetei. Puțin cite puțin apoi bagheta se îndreptă până ce luă o curbura, ce ie drept slabă, dar în sensul opus,



3. Arcuș de violină.

formă ce are arcușul azi. Acei ce au contribuit mai mult la perfecționarea arcușului au fost mai întâi trei factori din familia Tourte, și mai cu samă ultimul, Francisc, care ie supranumit *Stradivarius* al arcușului. Iel întrebuiță pentru întâiași dată lemnul de *fernambuc*, adoptat și azi pentru construirea arcușurilor, și în 1790, cu Vioti, determină curba baghetei și fixă lungimea cea mai potrivită de dat acestei baghete: 74—75 centimetri pentru arcușul vioinei, 74 pentru acel al violei și 72—73 pentru acel al violoncelului. Pentru a se da o variațiune în tensiunea

suviței de păr. s'a inventat în sec. XVII deja o specie de creștătură metalică. înlocuită deja în sec. XVIII prin bumbul cu șurub întrebuițat și azi.

Primele instrumente cu arcuș europene se deosebesc în două categorii: unele cu lada de rezonanță lată, instrumente derivând din crutul celtic, și altele cu lada bombată, ca a mandolinei, instrumente de origine germanică. Aceste instrumente primitive aveau un număr mic de coarde, una, două, sau trei, și erau de o construcție relativ rudimentară. Cu introducerea lăutei în Europa, prin Arabi, și factura instrumentelor de arcuș au început a se perfecționa; numărul coardelor crește, ceea ce aduce tăieturile laterale, se adoptă rozeta, ș. a., astfel că prin sec. XV și XVI vedem o mare varietate de forme la instrumentele cu arcuș, forme cari însă se rezolvă către sfârșitul sec. XVI în forma violinei, formă ce păstrează și azi și pe care au adoptat-o în urmă și celelalte instrumente derivate din familia violelor și întrebuițate în orchestra modernă: *viola*, *violoncelul* și *contrabasul*.

Am vorbit deja despre arcușurile violinei, violei și violoncelului. Singur contrabasiștii au fost cei din urmă a adopta for-

cușul zis *à la Dragonetti*, care însă după marele Bottesini ar fi având inconvenientul că înădușă sonoritatea.

În execuțiunea instrumentelor de arcuș minuirea acestuia joacă un rol capital și dacă puritatea sunetului depinde în mare parte de la aplicarea degetelor pe coarde, toate celelalte calități, tărie, expresiune, articulațiune, depind de la minuirea arcușului. Numeroase opuri au tratat despre aceasta și între acestea celebru iese opul lui Tartini: *Arte del Arco*. În colecțiunile de studii și în metode se întrebuițează diferite semne relative la minuirea arcușului; cele mai principale dintre acestea sînt acelea ce indică *staccato* (.....) *spiccato* (.... sau ....) și mai cu samă — sau — care indică tragerea arcușului și \ sau \ care indică împingerea lui.

Ardeleanul, dans popular român și aria acestui dans, care în privința ritmului are multă asemănare cu *tarantela* italiană.

Ardito (it.) = cu îndrăsneală, termen care pus la începutul sau în cursul unei buciți de muzică înseamnă că trebuie a marca bine notele principale ale melodiei, a pune energie în accentuare.

Aretine, *Silabe a.*, iese numele ce se dă de unii autori silabelor *ut re mi fa sol la si* cu care se numesc sunetele gamei, prima întrebuițare a acestor silabe

#### 4. Arcuș de contrabas

ma modernă a arcușului și se mai găsesc chiar și azi contrabasiști cari întrebuițează ar-

fiind atribuită lui Guido d'Arezzo.

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

Argon semn din notațiunea muziceii bizantine.

Argul, instr. de suflare, arab, cu ancie simplă, lovindă. Se compune din două tuburi de trestie, de lungimi inegale, și legate împreună; cel mai mic poate da o scară mai mult sau mai puțin complectă și servește pentru melodie, iar cel mai mare ține hangul: totuși sunetul unic al acestuia poate varia prin ajutorul unor fragmente de tub ce se pot adăuga. Sint de deosebite dimensiuni: *A. el Kehir* (A. mare), *A. el Sogair* (A. mediu) și *A. el asyar* (A. mic.)

Arhaism, în muzică ca și în literatură se zice despre tot ceea ce caută a aminti antichitatea, sau cel puțin timpuri de mult trecute; aceasta se face fie prin formă, fie prin melodie, fie prin armonie. Astfel cînd un compozitor din secolul nostru scrie gavote și sarabande se zice că face arhaism; cînd ne dă melodii de un caracter simplu și pur, fără ornamente, cu o armonie simplă, în acorduri consonante și de un stil limpede și pur, se zice că face arhaism și de multe ori acest arhaism produce efecte la cari nici o dată nu te-ai putea aștepta și exemple

de acest gen nu lipsesc în partițiunile maiștrilor.

Arhive *muzicale* se numesc locurile unde se păstrează colecțiunile de compozițiuni necesare serviciului capelelor, academiilor muzicale, teatrelor, precum și alte documente relative la aceste instituțiuni. Arhivele muzicale ale Capelei pontificale din Roma sint cele mai importante din Europa și cuprind peste 400,000 de volume. Între arhivele muzicale teatrale se pot cita acele ale Operei Mari din Paris cari sint poate cele mai bogate.

Arie, în un cuvînt care în înțelesul general, se confundă adese cu expresiunile melodie, cînt, cîntec ș. a. Dar pe lângă acest înțeles ieî are și un altul mai particular, mai precis și care ocupă un loc a parte în compozițiune și istorie, căci a fost un timp cînd o cantată și chiar o operă nu iera altă ceva decît o serie de arii. Forma ariei a variat cu timpul și cu circumstanțele ca și importanța ieî; ori cum însă, se poate spune că aria ie o specie de discurs muzical scris pentru o voce. Se deosebește de baladă prin aceia că ie pur lirică pe cînd aceasta ie epică-lirică, istorisește subiectul cî aré. Se deosebește de simplul cîntec prin aceia că ie de ordinar acompaniată de orchestră sau cel puțin destinația ieî ie astfel, pe cînd cîntecul ie acom-

paniat de un singur instr. sau de un mic număr. Din punctul de vedere estetic, aria, care în drama muzicală nu poate fi considerată de cit ca un punct de stagnațiune a acțiunii dramatice, poate aparține la una din aceste două mari categorii: *A. de expresiune*, care caută a reprezenta prin muzică cit mai fidel posibil diferitele sentimente exprimate prin text, și *A. de factură sau de bravură*, a căreia scop principal iese de a pune în relief resursele vocale ale unui cîntăreț.

Născută în operă, în care s'a desvoltat, aria, prin istoricul iese, ne arată în acelaș timp istoricul artei expresive. La începutul sec. XVII opera nu căuta altă ceva de cit a reinvia genul tragediei antice, și partițiunile măștrilor nu iese erau de cit o serie /le recitative întrerapte din cînd în cînd prin coruri sau scurte melodii pentru o singură voce, *monodii*. cum s'au numit aceste arii de o singură mișcare. Cum însă aceste monodii începură a fi găsite monotone și de către cîntăreții și de către public, compozitorii au căutat mijlocul de a le da mai multă viață. Către 1650 au început a apărea arii cari pe lângă ideea principală, prezintău încă o idee secundară, epizodică, în tonul relativ, în urma căreia naturalmente trebuia 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 Alessio* (1634) de Landi. La acest compozitor ariile sint în general scurte, dintr'o singură mișcare și puțin ornate. Dar deja în *Giassone* (1649) de Cavalli, ariile sint mai numeroase, mai desvoltate, de o declamație adese plină de expresiune și în două mișcări; forma ariei cu *da capo* începe a fi adoptată mai pentru toate bucățile și cite o dată această reluare iese precedată de o mică melopee în recitativ. În opera *Serse* de Cavalli se poate vedea unul din cele mai vechi modeluri de adevărată aria de factură, de bravură. Dealtmîntrelea forma ariilor lui Cavalli iese aproape aceiași ca și a celorlalți măștri de pe timpul lui și această formă a fost pentru mulți ani forma adoptată care a servit lui Scarlatti, lui Händel și până la primele arii ale lui Mozart.

Către ultimii ani ai sec. XVII ariile încep a deveni din ce în ce mai încarcate de ornamente, operile nu sint de cit o serie de arii și acestea o serie de rulate, de vocalize, de triluri de tot soiul. Dacă în acest timp expresiunea nu dispăre cu totul, cu începutul sec. XVIII aceasta nu întrzie și către 1720 arii expresive nu mai găsim de cit dar în cantate sau în biserică, din muzica teatrală iese iese cu totul dispărută. Ultimul măștru al vechei școli italie-

ne care a conservat vechile tradițiuni melodice și expresive a fost Scarlatti; dar chiar dacă un compozitor se hazardează a scrie pasaje de oare care expresiune dramatică, cîntărețul a tot puternic, idolul publicului de pe acele timpuri, nu întârzie a le înăduși sub rulatele și ornamentele ce brodează asupra lor. Un model de arie din acest period iese așa numitul „*il canto del Rossignuolo*” din actul al doilea al operii *Nozze del Nemico* (1701) de A. Scarlatti, în care pare că compozitorul a căutat să adune toate greutățile imaginabile ale artei cîntului.

În sec. XVIII generalminte compozitorul propriu zis nu făcea de cit și-a arie și acel care-i dădea adevarata înfățișare, care o făcea să valoreze, iese cîntărețul. Ariile din acest period ureau mai totdeauna o specie de canva pe care cîntărețul broda toate soiurile de ornamente, de variațiuni, de rulate ce fantazia imaginației sale îi dicta și gradul seu de cultură în arta cîntului îi permitea. Cîntăreții își formau un fel de repertoriu din cîteva de aceste arii, repertoriu pe care-l numeau *quaresimale* și care numai arare ori iese reînviat: aceste arii le introduceau și le cîntau la ori ce ocaziune, cu sau fără senz, și mai cu samă fără senz. Sînt arii din acest timp notate cu toate ornamentele ce se executau și

dacă aceste arii ne arată că în adevăr arta cîntului iese dusă la o perfecțiune extremă, ne dovedesc în acelaș timp că această perfecțiune nu putea fi comparată de cit cu lipsa de simț dramatic și de expresiune a operilor din acel timp. În opera *Antigone* de Amfosi se poate vedea o arie ce conține nouă tacte de cîte șasesprezece note, pe a doua silabă a cuvîntului *amato* și aceasta în două rînduri! Alături însă cu *aria de bravură*, *aria cu rulate* vedem în acelaș timp vorbindu-se de *aria cantabile*, de o melodie elegantă destinată a face să valoreze farmecul și grația vocii: apoi *aria parlante* destinată special operei bufe și care iese poate cea mai expresivă din toate; *aria de agilitate*, în care cîntărețul luptă cu un instrumentist, iese foarte în favoare și exemple de acest gen de arii se pot vedea până în operile din timpii moderni.

Totuși forma cu *da capo* devenind la rîndul iese monotonă, forma ariei s'a modificat, reluarea s'a suprimat, s'a grăbit mișcarea părții a doua și s'a dat naștere la arie cu două mișcări așa de întrebuițată de compozitorii seculului nostru. O altă formă sub care se prezintă arie iese așa numita *Rondo* în care perioadele episodice sînt multiplicare și după fie-care iese repetat periodul principal. Cu ultimii ani ai sec. XVIII

incepe un adevărat război între compozitorii de pe o parte, cari nu mai voiesc a abdica cu totul personalitatea lor, în favoarea citor va înși, cari în fond nu pesedau alt merit decât cel că natura i-a înzestrat cu un organ, care dacă-i îndepărta de comunul muritorilor nu însemna de loc că-s cu adevărat superiori, și aceștia pe de altă parte, cari vroiau a continua vechile obiceiuri. Dar dacă lupta a durat mult, rezultatul nu putea fi îndoielnic cînd într'un cîmp țerau oameni cari se numeau Cimarosa, Mozart, Rossini ș. a. Cimarosa a fost cel întâi care se ridică în contra improvizărilor, și exemplul lui a găsit imitatori, așa că maiștrii încep a scrie ței însuși ornamentele ce li păreau convenabile ariilor lor. Din acest timp aria italiană luă o formă definitivă; *stretto* apare, cu o mișcare mai repede, o ultimă lozitură de biciu. În operele lui Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadente, și ceilalți maiștrii ai școalei italiene moderne, vedem arii încarcate de ornamente, dar trebuie să ne gîndim că ței au scris aceste ornamente pentru a putea pune un friu, o stavilă potopului de ornamente a cîntăreților; și apoi orîi cit de încarcate sînt aceste arii ale lor, țele au totuși valoarea lor proprie, eleganța și expresiunea lor.

Cu cit ne apropiem de peri-

oada contimpurană, cu cit marii maiștrii ai artei vocale italiene dispar, aria pierde din importanța ței, în timp ce expresiunea dramatică cîștigă teren. La școala contimpurană italiană, aria nu mai are formele convenționale de altă dată și țe înlocuiește prin așa numitul *arioso*, melopee, recitativul expresiv etc.

Am urmărit istoricul ariei la școala italiană pentru că am spus, aria cu opera s'a născut și în operă s'a dezvoltat. În adevăr Germanii mult timp n'au fost în drama lirică de cit imitatorii Italianilor și n'au făcut de cit a copia literalmente formele italianilor. Singur Bach în oratoriile și cantatele lui face excepție, dînd partea leului expresiunii dramatice. Chiar Gluck la începutul carierei șale nu avu alte modeluri de cit pe Italiani și maiștrii germani în Italia mergeau pentru a-și forma stilul lor dramatic. Totuși Gluck părăsi forma pur convențională a ariei italiene și reveni la aria de expresiune pe care o duse la perfecțiune în ultimele șale opere. Mozart asemenea se scutură de jugul formelor italiene și dădu ariei o formă mai expresivă, mai puțin ornată. Cu Beethoven și mai cu șamă cu Weber, aria urmează pas cu pas sentimentul personajului, aria de expresiune țea cu totul posesiunea teatrului. Meyerbeer, eclectismul personificat, ne prezintă

alătura cu formulele italiene, expresiunea dramatică a școlilor germană și franceză; dar la îel găsim o nouă formă a ariei, așa numitul *arioso*, gen intermediar între melopeie și recitativ. Școala germană modernă reprezentată prin Wagner pare a fi părăsit definitiv formulele convenționale.

Cam aceiași evoluțiune o găsim la școala franceză. La primii compozitori dramatici ai acestei școli, Lulli, Campra, Rameau, găsim cu adevărat adevse orî arii pline de rulate, de vocalize, de ornamente de tot soșul, dar se poate spune că forma tip iera aria de expresiune, cu două mișcări și cu *da capo*, pe cind aria ornată iera generalminte rezervată concertului. Astfel cind Gluck veui în Franța să-și realizeze reforma sa începută la Viena, găsi terenul preparat, așa că forma largă și expresivă a ariilor vechei școli franceze. După venirea lui Rossini în Franța și sub influența citor-va cîntăreți de talent, aria de factură, aria ornată, capătă teren și vedem apărînd arii scrise absolut în vederea virtuozității vocale. Chiar maeștri contemporani, Adam, Massé, Meyerbeer, au scris arii de virtuozi, dar se poate spune că nicăiri virtuozismul vocal nu numai nu a reușit a înăduși cu totul expresiunea, cum s'a întimplat în Italia, dar nici n'a fost vre-

o dată, pus macar pe acelaș grad cu aceasta, și în partițiunile francezi arie de expresiune domnește aproape exclusiv.

În afară de aria de teatru și aria de biserică, diferite prin caracter, dar aceleași prin formă, mai sînt încă *aria de concert* și *aria variată*.

Aria de concert, triumful virtuozității, are mai totdeauna aceeași formă de care am vorbit mai sus, dar iese prin excelență arie de factură, în care compozitorul, neglijînd senzual expresiv al melodiei, caută mai cu samă a da ocaziune cîntărețului să-și desvolte talentul.

Aria variată, de ordinar în formă de rondo, ne prezintă fie-care reluare variată într'un mod deosebit. Destinată mai cu samă instrumentiștilor, poate să aibă o reală valoare artistică cind iese scrisă de o mină de maeștru, dar cele mai de multe orî nu iese decit produsul sforțării unui aranjator și atunci . . . v. a *aranja*.

Acesta iese în scurt istoricul ariei, în fond formă prin excelență convențională și ca atare destinată a dispărea, dar care a ținut un loc atit de preponderent în istoria muzice dramatice.

Arietta (it.). *Ariette* (fr.) diminutiv, aria de mică dimensiune, de puțină devoltare. A fost un timp însă cînd acest nume iera dat unor arii nu prin ra-



port cu dimensiunile bucăței, ci relativ la mișcare, la caracter: ast-fel se numea *arioso* aria dramatică, lirică, de un caracter grav: *arie*, aria dramatică de un caracter moderat; și *ariette* aria de bravură, de un caracter vesel sau buf, de o mișcare vioaie. De aici numele de «comedie cu ariete» dat primelor opere comice franceze. Astăzi însă acest cuvint și-a feluat sensul seu de diminutiv.

**Arioso**, propriu luat ție un adverb it. care pus la începutul unei arii anunță un mers melodic de un caracter grav și nobil. În urmă a servit pentru a indica însuși o arie formată din două părți, una de o mișcare lină și în caracter grav și nobil, a două, plină de căldură și vigoare, sau mai bine zis o arie care începe sub forma unui recitativ, care încetul cu încetul țiea o structură ritmică și se transformă într'o arie. Pare ca Meyerbeer ție cel întâi care a dat acest nume unor bucăți muzicale și cele două *arioso* cintate de Fides în *Profetul* sînt modelurile acestui gen.

**Arislon**, mic instr. mecanic pus în mișcare prin ajutorul unei manivele și executînd arii notate pe discuri de carton sau de tablă perforată.

**Aritmic**, lipsit de ritm.

**Arma** (a) *cheie* ție a pune lîngă cheie numărul de diezi sau de bemoli necesari tonului bucăței,

cu alte cuvinte a scrie *armatura* necesară (v.)

**Armatură** se numește grupul de accidenti, bemoli sau diezi, ce se pune lîngă cheie la început sau în cursul unei bucăți de muzică pentru a determina tonalitate acelei bucăți și pentru a ne scuti de a repeta acei accidenti înaintea fie cărei note ce s'ar găsi diezată sau bemolizată în gama acelei tonalități. Considerînd generațiunea gamelor prin tetracorde succesive, vedem aparînd diezii din quintă 'n quintă și bemoli din quartă 'n quartă suînd. Tot în acest ordin ție se așază în armatură, adică diezi în ordinea *fa do sol re la mi si*, bemoli în ordinea *si mi la re sol do fa*, cu alte cuvinte în ordinea inversă a diezilor. Armatură cu mai mult de șapte accidenti încă sînt posibile. întrebîndu-se accidenti dubli, cari vin în urma celor simpli în aceeași ordine; numai, temperamentul egal face irațională întrebîntarea gamelor cu accidenti dubli ca tonalitate principală a unei bucăți de muzică. În cea ce privește armatura, două probleme se pot prezînta: o armatură fiind dată, a determina tonalitatea ce reprezîntă și a găsi armatura unei game date. Mai întâi ție de observat că o armatura oare care reprezîntă în acelaș timp două tonalități, una majoră și paralela sa minoră. Ast-fel fiind să considerăm mai întâi ar-

maturele cu diezi. In acestea ultimul diez se rapoartă la nota sensibilă a gamei majore sau la gradul al doilea al gamei minore pararele, astfel că pentru a gasi tonica ie de ajuns a sui un grad pentru major, a pogori un grad pentru minor; de ex. in amatura cu doi diezi, avem diezii *fa* și *do*; de la ultimul ridicind un grad avem tonica majoră *re*, pogorind un grad avem tonica minoră *si*. Pentru a hotări care anume din aceste două ie tonalitatea bucătei, trebuie a recurge la nota sensibilă a gamei minore, la acordul final dacă bucata ie armonică sau in lipsa acestora la impresiune (v. *paralel*). Intr'o armatură cu bemolii ultimul bemol ie grad al patrulea al gamei majore, sau al șaselea al gamei minore, așa că pentru a găsi tonica ie de ajuns a sui cinci grade pentru major, sau trei grade pentru minor; de ex. in armatura cu doi bemolii avem bemolii *si* și *mi* și prin urmare tonicele vor fi *si* ♭ pentru major și *sol* pentru minor. Aceleași mijloace pentru a determina care anume dintre aceste două. Ie de observat că in armaturile cu doi sau mai mulți bemolii tonica majoră ie bemolizată și reprezentată prin bemolul penultim.

Problema inversă, a găsi armatura unei game date ie tot atit de lesnicioasă. Mai întâi gamele pararele avind aceeași armatura, problema se reduce

la a căuta armatura unei game majore date, căci dacă gama dată ie minoră, n'avem de cit a-i căuta mai întâi paralela majoră și armatura acesteia va fi armatura gamei minore date. Am observat deja că tonicele gamelor avind armaturii cu mai mult de un bemol sint bemolizate, și numai ie, celelalte game au armaturii cu diezi; nu sint excepții de cit gama lui *do*, cari ie scara tip și gama lui *fa*, care are un singur bemol. Așa dar ne va fi ușor de a vedea îndată dacă armatura căutată va fi formată din diezi sau din bemolii: in cazul întâi nu avem de cit a pogori un grad pentru a găsi ultimul diez, in cazul al doilea bemolul toniceii represintă bemolul penultim. Ast-fel de ex. gama lui *mi* major va avea ca ultim diez pe *re* și prin urmare va avea patru diezi, *re* fiind al patrulea și gama *la* ♭ major va avea patru bemolii, *la*, penultimul, fiind al treilea.

Accidenții, diezii și bemolii, fiind un lucru relativ modern, se înțelege de la sine că armatura ie și mai modernă și nu ie de mirare că nici in sec. XVIII nu o găsim stabilită. Astfel cit timp gamele bisericesti sint încă întrebuințate, nu ie rar să găsim tonalitățile cu bemolii avind un bemol mai puțin in armatură decit ar trebui să aibă și chiar cele cu diezi un diez mai puțin.

Armée—posaune (germ.) trombon

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

Arm-geige (germ.) violă de braț; *viola da braccio* (v. violă).

Armonica iese un nume ce se dă la diferite instrumente, cari cite o dată chiar nu au nimic comun. În sens propriu acest nume se dă unui grup de pahare de sticlă, de diferite mărimi, ce se pot acorda umplându-se mai mult sau mai puțin cu apă și cari, frecate cu degetul muțat, produc sunete de un timbru particular, foarte dulce, foarte pătrunzător, dar și foarte enervant. Acest procedeu de a produce sunetele, citat deja într'un op publicat la Nürnberg în 1677, servi lui Franklin în 1760 pentru a construi un adevărat instr. muzical, căruia îi dădu numele de *A. Iel* dispuse *cupy* sau clopote de sticlă, de mărimi proporționate în lungul unei axe orizontale, căreia i se putea da o mișcare de rotațiune prin ajutorul unei manivele, mișcate direct sau cu o pedală. Cupele erau aproape jumătate muțate în apă așa că era de ajuns a aplica degetele pentru ca sunetele să se producă. S'a căutat mai tirziu a se înlocui acțiunea directă a degetelor, și abatele Mazuchi imaginează *A. dublă*, cu două rinduri de sticle, puse în vibrațiune de arcuș. Apoi diferiți factori (Klein, Röllig, Hessel, Wagner) construiesc diferite armonici cu claviatură (*Kla-*

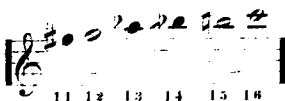
*vierharmonika*) *A. Lenormand* iese o serie de lame de sticlă, de diferite mărimi, susținute la locurile formării nodurilor de vibrațiune prin două fire, cea ce nu li împiedică de loc vibrațiunea, provocată prin lovirea cu unul sau două ciocane de plută. Xilofonul și alte instrumente analoage, de cari găsim modele de la popoarele cele mai primitive până în orchestrele cele mai moderne, sint construite pe acelaș principiu și videm diferite specii de armonici, cu lame de lemn, de sticlă, de metal, lovite cu ciocane, direct, sau prin intermediarul unei claviaturi. armonici purtând diferite nume datorite imaginațiunei factorilor, dar cari în fond sint acelaș lucru.

Aceste feluri de *A.*, considerate azi mai mult ca instrumente apte de a excita curiozitatea decât nu ca jucării copilărești, s'au bucurat altă dată de o cu totul altă considerațiune. Astfel se citează faptul că Gluck în 1749 într'un voiaj la Londra a executat pe 26 de pahare, acompaniat de orchestră un concerto și Goldsmidt în *Vicarul de Wakefield* face aluziune la gustul mare al publicului pentru acest gen de curiozități muzicale. Mozart a scris un *Adagio* și un *Rondo* pentru *A.*, flaut, oboi, alto și violoncel; Beethoven asemenea a scris o bucată pentru acest instr. Berlioz în tratatul seu

de Instrumentație consacră un capitol armoniceî cîi claviatură și cu lame de sticlă; I. C. Müller în 1788 îi consacrasă o metodă și în 1862 C. F. Pohl publică un op trătînd istoricul îei! Tot A. se mai numește cîte o dată un mic instr., mai mult-jucărie copilărească, cu anciî libere, numit încă *Eolină*, sau *Eolharmonika*, *Mundharmonika* (Armonica de gură) etc.

Acordeonul (germ.: *Ziehharmonika*) încă îe cite o dată numit astfel, și tot A. se numește și o specie de armoniu redus la cea mai simplă expresiune: *Fussharmonika* (germ.) sau *Harmoni-flute* (fr.).

Armonice sau sunete armonice se numesc sunetele secundare ce se produc în acelaș timp cu un sunet principal dat și cari împreună formează sunetîl complex ce lovește auzul nostru. Astfel dacă facem să sunē un *do* grav de ex., a unui piano, a unei orgi sau a unui alt instr., o urechiē exercitată și înarmată de aparate ce măresc intensitatea sunetelor, va observa că acest sunet principal îe încunjurat de un cortegiu de alte sunete secundare, și va ajunge a deosebi pînă la șase-sprezece de aceste sunete, și chiar mai multe; astfel acest sunet *do* va fi însoțit de seria armonică urmatoare:



Nu există sînet muzical care să nu fie însoțit de unele macar din aceste armonice și dacă pentru urechiā liberă îele nu sînt perceptibile de cit la sunetele grave, îele totuși joacă un rol capital în formațiunea timbrului. În adevăr, în unele instrumente, unele din sunetele acestei serii nu pot fi auzite nici prin ajutorul celor mai puternice aparate acustice (v. *resonatori*); dar tocmai prezența sau absența acestor armonice, numărul lor mai mare sau mai mic, intensitatea lor, sînt factorii ce concură la formațiunea timbrului diferitelor instrumente. Astfel de ex. un tub închis nu produce de cit armonicele de ordine nepăreche; în unele instrumente diferitele octave ale sunetului fundamental lipsesc, ș. a. Dacă observăm această serie vedem că sunetele ce o formează sînt multipli naturali ai sunetului fundamental, produși de un număr de vibrațiuni de două, de trei, etc. ori mai mare: rangul lor, atît relativ către sunetul fundamental, cit și respectiv între îele, ne indică tot deauna tocmai raportul numeric al întervalelor ce formează; astfel vedem că între diferitele octave avem tot deauna raportul simplu de

<sup>2</sup>  
1 quinta ie tot deauna repre-  
zintată prin <sup>3</sup><sub>2</sub>; și așa mai de

parte. Sunetele armonice nu joacă un rol important numai în formațiunea timbrului, ci joacă un rol capital în formațiunea scării diferitelor instrumente de suflare și instrumentele de coarde încă le dau toresc frumoase efecte. În adevăr dacă extensiunea instrumentelor de suflare ar fi redusă simplu la seria de sunete ce putem căpăta prin ajutorul bortei laterale, aceste instrumente ar fi o slabă resursă pentru orchestra modernă. Ceea ce mărește însă această extensiune este faptul cu care mărand intensitatea curentului, sunetul ce obținem suflând într'un tub nu mai ie sunetul fundamental, ci gradul armonicele lui succesive, și, în instrumentele așa numite naturale, această serie formează întreaga scară a instrumentului. Iar în instrumentele cu chei și borte laterale, acest mijloc ne permite a transpune cu o octavă, cu o duodecimă, cu o dublă octavă scară primitivă a instrumentului. Ie drept că în această serie nu toate sunetele sint destul de exacte pentru a fi întrebuințate în sistemul nostru muzical; sunetele 7, 11, 13 și 14, însemnate cu note negre, sint în acest oaz, dar instrumentiștii au găsit procedee pentru a le da

gradul de puritate dorit. În acelaș timp instrumentiștii abili au reușit de a împinge mai departe seria armonicele obținute pe instrumentele lor (v. *Corn*). Pe instrumentele de coarde încă se întrebuințează sunetele armonice, dar iele aici au un timbru cu totul deosebit de acel al sunetelor ordinare și nu se întrebuințează de cit în cazuri și pentru efecte particulare.

Fenomenul sunetelor armonice ca factor al timbrului instrumentelor ie departe de a fi un simplu fenomen de acustică speculativă, după cum ie considerat de unii, ci aceste sunete au o reală existență și după cum am spus la unele sunete grave. Iele pot fi auzite chiar cu urechiă liberă; se zice că Mozart auzea foarte bine până la armonica 9. Teoria matematică explică formațiunea sunetelor armonice prin faptul că precum în pendul ie imposibil a obține oscilațiunile ideale date de un pendul fără pondere și fără volum, tot asemenea un corp sonor ie imposibil a vibra într'un mod așa de regulat ca să ne deie vibrațiuni simple de o perfectă regulăritate. Vibrațiunile ce lovesc auzul nostru la formațiunea unui sunet, fie de către o coardă prin arcuș, pișcare sau lovire, fie de un tub prin suflare, sau prin alt procedeu, sint vibrațiuni complexe, rezultând din combinațiunea vibrațiuni-

lor simple ale sunetului fundamental cu acele ale seriei nehotărîte de sunete armonice, cari în privința numărului vibrațiilor sînt multipli și naturali ai sunetului fundamental. Faptul că acest fenomen nu a fost cunoscut din antichitate își găsește explicațiunea în aceea că în mai toate timbrele, ȳele sînt cu mult mai slabe decît sunetul fundamental, care le predomină. Presimțite deja de Nicomah din Gerasa în sec. II, ȳele nu au fost semnalate de cit de Mersenne în 1636: Sauveur în 1701 le dă o explicațiune științifică și presimte importanța lor pentru studiul principiilor armoniei, ceia ce face pe Rameau a le lua în 1722 ca bază a sistemului lui. Dar numai în timpurile moderne, și mai cu samă prin Helmholtz, teoria lor ajunse la gradul de perfecțiune în care se află azi; prin descoperirile lui, acest savant contribuie enorm la perfecționările ce diferiți factori au adus în timpii din urmă instrumentelor de suflare.

— Cuvîntul „armonic” ȳe încă întrebuițat ca adj. la tot ceia ce are un raport cu armonia. Astfel găsim *Combi-națiune armonică*, combinațiune de acorduri; *instrument armonic*, instrument capabil de a da sunete simultanee; *interval armonic* acel ale cărui sunete sînt auzite simultaneu.

*Coarde armonice* se nănesc

coarde pentru violină, violă etc., fabricate în condițiunii astfel ca să producă ușor sunete armonice.

*Mînă armonică* sau *guidoniană*, mijloc mnemonic imaginat de Guido d'Arezzo pentru a ușura elevilor studiul solmizării: fie care închietură a degetelor reprezintă cite unul din cele douăzeci de sunete ale sistemului muzical de pe atunci, de la f (gama) pînă la ee, astfel că ȳera de ajuns ca elevul să studieze mina sa armonică pentru ca intervalele și scările să-ȳi fie familiare.

Grecii numeau *Armonici* pe discipulii lui Aristoxene, cari bazeau sistemul lor numai pe auz, pe practică, prin opoziție, cu *canonicii*, discipulii lui Pitogora, cari se bazeau numai pe calcul.

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

Armonicor (fr: *harmonicor*) a fost numit de factorul J. Jaulin din Paris un instr. de suflare, cu anciî libere, și cu o claviatură analoagă cu acea a pianului. Are un timbru ce amintește pe acel al oboiului (de unde se mai numește și *Hautbois-Jaulin*), o extensiune, de două octave sau două octave și jumătate și un joc foarte lesnicios.

Armonicord (fr: *Harmonicorde*) instr. cu coarde și anciî libere

re, combinațiune a pianului cu armoniul. Un factor din Dresda, Kaufman, în 1809 avu cel întâi ideia acestei combinațiuni, și construi un instr. în care coardele erau puse în vibrațiune prin rotațiunea unui cilindru, care lucra în acelaș timp și asupra unor lame de lemn. Mai târziu A. Cavallé adaptă unui piano o seriă de anci libere și în fine Debain perfecționă ideia, construind un instr., adevărată combinațiune a unui piano cu un armoniu, și putind da după voie efectele separate ale unui sau celuiilalt din aceste două instrumente, sau a amindurora combinate.

Armonie ie complexitatea mai multor melodii vocale sau instrumentale auzite împreună; ie prin urmare o succesiune de mai multe acorduri. Studiarea acordurilor și a diferitelor aggregațiuni de sunete simultane, a legilor ce guvernă înlănțuirea lor, așa ca să producă o impresiune satisfăcătoare asupra auzului și inteligenței noastre încă poartă numele de *A.*, în care caz ie luată ca parte a studiilor teoriei muzicale, baza studiului compozițiunei. Cuvintul *A.* iea deosebite epitete după speciile, pozițiunile, importanța acordurilor ce o formează. Ast-fel cînd o melodie ie acompaniată cu acordurile cele mai simple posibil, se zice că avem o armonie *naturală*; cînd din contra se caută a se produce efecte și prin acorduri,

Titus Corne: Dictionar de muzică.

intrebuințind treceri neaștăpătate și diferite artificii a căror cheie ne o dă știința, se zice că avem o *A. studiată, îngrijită, savantă*, etc. Putem avea *A. disonantă* sau *consonantă*, după specia acordurilor întrebuințate; *unitonică, modulară, cromatică*, după cum se mărginește în aceiași tonalitate sau întrebuințează schimbări de tonuri, mai mult sau mai puțin frequente. Avem *A. figurată* cînd toate partidele conțin motive melodice mai mult sau mai puțin interesante, prin opoziție cu cea *școlastică*, în care partidele merg pe cit posibil prin note ținute, prin grade unite sau cel mult prin intervale mici. Cite o dată cuvintul *A.* ie luat în sensul de „Acord”, de unde toate epitetele ce se pot aplica cuvintului „Acord” se pot aplica cuvintului *A.*

Teoria și practica armoniei cere mai mulți ani de studiu; acesta necesitează mai întâi citeva preliminarii trătind despre *partide*, despre *voci*, clasificarea și descrierea lor, despre *mişcări*, melodice și armonice; după acestea numai începe studiul armoniei propriu zis prin legile formațiunei acordurilor, prin clasificarea acestora și legile înlănțuirei lor. Urmează apoi descrierea în particular a diferitelor speci de acorduri consonante, cu diferitele lor resturnări și cu condițiunile cerute pentru între-

bunțarea acestora. Aici se simte nevoia citorva noțiunii de frazare armonică și de cadențe. Totul până aici a fost unitonic. *Modulațiile*, acordurile de *împrumut* și *marșele armonice* formează obiectul altor citorva capitule, după care elevul poate spune că posedă armonia consonantă și ie în stare, în limitele ieii, a armoniza și realiza orî ce melodie dată. Dar studiul armoniei ie departe de a fi terminat. Acordurile disonante își fac aparițiunea lor succesivă, cu legile lor de *preparațiune* și de *rezoluțiune* și cu excepțiile la cari pot da naștere. După acestea cîteva capitule consacrate *alterațiilor* și *disonanțelor artificiale*, *suspensiuni*, *pedale*, etc. completează această a doua parte a studiului armoniei. O a treia parte ie consacrată studiului notelor melodice, *brodării*, note de *pasaj*, *apogiaturi*, *anticipații* etc. și cu acestea studiul armoniei ie terminat.

O chestiune foarte agitată în toate timpurile a fost acea a armoniei la cei vechi, și în particular la Greci; de mai multe secole, periodic, chestiunea revine pe tapet, apar opuri, broșuri, trătind chestiunea fără a o tranșa, leaderii se obosesc în polemică, armonia celor vechi ie dată uitărei, pentru a reveni pe tapet după un alt period, de vr'o cincî zeci de ani. Că vechii Greci n'au întrebuințat agregațiunii armonice

în sensul de astăzi, nu poate fi nici o îndoială; de asemenea pare greu de admis că un popor de o civilizațiune așa de înaintată să nu fi căutat a aplica în ansamblurile lor consonanțele ce cunoșteau și pe care le găsim astăzi până și la popoarele cele mai primitive; dar puținele documente de muzică practică ce se posedă astăzi de la vechii Greci sînt atît de insuficiente, și chîiar atît de variat interpretate, că această chestiune ie încă pendinte și nu se poate hotărî dacă probabilitatea poate fi considerată ca realitate și până la ce punct. De altmîntrelea această chestiune nu trebuie a o căuta în cuvîntul *A*, care la cei vechi avea un cu totul alt sens decît acel ce i-l dăm astăzi; la ieii *A*. iera simetria, ordinațiunea între diferitele părți ale unui tot și în muzică se raportă în special la simetria și regularitatea diferiților membri a frazelor melodice. La articolul *Acord* se poate vedea o scurtă skițare istorică a dezvoltărei armoniei, știința acordurilor; ie tot ceia ce ne permite cadrul acestui op. De prin sec. XVI și până în zilele noastre s'au scris ne-numerate tratate de *A*; cea mai mare parte însă, aproape totalitatea lor, nu sînt de cît colecțiuni de precepte empirice dictate de practică și adresindu-se mai mult memoriei de cît inteligenței elevului. Numai în timpii măi noi autorii în-



cep a căuta să părăsească această cale și în scrierile lor să urmeze o metodă mai științifică, căutând a stabili regulile lor nu numai pe exemplele trase din operele marilor măștri, ci și pe rațiune. Dar dacă aceste tendinți se pot vedea, îele stnt încă numai tendinți și nu se poate cita un tratat care cu adevărat să realizeze problema armoniei bazate pe știință și raționament.

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

— bandă de muzicanți numai cu instrumente de suflare, deosebindu-se de orchestră prin lipsa instrumentelor de coarde, și de fanfară prin prezența flautelor și a instrumentelor cu ancie. De ordinar muzicele militare ale regimentelor de infanterie snt armonii, 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, îe produs de suflul executantului, mai propriu, a da expresiune. Un instr., mai simplu, dar analog prin timbrul îe *Armonicorul Jaulin*.

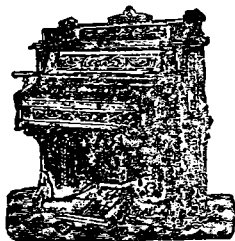
Armonios, adj. ce se aplică la tot ce produce efect prin armonie, sau îe susceptibil a pro-

duce astfel de efecte. Astfel o *melodie* poate fi *armonioasă* dacă îe susceptibilă a primi o bogată armonie. Se aplică une ori epitetul armonios, unui cor, unui instr. sau chiar unei voci, pentru a exprima că are sunetul plin, rotund, bogat în armonice.

Armonist îe acel ce cunoaște proprietățile acordurilor, legile ce guvernă întrebuințarea lor, și se poate servi de îele.

Armonista (fr.: *harmonista*) instr. imaginat și construit de factorul V. Gevaert din Gand. Îe un mecanism ce se aplică pe claviatura unui piano sau armoniu; o serie de 26 de bumbi, albi și negri corespund la tot atitea acorduri și îe de ajuns a apăsa pe unul pentru a obține acordul dorit. Îe un instr. destinat a ușura acompaniarea cîntului plan, făcînd această acompaniare accesibilă chiar persoanelor ce nu î cunosc regulile.

Armoniu sau *Armonium* îe nu-



5. Armoniu

mele generalmînte adoptat as-

țazi pentru clasa de instrumente mai mult sau mai puțin perfecționate, cu claviatură, și cu anci libere, instrumente analoge prin timbru cu orga, dar fără tuburi, prin cea ce se aseamănă cu vechile regale, de care se deosebesc însă prin anciele lor, libere și nu lovind și prin aptitudinea de a da expresiune sunetelor.

Cel întâi care ar fi întrebuințat anciele libere într'un joc de orgă pare a fi fost factorul rus Kirsnik, către 1780, a căruiele, svedezul Raknitz, introduce un joc analog în *Orchestra* abatelui Vogler. Dar cel întâi instr. care nu conținea de cît anci libere a fost *Orga expresivă* a lui Grenié (1810), în urmă alții au construit instrumente analoge, sau adaus perfecționari, și numele se înmulțiră nesfârșit, așa că vedem succesiv aparind *Eolina* (Schlimbach din Ohrdruff, 1816) *Claveolina*, *Eolodicon*, *Fisarmonica*, (Häckel 1818) *Aerofonul* (Chr. Dietz 1823) *Melofonul* și multe altele cari nu difereau de cît prin nume, principiul fiind același la toate. Numele de *armoniu* (fr.: *harmonium*) îl dădu factorul parizian A. Debain, către 1840, care cel întâi construi instrumente cu mai multe registre. Astăzi găsim instrumente de la cele mai simple, cu o extensiune de 4 octave și un simplu joc, până la instrumente cu două și trei claviaturi, cu o

extensiune de 7 octave, cu 18-20 de registre și cu diferite alte perfecționări ce au ridicat armoniul la un instr. de rangul întâi.

Claviatura armoniului se de ordinar de cinci octave, dar schimbarea jocurilor permite transpunerea acestei claviaturi cu o octavă mai sus sau cu una mai jos, cea ce dă o extensiune totală de șapte octave. Numărul jocurilor variază, dar instrumentele cu patru jocuri prezintă resurse suficiente și nu sînt peste măsură încărcate, aceste jocuri sînt puse la dispozițiunea executantului prin cîte două registre, unul la stinga, pentru partea gravă, și altul la dreapta pentru partea acută. Toate aceste jumătăți de jocuri au primit cîte un nume de instr. cu care se aseamănă mai mult sau mai puțin prin timbru, sau alt nume amintind acest timbru. În muzica notată aceste jocuri se exprimă printr'o cifră pusă într'un cerc. Iată numele și ordinea în care sînt puse diferitele registre în fața claviaturii unui armoniu cu patru jocuri:

F	S	4	3	2	1	G	E	1	2	3	4	C	F
Forto	Surdină	Fagot	Trompetă	Burlon	Corn englez	Grand Jeu	Expresivno	Flaut	Clarinetă	Fifra	Obol	Voce cerencesk	Forto

Unele din aceste jocuri (1 și 4) sună astfel după cum sînt notate, altele sînt transpozitorii; astfel sînt jocurile 2 și 3

cari sună unul octava gravă a notei scrise, celalt octava acută. Aceasta face că de multe ori întrebuițind registre ce aparțin la jocuri deosebite, cele două jumătăți a claviaturei nu concordează, dându-ne una sau două octave repetate sau o lacună. Așa de ex. registrele *Fagot* și *Clarnetă* ne dau o octavă repetată; și iată pentru ce: *Fagotul* cuprinde notele  $do_1 - mi_3$  sunind astfel după cum sint notate; *clarneta* cuprinde notele  $fa_3 - do_6$ , sunind însă o octavă mai jos, adică  $fa_3 - do_3$ ; ceia ce face că într-unid registrele avem octava  $fa_3 - mi_3$  repetată. Cu registrele *Burdon* și *Fifără* am avea o lacună de două octave.

Modul cel mai ușor de a varia intensitatea sunetului ie de a întrebuița mai mult sau puține jocuri; registrele F încă servesc pentru a da sunetelor o intensitate mai mare; în schimb registrele S și C moderează sonoritatea jocului 4. Un procedeu pentru a da o sonoritate progresivă armoniului consistă în accelerarea sau rărirea mișcării foilor, trăgând prealabil registrul E. Practicarea acestui gen de efect constituie principala greutate tehnică a armoniului și acest efect i-a valorat numele de *orgă expresivă*. În unele instrumente această greutate ie înlăturată prin mecanismul genunchierelor, cari dau efectul de *crescendo* și *decrescendo* prin simpla lor apasare pro-

gresivă. Registrul G., *grand jeu*, servește cași cum s'ar trage toate patru jocurile în acelaș timp; se întrebuițează prin urmare pentru efecte de intensitate mare.

Cum emisiunea sunetelor în A. ie destul de înceată, s'a căutat a se evita acest inconvenient; s'a parvenit prin mecanismul *percusiunei*, inventat de factorul Martin, din Provins, în 1844, și constind din lovirea ancilor cu ciocanașe în acelaș moment în care sint puse în vibrațiune și de curent. Acest mecanism are cite o dată un registru special, P; în unele instrumente însă ie nedespărțit de jocul I. Alte perfecționări mai moderne au fost aduse armoniului. Astfel tot Martin din Provins inventă mecanismul *prelungirei*, care permite executantului de a prelungi un sunet sau un acord, chîar ridicind mina de pe taste. Apoi mecanismul cunoscut sub numele de *mini dublate*, prin care apăsind o tastă se obține în acelaș timp și octava iei, așa că prin acest mecanism, prin intrunirea claviaturelor și a jocurilor, o singură tastă apasată poate face să se audă o aceeași notă de opt sau zece ori diferind prin timbre și octave.

Toate aceste perfecționări au făcut că armoniul ie astăzi un instr. complet prin sine însuși și deși iel nu datează de cit de vr'o jumătate de secul, iel se bucură astăzi de o favoare aproa-

pe egală cu cea a pianului, asupra căruia are superioritatea varietății timbrelor și a susținerii sunetelor. Dacă ie inferior orgăi prin sonoritate și prin numărul combinațiilor de timbru, are asupra acesteia avantajul expresiunii. În biserică adese armoniul înlocuiește orga, puțin accesibilă din cauza prețului îei mare. Compozitorii dramatici au întrebuințat armoniul dacă nu în combinațiuni orchestrale, dar cel puțin pentru a susținea într'un mod discret corurile neacompaniate și în alte circumstanțe. În timpii mai moderni Americanii au făcut o adevărată revoluțiune în construirea armoniilor (*Orgi americane*) făcând ca aneile să vibreze direct prin influența aerului pompat din foii, și nu a aerului comprimat.

Faptul cum că în aneile sunetele armonice, sunetele rezultante, batamentele, și celelalte sînt foarte ușor apreciable, a făcut că Armoniul ie un instr. preferat pentru cercetările acustice. În iel consonanțele au mai multă dulceață și disonanțele mai multă vigoare de cit în ori ce instr. analog, așa că nu ie o simplă întimplare că pe iel s'a cercat a se obține așa zisa „intonațiune pură” construindu-se armonii cu mai multe claviatură, dînd până la 53 de sunete deosebite în octavă.

Într'un cuvînt armoniul dupe ce s'a bucurat de favoarea muzicanților, dupe ce a atras

deosebita atențiune a acusticianilor, prin diferitele perfecționări ce i s'au adus cîștigă din ce în ce mai mult teren și în favoarea publicului iubitor de artă.

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

**Arpa** (it.) = harpă.

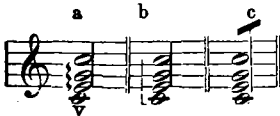
**Arpanetta** (it.) *Spitzharfe* (germ), harpă de mică dimensiune, de formă triunghiulară, cu lada de rezonanță verticală și coardele de amindouă părțile, cele grave de o parte, cele acute de cealaltă parte. A fost puțin întrebuințată.

**Arpeggione** (it.) sau *Guitarre-violoncelle* instr. de coarde, cu arcuș, analog, cu *Viola di Gamba*, construit în 1823 de G. Stauer din Viena. Avea șase coarde astfel acordate:  $mi_1, la_1, re_2, si_2$  și  $mi_2$ . Schubert a scris pentru acest instr. o sonată și V. Schuster o metodă.

**Arpeggia** (a) a face *arpeggii* (v).

Arpeggiu, figură melodică în care notele unui acord sînt lovite una dupe alta. Acest mod de execuțiune amintește *harpa* (it.: *arpa*, de unde numele de *arpeggio*), instrument impropriu pentru a produce acorduri. Introducerea arpeggiilor în muzica de piano ie atribuită lui Do-

menico Alberti, din începutul sec. XVIII, care l'a întrebuințat într'o sonată pentru clavecin, căuțînd a imita efectul instrumentelor cu coarde pîșcate. Azi în muzica de piano și de orî ce alt instr. întîlnim la fie care pas arpeggiu. Pe violină și congenerii ieî arpeggiile repezi nu trebuie a conține decit cel mult patru sunete; dacã sînt de o mișcare moderatã pot fi de orî cite sunete și ca extensiune nu au ca limitã decit extensiunea instrumentului; aceiași limitã o au și pe celelalte instrumente. Acordurile arpegiate sînt supuse absolut la aceleași reguli de înlãntuire, de preparațiune, de rezoluțiune, etc, cași cînd notele lor ar fi lovite în acelaș timp. Arpeggiile se înșamnă sau prin cuvîntul însuși scris de asupra acordurile ce trebuie a arpeggia (presc: *arp.*) sau printr'o linie în zigzag (a) sau chiar dreaptã (b) în fața acordului sau printr'o linie traversînd coada acordului (c)



Toate aceste mijloace de notațiune a arpeggiilor aratã în acelaș timp și nota cu care trebuie a se începe, direcțiunea arpeggiului. Arpeggiile sînt mai cu samã întrebuințate în acompaniamente; iele dau melodi-

eî acompaniate un avînt incomparabil, așã cã au fost și sînt cu mult efect întrebuințate în muzica dramaticã; dar mai cu samã muzica de camerã, muzica de agilitate, variațiunile sînt domeniul lor preferat.

Arpicordo (it.) sau *harpischord*, unul din vechile nume date clavecinului în seculii trecuți.

Arpinella (it.) specie de micã harpã avînd forma unei lire.

Arpone (it.) aug. de la *arpa*, instr. cu coarde puse în vibrație direct de degetele executantului, cași la harpã, dar avînd forma unui piano vertical. A fost imaginat și construit cãtrã sfîrșitul sec. XVIII de M. Barbieri din Palermo.

Arsis (gr. = ridicare) se numește în muzica modernã timpul slab, prin opoziție cu *tesis* (gr. = pogorire) timpul tare. Aceastã contradicere între senzul ce li se atribuie și etimologia lor provine de acolo cã la Greci, de la cari s'a luat aceste expresiuni, ca și la noi, notei sau silabei tari corespundea pogorirea minei pe cînd notei sau silabei slabe corespundea ridicarea. Gramaticii din evul mediu și metrica modernã au intervertit sensul acestor expresiuni, astfel cã și în contrapunct un cînt se zice în *arsis* cînd merge de la acut în spre grav, și în *tesis*, în cazul contrar. O fugã se numea prin *arsis* și *tesis* cînd respunsul se

tăcea prin mişcare contrară, prin inversiune.

**Artă**, în sensul cel mai general, îe un cuvînt ce presupune un complex de proceduri, o metodă întrebuiţată în vederea unui scop final, şi astfel acest cuvînt îmbrăţişează tot ceia ce pentru a exista a necesitat intervenţiunea minţii, inteligenţei şi voinţei omului. Într'un sens mai restrîns acest cuvînt îe rezervat manifestaţiunilor inteligenţei şi imaginaţiunei omenestii, şi prin urmare *Arta* îe facultatea, puterea prin care omul, inspirîndu-se de la natură, produce, crează opere, cari, adresîndu-se inteligenţei prin intermediul simţurilor provoacă admiraţiunea noastră. Artistul creînd nu face de cit manifestîndu-şi emoţiunile sau sentimentele sale, caută a provoca în cel ce ascultă sau vede opera lui, emoţiuni sau sentimente anaioage. Această manifestaţiune se realizează prin sunete, prin gesturi, linii, forme sau colori. Filozofii au clasiat artele în diferite feluri, dînd preferinţă uneia sau alteia, după modurile de manifestaţiune. Pentru noi nu poate fi nedumerire, *Arta* preferată îe fără îndoială *Arta* sunetelor prin excelenţă *Arta* trecutului, a prezentului şi a viitorului, prin excelenţă *Arta* universală şi a cea care mai puţin de cit ori care *alta* are nevoie de convenţiuni pentru a-şi putea exercita efectele îei. (v. *Muzica*).

**Arţar** (fr.: érable) lemn întrebuiţat în factura instrumentală, mai cu samă la construirea fagotelor, şi preţuit pentru perfectă lui omogeneitate, care îl face apt a lua un foarte frumos lustru. Îe de deosebite culori, alb, galben sau roşietec.

**Articula (a)** în vorbire îe a deosebi bine fie care silabă, în muzică a da fie cărei sunet întonaţiunea cuvenită. Un cîntăreţ se zice că are o bună articulaţiune, cînd interpretaţiune lui permite a se deosebi clar fie care silabă a textului şi observă cu strictetă efectele de *legato*, *staccato* ş. a.

**Artist**, în general îe 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 vocei în singurul scop de a-şi câştiga hrana zilnică, dar trebuie a iubi arta pentru îea însăşi, a te interesa şi a lupta pentru progresul îei combătînd ori de cite-ori ai vedea că se lucrează în contra acestui progres şi pentru degradarea îei.

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

As în terminologia germană = *la* <sup>1</sup>.

Asas = *la* <sup>2</sup>.

Ascarum, instr. libian, în care

sunetul iese produs de cozi de pană.

Ascior v. *Asor*.

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

Acest epitet care avea poate rațiunea lui de a fi pe când interpretii aveau facultatea de a introduce ornamente, cum și unde le dicta gustul lor, nu mai are azi, când intervalele ne fiind îndeplinite cu note pasagere, interpretii trebuie să se mulțumească a le executa astfel cum sint scrise. Dacă atacul unei quinte sau unei octave prin mișcare directă produce un efect antiarmonic, cauza nu iese în quinte și octave paralele cari nu există.

Asiria. Acelaș lucru ce iese cu muzica celorlalte civilizațiuni primitive iese și cu muzica la Asirieni. Monumentele descoperite la Kuiuugiuc și la Nemrud ne prezintă numeroase specimene, destul de bine conservate, de sculpturi reprezentând instrumentele muzicale întrebuițate la Niviva și în Babilonia. După desemnurile publicate de Rawlinson, în aceste monumente se găsesc la fie care pas harpiști și alți instrumentiști; iese drept că iese sint în grupe mai puțin numeroase de

cit în monumetele egiptene, dar scriitorii au lăsat descripțiunii de serbări, în care muzica joacă un mare rol, și la renumitele orgii babiloniene se semnaleză prezența a sute de muzicanți și muzicanti în palaturile satrapilor. Daniil între alți a lăsat descripțiunea unei importante serbări celebrate la Babilonia în care muzica juca un rol colosal. Dar ce iera muzica executată în aceste orgii și serbări? ce iera imnele în tonate în onoarea lui Nebo, a lui Baal și a celorlalte divinități asiro-babiloniene? ce ierau cingturile voluptoase sau ariale de dans ce se executau la orgiile satrapilor? ce ierau în fine marșurile lor resboinice sau fanfarele lor de vinătoare? Autorii păstrează cea mai adincă tăcere în această privință, nimic nu ne spun. Cum însă după instrumentele lor reiesă că mare a fost influența Egiptenilor asupra muzicei lor, se poate presupune că și muzica executată a fost cum tot aceeași ca și a Egiptenilor, care de altmintrelea tot literă moartă pentru noi iese, afară dacă nu vroim a o considera ca o străbună a muzicei pline de ornamente și de înflorituri a Arabilor, a Persilor, a Armenilor, a Curzilor, și a celorlalte popoare ce au moștenit prin attea secole caracterul eminamente asiatic al acestui popor datat molesiei și plăcerilor senzuale, lăstind sclavilor sarcina

de a le desfata urechile in timpul serbărilor lor.

In cea ce privește instrumentele intrebuintate, găsim in primul rang *harpe*, in general cu un număr mai mare de coarde de cit a Egiptenilor, dar puține varietăți și de forme mai puțin elegante, deși cea mai mare parte din monumentele citate sînt posterioare celor egiptene și nu datează de cit de prin sec.—X. Un alt instr. ce se găsește foarte adese reprezentat ție o specie de trigon cu 8 sau 9 coarde, numit *santir*, *pisanir* sau *psanterin*, care nu ție altă ceva de cit originea instrumentului care străbătînd veacurile a parvenit până la noi și ție cunoscut sub numele de *șimbală*, și care ție unul din străbunii pianului. Coardele santirului, întinse pe o cutie triunghiulară, ținută dinaintea executantului, țierau lovite cu una sau două baghete. Vedem apoi *kitara* cu 5 până la 10 coarde, ; *kisar* sau liră asiriană; fluiere simple și duble, in general mai scurte de cit acele ale Egiptenilor; nașul, numit *macrokitah*; diferite trompete; *sumponiah*, care nu ție alt ceva de cit instrumentul cunoscut azi sub numele de cimpoi. Instrumentele de percușiune, cari au jucat tot deauna și joacă un mare rol in muzica Orientului, au asemenea numeroși reprezentanți, și se văd diferite specii de dărăbăni, clopote, talgere ș. a. mai toa-

te cari se întîlnesc și la Evreii si la Egipteni.

Asor specie de harpă cu 9 sau 10 coarde, intrebuintată la vechile popoare a Asiei minore. Coardele ție țierau lovite cu un plectru.

Asora, lungă trompetă a vechilor Evreii.

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

Aspira (a) țiea introduce in plămăi aerul necesar pentru a putea cînta. Aspirațiunea joacă un rol insemnat nu numai la cîntăreți dar și la acei ce cîntă din instrumente de suflare, căci pe cit ție o greșală ce strică mult unui pasaj a-l intrerupe pentru a respira, pe atît face un frumos efect un pasaj luat dintr'o singură suflare sau o frumoasă notă ținută fără sfortăre, cea ce depinde numai de la îndemanearea interpretului de a-și procura la timp aerul de care are nevoie. In arta cîntului se învață pe cîntăreți a cunoaște locurile unde trebuie să respire; in studiul instrumentelor de suflare ție neglijat aceasta. In pasajele mai grele compozitorul își țiea singur sarcina de a indica cu o virgulă locul unde cîntărețul sau instrumentistul trebuie să aspire, dar aspirațiunea regulată țieste unul din cele întăi lucruri pe care elevul, cîntăreț sau instrumentist, trebuie să le învețe in școală.



Aspiratio (lat) *aspiration* (fr.) se numea un vechi ornament, care mai de mult iera numit *plica* și care iera o specie de brodărie, superioară sau inferioară, însemnată în scriere prin  $\vee$  sau  $\wedge$ .



Se executa:



Assai (it.) = mult, se pune ca complement pe lângă unii termini de mișcare sau de expresiune, dându-le mai multă putere; ex: *presto assai* echivalează cu *prestissimo*; *maiestuoso assai*, cu multă măiestritate.

Astupat (fr. *bouche*) se zice despre sunetele ce se obțin pe corn sau trompetă introducând mai mult sau mai puțin mîna în pavilionul lor. Prin acest mijloc, descoperit către 1760 de Hampel, din Dresda, sunetele 7 și 14 a seriei armonice sînt puse în condițiunii de a putea servi, iar celelalte pot fi pogorite cu  $\frac{1}{2}$  sau cu un ton, așa că se poate da instrumentelor așa zise naturale o scară mai mult sau mai puțin completă, dar în tot cazul lipsită de omogenitate. Sunetele astupate au în schimb un timbru particular, propriu a produce mult efect cînd sînt întrebuițate cu artă și în cu-

noștință de cauză; mai cu seamă în corn sînt apte a produce iluziunea îndepărtării, a imita admirabil ecoul, ș. a. Pe trompetă, deși posibile, au dat însă totdeauna rezultate mai puțin satisfăcătoare, din cauza puținei dezvoltări a pavilionului iei. Instrumentele de astăzi, cu cilindri sau cu pistonii, avînd o scară complet cromatică, nu mai au nevoie de sunete astupate; totuși pentru efecte de ecou sau de îndepărtare, compozitorii scriu cîte o dată pasaje întregi în sunete ast-fel obținute.

— Acest epitet iese atribuit încă unor tuburi întrebuițate în orgă, cari produc octava gravă a sunetelor produse de tuburi deschise de aceeași lungime.

Atac, în general iese modul de emiter a sunetelor; cum însă acest mod variază după natura sunetelor, și cuvîntul *A.* iese diferite accepțiuni. Ast fel la instrumentele cu claviatură iese apăsarea tastelor; se zice că un instrument are un *A.* greu sau ușor după cum tastele pentru a fi apăsat cer mai multă sau mai puțină putere; asemenea se zice că un instrumentist are un bun *A.*, slab, puternic, aspru ș. a. după cum înțelege iesel a se servi de instr. și după dispozițiunile lui fizice; în fine sînt deosebite modurile de atac după modul de articulație indicat de compozitor (*v. Staccato, legato* și varietățile lor).

La instrumentele de suflare, atacul variază de la un instr. la altul. Ast fel la flaut iese cu totul altul de ct la instrumentele de alamă, la care buzele executantului joacă rolul de adevarate anci vibrante. In arta cintului atacul iese una din părțile cele mai grele, și elevul nu trebuie a face nici un pas mai departe înainte de a avea un mod de *A.* sigur. (v. *Emissiune*).

— In arta compozițiunei se dă cte o dată numele de *A.* unui mic motiv care, insuficient pentru a putea fi luat drept temă a unei fugi, poate servi in părțile de trecere, de desvoltare, și ie numit ast fel pentru că părțile care-l propun și-l reproduc, o fac de obicei după o pauză, sau cel puțin după o notă de o durată mai lungă. Cite o dată se întrebunțează acest cuvint pentru motivul de trecere de la tema la contra-tema unei fugi sau la reîntrarea, la readucerea unei melodii deja auzite.

Ataca (*a*) iese a începe o melodie sau a o relua după o pauză oare care. Atacarea trebuie făcută cu siguranță, cu putere, și nimic nu strică mai mult unei melodii de cit un atac îngăimat.

*A tempo* (*it.*) = in mișcare, expr. ce se pune după altă expr. ce a intrerupt sau modificat mișcarea primitivă, ca *ad libitum*, *ral. ș. a. A. t.* insamnă că

trebuie din nou a păzi cu stricteț mișcarea indicată.

*Atena* se numea la vechii Greci att o specie de fluier ct și o trompetă.

*Atractive, Sunete a.* se numesc acele ce au o tendință a se rezolvi in spre alte sunete vecine. Ast fel sint mai întâi notele disonante, care se știe au o atracțiune către gradul lor inferior; apoi nota senzibilă, care tinde a sui cu un grad, rezolvindu-se in tonică. Asemenea note atractive sint notele alterate precedate de aceleași note ne alterate; astfel notele diezate tind a trece la nota alăturată superioară, cele bemolizate la cea alăturată inferioară; această atracțiune există de multe ori chiar cind notele alterate nu sint precedate de aceleași note ne alterate (*V. Alterație*).

*Attaca* sau *A. subito* (*it.*) ie o expr. ce se întrebunțează une ori la schimbările de mișcări sau la terminarea unei părți dintr'o compozițiune mai mare, cind partea ce urmează trebuie începută fără intirziere, fără intrerupere cum ie de ordinar obiceiul.

*Atzeberiscim* *Ațeberuscim*, vechi instr. evreu. Ca și tot ce se rapoartă la muzica Evreilor a dat naște la diferite opiniuni și polemici. Bartolocius zice că nu iera numele unui instr., ci in general a tuturor acelor făcute din lemn de tei.

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

**Aubade** (fr.) concert dat în zori (fr.: *aube*) sub ferestrele cui-va. Tot astfel s'a numit în urmă mică bucăți de muzică scrisă în această intențiune. De la trubadurii a trecut la muzica pur instrumentală în sec. XVII. Astăzi deși obiceiul concertelor în zori nu mai persistă aproape pe nicăiri, compozitorii tot dau numele de *A.* la compozițiunii de un stil ușor și elegant, în caracterul ce ar trebui să aibă bucățile destinate la un ast fel de concert.

**Audifon**, instr. ce servește a demonstra că nervul acustic ie singurul organ esențial auzului.

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

**Audițiune**, acțiunea de a auzi, fenomenul percepțiunii sunețelor (v. *urechie*) — Specie de examen ce un executant, cîntăreț sau instrumentist, susține pentru a fi angajat.

-- *colorată*, fenomen constînd în aceia că la unele persoane oare cari excitațiunii auditive evocă constant anumite imagini subjective colorate. Sint două forme principale de *A. c.*: la unii senzațiunea colo-

rată nu se produce de cît pentru unele sunete muzicale; la alții 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 semnăla în 1865. Senzațiunea variază după înălțime, intensitate și timbru. În general sunetele grave provoacă o senzațiune de culoare închisă, cele acute, de culoarea deschisă. Acordurile naturalminte provoacă diferite senzațiuni, după cum sint consonante, disonante, majore, minore, diezate, sau bemolizate ! Diferite instrumente asemenea au proprietatea de a trezi diferite senzațiuni colorate, tot deauna particulare și caracteristice timbrului instrumentului. Ast fel trompeta la diferiți indivizi a dat o senzațiune de roș purpuriu; clarneta și flautul, galben; violina, albastru; violoncelul și contrabasul, violet. Meyerbeer pare că prezinta o particularitate analoagă de acest gen cînd numea purpuriu unele acorduri din *Lützows Wilde Jagd* de Weber. Ori cum ie un caz patologic care până acum n'a avut o explicațiune satisfăcătoare și nu-și găsește locul aici de cît ca curiozitate; dar cine știe ce ne rezervă viitorul? o serie de caleidoscope înlocuind o simfonie de Beethoven poate . . . pentru auditorii colorati.

**Auflösung** (germ.)=rezoluție(v)

Auftakt (germ.) antetact, = tact necomplect.

Augmentatio (lat.) în notațiunea măsurată ȳera contrarul diminuțiuneii, de ordinar restabilirea valoarei obicinuite a notelor. (v. Proportie). v. încă a *Agrava*.

Augmenté (fr.) = crescut.

Aulos ȳera la Greci numele generic a unei întregi serii de instrumente de suflare; autorii mai moderni îl traduc prin *flute, flöte, flauto*, de și nu-s de acord în privința naturii lui. Pe cînd unii îl consideră ca un instr. cu ancie, cași pe *tidia* romană, alții îl consideră ca un fluer. Ori cum Grecii aveau o mulțime de varietăți de A.: drepte, oblice, medii, duble, beotiene, frigiene ș. a.

Auricular se zice despre tot ceă ce are un raport cu urechia, și în special cu urechea externă.

Autentic se zicea în muzica vechie, în cîntul plan, despre modurile sau tonurile în care tonica servea de finală, și ambitus ȳera cuprins între tonică și octava ȳei, prin opoziție cu cele plagale în care nota finală ȳera dominantă și ambitus cuprins între dominantă și octava ȳei, tonica aștindu-se ast fel la mijloc. În modurile autentice octava ȳe împărțită în quintă și quartă (ex: *do-sol-do*), în cele plagale în quartă și quintă (ex: *sol-do-sol*).— În vechime se numea *autentică* o fugă a căreia temă preceda as-

centent. Acest epitet se mai da cadentei pe care o numim azi perfectă.

Autofone se zice despre instrumentele formate din corpuri solide, destul de elastice pentru a putea întreține mișcarea vibratorie provocată prin lovire, pișcare sau frecare (v. *Instrument*).

Automate *muzicale*, aparate care prin ajutorul unui mijloc mecanic execută diferite bucăți muzicale. După modul cum sînt puse în acțiune ȳele sînt de două specii: 1) printr'un sistem de roate, resorturi sau greutateți și 2) prin învîrtirea unei manivele. După modul de producțiune a sunetelui ȳele asemenea se împart în: a) prin clopote, timbre, lame metalice sau coarde; b) tuburi sau ancii vibrante.

Toate automatele vechi ȳerau puse în acțiune printr'o manivelă lucînd asupra unui sul dințat; numai în timpurile recente sulul dințat a fost înlocuit prin discuri sau bande de carton perforat.

La jocurile de clopote (*carillon, glockenspiel*), poate cele întăi automate muzicale, sulul dințat lucrează direct asupra unor ciocane care căzînd lovesc clopotele; în timpii mai poi însă, s'a imaginat a face ca sulul să nu lucreze de cît asupra unor resorturi, cari atinse dau drumul ciocanelor ce lovesc clopotele.

În cutiele mici cu muzică, ca

la cîsornice, dinții sulului pun în vibrație o serie de lame vibrante, sau mai bine zis dinții unei specii de pîeptene metalic.

În orga de barbarie dinții sulului deschid supapele ce permit intrarea aerului în diferitele tuburi; cum însă aici intermediat după trecerea dintelui supapa căzînd ar face să înceteze sunetul, în loc de dinți sulul poartă sîrme îndoite în formă de scoabe, cari țin supapa ridicată tot timpul cît trebuie să dureze sunetul. Sulul la aceste orgi merge cu mult mai încet de cît manivela, aceasta avînd a mișca și foile în acelaș timp.

Discurile și bandele perforate lucrează în acelaș mod ca și noile mecanici a carlioanelor, lăstînd libere resorturile diferitelor supape ce corespund tuburilor sau ancielor ce trebuie să sune.

Cel mai mare automat muzical iese *orchestrionul* specie de mare orgă cu tuburi, cu un sistem de roate și greutăți și cu sul dințat. *Ariston*, *Herofon*, *Manopan* sînt toate cu manivelă și cu anci libere; la cele două dintăi muzica iese notată pe discuri, la *manopan* pe bande perforate. După acelaș sistem s'au construit pian mecanice sau aparate putîndu-se aplica claviaturei ori căruia piano sau armoniu: *Drehpiano*, *Pianina*, ș. a.

**Auz**, simțul percepțiunii sunetului; organul seu iese urechea; pentru mecanismul auzului v. *Urechia*.

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

**Avicinium** (lat.) vechiu joc de orgă a căruia tuburi împlintate într'un vas cu apă produceau un vuet destul de asemănător cu cîntul păsărilor; factorii moderni însă găsind această imitație prea copilărească și prea puțin convenind artei religioase, au suprimat acest joc din orgile moderne.

**Axion**, cuvînt gr., nume ce se dă uneia din bucățile cele mai principale ce cîntă corul în timpul liturghiei în biserica noastră. Axionul precedează Concertul și urmează imediat după „Pre tine te lăudăm“; iese un imn ce se cîntă pentru a slăvi pe Maica Domnului și de obicei textul începe cu cuvintele: „Cuvine-se să te ferim cu adevărat Născătoare de Dumnezeu“. Acest text iese cîntat în tot timpul anului, cu excepție numai pentru serbătorile așa zise împărătești cînd iese înlocuit prin alte texte, ceia ce necesitează naturalmintă și altă muzică.

**Azione sacră** (it.)=oratoriu (v.).



*B*, în vechile notațiuni alfabetice reprezintă generalmente nota pe care o numim azi *si*. Cum însă această notă făcea cu nota *fa* un interval de triton, ce trebuia a evita, s'a convenit a se face în solmizație această notă naturală sau pogramită cu jumătate de ton, după cum venea sau nu venea în relație cu nota *fa*. Pentru a reprezenta în scris această modificare s'a admis un *b* rotund, pentru nota pogramită și un *b* patrat pentru nota naturală, care prin diferite transformări au ajuns bemolul, și becarul nostru de azi (*b* și *♭*). În unele notațiuni până azi litera *B* reprezintă pe nota *si* natural în notațiunea germană însă *B* se rapoartă la *si* bemol, *si* natural fiind reprezentat prin *H*. — Ca prescurtare a servit și servește încă pentru cuvântul bas; singur *B* indică basul vocal, *B. C.* ie basul continu, într'o partițiune pe portativul unui instr. altul de cit basul ie în loc de *coll basso*. *B cancelatum* s'a

numit un timp diezul. *Bfa*, *Bfa-si*, *Bmi*, ierau diferitele numiri ce lua sunetul *si* în solmizația prin mutațiuni (*v.*). În Anglia *B* servește cite o dată ca prescurtare în loc de *Bachelor* (Bacalaureat).

*Ba v.* Babizație.

*Baaz*, mică timpană arabă, cu recipientul de bronz.

*Babilonian*, mod arab, care după teoricianii lor exprimă bucuria și care unit cu modul resboinic celebrează triumful.

*Baborak*, dans boem, cu schimbări de măsură.

*Bacalaureat în muzică* ie un titlu ce nu există decit în Anglia unde poate fi dat de unele Universități (engl.: *Bachelor*). Poate fi dat nu numai muzicanților practici, dar chiar, și mai cu samă teoricianilor. Examenul consta din comentarea unui text de Boetiu. Cei mai vechi bacalaureați în muzică cunoscuți, au fost T. Seynt și H. Habyngton, din Cambridge, cari trăiau în sec. XV. R. Hed

obținu acest titlu în 1506 în urma scrierei unei *messe*. În 1636 statutele universității din Oxford, pe lângă proba de mai sus, cerea candidatului de a scrie o compozițiune vocală sau instrumentală. Mai tirziu, în sec. XVIII titlul de «baccalaureat în muzică» pierde din favoare, favoare ce recăpătă în epoca contemporană. La universitatea din Oxford, pentru a obține titlul trebuie a susține un examen cu probe multiple. Mai întâi candidatul susține un examen oral sau în scris asupra unei pagine de armonie sau contrapunct în 4 voci, și scrie o compoziție vocală sau instrumentală; apoi, după 6 luni, trece un alt examen asupra armoniei, contrapunctului în 5 voci, fuga, canon, istoria și estetica muziceii. În 1866 numărul bacalaureaților în muzică iera la Oxford de 3; în 1874 ierau 11 și de atunci numărul lor progresaază. Aceasta pentru Oxford. Universitățile din Dublin și din Cambridge încă pot conferi acest titlu, care dă dreptul de a se prezenta pentru posturile de șef de orchestră sau de coruri bisericești.

**Bacanale** (*Baccanale*) sau *Dionisii*, se numeau în antichitate niște serbări în onoarea zeului Bacus. Au fost mai întâi celebrate în Egipt, de unde în sec. XV au trecut în Grecia, introduse de Melampus. Iele se celebrău în timpul nop-

ței, la vâieutul dărbănilor și talgerelor. Trecute în Italia, au fost în urmă oprite din cauza orgiilor și scandalurilor la cari dădeau naștere și pe urmă încă restabilite în timpul imperiului sub numele de *liberalia*, cari s'au perpetuat în mascaradele moderne. În muzică se dă numele de B. unor compozițiuni vocale de un caracter vesel și sgomotos.

**Bacchia**, dans popular în Kamceatca, de un ritm bine accentuat în  $\frac{2}{4}$ . Se zice că ar fi sămănând mult cu dansul cunoscut în Europa sub numele de *dansul ursului*.

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

**Bagana**, liră abisiniană, de ordinar cu zece coarde, puse în vibrațiune prin ajutorul unui plectru.

**Bagatelă**, nume ce se dă unor mici compozițiuni pentru piano, de un caracter simplu și destinate mai cu samă începătorilor.

**Baghetă**, vargă de lemn sau de os cu care se servesc șefii de orchestră sau de cor pentru a bate măsura, a conduce. Ie de preferat să fie albă, pentru că se pot mai ușor urmări mișcările ieii; ușoară, pentru că obosește mai puțin mina; și lungă aproximativ de 60 cm. pentru că mai scurtă, mișcările nu i-ar fi destul de precise, și mai lungă ar fi oboșitoare, întimpinând prea mul-

tă rezistență în aer. Ie adese înlocuită cu un arcuș, cu un sul de hirtie, sau cu ori ce altceva analog, bătindu-se măsura chiar și cu mina 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: darabana, țimbală, ș. a.

Baglama, specie de mandolină arabă.

Bagpipe (eng.) cimpoi (r.).

Baladă, a fost numită la început, o arie ce se cânta dansind și astfel, chiar 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 privința muzicii sau a textului. Ie acelaș lucru cu celelalte țeri, unde îea îe numită *ballade*. În țerile Nordului însă și mai cu samă în insulele britanice, balada îea loc în primul rang al cîntecelor populare, trăind de obicei subiec-  
Ie istorice sau legendare, formate din strofe curențiale. Deja în sec. XIV și XV Anglo-Saxonii menționau sub numele de *ballad*, arii cari se respindeau în popor și prin castele, fără a se cunoaște autorii lor, și servind pentru poezii de caractere variate, sentimentale sau satirice, licențioase sau politice. După ce s'a bucurat mult timp de favoarea poporului, și a fost protejată sub Henri VIII și Eli-

zabeta, regina Maria și Puritanii cercară a o persecuta; dar balada îera deja înrădăcinată în moravurile poporului și nimic nu putu s'osmulgă. În sec. XVII Sterngold încercă a-î substitui psalmii traduși în versuri și adaptați la motive muzicale populare; psalmii se cîntară, dar balada nu dispăru. Ca și toate ariile cîntecelor populare mult timp ariile baladelor n'au fost transmise decit prin tradițiune, fără a se fi gîndit cineva a le nota și aduna; prin cărțile de lăută și virginală, de prin sec. XVI și XVII se găsec cele mai vechi arii de balade, dar îe foarte greu a le deosebi de ariile de dans, cu cari sint amestecate și cu cari se confundă. Colecții speciale de balade nu încep a apărea decit prin sec. XVIII. Se pot deoseb: diferite genuri. 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 *Copiii în pădure*, a căreia origină se suie la domnia lui Ricard III, la sfîrșitul sec. XV. Baladele istorice, și mai cu samă cele satirice și politice, au un caracter alt caracter, și muzica lor îe formată din arii de dans; melodia îe de ordinar în <sup>6</sup>/<sub>8</sub>, începînd cu o anacrusă, formată din fraze scurte de trei sau patru masuri, cu pîtrimea



fie cărui timp tare punctată :



Foarte adese ori textul se termină printr'un refren sau prin onomatopeie. Multe din ariile baladelor engleze și scoțiane mai ales, sînt pline de farmec și de originalitate și măștri celebri nu au ezitat a scrie acompaniamente pentru unele din Țele.

În timp ce balada în Anglia Țe lăsată în sama poporului și a muzicanților lui, în Germania în secolul trecut se dă acest nume unor compozițiuni de un caracter dramatic prin excelență, cu melodia și acompaniamentul schimbîndu-se mai la fie-care strofă pentru a urma riguros textul. Poeziile lui Bürger servesc compozitorilor în acest scop și J. André scrie cel întâi muzica pentru balada sa *Leonora*. Zumsteeg își făcu un adevărat renume în acest gen de compozițiuni, dar Carl Löwe îl făcu uitat și la rîndul seu avu ca rivali pe cei mai mari compozitori ai șccalei germane, între cari Beethoven și Schubert, și balada acestuia, *Erkönig*, poate trece cu drept cuvînt pentru model al acestui gen. Schuman asemenea a scris balade declamate cu acompaniament de piano (op. 106 și 122); a scris asemenea muzică pentru sol, cor și orchestra pentru diferite balade de Gerbel și Uhland, dar a-

ceste trec din rangul baladelor propriu zise, a cărora formă Țe solo vocal cu acompaniament de piano sau de orchestră. Alți compozitori au dat numele de baladă unor compozițiuni cari nu s'ar putea spune de ce poartă acest nume, căci nimic în Țele nu Țe care ar putea caracteriza sau justifica titlul lor. Ast-fel a fost Chopin care a scris patru balade pentru piano. În fine muzica descriptivă nu a lipsit de a lua pentru sine această formă sau mai bine acest titlu, și vedem pe lingă baladele pentru piano a lui Liszt, Rubinstein ș. a. balade pentru orchestră, în cari compozitorul caută a urmări cu muzica lui diferitele peripeții ale unei istorisirii dramatice.

Balafu, Țe o specie de *xilofon* uzitat în Senegal. Țe format dintr'un cadru de lemn pe care sînt înșirate o serie de vergi de lemn de diferite dimensiuni, așazate pe două trestii. Sub aceste vergi sînt tatarce servind ca lăzi de rezonanță. Numărul vergilor și a tatarcelor variază, și se găsesc instrumente de o extensiune diatonică de două octave jumătate ( $do_2 - sol_4$ ) și chiar mai mult. Pe țemurile Zambezului acest instr. poartă numele de *Marimba*. Instrumentele numite *Sanco* și *Kinanda*, uzitate asemenea la Negri, sînt instrumente analoge.

Balalaika, specie de chitară

primitivă, cu trei coarde, și cu lada de rezonanță de formă triunghiulară, de origine tatară și foarte populară în Rusia, mai cu samă în Ucraina. Cași *Guzla* sîrbă și *Bandura* malorosiană, nu servește de cît a a-compania vocea. Acordul Ței Țe de obicei:  $sol_3 - do_4 - mi_4$ , sau  $mi_4$ .



6 Balalaika

**Balancement** (fr.) sau *Bebung* (germ.) se numea un vechiu artificiu de cînt, care după definițiunea ce-î dau vechii autori Țera o specie de *tremolo*; de *vibrato*, cu alte cuvinte o slabă repetare a notei. Țera însernat prin semnul  $\sim$ . De

exemplu  $\sim$  se execută cam

asa:  . În exe-

cuțiunea muziceii de clavecin se numea ast-fel o specie de legănare a degetului pe tastă, căreia Ți corespundea o tremurătură a tangetei pe coardă. Țera marcat prin semnul  $\dots$  pus deasupra notei, și Țe un efect irealizabil pe pianul modern.

**Balanța pneumatică**, instr. ce servește a măsura puterea și compresibilitatea aerului în orgi.  
**Balet**, (it: *Balletto* de la *Ballare*, a dansa) se numește un dans figurat, o reprezentațiune dra-

matică în care acțiunea nu Țe exprimată decit prin gesturile și atitudinile dăntuitorilor a-companiați de muzică. Se ca-ută de obicei originea pau-tomimelor dansate în dansu-rile religioase ale Egiptenilor, în evoluțiunile corului la Greci, la Romani, dar baletul propriu zis, nu apare de cît în sec. XV, (1489), în Italia, de unde a fost introdus în Franța și în celelalte țeri ale Europei. Pe lângă baletul propriu zis, cu o acțiune dramatică, sînt baleturi de dimensiuni mai mici, servind ca părți episo-dice în opere sau comedii, de unde numele de *opera-balet*, *comedie-balet*, date la piese în cari fie-care act conține cîte o ast-fel de parte episodică de dans. De multe ori pe lângă titlul de *B.*, ce se dă la ast-fel de acțiuni dramatice, i se adaugă un epitet raportîndu-se la genul la care aparține subiectul tratat: *B. eroic*, *istoric*, *pastoral*, *comic*, *eroi-comic* ș. a. Muzica de balet nu trebuie confundată cu așa zisa muzică de dans, muzica de bal. Deși destinată a re-gula și susține pasurile dăntuitorilor, totuși nu Țe așa ri-guroso ținută la ritmurile ba-nale ale acestora, și în com-pozițiunile maiștrilor găsim arii de balet de o adevărată va-loare artistică. Cazul Țe cu a-devărat rar, dar Țe cu atît mai prețios cu cît pasticile și ba-nalitățile abundă. Baleturile

au luat cu timpul o așa dezvoltare că vedem baleturi de acțiune cite o dată de așa importanță că ocupă întreaga durată a unei serate, și pe de altă parte în unele teatre, ca în Opera Mare din Paris, ca-tel de sarcină oprește reprezentarea orîi cărei opere ce nu ar conține un balet. Această obligațiune face ca în operele lipsite de această distracțiune a lornetelor fotelurilor de orchestră, se introduce între actele II și III cite un balet ce nu are nici o legătură cu acțiunea dramatică a operei reprezentate, și nu poate dovedi decît reul gust și absurditatea acestei obligațiuni. — În sec. XVIII au fost numite încă *B.* compozițiunile de muzică de cameră formate din unirea mai multor arii de forma și caracterul ariilor de dans (*Sonata da camera*).

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

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

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

**Ballatta** (it.)=baladă.

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

**Bambula**, specie de darabană a Negrilor din Haiti și dans executat la vuetul acestui instr.

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

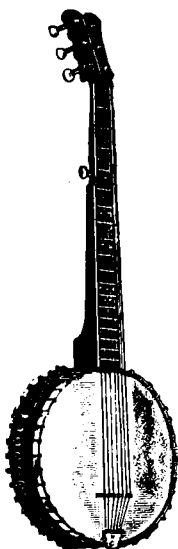
**Bandă** (it: *banda*) se numește în Italia complexul de muzicanți cu instrumente de suflare și percusiune, fie luat izolat, ca muzică de armonie, sau fanfară, fie ca muzică militară, fie ca parte a orchestrei. Acest nume a fost dat și la diferite alte grupe de muzicanți: *la bande de 24 violons* a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

**Bandar** sau *Bendeir* specie de dairea algeriana, sub a căreia membrană sint întinse două sau mai multe coarde.

**Bandoer**, *Bandola*, *Bandolon*, *Bandora*, *Bandore*, *Bandura*, *Banduria*, au fost numite în sec. XVI, XVII și XVIII, diferite instrumente, cu fundul lăzei de rezonanță lat și cu părăți laterali ca chitara, și cu coardele pișcate. De altmîntrelea aceste instrumente, cași acele numite *Mandora* și *Pandora*, difereau mult prin numărul și specia coardelor și prin modul lor de acordare și cite o dată și prin forma lor.

**Bandura** se numește încă un instrument foarte uzitat la cazaciî din Ucraina. Ie 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 unele întinse pe gîtul instrumentului, și altele netrecînd dincolo de lada de rezonanță. Coardele sint puse în vibrație pișcîndu-le cu mina

dreaptă, pe cind 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 origine modernă, ȳea ȳe intrabuințată în acelaș timp cu o altă darabană numită *tabla*.— În Senegambia se numește **Bania** un instrument analog pentru formă cu *banjo*, dar avind numai una sau două coarde, din care una ține hangul.



7 Banjo

**Banjo**, specie de chitară, instrumentul favorit al Negrilor americani, cari pare că l'au importat de la Negrii africani, cari numesc **Bania** un instrument analog. **Banjo** are 5, 6, până la 9 coarde, lada de rezonanță formată dintr'un cerc pe care ȳe întinsă o membrană și gtitul relativ foarte lung.

Specia cea mai uzitată ȳe cu 6 coarde, astfel acordate: *sol*<sub>2</sub> *re*<sub>3</sub> *sol*<sub>3</sub> *si*<sub>3</sub> *re*<sub>4</sub> și *sol*<sub>4</sub>. Din America a trecut în Anglia unde a căpătat o mare favoare. Muzica pentru **B.** se scrie în cheia lui *sol* cu o octavă mai sus de cum sună. Coarda cea mai acută, a melodiei, se atinge cu degetul cel mare, astfel că ȳe pusă unde de obicei se pun coardele grave.

**Bănsulie**, specie de fluer indian. **Banza** instr. analog prin formă cu *Banjo*, dar avind numai 4 coarde. ȳe uzitat în San Domingo.

**Banya** v. **Bania**.

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

**Barabană** = Darabană.

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

**Barata-vina** v. *vina*.

**Barbar**, numeau unui autorii modului lidian (v).

**Catherina**, *lira b.* v. *amfiscord*.

**Barbier**, (fr: *mentonniere*), mic aparat ce se aplică violinei pentru a putea fi mai bine fixată sub bărbia executantului.

**Barbiton** sau **Barbitos**, vechi instrument grec, instrumentul preferat al lui Alceu, Safo, Anacreon, dar asupra construcțiunei căruia nu se știe nimic altă decit că avea un număr mai mare de coarde de cît *lira* și *kilara*, cea ce face a se crede că ȳera 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 venețianî. Cele întîi barcarole îterau melodii populare, improvizate de însuși luntrașii venețianî cari-și aruncau din barcă'n barcă strofele sau versurile lui Tasso, Dante ș. a. poeți italienî. Generalminte barcarolele sint cîntece de amor, de un caracter melancolic, în măsura  $\frac{6}{8}$  sau  $\frac{3}{4}$ , mișcare moderată sau chiar încetată și cu ritmul imitînd oare cum legănatul valurilor sau cadențarea vîslelor. Compozitorii n'au lipsit de a introduce Barcarola în opere, unii introducînd chiar melodii populare, ca Rossini în *Otello*, alții scriind arii în genul barcarolelor populare. Cel întîi care a introdus o barcarolă în operă a fost Paesello, în *Re Teodoro* (1784), cîntată de un cor. Una din cele mai frumoase barcarole introduse în teatru îe fără îndoială acea din *Oberon* de Weber. În *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. În afară de teatru încă s'au scris barcarole pentru una sau două voci; 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 ga-*

*lère* de Saint Saëns ș. a. Apoi barcarole pentru orchestră, și chiar pentru piano (Mendelssohn, Chopin, G. Fauré, ș. a). Bard, poet cîntăreț al vechilor Galî și în general al tuturor popoarelor de origină celtică. Îei formau corporațiunea lor guvernată de legi și obiceiuri tradiționale. Îei cîntau în timp de pace pe Dumnezeu și faptele eroilor și în timp de război însuflețeau curajul luptătorilor. Istoria barzilor pleacă cu mai bine de 12 secole înainte de Christos, și dacă în Galia și în țerile cucerite de Romani îei au dispărut de timpuriu, căci cuceritorii persecutară sistematic pe acești ațîțitori ai patriotismului, în Scoția și Irlanda îei s'au menținut până în sec. XVIII. Cei mai celebri barzi au fost Fingal și fiul seu Osian; Turlogh O' Carolan, mort în 1737, îe considerat ca ultimul bard, și cîntecele lui, muzică și poezie, se conservă încă. Instrumentul cu care se acompaniau vechii barzi îera așa numitul *crut* (v.). Germanii n'au avut nimic analog cu barzii; în schimb însă Scandinavii au avut pe *Scalzi* lor (v. *Scald*). Cîntecele ce compuneau și cîntau barzii, de ori ce caracter îterau, se numeau *Bardit*.

Bardone, corupțiune a cuvîntului it. *Bordone* (v.)

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

Baril (fr) sau *bariletto* (it.) nume ce se dă părții din tubul clarinetei intercalat între plisc și partea medie superioară.

Baripicnon se numea în vechea teorie a muzicii grecești specia de tetracord în care semitonul iera la partea cea mai gravă; de ex: *mi fa sol la*.

Bariton, voce bărbătească medie, ocupind locul între tenor și bas, unind pe lângă puterea și energia vocii de bas, dulceața în timbru caracteristică vocii de tenor. Aceste au făcut că această voce a fost numită într'un timp și *concordant* și *basse-taille* (fr) = tenor grav. Muzica pentru bariton s'a scris un timp în cheia de *fa* pe linia a treia, dar această cheie a fost neglijată și cheia de bas adoptată generalmente. De o extenziune medie destul de mare (*la<sub>1</sub>—fa<sub>3</sub>*) vocea de bariton ține în muzica dramatică un rol principal din cauza accentelor variate ce poate lua. Fiind pe de o parte vocea cea mai comună printre cîntăreții și pe de altă parte tenorii adevărați fiind relativ rari, compozitorii au cam maltratat-o, făcînd să suie adese pînă pe la *sol<sub>3</sub> #* adică trătînd-o aproape ca o voce de tenor grav sau de forță, cari nu merge mult mai sus. În vechile opere franceze nu prea se găsesc roluri de bariton; în schimb însă, în cele italiene găsim în de ajuns. Unii compozitori au dat chiar rolul principal

vocii de bariton: *Don Juan* (Mozart) *Wilhelm Tell* (Rossini) *Hamlet* (A. Thomas) *Henric VIII* (Saint-Saëns) sînt baritonii. Meyerbeer, Verdi, Donizetti asemenea au dat roluri importante vocii de bariton; ȳe de ajuns a cita pe Nelusco din *Africana*. În oratoriile Händel și Bach dau vocii de bariton roluri preponderante și Bach chiar alege această voce pentru rolul lui Crist în *Pasiunile sale* (Sf. Matei și Sf. Ioan). Schumann în *Scenele din Faust* îl face pe acesta bariton și Wagner asemenea dă roluri frumoase acestei voci: Wolfram din *Tannhauser*, Wotan din *Niebelungen*, Gurnemanz din *Parsifal*. Printre cei mai celebri baritonii ce au ilustrat scenele străine se citează pe italienii Pelegrini, Tamburini, Delle Sedie, francezii Martin, Barroilhet, Bonnehee, Faure și în falanga de baritonii renumiți din zilele noastre se citează și numele unui român: D. Popovici.

— instrument analog prin formă cu violoncelul, dar avînd șapte coarde puse în vibrație prin arcuș: *si<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub>, la<sub>1</sub>, re<sub>2</sub>, fa<sub>3</sub>, si<sub>2</sub>* și *mi<sub>3</sub>* și un număr de coarde sub limbă, vibrînd prin simpatie sau pișcate de degetul mare al mînei stîngi. Numărul acestor coarde simpatice a variat de la 7 la 24. Acest instrument, pe care-l găsim încă numit *viola di bordone, di fagoto*, azi aproape cu desevir-

șire uitat, s'a bucurat de o mare favoare în sec. trecut, mai cu samă în Germania, și între alți compozitori cari au scris pentru acest instrument, a fost Haydn, cari i-a dedicat un mare număr de compozițiuni, din nefericire cea mai mare parte pierdute în 1774 în incendiul castelului de la Eisen. În 1855 s'a numit *bariton* o specie de violă acordată cu o octavă mai jos de violină și ținând în familia instrumentelor cu arcuș moderne locul între violă și violoncel. A ramas însă ca o simpla încercare.—Specie de oboi usitat în sec. XVI și XVII, sunind o octavă mai jos de oboiul 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 baritonului în corul vocal (v. *Saxhorn*, *saxofon*, *sarusofon* ș. a).

—în armonii și fanfare ie denumirea prescurtată ce se dă saxhornului bariton în *si* ♯, numit și *eufontu*, sau instrumentelor analoge: *clavico* în *si* ♯ etc.

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

**Barkarole** (germ.)=barcarolă (v.)  
**Barpfeife**, *Barpipe*, *Bärpipe*.

(germ.) vechi joc de orgă de o construcțiune particulară, cu tuburile aproape acoperite, ceia ce da sunetelor un timbru înădușit.

**Barrage** (fr.) în factura instrumentală se numește sistemul ce constituie fundul pianelor, care suportă greutatea tensiunii coardelor. Înainte se făcea din lemn, dar factorul american Steinway a inventat baragiul metalic, adoptat astăzi de cea mai mare parte din factori.

**Barre** (fr.) în rotațiunea muzicală se numesc astfel liniile verticale ce servesc a dispărți tactele unele de altele sau liniile oblice ce servesc pentru a indica prescurtări. În factura instrumentală se numește astfel o sușăniță de lemn de brad ce se lipește înlăuntru lăzei de armonie a instrumentelor de coarde, aderind la tabla superioară. Funcțiunea ie ie de a da mai mare soliditate acesteia, a egaliza oare cum sunetul și a da mai multă sonoritate coardei grave. Unele instrumente au chiar cite două sau mai multe de aceste sușenițe.

**Barré** (fr.) v. tăiat.

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

**Bas**, cea mai gravă dintre vocile omenești; nu întrebuințează de ordinar de cit registrul de piept a căruia extensiune de altminterlea ie destul de mare:  $fa_1$ — $re_3$ , cu note excepționale în sus și în jos. Muzica pentru bas ie scrisă în cheia de

fa pe linia a patra, numită și cheia basului. Vocea de bas propriu zisă, de un volum enorm, de un timbru grav și măiestros, cere melodii de o mișcare rară. Sînt voci de bas de un timbru mai puțin grav și măiestros, și mai puțin voluminoase, dar în schimb mai mlădioase, mai apte de agilitate. Aceste voci, numite în Franța „*basse chantante*”, au fost și sînt în foarte mare faoare. În sec. XVII și XVIII găsim în opere cite 2 și 3 roluri de bas. Până pe timpul lui Gluck, atît compozitorii italieni cit și cei francezi scrieau melodiile basilor tot așa de încarcate de rulate și de vocalize ca și acele ale sopranelor; chiar Händel are pasaje inexecutabile azi, în cari la fiecare moment se intîlnesc salturile cele mai de necrezut, de la cele mai grave note la cele mai acute. Numai către sfîrșitul sec. XVIII melodiile basilor au încetat de a fi așa încarcate de trăsături repezi. De la Rossini operele au început a conține roluri așa zise de *bas complot*, cari, de o extensiune enormă găsesc foarte rar interpreți ce pot să le susție. Astfel sînt între altele rolurile Bertram din *Robert le Diable* de Meyerbeer și Grogni din *la Juive* de Halevy. Intre cele mai frumoase roluri de bas se pot cita: Calchas și Agamemnon din *Ifigenia în Aulida* de Gluck, comandorul

din *Don Juan*, Sarastro din *Fluerul fermecat* de Mozart, Caspar din *Freischütz* de Weber, Marcel din *Hughenoții* de Meyerbeer. O mare parte din rolurile de bas în opere pot fi ținute și de un bariton (v.); astfel sînt rolurile Mefistofeles din *Faust* de Gounod și Wotan din *Nibelungen* de Wagner; dar și vocea de bas propriu zisă nu ie negliată de compozitorii moderni; astfel în operele lui Wagner rolurile Hunding, Fafner, Hagen în *Nibelungen*, regele în *Lohengrin*, Hans Sachs în *Meistersinger* cer bași adevațați. Printre cîntăreții bași cei mai celebri ce au ilustrat scenele străine se citeaza italienii Zucchini, Botticelli, francezii Lablache, Levasseur, Alizard, germanii Standig!, Șcaria ș. a. Sînt voci de bas cari fără a avea o extensiune în sus, poartă însă foarte mult, mergînd pană la *do*<sub>1</sub>, și chiar mai jos. Aceste voci, numite *contra-bas*, n'au efect de cit în note de durată lungă, dar întrebuintate cu măiestrie în cor sau într'un ansamblu produc efecte uimitoare. Vocea de contrabas însă nu se dezvoltă decit în nord-estul Europei, în Scandinavia, în Rusia, și chiar și pe la noi; occidentalii nu cunosc această voce de cit importată și în partițiunile lor nu gasim de loc aceste note grave de contrabas. B. încă se numește partea cea



mai gravă a armoniei, încreștinată celei mai grave voci în cor și instrumentelor celor mai grave în orchestră. Cum în cele mai multe cazuri mersul armonic al bucăței, depinde de la însuși mersul acestei voci, studiul chiar al armoniei în unele părți se numește studiul „basului general” (germ: General bas). Se dă încă numele de bas instrumentelor în general ce au a cînta în orchestră partea gravă a armoniei; astfel bașii orchestrei sînt contrabasul, fagotul, trombonul, bombardonul ș. a.; chiar violoncelul cite o dată iese numit bas. Cuvîntul bas se dă încă uneori ca nume complementar unor instrumente pentru a arăta că au aceeași extensiune sau că joacă în orchestră rolul basului în cor (v. Saxhorn, Saxofon, Sarusfon, ș. a.)

**Bas albertin** v. albertin.

**Bas cifrat** iese un procedeu de notațiune, de altmîntrelea destul de incomplet, constînd din a pune deasupra notelor basului cifre și semne convenționale, cari raportîndu-se la intervale și acorduri indică armonia ce iese a se pune pe această melodie. Sînt și mai cu samă au fost diferite sisteme de a se indica o armonie deasupra unui bas dat; la articolul a *cifra* se poate vedea cel mai uzitat astăzi, precum și indicațiunile asupra celor mai principale. Basul cifrat a luat naștere către sfîr-

șitul sec. XVI și la început avea semnificațiunea ce au azi *reducțiunile* pentru piano: cimbalistul sau organistul acompaniator avea astfel schițat acompaniamentul ce trebuia să execute. Partițiunile de orchestră ieseau departe de a fi scrise complet de compozitor, ci numai sub melodie se indica armonia pe partida cea mai gravă, mai tîrziu pe un bas ce mergea neconținut (*bas continuu*). Astfel acompaniamentul după basul cifrat iese o artă care cerea cunoștinți aprofundate armonice și exercițiu mult. Dar starea în care iese armonia pe timpul celor întăi autori cari au scris asupra basului cifrat (Cavaliere 1600, Viadana 1603, Agazzari 1605, Pretorius 1619, ș. a.) făcea cifrația foarte simplă. Aceasta însă n'a împiedecat ca în sec. XVII să domnească o mare confuzie în cifrarea basului și aceasta provenind mai cu samă din dorința de a o face mai completă, cifrînd intervalele reduplicate prin alte cifre decît cele ce reprezentau intervalele simple. În schimb însă, în sec. XVIII găsim în partițiunile maîștrilor italieni o cifrație foarte clară, ne diferînd mult de cea uzitată astăzi. Afară de cifre, cu sau fără accidenți, se întrebuintează în cifrarea basului și semnul crucei (+); acesta a fost adoptat pentru a reprezînta nota senzibilă, de către Rameau,

- După autorii de mai sus, cari au fost cei întâi 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) și toți autorii de tratate de armonie, azi basul cifrat ne servind de cit pentru studiul armoniei.
- Bas constrins** sau *obstinat* se numește un bas compus dintr-o figură de citeva note care figură se repetă continuu în timp ce părțile superioare variază atit armonia cit și melodiilor. Originea basului obstinat iese în cupletele căzonei (v.).
- Bas continuu** iese numit în compozițiune basul instrumental executat fără intrerupere și deasupra căruia se pune cifrația indicind armonia (v. bas cifrat). Basul continuu se execută în orchestră de violoncel, contra bas, bas de violă, de fagot, către care se adăugea cite o dată orga sau clavecinul. Foarte simplu la început (în partițiunile lui Lulli de ex.) b. c. devine foarte incarcat și foarte bogat în partițiunile măștrilor următori (de ex. la Bach). Se atribuie de ordinar lui Viadana onoarea de a-i fi hotărit cel întâi legile, deși Cavallieri, Caccini, și Viadana l'au expus în acelaș timp, așa că iese foarte greu a stabili si-
- gur cuî i se cuvine această onoare. Ie de remarcat încă, că în 1597 deja, englezul R. Deering, reitors din Roma, publică la Anvers o colecție pentru 5 voci: *Cantiones col basso continuo*.
- Bas dessus** (fr.), sopran grav = sopran secund, *mezzo-sopran*.
- Bas figurat** se numește basul ce face mai multe note în timp ce durează un acelaș acord, iese cu alte cuvinte basul unei armonii figurate.
- Bas fundamental** iese azi un bas care nu conține de cit note fundamentale. În sistemul lui Rameau b. f. iese o partidă, imaginară sau scrisă, dar suprimată în execuțiune, care conține seria fundamentalelor diteritelor acorduri ce constituiau armonia. Acest b. f. servea pentru a se putea vedea mai ușor incatenările acordurilor, modulațiunile. etc.
- Bas obstinat** v. *bas constrins*.
- Bas recitant** iese basul ce face soluri într'un cor.
- Bas răsboinic** a fost numită către 1811 o specie de clarinetă-bas care s'a încercat, fără succes, a se introduce în muzicele militare. A fost construit de factorul Dumas din Paris.
- Basen** iese partea lărgită a imbucăturii la unele instrumente de suflare.
- Basis** (gr.) vechie denumire a basului, mai cu samă în sec. XVI, grecofil prin excelență.
- Basist** iese acel ce cântă din contra-bas, din violoncel sau în ge-

- neral dintr'un instrument bas.
- Baskische trommel (germ.) = daire.
- Bassa (it.)=jos, grav; în unire cu 8 sau 8<sup>o</sup>, sau *ottava*, înseamnă că pasagiul la care se rapoartă trebuie executat o octavă mai jos.
- Bassanello (it.) vechi instr. de suflare, cu ancie dublă pusă într'o specie de leică servindu-i de basen, și cu un bocal în formă de S. Iera cum se vede o specie de fagot. Invențiunea lui ie atribuită de Pretorius compozitorului I. Bassano, din Veneția. Se construia în 3 mărimi: *bas* cu fundamentală *do*<sub>1</sub>, *tenor* cu fundamentală *sol*<sub>1</sub> și *sopran* cu fundamentală *re*<sub>2</sub>. Avea o cheie și 6 borte laterale.— Vechile orgi asemenea conțineau jocuri de ancii, de 4 și de 8 picioare, 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 unui instr. de suflare, construit în metal, și avind mai multe chei (v. *B. trompette*).
- *de cornet* (fr.) = cornet bas, cel întâi bas construit instrumentelor de suflare, de metal; perfecționat oare cum s'a transformat în așa 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 fagotului.
- *des italiens* (fr.) = violoncel.
- *de viole* (fr.) instr. cu 6 sau 7 coarde puse în vibrație prin arcuș, și cu limba împărțită în taste. Se acorda *re*<sub>1</sub>, *sol*<sub>1</sub>, *do*<sub>2</sub>, *mi*<sub>2</sub>, *la*<sub>2</sub>, *re*<sub>3</sub>; cînd avea o șaptea coardă aceasta iera *la*<sub>1</sub>. (v. *viola*).
- *de violon* (fr.) = viola da braccio (v.).
- *d'harmonie* (fr.) = oficleidă (v.).
- *double* (fr.) expr. întrebunțată cite o dată în loc de: contrabas.
- *guerrière* (fr.) = bas resboinic (v.)
- *orgue* (fr.) numele unui vechi instr. cu ancie dublă, specie de fagot.
- *taille* (fr.) = bariton (v.)
- *trompette* (fr.) = trompetă bas, instr. construit în 1806 de A. Frichot; iera de metal, avea 6 borte laterale deschise și iera prevăzut cu patru corpuri de schimb. Iera o imitațiune a instrumentului englez numit *basshorn*, asupra căruia avea superioritate prin curbură tubului.
- Basset (germ) *bassetto* (it.) vechiu nume al violoncelului. În 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* ș. a. In orgă acest nume se dă unui joc de flaut de 4 piccioare, în pedalieră

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

Bashorn (germ. și engl.) instr. de suflare, specie de *serpent*, cu basen, cu un bocal în formă de S și cu o extensiune de patru octave: *do*<sub>1</sub> - *do*<sub>5</sub>. Nu iera altă ceva de cit o imitație a instrumentului *serpent* perfecționat de Regibo cu diferență că acesta iera de lemn pe cînd basshornul iera de metal. Trecut pe continent a fost numit bashorn englez sau rus, și mai pe urmă basson rus, nume ce s'a aplicat apoi în general instrumentelor de această formă, fie făcute în lemn fie în metal. A fost inventat de Fricot. (v. încă *batifon*).

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

Basso (it.) bas (v.). Acest cuvînt pus pe portativul unui instrument într-o partițiune înseamnă că acel instr. trebuie 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 complexînd în bas jocul numit oboi.

— *russe* (fr.) instr. construit din lemn și învălit cu piele. Nu iera altceva de cit un *serpent* căruia un *pare* care Regibo

din Lille, în 1780 avu ideia de a-i da forma unui fagot. Numărul cheilor și a bortelor laterale au variat precum și extensiunea. A dat naștere la diferite imitațiuni cu nume deosebite: v. *Basse cor*, *basse-trompette*, *hasshorn*.

Bassonore (fr.) specie de fagot inventat către sfîrșitul secol. XVIII de factorul Winnen din Paris și destinat muzicelor militare. Avea o ancie mai tare de cit acea a fagotului un sunet mai voluminos și o extensiune de la *si*  $\flat$ <sub>1</sub> la *re*<sub>4</sub>.

Basspommer (germ.) v. bombardă.

Bassposaune (germ.) trombon bas.

Basstenor posaune (germ.) v. trombon.

Basstrompette (germ.) nume ce se dă unui instr. analog prin formă cu trombonul și avînd o extensiune reală de la *fa*  $\sharp$ <sub>1</sub> la *mi*<sub>4</sub>  $\flat$ . Îe fabricat pentru satisfacerea cerințelor lui Wagner care în Tetralogia sa indică un instr. purtînd acest nume și necesitînd o extensiune reală de la *sol*<sub>1</sub> la *mi*<sub>4</sub>. Un instr. în astfel de condițiuni ar trebui să aibă o lungime teoretică de 5m. 258 și să atingă armonia a 19-a, notă care până acum n'a fost scrisă de nici un compozitor și ar fi inaccesibilă atît corniștilor cît și trompetiștilor. Considerînd acestea s'a construit instr. de mai sus dîndu-i lungimea unei trompete în *do*<sub>1</sub> și dînd tubu-

lui o lărgime suficientă pentru a putea da armonica 2, așa că prin ajutorul pistonilor se obține extensiunea cerută întrebuintând numai armonicele până la 10. În aceste condițiuni însă nu avem o trompetă-bas ci un trombon.

**Bassluba** (germ.) una din denumirile ce se dă saxhornului bas în *si* ♯ (v. *tuba* și *bugelhorn*).

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

**Batament** (fr. *battement*) ie întărirea ce se observă în intonarea unui sunet complex ce percepe urechile auzind două sunete deosebite emise împreună. Numărul batamentelor ie egal cu diferența între numerele vibrațiilor celor două sunete auzite. Astfel cu cât această diferență va fi mai mică, cu atât batamentele vor fi mai puține, prin urmare mai rari și urechea le va percepe ca niște bubuituri ce nu pot fi de cât displăcute. Când această diferență iese mare, batamentele vor fi numeroase, și succedându-se destul de repede vor fi la rîndul lor adevărate vibrațiuni producînd un nou sunet ce poartă numele de sunet *resultant diferențial*. Iată cum se explică formațiunea batamentelor. Să presupunem că avem două sunete: A de

200 vibrațiuni și B de 300 vibrațiuni pe secundă. Fiind emise în același moment prima vibrațiune a lui A va corespunde cu prima vibrațiune a lui B; cele următoare însă, a 2-a a lui A și a 2-a și a 3-a a lui B, nu vor mai corespunde, până la a 3-a a lui A care va corespunde iarăși cu a 4-a a lui B, pentru că în timp ce A face 2 vibrațiuni B face 3. Între cele următoare iar nu va fi corespondență, dar a 5-a a lui A va corespunde cu 7-a a lui B și așa mai departe pentru vibrațiunile de ordin nepăreche a lui A cari vor corespunde cu cele din 3 în 3 ale lui B, până la 201-a a lui A care va corespunde cu 301-a a lui B. Astfel în timp de o secundă vom avea 100 de coincidenți a vibrațiilor sunetelor puse în prezență. Orîc cite orî avem o coincidență, avem o întărire în sonoritate, un batament, pentru că în acest moment timpanul nostru ie simultan afectat de două unde sonore. În cazul de mai sus numărul batamentelor fiind destul de mare, iese ne dau un sunet rezultat diferențial de 100 de vibrațiuni, care sunet fiind în raport de  $\frac{1}{2}$  cu sunetul A va fi octava gravă a acestuia. Batamentele sint foarte ușor percepute și supărătoare cînd două coarde de exemplu ne dau un același sunet, una însă fiind ușor discordată.

**Bate** (a) tactul ie a mar:ca cu ajutorul unei baghete, a m:nei sau chiar a piciorului diferi:ii timp:ii al m:asurei, pentru ca executan:ii ce concu:ra la un ansamblu instrumental s:ă fie to:ii impreun:ă, s:ă mearg:ă în unire, sau simplu pentru a :inea uniformitatea în mi:care. Cu piciorul se produce un vuet care nu poate fi de cit displ:ăcut; cu mina pe ling:ă oboseala ce ar proveni f:ăcnd mi:sc:ări destul de apreciabile pentru a fi bine observate, apoi ie :i foarte pu:in estetic:ă aceast:ă specie de înotare în a:er; nu remine dec: de cit bagheta (v.) ca cea mai potrivit:ă pentru aceast:ă întrebun:ătare. Arcu:ul ce se vede une or: în mina :efilor de orchestr:ă ca înlocuind bagheta pe ling:ă c:ă nu are senz de cit în mina unui violonist conductor :i nu în mina unui :ef, are :i inconvenientul de a face mi:sc:ări pu:in precise, din cauza flexibilit:ă:ei sale :i rezisten:ei ce întimpin:ă în a:er vi:ta sa de p:ar. Tactul se bate în diferite moduri :i modul de a-l bate depinde nu numai de la m:asur:ă dar :i de la mi:scarea indicat:ă prin cuvinte sau prin num:arul metronomic. În mi:sc:ări r:ări :i moderate se marcheaz:ă de ordin ar to:ii timp:ii :i la toate m:asurele timpul întâi ie marcat prin pogortirea baghetei iar timpul ultim prin ridicarea ie:; în m:asura în trei timpul al doilea

se marcheaz:ă prin mi:scarea baghetei la dreapta :i în m:asura în patru, timpul al doilea bagheta la stinga, timpul al treilea bagheta la dreapt:ă. În mi:sc:ări repez:ii, în m:asurele compuse (în 4, 6, etc.) nu se marcheaz:ă de cit timp:ii tar:ii; astfel m:asura în 4 sau în 6 se bate ca o m:asur:ă în 2, m:asura în 9 ca o m:asur:ă în 3, m:asura în 12 ca una în 4. În mi:sc:ări r:ări în aceste m:asur:ă (în 6, 9 :i 12) tactul se bate în acela:ii mod, ca :i în mi:sc:ări repez:ii, numai pe ling:ă mi:scarea baghetei marcnd timpul tare se mai face alte dou:ă mici mi:sc:ări în acela:ii direc:une marcnd timp:ii slab:ii. În mi:sc:ări foarte r:ări chiar în m:asurele simple de multe or:ii diferi:ii timp:ii fiind subdivizat:ii, se marcheaz:ă aceste subdiviz:ări cu bagheta, prin mici mi:sc:ări în acela:ii direc:une. În m:asurele mixte, întrebun:ătate, tot deauna în mi:sc:ări r:ări sau moderate, se bate succesiv tactul ca în diferitele m:asur:ă simple din cari sint compuse m:asurele mixte ce avem. M:asura în trei timp:ii, în mi:care repede se bate sau marcnd alternativ în jos :i în sus timp:ii tar:ii, ca:ii cum am avea o m:asur:ă în 6 ce ar cuprinde dou:ă m:asure de cite 3 timp:ii; sau, în cazul cnd structura melodic:ă nu ar permite aceast:ă modificare aparent:ă a m:asurei, se marcheaz:ă printr'o mi:care în jos

timpul întâi și printr'o mișcare în sus, mai repede, timpul al treilea. Aceste sînt regulile generale privitoare la bataia tactului, regulile însă cari nu sînt lipsite de excepții și în detaliile cărora spațiul nu ne permite a intra.

— se mai zice încă despre execuțiunea unor instrumente de percusiune: a bate doba, a bate talgerele ș. a.

Baterie, se numește în compozițiune o figură melodică formată din dispozițiunea simetrică a diferitelor note ale acordurilor, așa că se trece dintr'un acord în altul prin figuri analoge. Ie cum se vede o specie de *arpeggiu* (v.) de care nu se deosebește decît prin aceia că pe cînd acesta ie format numai din notele acordului, bateriile pot conține și note străine. După Rousseau diferența n'ar fi decît în modul de execuțiune, arpegiile executîndu-se legat, bateriile stacat. Bateriile, putînd conține și note străine, prezintă adese mișcări melodice foarte pronunțate și un frumos exemplu în acest caz ie motivul focului din *Niebelungen* a lui Wagner. Bateriile, destinate a acompania cîntul sau a produce efecte pitorești, sînt încredințate în orchestră instrumentelor apte de agilitate: violine, flaute, clarinete ș. a.

— se numește încă în orchestră grupul instrumentelor de per-

cusiune: timbale, cimbale și triumfîu, către care se adaugă după trebuință doba, darabana, tam-tam, clopote ș. a. Bateria, imprumutată de orchestră de la bandele instrumentale ale Ienicerilor din Stambul, pe la mijlocul sec. XVIII, și-a făcut prima aparițiune în muzica dramatică în opere de culoare orientală; apoi începînd de pe la Sponcini și până prin mijlocul secolului nostru orî ce bucată de ansamblu, orî ce arie de dans, iera obligat acompaniată de baterie. Astăzi din fericire a căzut într'un discredit complet și în muzica dramatică nu o găsim decît în bucăți de mare pompă, din care sgomotul nu ie exclus.

Batifon (*Batyphon*), instrument fabricat în lemn, cu chei, cu un pavilion de metal, cu un bocal în formă de git de lebădă, introducîndu-se aerul printr'un plisc cu ancie simplă; astfel batifonul nu iera alt-ceva decît o clarnetă bas, de care nu se deosebea decît prin diviziunea mai rațională a tubului prin bortele laterale. Avea o extensiune de două octave și o sextă, și se construia în două diapazoane (*mi<sub>1</sub>* sau *re<sub>1</sub>*). A fost imaginat și construit de Wieprecht și Skorra din Berlin către 1839. De un timbru plin și egal în toate registrele, de o maniere relativ ușoară, iera de mîerat cum acest instr. n'a găsit întrebuințare decît

în muzicele militare prusiene de unde a și dispărut.

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

**Baltement** (fr.) = batament (v.).

În muzica secolilor trecuți se numea încă astfel o specie de ornament, un fel de trîl, sau de mordinte repetat, început cu gradul unit inferior. Nu avea un semn particular și se însemna de obicei prin note mici.

**Battuta** (it.) = bataie, tact, măsură. *A B.*, expr. ce se întrebuițează în acompaniamente, în opozițiune cu *colla parte*, în acelaș sens cum se întrebuițează *a tempo* în opozițiune cu *ad libitum*, cu alte cuvinte însemnează a relua stricta măsură. În studiul contrapunctului se numea *B.* trecerea părților extreme (bas și sopran) de la o decimă la o octavă, trecere oprită pe timpul tare de teoricianii vechi, dar deja permisă pe timpul lui Fux (1725); ex:



**Bătuta**, dans și arie de dans popular.

**Bauernflöte** (germ.), vechiu joc de orgă, în pedalieră, cu tuburi acoperite, de 2 picioare;

jocul analog, de un picior, 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 trombonului.

**Beantwortung** (germ.) v. *responses*.

**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 seriei începînd cu *la*, dar avînd pe *si* ♯, și cu silabele *bi, ci, di, mi, fi, gi*, corespunzînd notelor *si* ♭, *do* ♯, *re* ♯, *mi* ♭, *fa* ♯, și *sol* ♯. Aceasta pentru a se înlătura inconvenientele solmizărei prin mutațiuni. Și acest sistem ca și multe altele, nu a avut decît o întrebuițare locală, și a trecut repede în domeniul uitărei.

**Bebung** (germ.) = tremurătură. Se înțelege prin această expr. atît o repetare repede a aceleași note (v. *tremolo*), precum și tremurătura în voce numită în special *vibrato*. Tot astfel se numea și în jocul clavicinului balansarea degetului pe tastă, căreia îi corespundea o balansare a tangentei pe coardă și o tremurătură a acesteia, efect irealizabil pe pianul modern (v. *Balancement*).



**Bec** (fr.), *becco* (it.), v. *plisc*.  
**Becar** (♯) ,semn din notațiunea muzicală destinat a distruge efectul unui diez sau al unui bemol. Dacă acestea sînt accidentale, atunci becarul distruge efectul lor o dată pentru totdeauna; iar dacă sînt constitutive, făcînd parte din armatură, atunci nimicirea efectului nu-î decît momentană, pentru tactul în care îe întrebuințat becarul și numai pentru notele scrise pe aceeași linie pe care a fost pus. Dacă voim a anula definitiv un bemol sau un diez pus în armatură, trebuie a scrie din nou armatura punînd becar în locul bemolului sau diezului ce voim a anula. Pentru a anula un dublu diez sau un dublu bemol se întrebuințează semnul *dublu becar* (♯♯); iar dacă vroim ca anularea se fie numai pe jumătate, se întrebuințează semnele *becar diez* (♯♯) sau *becar bemol* (♭♭). Pentru originea lui, v. *Accident*.

**Becariza** (a) îe a pune un becar înaintea unei note care a fost mai înainte bemolizată sau diezată.

**Becken** (germ.) = cimbale (v.)  
**Bedon** (fr.) specie de vechie darabană uzitată în evul mediu. — *de Biscaye*, specie de dairea spaniolă.

**Befroi** (fr.), clopot de alarmă, anunțînd sinistre sau revolte. Acest nume a fost dat une ori și instrumentului numit *tamtam* (v.)

**Beg**, liră uzitată în Abisinia.

**Beggar's opera** v. *Anglia*.

**Begleitung** (germ.) = acompaniament.

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

**Bellonion**, instrument automat, construit de Kaufmann și fiul, din Dresda în 1812. Se compunea esențialmente din 24 trompete și 2 timpane. Iera caracteristic prin acea că putea da diferenți foarte delicate de nuanțare. A fost reconstruit în diferite tipuri.

**Bemol** este semnul ♭ care poartă cu jumătate ton sunetul notei la care se rapoartă. Poate fi întrebuințat în două feluri: accidental, și în acest caz nu are efect decît asupra notelor de pe linia pe care și în tactul în care îe pus; sau constitutiv, îe pus în armatură și se rapoartă la toate notele ce poartă același nume, ori unde ar fi îele așăzate pe portativ. Pentru a anula efectul bemolului se întrebuințează becarul. V. încă *dublu bemol* și *accident*.

**Bemoliza** (a) îe a pune un bemol înaintea unei note.

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

**Benedictus** (lat.) una din părțile liturghiei apusene (v. *Mesă*).

**Bengala**, instr. sudanez, specie de chitară cu două coarde duble; lađa sonoră îe ovală; cu o membrană drept tablă de armonie și cu un git lat, și de ordinar sculptat.

Benu, fluer indian cu un tub conic de bambu.

Beotian, epitet ce se dădea fluerului numit încă *bombikos*, uzitat la vechii Greci.

Berbekia, varietate de lăută arabă.

Berbet, mare liră uzitată la Arabi.

Berceuse (fr.), originar ȳe un cîntec de leagăn, cîntec popular pentru a adormi copiii. Obiceiuł de a adormi copiii cîntînd a existat în toate timpurile și în toate părțile. Dar de și se posedă texte datînd foarte de mult, totuși cele întăi compoziții cu acest nume scrise de muzicanți nu apar decit în sec. XVIII. În 1798 Reichardt publică la Leipzig o colecțiune de *Wiegenlieder* și dupa aceia multe mici compozițiuni scrise în acest stil legănat au fost intitulat astfel, fie pentru voce și piano (Schubert, Schumann, Gounod ș. a.) fie pentru piano singur (Chopin, Henselt, Rubinstein ș. a.). Cherubini a introdus una în opera sa *Blanche de Provence* (1831) și în urma lui exemplele nu lipsesc, între cari se citează frumoasele B. din *Africana* de Meyerbeer și *Siegfried Idyll* de Wagner, scrisă pentru mică orchestră.

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

Bergamasca (it.), vechiu dans și arie de dans popular originar din Bergam, foarte în favoare în seculii trecuți dar

astăzi cu totul dispărut. Necunoscut în Franța, ȳera cunoscut în Anglia deja din sec. XVI, căci ȳe citat de Shakespeare în *Visul unei nopți de vară*. Totuși istoricii moderni nu sînt de acord în privința formei primitive a acestei arii. După unii ȳera în <sup>6</sup>, cu timpul al 2-le accentuat, după alții în <sup>2</sup>, și compus din două perioade de cîte 8 tacte. Au fost însă compozitori moderni cari au dat acest nume la mici arii de dans neavînd nici una din acesta două forme.

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

Bharata-rinā v. *vinā*.

Bherè v. *Berè*.

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

Bi, silabă întrebuintată în așa numita *bebisatio* (v.)

Bianca (it.), nume dat figurei de note pe care noi o numim jumătate.

Bibel-regal (germ.), mică orgă portativă, cu jocuri de anci, uzitată în biserici în sec. XVI, XVII și XVIII pentru acompaniarea cîntului și avînd forma exterioară a unei biblii.

Bibliografie muzicală ȳeste descrierea cărților și manuscriselor privitoare la muzică, țintînd socoteală de materialele cu care au fost compuse, de gradul lor de raritate, de va-

loarea lor reală sau presupusă, despre subiectele discutate de autorii lor și despre rangul ce trebuie să aibă în clasificarea unei biblioteci. Se pot clasifica în două categorii. Una, care s'ar putea numi critică, intelectuală, ocupându-se de materia tratată în diferitele opere expuse în cataloage alfabetice, raționate, și însoțite de observații critice; și alta care s'ar putea numi materială, trăind despre caracterul exterior și valoarea diferitelor edițiuni, formatul, data și locul aparițiunii. În afară de cataloagele raționate ale celor mai principale biblioteci muzicale (v. *bibliotecă*) sint opere trăind despre bibliografia generală a muzicii, între care cea mai vastă iese scrisă de Fetis și completând *Biografia generală a muzicanților*, o completează în urmă de către A. Pougin.

Bibliotecă *muzicală* se numesc colecțiunile de compozițiuni muzicale și de opere și manuscrite relative la muzică, precum și localurile unde sint păstrate aceste colecțiuni. Orașele Viena, Munich, Bologna ș. a. posedă biblioteci muzicale renumite, conținând numeroase și prețioase manuscrite și opere astăzi unice; Ratisbona posedă o bibliotecă de muzică religioasă poate cea mai bogată din lume și pentru a încheia iată inventarul bibliotecii muzicale a Conservato-

rii din Paris, renumită pentru mulțimea și raritatea operelor ce conține: peste 22 de mii de volumuri în partitură de orchestră, de cînt și reduceri de pian; aproape o mie de metode pentru diferite instrumente; 550 tratate de armonie, fugă și compoziție; metodele de solfegiu și cînt sint în număr de peste cinci mii de volume; literatura muzicală constă în peste trei mii de volume și peste cinci mii de broșuri; și în fine bucățile separate, pentru cînt și piano întrec numărul de două sute de mii! *B. muzicală* iese numele care se dă cite o dată încă la serii de publicațiuni de opere avînd oare cari analogie între iese.

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

Bicu (lovitură de), (fr.: *coup de fouet*), se numește în unele compozițiuni partea finală, care executată din ce în ce mai repede și mai tare provoacă mai totdeauna aplauzele ascultătorilor. Se compune în general din game, rulate, arpegii construite pe o formulă armonică de cadență (v. *Crescendo*).

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

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

*unda maris*; fie care din sunetele lui iese dat dublu, de tuburi puțin desacordate, ceia ce produce o specie de tremurătură (batament).

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

Bilancoiel, fluier indian.

Bimbal, v. *Bhimbat*.

Bir, *bină* sau *vină de Bena-res*, v. *vină*.

Binar, compus din două părți; *formă binară*, compusă din două părți, una conținând expunerea motivelor și a doua dezvoltarea; *măsură binară*, formată din doi timpi sau compusă din măsurii de cîte doi timpi.

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

Biografie *muzicală*, carte în care se vorbește despre viața unui sau mai multor muzicanți. Astfel iese de ex. *Biografia generală a muzicanților* scrisă de Fetis și continuată de A. Pougin.

Bipanci-*vină*, v. *vină*.

Bis (lat.) = le două ori; această expr. se întrebuințează de către spectatori pentru a exprima dorința de a se repeta o arie sau altă bucată. Acest obicei a fost introdus în teatru la Paris în 1780, cînd publicul entusiasmât făcu să se repete de d-ra Laguerre imnul amorului, la prima reprezentare a operei *Echo et Narcisse* de Gluck.

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

Bisclero, (it.) nume dat cuțelilor ce susțin întinse coardele instrumentelor.

Biscrona (it.), vechiu nume dat figurei de note pe care noi o numim *treizeci-doime*.

Biserică. Din cea mai adîncă antichitate, vedem cultul zeilor, la toate popoarele, celebrat prin muzică, atît prin cîntări vocale cît și prin sunetul instrumentelor. Chiar de la începutul creștinismului, muzica a luat un loc important în serviciile religioase, căci pentru a se da mai multă măreție, mai multă solemnitate acestora, s'a admis ca atît rugăciunile, cît și imnele de laudă ș. c. l. să fie cîntate. O mare parte din cîntul ritual al bisericii creștine iese luat de la Evrei; dar pe lîngă acest element primitiv, n'a întirziat a veni să se alipească elementul păgîn, melodii populare adaptate la texte religioase creștine și mai tîrziu, chiar melodii scrise înadins pentru acestea.

Astăzi prin expr. *Muzică bisericăscă, sacră, eclesiastică*, înțelegem atît muzica melodică, tradițională, ce se cîntă de către preoți și ceilalți servitori ai altarului, atît în biserică occidentală cît și în cea orientală, precum și muzica propriu zisă, simplu corală sau acompaniată de instrumente, scrisă de diferiți compozitori

pentru serviciul divin. La articolele: *Cînt plan, Antifonar, Muzichie, glas, ton* ș. a. găsim detalii pe cit cadrul ne permite, asupra esenței și dezvoltării muzicii melodice bisericesti; aici nu ne vom ocupa decît de o schițare a muzicii propriu zise, muzicii corale bisericesti.

La începutul creștinismului muzica bisericească a fost pur vocală, și, excepție făcînd pentru antifonia produsă prin cîntarea împreună a vocilor bărbătești cu voci femeiești, în acelaș timp unisonică. Pe cînd însă biserica orientală remîne credincioasă muzicii vocale pure, în biserica occidentală vedem, din cele întăi secole ale Evului mediu, instrumente admise pentru a se susține vocile, și printr'un decret din anul 660, al papei Vitalian, întrebuițarea orgăi iese definitiv consacrată. Mai tîrziu, în sec. XIII, fie că abuzul există în realitate, fie că numai se presimțea un abuz, după raportul abatelui Engelbert din Admond, instrumentele, afară de orgă, sînt proscrișe din biserică; nu însă pentru mult timp, căci în curînd le vedem reapărînd, pentru a se stabili definitiv.

Către sec. IX apar primele rădăcini ale polifoniei vocale, polifonie (v. *organum*) care nu se deosebește mult de omofonia și antifonia primitivă. Această formă embrionară a polifoniei

totuși, barbară pentru urechile moderne, durează cîteva secole, și numai sec. XII ȳ-a fost rezervat de a aduce principiul adevăratei polifonii, mișcarea contrară alătura de mișcarea paralelă a vechiului *organum*. Acest pas aduce după sine dezvoltarea progresivă a contrapunctului vocal, bazat însă tot pe vechile melodii tradiționale întrebuițate în biserică (v. *Cantus firmus*).

Această primă perioadă a muzicii polifonice care ne dă o serie de forme bisericesti detaliate la articolele *Organum, Discantus, Conductus, Copula, Ochetus, Motetus, Triplum*, ș. a., ȳe 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 ș. a. Cu sec. XV arta contrapunctului vocal, arta muzicii bisericesti prin excelență ȳa o dezvoltare din ce în ce mai completă și vedem dezvoltîndu-se forme din ce în ce mai independente de vechile melodii tradiționale. A doua jumătate a sec. XV și sec. XVI formează perioada de înflorire a stilului contrapunctului vocal, apogeul muzicii a *cappella*, artă care în seculii următori ȳe din ce în ce mai eclipsată, mai decăzută. Mare ȳeste lista numelor ce au ilustrat această perioadă și între acestea ȳe de ajuns a

cita: Binchois, Busnois, Dvnstable, Ockeghem, Obrecht, Desprès, Hofheimer, Arcadelt, W. Bird, C. de Rore, Goudimel, I. Mouton, Orlando Lasso, și mulți alții.

Toți acești maiștri au scris a *cappella*, fără nici un acompaniament instrumental, într'un stil fugat, o armonie figurată, cu o înălțuire adevărat artistică a vocilor, dar care naturalminte cerea o perfecțiune în execuțiune nu totdeauna ușor de atins. Aceasta pe de o parte, abuzul ce se făcea de a clădi întregi edificii polifonice destinate bisericeii pe motive populare, cari aminteau texte adese scabroase și cari înădușeau textul religios, pe de altă parte sborul ce lua protestantismul, sbor datorit în parte propagațiunii ce se făcea prin cîntările lui de un stil simplu și liniștit, hotărîră pe Conciliul din Trident, în 1565 a pune pe compozitori în alternativa de a găsi pentru muzica bisericească un stil mai potrivit, mai moderat, sau a renunța la polifonie în biserică. Acestor împrejurări, acestor influenți exterioare, se datorește, cel puțin în parte, crearea stilului măreț, sublim, așa zis al lui Palestrina, stil creat de acesta și de succesorii săi imediați: Nanini, Vittoria și frații Anerio.

Cu sfîrșitul sec. XVI însă, instrumentele reapar în biserică, mai întâi în unison cu vocile,

pentru a le susține și întări; apoi introducerea basului continuu, către începutul secolului 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 și cei doi Gabrielli, la Veneția.

Cu creațiunea operei și oratorîului, apar în biserică formele mai dezvoltate, cu un acompaniament instrumental (v. *Cantată, Concert*), cari trecute din Italia în Germania, luară aici prin biserica protestantă o dezvoltare dousă la apogeu prin I. S. Bach în Cantatele și Pașiunile sale.

De la Bach însă stilul muzicii bisericești respiră spiritul modern și dacă pe de o parte găsim o orchestrație mai bogată, mai strălucitoare, combinațiuni armonice mai picante, mai neașteptate, scutindu-se din ce în ce mai mult de jugul formulelor, în schimb iese cu mult mai slab în expresiune religioasă, mai sentimental, apropiindu-se mai mult de stilul de operă, și compozițiile moderne numai arare ori ating în mareție și nobleță stilul vechiu al marelui Bach.

În marea falangă de compozitori moderni cari au scris muzică pentru biserică, reiesă strălucitoare numele de Mozart (*Requiem*) Beethoven (*Missa Solemnis*) Cherubini, Liszt, și cîți va alții.

Pe cînd însă în biserica occidentală introducerea instrumentelor a modificat astfel stilul bisericesc, biserica orientală a rămas credincioasă vechilor tradițiuni, muzicii vocale neacompaniate, *a cappella*, și școala rusă, care o reprezintă în această privință, deși mult mai modernă, ne prezintă însă modele de un stil religios cu adevărat demn de admirațiunea noastră (v. *Cappella*).

**Bisericesc**, epitet atribuit în muzică la tot ce are un raport cu stilul compozițiilor proprii serviciului religios. Astfel avem formele *concert b. cantată b. a. ș. a.*; apoi *tonuri, glasuri bisericești*, gamele întrebuințate în cîntul plan sau în muzică, ș. a. cari le găsim explicate la articolele respective.

**Bissox**, specie de chitară construită în 1773 de factorul Van Hecke din Paris, care publică și o metodă pentru acest instrument. Avea 12 coarde și gitul iera împărțit în 20 de taste.

**Bis-unca**, (lat.), vechie denumire a șasesprezecimeii.

**Biva** specie de chitară japoneză.

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

**Bl.**, în partițiunile germane, prese. în loc de *Blassinstrumenten*.

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

**Blassinstrument**, (germ.) = instrumente de suflare.

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

**Blockflöte**, (germ.) = specie de mic fluier, cu plise, uzitat în sec. XVI. Și un joc de orgă a fost numit astfel.

**Bluette**, (fr.) nume ce se dă unor mici compozițiuni fără pretenții, de un stil ușor, fin, elegant, grațios.

**Bobisatio și hœcedesatio**, (lat.) a fost numit în sec. XVI și XVII un sistem de solfiare prin așa numitele *silabe belgiane* (*voces belgicae*), sistem destinat a înlătura inconvenientele solmizării prin mutațiuni cu cele șase silabe aretine. Acest sistem inventat de H. Waelrant, atribuit de unii lui S. Calvisius, care n'a făcut decît l'a propagat în Olanda, se baza pe silabele.

*bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, coresponzind seriei începînd cu nota *do*. Și acesta, ca și celelalte încercări de acest gen n'a avut decît o aplicare locală și a dispărut cu aparițiunea silabei *si* (v.).

**Bocal**, mică emisferă de metal, de fildeș sau de lemn adaptată unor instrumente și servindu-le de îmbucătură. Tot astfel se numește și tubul de alamă, sau alt material, introdus 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 îi venea de la celebrul maestru de dans Bocan.

Bocca, (it.)=gură.

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

Bocet, cîntece ce poporul întonează pentru a plînge pe cei morți. Aceste cîntece sînt melodii ușoare, dulci, de un ritm liniștit, trăgînat, dar care de multe ori se termină în țipete, strigăte de desperare. Nu îe un obicei propriu romînilor, ci din cea mai adîncă antichitate îe găsim: *trenurile* Grecilor, *neniele* Romanilor, *maneros* al Egiptenilor nu îerau altă ceva decît bocete. La popoarele de azi, în tot occidentul, încă găsim cîntece analoge, atît pe continent cît și în insule. Astfel de ex. în Corsica îele se numesc *voceri* și sînt femeî, *voceratrice*, a căror profesiune îe de a cînta la morți astfel de cîntece. Această profesiune există și în alte părți; o găsim de ex. în Balcani, unde aceste femeî poartă numele de *miriologe*.

Bock, (germ.), vechiu nume al cimpoiului.

Bockstriller, (germ.), *trillo caprino*, (it.), *chevroletment*, (fr.), denumiri ironice ale modului defectuos de a face trilul, asemînîndu-l cu strigătul caprei.

Boemia îe poate țara cea mai muzicală din lume și muzica aici îe o artă esențial națională. Aceasta nu pentru că

ar fi produs cei mai mari compozitori; din contra arta compoziției nu a luat o dezvoltare mai importantă decît în a doua jumătate a secolului nostru, dar fiind cū muzica îe înăscută în popor, și fiind că, proporțiunea de populație păstrată, Boemia îe cea mai bogată pepinieră de muzicanți instrumentiști, și muzicele mișitate atît din Austria și Germania, cît și din celelalte țări, furnică de muzicanți boemî. Cîntecele populare ale Boemiei sînt de o originalitate și de o poezie neîntrecută și unele din îele poartă neîndoîelnica stampilă a vechimei lor. Dar mai cu samă în muzica bisericească, care pînă în sec. XVIII a fost aproape exclusiv cultivată alături de muzica populară, găsim specimene cari datează de zece secole. În sec. XVIII Boemia a început a furniza Europa cu muzicanți executanți cari au strălucit nu numai în orchestre și muzici militare, dar și ca soliști; îe de ajuns a cita nume ca Benda, Ondricek, ș. a. La începutul secolului nostru se înființează conservatorul din Praga și studiul muzicii populare pe de o parte, a muzicii clasice și a școlii moderne pe de altă parte, a făcut cā în a doua jumătate a secolului nostru Boemia poate prezinta o falangă de compozitori între cari îe de ajuns a cita nume ca Zvonar, Smetana, Bendel, Se-



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

Bogen, (germ.) nume ce se dă atât arcușului cit și liniei curbe care în notațiunea muzicală exprimă legătura notelor. Tot astfel se numesc tuburile adiționale, corpurile de schimb ale instrumentelor de suflare.

Bogenflügel, *bogenhammerklavier*, *bogenklavier*, (germ.) = clavecin (v.) cu arcuș.

Boite à musique (fr.) = cutie cu muzică, nume ce se dă la mici automate (v.) muzicale.

Bolero, (sp.), arie și dans popular spaniol, în măsura  $\frac{3}{4}$  și mișcare moderată maestoasă ( $\text{♩} = 76$ ). Cîntul alternează cu dansul. Îe atribuit dăntuitorului Zezero (1780). Ritmul primitiv iera



care însă se transformă în



și mai tirziu în



Cum însă iese acompaniat de ordinar de chitară, dairea și castanete, aceste instrumente n'au întirziat a adopta ritmul favorit lor, așa că melodiile moderne au de ordinar un ritm aproape identic cu acel al polonezei



Se compune generalminte din două părți principale, fie care repetată, și un *trio*. Ieșit din muzica populară, a trecut la mici soluri pentru voce acompaniată și a ajuns până în muzica dramatică cu pretențiunii de culoare locală, sau chiar lipsită de aceste pretențiunii. Ritmul modern însă, care ușor cade în vulgaritate a făcut ca această formă căzu din favoare.

Bombarde, (fr.), *bomhart*, *bommert*, *Pommer*, (germ.), nume a unei vechi familii de instrumente de suflare, construite în lemn și cu ancie dublă. Tipurile principale iera:

- 1) *bombardino* sau *b. sopran*, *piffero pastorale* (it.) cu extensiunea  $fa_3 - do_3$ .
- 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 tubului bombardei contrabas, care trecea de doi metri, conduse pe călugărul Afranio a imagina frîngerea acestui tub și construirea fagotului. Toată familia bombardelor a fost înlocuită

- repede în orchestră prin familiile oboiului și fagotului, cari de altminterlea nu sînt decît perfecționările lor. În orgelile franceze se numește astfel unul din cele mai grave jocuri, cu tuburi de 16 și 32 picioare, joc numit de obicei în Germania *Posaune*.
- Bombardon**, (it.: *bombardone*) vechiu instrument din familia bombardelor. Azi se dă acest nume saxhornului bas grav în *mi*  $\bar{2}$  sau *fa* și saxhornului contrabas în *do* sau *si*  $\bar{2}$ .
- Bombix** sau **Vomvyx** (gr.) specie de oboi primitiv uzitat la vechii Greci.
- Bombikas** sau **Vomvykas**, (gr.) nume ce dădeau Grecii la cheile instrumentelor lor de suflare.
- Bombicos** sau **Vomvykos** (gr.) mare fluier dublu, de trestie, uzat la vechii Greci.
- Bombo**, (it.), repetare repede a unei aceleiași note, numire vechie echivalent cu *tremolo* de astăzi.
- Bombulum** (lat.), numele unui vechiu instrument roman, o sferă metalică în care țerau implintate șapte tuburi. O reproducere a acestui 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 mini copilarăști.
- Bonhart**, (germ.) corupțiune a cuvîntului fr. *bombarde* (v.).
- Bonnet chinois**, (fr.) v. *pavilion* chinez.
- Bouga**, (ar. = pachet) = rebab (v).
- Bordone**, (it.), **bordun**, (germ.) **bourdon**, (fr.) ie numele ce se dă în general jocurilor de orgă formate din tuburi închise, cînd aceste jocuri aparțin la cea ce se chiamă *fondurile* orgăi. Fiind închise jocurile de 4, 8 sau 16 picioare sună în unison cu cele deschise de 8, 16 și 32 de picioare.—Tot acest nume se dă cite o dată coardelor grave ale unor instrumente, ca *do* al violoncelului de ex.—Prin extensiune s'a numit astfel un bas persistent formînd o pedală gravă. V. încă *faux-bourdon* și *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 și dans popular în Auvergne; de un caracter vesel, măsură binară și mișcare vioaie, cea ce o deosebește de gavotă, care ie înceată. Perioadele ie încep cu o pătrime în anacrusă și adese cu sincope în mijlocul măsurii. Naturalminte, de la popor această formă a trecut prin mina compozitorilor, și în muzica sec. XVIII găsim de aceste arii iscălite Bach, Rameau ș. a. Forma adoptată ie

in general acea a menuetului; două părți repetate și un trio. Au fost și sint încă de aceste arii destinate vocef.

Boute-selle, (fr.), sonerie detrompetă uzitată in cavalerie, anunțind soldaților a pregăti caii.

Boutade, (fr.), nume dat unor mici arii de balet.

Brabançonne (fr.); cînt național belgian; textul ie datorit actorului Jenneval, care l'a făcut in timpul revoluției de la 1830, iar muzica ie de cîntărețul Campenhout.

Braccio, (it.)=braț. *Viola da b.*, violă de braț, prin opozițiune cu *viola da spala*, care se rezema pe umăr și *viola di gamba* care se ținea lingă picior. Toate aceste denumiri au dispărut (v. *viola*).

Brando (it.), *branle* (fr.), denominațiune generală a tuturor vechilor dansuri in care dăntătorii ținindu-se de mină formează un lanț și sint conduși de un singur dăntător care se învîrtește in cerc sau după capriciul seu (ca *de brîu*). Măsura in aceste dansuri iera binară sau ternară și ierau adese însoțite de strofe cîntate separate printr'un refren.

Bratsche (germ.)=violă.

Bravo (it.), expr. de care se servește publicul pentru a arata satisfacțiunea sa executantului după ce a ascultat o bucată frumoasă și bine interpretată. Italianii adresează *bravo* sau *bravissimo* (superlativul) unui

barbat, *brava* sau *bravissima* unei femei.

Bravură, *arie de b.*, arie in care sint pasaje destinate a pune in evidență măestria și îndemnarea interpretului; încă din sec. XVII a început a se introduce in opere acest soiu de arii, cari însă au dispărut din ce in ce mai mult până că mai nu se mai găsec urme in muzica serioază modernă (v. *arie*).

Brazilia ie una din țările in care muzica a luat o mai mare dezvoltare din ambele Americi. Dacă și la Rio ca și pe ațurea vedem deja pe la începutul secolului nostru, in toți anii regulat. stagiuni de operă italiană, vedem alătura însă nu numai arta populară luind un avînt, dar și arta așa zisă înaltă, arta religioasă și muzica de camera. In adevăr, jesusiții veniți in Brazilia au înființat așa zise „des maitrises”, cari n'au contribuit puțin la dezvoltarea muziceii bisericești și chțar la începutul secolului vedem pe brazilianul I. M. Nunes Garcia compunnd muzică religioasă remarcabilă, inspirindu-se de maiștrii clasicismului german și italian. Apoi ceia ce a contribuit încă la progresul muziceii in Brazilia a fost fixarea sau simplu vizitarea unor artiști de adevarată valoare. Astfel a fost Marcos Portugal, autor a unui mare număr de opere, care se bucura de un mare renume in

Italia și care urmă în Brazilia pe Jean VI; ca director general al muzicii de biserică, de teatru și de cameră, contribui mult în timpul șederii sale în Brazilia (de la 1811 până la moartea sa, 1830) la progresele mai cu seamă a muzicii dramatice. Muzica de cameră avu un campion puternic în Sig. Neukomm, care asemenea stătu cțva timp în Brazilia (1816—1821) și care făcu educațiunea artistică a lui Don Pedro I, autorul imnului independentei braziliene și mare protector și propagator a muzicii clasice germane. Muzica în fine luă o dezvoltare și mai mare prin înființarea Conservatorului din Rio, prin brazilianul Fr. M. da Silva, un elev al lui Garcia și a lui Neukomm și care la rîndul său forma elevi de valoare, între care ie de ajuns a cita între alții pe Mosquita, și mai cu seamă pe A. C. Gomez, a căruia renume a trecut Oceanul. O încercare de operă națională a fost făcută deja în 1855, dar în aceasta Brazilienii n'au fost fericiți: această încercare, fără nici un sprijin din partea guvernului, tinzînd a produce prin interpreți indigeni autori indigeni, n'a avut decit o scurtă durată, și opera străină, cu celebrități străine, și-a reluat avîntul său, avînt care durează încă: boala ie universală pare. Ca specimene de artă populară se pot cita instrumentele lor:

*chicuta* ie o specie de fluier, 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*, *cavaquinho*, specie de mică chitară cu patru coarde; *viola*, asemenea ie o specie de chitară. Ariele și dansurile lor principale poartă numele de *lundu*, *spatedo*, *modinha*, care mai cu seamă s'a bucurat de o mare favoare; dar și pe acolo ca și pe ațurea valsul german și polca franceză au năvălit și înădușit totul și cel ce doarește a studia arta populară trebuie a o căuta în colecțiuni tipărite și nu în gura și mina poporului. Caracteristic în melodiile populare ie un gust pronunțat pentru sincope și pentru terminațiunile pe dominantă, caracteristice de altmintrelea și a arielor portugheze cari par însuși a fi împrumutate de la dansurile almeelor, cu cari au analogie.

Bref (fr.)=scurt, expr. care se pune une ori pe nota finală a unei bucăți pentru a arăta că trebuie repede părăsită, fără chîr a-i da valoarea indicată de figura notei.

Breloque, (fr.), bataie de darabană uzitată în căzărmi pentru a chîema pe soldați la distribuirea pinei. ș. a.

Brettcige (germ.), mică violină servind maistrilor de dans.

Brevă (lat: *brevis*) în notațiunea proporțională a Evului

mediu ȳera o figură de notă care reglementar valoarea  $\frac{1}{2}$  dintr'o *longa*, dar care, după pozițiunea ce ocupă, modifică valoarea notelor ce-ı ȳerau vecine (v. *perfectio, ligatur, imperfectio, proprietas*). Figura brevei ȳera mai ıntăi un simplu patrat negru ■, *longa* fiind reprezentată printr'un patrat asemenea numai cu o coadă lingă ȳiel și *semibreva* printr'un romb ◆. Mai tirziu, in notațiunea patrată albă, figura brevei ȳe □; celelalte figurı de note ıntrebuințate pe atuncı se pot vedea la articolele *maxima, minima, fusa, semi-fusa*. Astăzi nota brevă n'o găsim ıntrebuințată decit ca valoare a unui tact ıntreg, in măsura *marele allabreve* ( $\frac{2}{1}$ ). In transcripțiunile moderne a muziceı vechi breva ȳe reprezentată prin figura [O].

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

Brio (it.), *con b.*, expr. care indică o execuțiune vioaie, veselă.

Brioso (it.) = vioi, expr. care pusă pe lingă terminul *Allergro* ȳidă mai multă ȳărie, mai multă ȳuțeață.

Brissex v. *bissex*.

Briu, *de b.*, dans popular in care mai mulți dăntuitori ȳinindu-se pe după talie unii pe alții formează un lanț; dăntuitorul care-ı la capăt ȳi conduce făcınd figurı după capriciul seu; muzica ȳe vioaie, in măsura de  $\frac{2}{4}$  de ordinar și cu perioade scurte, din patru tacte,

pe care dăntuitorii ȳe insoțescadesse de scurte fraze sau de simple exclamațiuni.

Brodărie ȳe un cuvint care ca și multe altele din limbagiul muzical are un senz mai larg și unul mai restrins. Cınd se rapoartă la cınt, cuvintul brodărie exprimă in general ori ce notă de ornament. In teoria compozițiunei ȳnsă, brodăria ȳe o notă de ornament care urmează și revine la nota reală pe care o ornează, și de care ȳe departată de un grad unit, superior sau inferior, de un ton sau de un semiton (v. ornamente).



Notele insemnate cu cruce sınt brodării. Brodăriile sınt simple sau duble după cum ȳe atacat numai unul din gradele alăturate, ca in ex. de mai sus, sau se atacă amindouă, și numai după aceasta se revine la nota reală:



Toate notele sınt susceptibile de a fi ornate cu brodării, atit ori care din notele reale, cit și celelalte note de ornament, și chıar brodăria ȳnsuși. In ceia ce privește realizarea armonică a brodărielor, nota reală ȳe considerată ca și cum ar fi ȳinută și brodăriile ca

și cum n'ar exista; astfel nu-ri ci un inconvenient de a avea relații false aparente între o brodărie și o notă reală; quintele paralele sînt tolerate, cu simpla condițiune ca una din notele ce le formează să fie o brodărie. Sînt cazuri cînd brodăria iese caracterul și aparența unei alte note de ornament sau chiar a unei note reale:



În tratatele de armonie se pot găsi detalii mai amănunțite asupra acestui gen de ornamente.

Brummeisen (germ.) = drimbă.

Brummer (germ.) = cimpoi.

Brummslimmen (germ.) = cu gura 'nchisă (v.)

Brucelle (fr.) nume ce se dădea în secolii trecuți unor cîntece ușoare și de un caracter dulce și pastoral, o specie de romanță. Foarte în favoare în Franța prin sec. XVII și XVIII iese a dispărut către sfîrșitul sec. XVIII, dar cîți va autori moderni au dat totuși acest nume la mici compozițiuni, fie scrise pe textele vechielor brunete, fie scrise într'un stil și de un caracter analog.

Brustlimme (germ.) = registrul de piept.

Brustwerk (germ.) se numesc în orgă jocurile ce aparțin de obicei manualelor 2 și 3, și cari de ordină au o sonori-

tate mai mică decît cele din principal.

Bucată, în limbajul muzicanților exprimă o compozițiune muzicală, ori care ar fi forma și caracterul iese.

Buccin (fr.), nume care derivat din *buccina* al Romanilor, s'a dat unei specii de trombon uzitat un timp în armatele franceze și avînd ca particularitate pavilionul seu în forma unui enorm cap de șarpe, reminiscența de la vechile instrumente romane. Din cauza acestei forme a pavilionului avea timbrul mai surd și mai aspru decît acel al trombonului ordinar. A avut încă ortografele *Buccine*, *Bussin*, *Bussine* ș. a.

Buccina, *bucina* sau *bucinum* (lat.) iese la Romanii un instrument, probabil de origină asiriană, o specie de trombă avînd forme variate dar cari se reduc la aceea a unui tub

conic de metal terminat printr'un pavilion imitînd adese gura unui animal, tub drept sau întors în formă de cerc, în care caz avea un diametru fix ce-î servea pentru a putea fi spri-



8 Buccinator

jinit pe umăr. După forma sa iera sau trompa clobanilor sau instr-ul semnalelor de resoăi. Laborde în opul seu „Essai sur la Musique” numește *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.

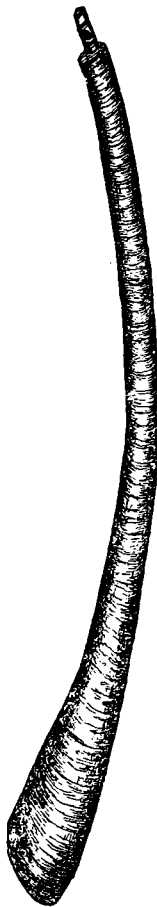
**Bûche** (fr.), specie de chitară cu 5 coarde, 2 pe tastă, pentru melodie și 3 la dreapta ției pentru acompaniament. Acest instr. e numit încă și *Epinette des Vosges*.

**Bucin** v. *Bucium*.

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

**Bucium**, numit încă de vechii croniciari *bucin*, ție astăzi un instr. exclusiv pastoral, dar care, ca și *buccina* al Romanilor, de unde își trage numele, a fost în vechime un instr. ce servea și pentru semnalele resoăinice. În general ție un tub mai mult cilindric de cit conic, lărgit și încovăiat către extremitatea de jos; ție format din doage de lemn de tei sau paltin și învălit pe deasupra, de sus până jos, cu sușăniți de coajă de lemn de cireș. Lungimea tubului ție aproximativ de 1 m. 754 m. m. avind prin urmare ca fundamentală a scării armonice pe nota *sol*<sub>1</sub>; circumferința pavilionului ție de 55 c. m. Îmbucătura ție formată dintr-o

Titus Cerne: Dicționar de muzică.



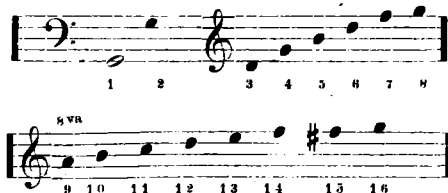
9 Bucium.

mică țevie, de ordinar de lemn de nuc. Pe unele locuri găsim tot sub numele de *B. instr.*-e formate dintr'un tub conic de tinechea; sint impropriu numite astfel, căci la *B.* tubul trebuie să fie cilindric pe cea mai mare parte din lungimea lui. Pe auzirea din contra, instr.-e construite în acelaș mod și din material ca și un *B.*, numai tubul fiind conic și drept, fără încovăietură la partea de jos, sint numite *trîmbițe*.

Melodiile sunate din *B.*, numite *bucinături* sint formate

număi din notele seriei armonice a fundamentalei *sol*, B-ul neavind nici un mijloc pentru a modifica această serie: extensiunea lui depinde în cea

mai mare parte de la îndemânarea instrumentistului (*buciumaş*), care poate ajunge cîte o dată până la sunetul 16 și chiar mai departe:



În poezia populară cuvîntul *B.* iese luat ca numele unui instr. de suflare, ori care ar fi Țel: „Mina'n sinu-și o băgă *Buctum* de aur cătă.”

Desigur, număi în sin n'ar veni nimăruî în gînd a cata un tub de aproape doi metri lungime; aici fantazia poetului înlocuiește adevăratul nume al instr.-ului de aur ce cătă în sin, probabil un simplu *flueraș*, prin acel al *B.*-ului, instr. cu timbrul măi melancolic, măi serios, măi *poetic*. *B.*-ul nu iese un instr. exclusiv al păstorilor din Carpați; instr.-e analoge, în același mod construite, găsăm în Elveția (*Cornul Alpilor*), în Scandinavia (*Luur*), și pînă pe înălțimile munților Himalaia, unde păstorii indieni, *buciumași* e-meriți, ca și cei europei, se chiamă între Ței, își adună turmele și se distrează cu me-

lodiile simple dar pline de farmec armonios ale acestui instr. *Alphorn* al Elvețianilor diferă de *B.*-ul nostru prin aceea că partea de jos iese de ordină încovăiată în semicerc (și *B.*-e se găsesc astfel în covăiate, în munții Vrancei măi cu samă) și această parte iese pusă într'o specie de cutie, cea ce-î modifică într'u cit va timbrul. *Luur* al Scandinavilor n'are imbucătură separată și presiunea buzelor executantului se exercitează direct pe capătul tubului. Acestea însă sînd chestiuni de detaliu, forma tubului și modul de construcțiune iese același și *Alphorn*, *Luur* și *B.* sînt unul și același instr.

*Bucoliasmus* (lat.), arie și dans cimpenesc, de origină foarte veche, și a căreia patrie pare a fi Sicilia.

*Budjira*, unul din micile inter-



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

**Budramali**, numele unei diviziuni ritrice în sistemul muzical indian, care ar corespunde în notațiunea noastră cu:



**Buf** (it: *buffo*, fr: *bouffe*) nume dat cîntăreților ce țin rolurile comice într-o operă. În Italia, de unde și-a luat originea, se deosebeau mai multe specii: *b. cantante*, *b. nobile*, *b. di mezzocarattere*, *b. caricato* (exagerat) ș. a. Ca adjectiv ie pus adese pe lângă cuvintele Operă, Arie, Duo ș. a. pentru a arată că în iele predomină caracterul vesel și comic.

**Buffelhorn** (germ.) v. *Bugle*.

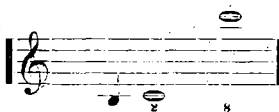
**Buffet** (fr.) se numeste în orgă toată lemnăria ce învaște mecanismul ției.

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

**Bugelhoru** (germ.), și

**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 mai importante sînt acele cu pistonî, cari nu sînt alt ceva de cit instr.-ele acute din familia *saxhorn-ilor* (v.). De pe la 1820, pînă pe la mijlocul secolului, au fost întrebuițate, sub nu-

mele de *B. à clefs* (fr.), *Klap-penhorn* (germ.), niște instr.-e de aramă, asemenea cu tubul conic și larg, dar avînd în loc de pistonî, borte laterale acoperite cu chei, cari serveau pentru schimbarea fundamentalelor. Aceste chei iera în număr de 6 și fie care suia seria armonica cu  $1\frac{1}{2}$  ton, afară de prima care pogora cu  $1\frac{1}{2}$  ton. Extensiunea acestor instr.-e iera cromatică și cuprinsă între armonicele 2 și 8, cu  $1\frac{1}{2}$  ton mai jos, capatat prin prima cheie:



Se construia de ordinar în două dimensiuni principale: *contralt* sau *sopran*, în *la*, și  $\frac{3}{4}$  sau *do* (rar), numit încă *trompetă cu chei* și *corn cu chei*; *sopranino*, în *mi*  $\frac{3}{4}$ . Exemple de întrebuițarea acestor instr.-e în orchestră sînt puține; între alții Meyerbeer, în *Robert le Diable*. Timbrul lor iese aspru, vulgar și justeța în intonațiune încă lasă de dorit, notele dintre armonicele 6 și 8 sînt chiar indoelnice și greu de emis.

**Buhai**, instr. popular uzitat pentru a însoți colinda plugușorului. iese format dintr-o putinică pe gura căreia iese întinsă bine o piele dubită formînd ca un fel de darabană; nu-

mai, printr'o deschizătură, practică în mijlocul acestei piei.



10 Buhai.

cestui instr. și de unde ne vine, dacă ne vine de unde-va, sînt întrebări ce rămîn fără răspuns. Afară de instr. indian numit *Anandalahari*, care, ca și *B.*-ul iese format dintr'o putnică de lemn, pe care iese întinsă o piele din mijlocul căreia purcede o coardă ce produce sunetul, găsim și în Europa un instr. analog; iese așa numitul *Bukul* sau *Bandaska*, întrebunțat în colindele de la Crăciun ale copiilor din Boemia. Acest instr. iese format dintr'un vas de lut, pe gura căruia iese întinsă ca și la *B.*-ul nostru o piele, din mijlocul careia iese o suviță de păr de cal, care trasă cu mînele umectate provoacă vi-

brarea membranei. Cum se vede analogia iese foarte mare și ar fi interesant a se cunoaște mai detaliat circumstanțele întrebunțării acestui instr. care de altminterea în fața năvălitoareii civilizațiunii dispăre împreună cu obiceiurile populare și în Boemia, ca și *B.*-ul la noi.

*Buis* (fr.)=tisă sau simcer.  
*Buisine* (fr.) v. *Buccin*.  
*Bukul* sau *Bandaska* v. *Buhai*.  
*Bulafo* v. *Balafo*.  
*Bulu*, harpă uzitată la Negrii din Senegal; numărul coardelor, de intestine, variază între 5 și 11.  
*Bumb*, se numește în violină și celelalte instr.-e de coarde cuil ce fixează cordarul de lada de rezonanță.

*Bunde*, (germ.) cazele, în care iese împărțită *tasta* (v.) unor instr.-e de coarde.

*Buni*, nume generic dat de vechii Egipteni instr.-elor de coarde.

*Buonacordo* (it.) v. *Bonacordo*.

*Burdon* v. *Bordone*.

*Burdul* nume ce se dă coardelor groase, învălite, din fie care grup de coarde a cobzei.

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

*Burla* (it.)=șagă, farsă, de unde numele de *Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplicat la exagerații, opera

*Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplicat la exagerații, opera

*Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplicat la exagerații, opera

*Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplicat la exagerații, opera

*Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplicat la exagerații, opera

*Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplicat la exagerații, opera

*burlesca* a degenerat din farsă în caraghiozlic, și cu tot succesul de care s'au bucurat cite-va specimene din operele lui Offenbach și imitatorilor săi, genul iese decăzut și depreciat.

**Burlesca**, *Burletta* (it.) v. *Burla*.  
**Busaun**, vechie denumire (sec. XVI) a trombonului.

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

**Buselik**, unul din modurile arabe.

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

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

**Buxea-tibia** (lat.), nume foarte vechi ce se găsește în scrierile vechilor autori romani și aparținând unui fluier (*tibia*) făcut din lemn de simcer sau tisă (*burum*).

**Buzunar**. În secolii trecuți (16-

18) s'a dat numele de *Violină de B.* (fr: *Poche*, *Pochette*, germ: *Taschengeige*, *Sackvioline*, *Bretgeige*, it: *sordino*, engl: *Kit*) la mici instr.-e amintind mai mult sau mai puțin forma violinei și întrebuințate în lecțiunile lor de către măștrii de dans, cari la nevoie le adăposteau în buzunarul hainei lor, de unde numele ce li s'a dat. Numărul coardelor și acordul a variat; astfel au fost cu 3 coarde acordate cu o quartă mai sus de violina ordinară (*do*<sub>3</sub>, *sol*<sub>3</sub>, *re*<sub>1</sub>) sau *la*<sub>3</sub>, *mi*<sub>1</sub>, *si*<sub>4</sub> și altele cu 4 coarde acordate cu o octavă mai sus de violina ordinară (*sol*<sub>3</sub>, *re*<sub>1</sub>, *la*<sub>1</sub> și *mi*<sub>5</sub>). În sec. nostru a ieșit cu desăvârșire din întrebuințare.

**Buzurk**, unul din modurile arabe.



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

**C** în notațiunile alfabetice a reprezentat și reprezintă de ordin ar sunetul pe care îl numim generalminte *do*, punctul de plecare a gamei majore tip (v. *Alfabet*). — Ca prescurtare, ie întrebuințat în diferite sensuri. Astfel în notațiunile neumatice de prin sec. IV—X iera un termin de mișcare: = *Cito*, *Celeriter* = grăbit. În partițiuni corale ș. a. un c simplu indică partida vocală (*Cint*, lat: *Cantus*, it: *Canto*, fr: *Chant*); C. 1, C. 2 = vocea I, vocea II. În altele ie egal cu *con. col.* = cu: c. b. = *col basso*; c. 8<sup>va</sup> = *coll'ottava*; c. c. = *col canto*. Il găsim încă în loc de *capo*, capăt: d. c. = *da capo*.

Prin diferite transformățiuni litera C a dat naștere cheiei lui *do* (v. *Cheie*), care fără îndoială a fost cea mai importantă cheie muzicală.

În fine tot o specie de C ie și semnul convențional pus pe portativ pentru a indica măsurile  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$  sau chiar  $\frac{2}{1}$ :

**C, C, C.** Originea acestui semn ie în acela că

în notațiunea proporțională din Evul mediu măsura ternară, măsură perfectă, iera indicată printr'un cerc, O, simbolul perfecțiunei, pe cind măsura binară, imperfectă, iera indicată printr'un cerc deschis, un semicerc C; modernii au înlocuit cercul prin cifre, prin fracțiuni, dar semicercul s'a transformat în semnul convențional de astăzi.

Caaba v. Arabo-Persani.

Caballetta (it.), ie numele ce se dă de obicei părții în mișcare grăbită ce încheie o arie de operă. În favoare mai cu samă în școala italiană. a fost numită și *cappelletta*, numele-i vine de acolo că această specie de *Allegro* ie scrisă de ordin ar în măsura  $\frac{2}{2}$ , numită *a cappella*.

Cabretta (it.), *Cherrette* (fr.), unul din numele date în secolii trecuți cimpoiului.

Caccia (it.) = vânătoare: de unde *corno di c.*, ș. a., v. Corn, oboi.

Caché (fr.) = ascuns (v.).

Cachucha (sp., pr.: caciucia) arie și dans popular, de ori-

ină andaluz, în măsură ter-  
ară (3/4) de o mișcare vie,  
rațioasă, pasionată. Are mul-  
ă analogie cu Bolero. Aria  
e foimată dintr'o parte priu-  
ipală, de 8 sau 12 măsuri,  
care se repetă și care formează  
nceputul și sfârșitul, între  
care se intercalează un trio,  
prin ritm și caracter deosebit.  
Ca și mai toate dansurile spa-  
niole ie însoțit de castanete  
și chitară, care dau un acom-  
paniament cîntului, astăzi o-  
bicinuit numai în trio. Prin  
celebre dănuitoare Fani Els-  
sler C. a fost introdus pe sce-  
nă unde se vede din cînd în  
cînd, pentru culoare locală.

Acufonie (din gr.), uniune de  
sunete rău acordate sau com-  
binațiune contra legilor armo-  
nice; ie contrarul *eufoniei*.

Ad. presc. în loc de *Cadență*.  
*Laena di trilli* în loc de *Ca-  
tena d. t.* = lanț de triluri.

Cadență (fr: *Cadence*, it: *Ca-  
denza*, germ: *Kadenz*, *Schluss*)  
ie terminațiunea unei fraze  
muzicale, *căderea* pe un *re-  
pauz*. Cadențele în muzică co-  
respund punctuațiunii în vor-  
bire; numai trebuie a obser-  
va: cadențele implică tot dea-  
una un repauz pe o notă, pe  
un acord, și tăcerile, pauzele,  
cari suspendă pentru un mo-  
ment mersul frazei muzicale,  
punctuind-o oare cum, nu dau  
de loc impresiunea de C.

Cadențele pot fi melodice sau  
armonice, dar chiar cînd sint  
pur melodice, iele presupun

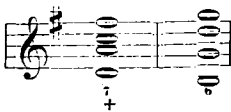
totdeauna o încatenare armo-  
nică acompaniatoare care le  
determină.

Esența cadenței armonice constă în: neîndoîelnica stabilire a unei tonalități și rezolvirea într'un acord fundamental, a-  
cordul tonic. Succesiunea de  
acorduri care determină tonalitatea și provoacă dorința de  
repauz, de o terminațiune mai  
mult sau mai puțin completă,  
se numeste o *formulă de C*.  
În urma formulei, care se ter-  
mină totdeauna cu acordul de  
pe dominantă (simplu, cu sep-  
timă sau cu nonă chiar) vine  
*încheierea*, rezoluțiunea caden-  
ței, actul de C.

Această încheiere, pentru a avea  
ceia ce se cheamă o *C. per-  
fectă*, trebuie să se facă pe  
acordul tonic, și încă ambele  
acorduri, atât acelu de domi-  
nantă, care termină formula, cît  
și acelu de tonic, să fie în stare  
directă. De ex. în *sol* major:



Cînd unul din aceste 2 acor-  
duri, și mai cu samă al doile-  
lea, ie într'o restuare, C.  
se zice *imperfectă*:

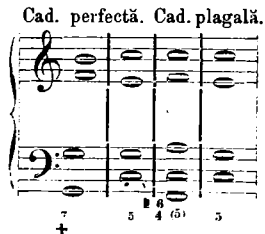


Se înțelege de la sine că încheierea cadenței trebuie să se facă pe cit posibil pe timpul tare a tactului și că ori ce îndepărtare de la această regulă slăbește efectul cadenței, dacă nu-l anihilează.

Cînd în urma unei formule care produce dorința unui repauz, în loc de a se da ca încheiere acordul tonic, se dă ori care alt acord, din aceeași tonalitate, sau chiar străin, avem cea ce se numește o *C. ruptă, evitată sau înșălătoare* (it: *per inyanno*, germ: *Trugschluss*):



Încă o specie de *C.* ie așa numita *plagală* sau *bisericească*, care nu ie 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 sau în returnarea a doua:



Cîte o dată gradul 4 ie imprumutat de la modul minor sau înlocuit prin gradul 2, sau chiar *C. plagală* ie o întreagă frază în care toate aceste grade se succed și se rezolv finalmente în acordul tonic:



*C. plagală* se face cu acorduri de o durată lungă, își are de ordinar locul seu la finele bucățiilor și nu trebuie a o confunda cu o simplă încatenare de la sub-dominantă la tonică, precum nici cadența perfectă nu ie o simplă încatenare de la dominantă la tonică, încatenări cari se întilnesc atît de des în mersul armonic al unei bucății.

Tot o specie de *C.* ieste așa numita *C. suspensivă* sau *Semi-C.*, care nu ie altă ceva de cit scsirea acordului 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 chiar impresiuni pe cadențe mai mici decît aceasta, cea ce s'ar putea numi *șferturi de C.*, dar

descrierea mai amănunțită a acestora ne-ar duce prea departe.

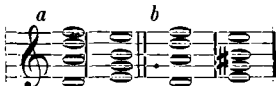
Cadențele melodice, cari provin dintr'o simetrie ritmică sau din diviziunea simetrică a diferitelor fraze muzicale, desigur pot cădea pe orî care din gradele gamei; ȳe cea ce se intimplă și cu cadențele modurilor bisericești, atît în Cîntul plan occidental cit și în Muzichia orientală, unde găsim cadențe pe tonică, pe gradele 4, 5 și chiar pe altele, fie care mod avînd gradele lui preferate pentru cadențe, dar excepțiile nelipsînd.

În stilul polifon din secolii XV și XVI, înainte de stabilirea tonalităților moderne, știința cadențelor nu numai ȳera de o mare importanță în studiul muziceii, importanță care dealmîntrelea n'a pierdut-o, dar studiul lor prezinta dificultăți serioaze, unele game ne supunîndu-se cerințelor armonice ale acestora; ast-fel a trebuit, cel puțin pentru încheterile cadențelor, să se admită oare cari concesii, oare cari modificări de note, cari concesii însă s'fîrșiră prin a transforma modurile vechi ale Cîntului plan, în modurile, major și minor, ale noastre de astăzi. Sigur tonalitatea frigiană (în Evul mediu scara naturală începînd cu *mi*), care nu ȳera altă ceva decît modul doric al Grecilor (Scara naturală începînd cu *la*) terminat

pe dominantă *mi*, nu se sumpunea acestor concesii; de unde *C. finală* în această tonalitate a fost un continun moment de perplexitate pentru compozitorii acelor timpuri. În adevăr, succesiunea melodină *fa-mi*, care fiind dat modul doric al Grecilor, ar fi trebuit armonizată



fiind dat modul frigian al Evului mediu trebuia a fi realizată cu acordul final al lui *mi*; dar *mi* minor (a) nu satisfacea și trebuia a se substitui *sol #* (b), cea ce în fond nu ȳera cîntă esenței adevărate a modului, numai nu ȳera o *C. perfectă* pe tonică frigiană a Evului mediu, ci o *Semi-C.* pe dominantă dorică a vechilor Grecii:



Aceasta însă ȳe cea ce se numea o *C. frigiană*.

Tot *C.* se numește un pasaj de bravură scris ȳele mai de multe ori în note mici și cu indicațiunea *ad libitum*, ce se face înainte de *C. finală* a unei compozițiunii sau chiar a unei părți dintr'o compozițiune, pasaj mai mult sau mai puțin brillant, în care executantul își arată măiestria

sa. De ordină aceasta se face pe' resturnarea a doua a acordului tonic, resturnare care precede încheierea cadenței perfecte finale; foarte adese ori însă se găsește chiar pe dominantă din încheiere. Până pe la sfârșitul sec. XVIII, aceste cadențe nu ărau scrise de compozitori, ci numai ăra indicat printr'o coronă (de unde numele de *Fermata* ce se dă une ori acestui pasaj) locul, nota pe care trebuie a fi bazată, lăsind structura ăi absolut la voia și gustul executantului, (de unde numele de *Arbitrio* ce i se mai dădea); executantul improviza o serie de rulate, arpegii și alte ornamente pe tema întrebuintată, făcând astfel să strălucească atit măestria lui de interpret cit și talentul seu de improvizator. Beethoven a fost cel întăi care nu s'a mulțumit cu aceasta și a început a indica interpretăilor prin note cadențele ce trebuiau să execute în sonatele și concertele sale. Totuși și azi sint pianiști mai cu samă, cărora le place a improviza astfel de cadențe și sint chiar de acei cari au scris cadențe pentru concertele lui Beethoven! În compozițiile mai moderne însă, de pe la Schumann, cadențele fac parte integrantă din corpul bucăței și executantul trebuie să-și mărginească măestria în a interpreta artistică de a compozitorului.

Căder: ta r'e accentuarea corectă

a ritmului și a diferitelor cadențe ce determină frazele muzicale ale unei compozițiuni; în muzica de dans cadențarea ăe lucrul principal.

Cadma, *Kadma*, V, semn din notațiunea accentelor tonice ebreie (v. *Accent*).

Cadri (fr: *Quadrille*, it: *Quadriglia*) se numea în secolile trecute fie care grup de 4 dănuitoră și de 4 dănuitoare cari figurau în baleturi și se deosebeau de celelalte grupe printr'un costum particular. De pe la începutul sec. XIX s'a numit astfel uu dans ce se joacă de două perechi așezate la început față în față. Constă din 5 sau 6 părți numite *figuri*, cari în limba franceză poartă numele de: *Pantalon*, *Eté*, *Trenis*, *Pastourelle*, *Chasse-croisé* (ad libitum) și *Galop* sau *Finale*, nume ce s'au adoptat și de celelalte popoare unde C.-ul a fost introdus. Ca formă, fie care din aceste figuri se compune din 2 sau 3 perioade simple, de cite 8, tacte, ce sint repetate și re-luate. Măsura ăe în general  $2/4$ , afară de figura a treia, care ăe în  $6/8$ . Mișcarea pentru figurile în  $2/4$  ăe  $\bullet = 112$ , pentru figura a treia  $\bullet = 112$  și pentru a șasea  $\bullet = 126$ . (v. încă *Contre-danse*).

Cae . . . . v. Ce . . . .

Cai-hni sau *Du-co*, instr. anamit, specie de violină primitivă, asemenea cu *Ravanatron* al Indianilor.



Ca-ira (fr.)=„aceasta va merge”, va reuși, titlul și primele cuvinte din refrenul unui cîntec revoluționar francez. Legenda îl pune în gura lui Franklin, care le-ar fi pronunțat la începutul războiului de independență american. Refrenul complet ie:

Ah! ça ira, ça ira.

Les aristocrat's à la lanterne!

Melodia, de un caracter eroic, în timp de marș, ie luată de la un alt text, și pare că în forma primitivă se bucura de favoarea nenorocitei 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 tulburări și agitațiuni revoluționare.

Caiss (fr.)=ladă; *C. sonore*=lada de rezonanță a instr.-elor muzicale. Tot *C.* se numește și darabana: *C. plate*, darabana cu cilindrul de mică înălțime; *C. claire*, cu cilindrul de metal; *C. roulante*, cu cilindrul relativ lung, de lemn; *grosse C.*=dobă.

Cajas specie de darabana peruviană.

Calachon (fr.), *Calascione* (it.) *Colachon*, (fr.) *Colascione* (it.) *Calichon* (fr.) ș. a. analoage, diferite numiri ale aceluiași instr. uzitat în sec. XVI și XVII în Franța și Italia, specie de mică lăută, dar cu gîtul lung și cu un număr de coarde care a variat cu tim-

pul de la 2 până la 6, coarde ce se puneau în vibrație fie direct de degete, fie prin ajutorul unui plectru.

Calama, sau *Kalama* (heng.) instr. indian făcut dintr'o trestie, cu ancie dublă și cu 7 borte laterale dînd aproximativ scara lui *fa* major. Lung de 22 cm. İe cum se vede o specie de oboi primitiv.

Calamaula (gr.), *Calamellus* (lat. vulg.), *Colamus* (lat.), nume generic, al instr.-elor primitive formate dintr'o țevie de trestie, cu o ancie simplă sau dublă și cari cu timpul s'au transformat în instr.-ele foarte respindite și 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 sincer, și dintr'o ancie simplă, lovindă, asemenea de trestie. Înainte de sec. XVII acest instr. İera exclusiv pastoral, dar cu încetul İel începu a atrage atențiunea factorilor și în acest secol găsim o întreagă familie: sopran, alt, tenor și bas. La început avea simplu 6 borte laterale, dar cu timpul i s'a adăugat pînă la 3 chef, și din instr. pastoral a trecut în orchestră unde a fost întrebunțat în tot timpul sec. XVII. Către 1690 factorul J. Denner, căutînd a-l perfecționa, creă clarneta (v.).

*Schalmei* al Germanilor İera

un instr. cu ancie dublă și cu tubul conic, nimic alt ceva prin urmare decît oboiul primitiv. Foarte întrebuițat în sec. XV, XVI și XVII, se construia în două tonuri: *Kleine Schalmei*, cu fundamentala  $la_3$  și *Diskant Schalmei*, cu fundamentala  $re_3$ .

Aceste instr.-e, deosebite radical între Țele; se confundau sub acelaș nume în deosebitele țeri, dar se înțelege ușor că cu crearea instr.-elor perfecționate sub numele de *clarinete* și *oboie*, toate au dispărut din manifestațiunile artistice, reîntorcîndu-se în minele poporului, la care le găsim și azi cu credință pastrate pe unele locuri.

Numele *Chatumeau*, *Cialamello* sau *Schalmei* a fost păstrat încă pentru registrul grav al clarinetei ( $mi_2 - mi_3$ ) și pentru unele jocuri de orgă. (*Calamel*, *Calamello*, *Calamelus*, *Calamus*, denumiri vechi, v. *Calamaula*,

*Calando*, (it.), expr. indicînd o emisiune din ce în ce mai slabă a sunetelor și echivalînd cu terminii *dim.* și *rit.* întrușiți.

*Calandrone* (it.), specie de oboi primitiv, popular, cu 2 clape.

*Calascione* (it.) v. *Calachon*.

*Calata* (it.) vechi dans popular, de o mișcare moderată în măsură  $2/4$ , în care părechile de dăntătorii se pleacă și se ridică după mersul melodiei.

*Călcai* (fr. *talon*), Țe partea in-

ferioară, de lângă șurub, a arcușului instr.-elor de coarde (v. Arcuș). Atingerea coardelor cu această parte, dă o sonoritate aspră, mușcătoare.

*Calcant* (lat.) Țe acel ce pune în mișcare foile orgăi.

*Calculul* în muzică joacă un rol important nu numai în studiile acustice, în teorie (v. raport, diviziune, logaritmi, ș. a.) dar și în partea practică, în armonie și orchestrare, cari sint rezultatul unor operațiuni ce depind în cea mai mare parte de știința compozitorului. Apoi în factura instr.-ală, dimensiunile tuburilor instr.-elor; a coardelor întrebuițate, a lăzilor sonore, și a celor mai mici detalii, cari mai înainte nu Țerau decît rezultatul observațiunilor și deducțiunilor empirice, astăzi au ca baze siguranța calculului matematic și numai acest drum a putut să ducă factura instr.-ală în stare a ne da instr.-ele perfecționate, dacă nu perfecte, de care dispune astăzi arta muzicală.

*Caldare* (fr. *Chaudron*) sferă de aramă pe care Țe întinsă pielea timpanelor. Nu influențează întru nimic la sonoritatea acestora.

*Calderon*, numele sp. a semnului nemit *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 intrebuintate în factura instr.-elor muzicale.

Calichon (fr.) v. *Calachon*.

Calinic, *Kalnicos*, numeau vechii Greci un cîntec dansat în onoarea atletilor.

Calissoncini (it.) v. *Calachon*.

Calmato (it.) = liniștit, termin de expr.

Calore (it.) = căldură; *Con C.* = cu căldură, termin de expr.

Căluș, la instr.-ele de coarde, v. scăunaș.

Călușari, bandă de dăntuitori cari în săptămîna rusalțiilor merg prin sate și orașe dansînd la sunetul unor melodii tradiționale așa numitul *jocul călușarilor*, o reminiscență a *Colisaliilor* romane, ce se jucău în amintirea răpirei Sabinelor. Obicinuit mai de mult în toate părțile locuite de Romini, astăzi nu se mai obișnuiește decît în Valahia și în părțile de Sud a țerilor de peste Carpați.

Cambiala, *Nota c.* (it.) *Wechselnote* (germ.), notă schimbată, numeau vechii contra-punctiști un fel de notă de ornament, care urmează unei note reale, dar care, în loc de a se întoarce la aceasta sau a trece gradat la o altă notă, se rezolvă cu o terță, fie în sus:



fie în jos:



În tratatul seu de contrapunct Cherubini o proscie, deși în scrierile maiștrilor vechi, chiar la Palestrina, exemplele abundă.

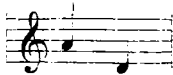
Cambodi, numele unei tonalități indiane.

Cameră. Prin expr. *Muzică de C.*, expr. apărută pe la începutul sec. XVII, cu alte cuvinte cu începutul dezvoltării muzicii instr.-ale propriu zisă, se înțelege muzica destinată audițiilor intime, prin opoziție cu muzica de biserică și cea de teatru, cari necesitau un mare număr de executanți și execuțiuni publice. Astfel vedem dezvoltîndu-se pe lingă formele mici ale arilor de dans, formele numite *locata*, *fantasia*, *ricercare*, apoi altele mai dezvoltate formate din grupări a celor mai mici, ca *suita*, *sinfonia* ș. a.; apoi *Cantata de C.*, *Sonata de C.*, *Concertul de C.*, se dezvoltă alături de *Cantata*, *Sonata*, *Concertul de biserică* (it. *di Chiesa*). Astăzi prin expr. *Muzică de C.* se înțelege muzica, care pentru a fi interpretată nu are nevoie de cit de unul, doi sau un mic număr de interpreți, prin opoziție nu numai cu muzica de biserică și de teatru, dar și cu muzica corală și orchestrală,

muzica așa zisă de concert, necesitând un mare număr de interpreți. Astfel pe lângă formele de solo, vocal sau instr.-al, cu sau fără acompaniamentul unui instr., ca forme a muzicii de *C. avem trio, quartet, quintet*, până la *nonet* instr.-al. Cum în muzica de *C.* diferitele partide sunt destinate a fi executate de un singur instr. și nu ca în bucățile orchestrale de grupe executând aceeași melodie, se înțelege că aceasta permite, și cere chiar, conducerea acestor partide într'un mod mult mai detaliat, mai meticulos, decît în partidele orchestrale. De aici denumirea de *Stil de C.* dat acestui mod de a scrie, propriu muzicii de *C.* Alte detalii asupra muzicii de *C.* se pot găsi la cuvintele respective.

**Camerton** (germ: *Kammerton*) = diapazon, instr.-ul dînd sunelele tip, punctul de plecare pentru acordarea instr.-elor muzicale, sau luarea acordului în coruri.

**Camil**, *Chamil*, *Hamil*, sau *Kamil*, semn din notațiunea întrebîntată în muzichie, a careia interpretatiune ie o quintă pogritoare :



**Campana** (it.) = Clopot.

**Campanello** (it.) = Clopoțel.

**Campanella** (it.) = Clopoțel.

**Campunula** (lat.) = Clopoțel.

**Canale** se numesc în orgă teviile prismatice sau cilindrice, de lemn sau de metal, cari duc aerul din foii în rezervoarii.

**Canarie** (fr.) arie și dans ȳzitat în Franța, mai cu samă pe timpul lui Ludovic XIV. Originea pare a-i fi fost într'un balet în care personajele reprezentau locuitorii din insulele Canari. Aria ȳera de un caracter vesel, cu ritmul bine accentuat, o varietate a așa numitei *Giga*; ȳera în măsura de  $\frac{3}{8}$ , sau  $\frac{6}{8}$ , cu preferință pentru optimea intăi punctată :



Specimene se pot vedea în bucățile pentru clavecin de Couperin, în partițiunile lui Lulli, Campra și contimporanii lor; deja în 1720 ȳera trecută din favoare.

**Cancellae** (lat.) se numesc în orgă despărțiturile rezervoariilor cari dau aerul diferitelor tuburi ce aparțin unei aceeași taste.

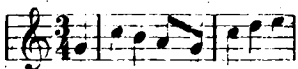
**Cançoes** (port.) = cîntec. *Cançioneiro*, colecțiune de cîntece populare.

**Candelo** v. *Cantelo*.

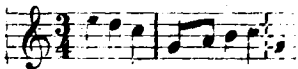
**Cancricans** (lat.), *Cancrisant* (fr.), *Cancrizzante* (it.) = mergînd ca racul, înapoi, se zice despre imitațiunile în cari ves-

punsul se formează luind tema invers; adică mergînd de la ultima notă către cea d'întîi:

Tema dată :



Respunsul :



În un vechiu artificiu contrapunctic întrebuințat mai cu samă în *Canon*.

**Çankha** v. *Sanka*.

**Çanna** (lat.) = tub, mai cu samă la orgă.

**Canne** (fr.) = baston, formă dată de unii factori la diferite instr.-e, pentru a le face oare cum mai portative. Astfel vedem această formă dată nu numai la flaute, fluiere, clarnete, instr.-e cari mai mult sau mai puțin se pretau acestei forme, dar pînă și la trompete și corni, și chiar mici violine (*pochettes*). Se înțelege că aceste producțiuni ale fantaziei capricioase ale factorilor prea aplecați a aduce comoditate clienților nu pot fi privite de cit ca obiecte de curiozitate.

**Cannetillo** (fr.) se numește firul subțire de aramă, argintat sau nu, ce servește pentru învălirea unor coarde destinate a da sunete grave (v. *Coardă*).

**Canon**, în gr. înseamnă regulă, model, principiu. Acest nume

se dădea încă instr.-lui monochord ce servea pentru determinarea practică a sunetelor și a raporturilor lor numerice. De aici numele de *Canonici* dat discipolilor lui Pitagora, cari bazau sistemul lor muzical pe raporturile numerice date de C. prin opoziție cu *Armonii* cari nu vroiau a-l baza de cit pe auz, pe practică.

În muzica modernă acest nume s'a dat formei muzicale numite mai întîi *fuga in consequenza*, pentru că iera obiceiul a se da, la începutul ieș, regulile după care trebuia executată. Această formă nu ie altă ceva de cit o imitațiune severă și continuă între două sau mai multe voci, cu alte cuvinte o formă muzicală în care, diferitele voci intrînd succesiv, se imitează riguros una pe alta, executînd fie care aceeași melodie, dar nu simultan, în unison, ci succesiv, în armonie. Diferitele voci ce formează canonul, pot să se imiteze la orî ce interval; astfel că putem avea un *C. in unison*, cînd vocile fac să se audă absolut aceleași sunete, numai cînd vocea a doua începe melodia, întîia a executat deja o parte din melodia dată, parte care poate să fie de un tact, de o  $\frac{1}{2}$  tact, mai mult sau mai puțin. *C. in secundă* avem atunci cînd vocea a doua execută melodia dată, sau mai bine zis același desen

melodic, numai transpus cu un grad mai 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 numai la *C.* în unison sau în octavă, cari în fond sînt același lucru, melodiile executate de diferitele voci 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 riguroasă și vom fi siliți a răspunde unei secunde majore adese printr'o secundă minoră, unei terțe majore printr'o terță minoră ș. a. și pentru a avea răspunsuri identice ar trebui să introducem alterațiuni, cari adese ne-ar duce departe. Un caz particular de *C.* iese cînd făcîndu-se imitațiunea riguroasă în quintă, melodia trece în diferite tonalități, din quintă în quintă, până ajunge, prin enarmonism, acolo de unde a plecat; iese cea ce se numește un *C. circular* (germ. *Zirkelkanon*). În orî ce *C.* vocile începînd una după altă vor sfîrși melodia tot una după alta; dacă se complectează golul de la sfîrșit, făcîndu-se o cadență generală, atunci avem cea ce se cheamă un *C. determinat, încheiat, liber*; iar dacă nu se face această cadență finală și diferitele voci cum sfîrșesc pot reîncepe imediat, sau după o mică pauză, atunci avem un *C. perpetuu* sau *obligat*.

Cînd canonul iese scris în partițiune, pentru toate vocile cele formează, atunci se numește *deschis*; iar dacă iese scris numai pe un singur portativ, cu semne indicînd locul unde celelalte voci trebuie să-și facă intrările, atunci se numește *închis*; în acest caz, pe lângă semnul indicînd intrarea, se mai pune o cifră indicînd intervalul la care trebuie să se facă imitațiunea. Une ori la începutul portativului se pun succesiv cheile diferitelor voci în ordinea în care au a-și face intrările. Tema unui *C.* poate fi *melodică*, adică expusă de o singură voce, sau *armonică*, cînd tema principală iese însoțită de contrateme executate de celelalte voci, cari și așteaptă intrarea cu tema principală, și canonul se zice *simplu, dublu, triplu* după numărul vocilor ce expun tema. Asemenea după diferitele specii de imitațiuni, 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 iese făcută prin mișcare contrară. *C. retrograd* sau *cancrisant* (ca racul) cînd imitațiunea iese retrogradă, de la sfîrșit către început. *C. resturnat*, singularitate muzicală a secunilor trecuți, care se putea

executa după voie așa precum  
îera scrisă sau resturnind foa-  
ia de hirtie. Cînd tema dată  
are mai multe puncte unde  
s'ar putea face intrarea în  
imitațiune, Canonul are mai  
multe soluțiuni și se numește  
*polimorf*. Cînd într'un canon  
închis, scris pe un singur por-  
tativ, semnele ce' ar trebui să  
indice diferitele intrări succe-  
sive ale vocilor lipsesc, avem  
un *C. enigmatic*, și prin sec.  
XV și XVI, apogeul Canonu-  
lui, formă dusă la perfecțiune  
mai cu samă de maîștrii flam-  
manzi, compozitorii își dădeau  
marî silinți de a forma sub  
diferite aspecte asemenea re-  
busuri muzicale, cari desigur  
din punctul de vedere artistic  
nu sînt de o mare importanță.

În afară de exercițiile scolas-  
tice a secolilor trecuți, găsim  
forma de C. în micî compozi-  
țiuni corale, în cîntece popu-  
lare franceze, germane, en-  
gleze, ca formă episodică în  
fugă; în muzica simfonică nu  
și are potrivit locul, precum  
nici în muzica dramatică nu  
il întîlnim dect arare ori. Cel  
întăi C. în muzica dramatică  
pare că a fost introdus de  
Piccini (în *la Buona figliola*)  
și exemple, de și rare, găsim  
în modul cel mai neașteptat pî-  
nă la maîștrii cei mai moderni:  
Paer. Boieldieu, Rossini, Verdi,  
pînă la Beethoven (Canon ce-  
lebru în quartetul din *Fidelio*),  
Berlioz (în *Benvenuto Cellini*),  
V. d' Indy (în *Chant de la Cloche*.)

Titus Cerné: Dicționar de muzică.

Tot acest nume se dă încă  
unuî instr. oriental, de ori-  
gină arabă, nume probabil  
luat de la Greci, și ortografi-  
at de muzicografi în diferite  
moduri: *Kanon*, *Kanoun*, *Ka-  
noon*, *Qanon*, *Quanon* ș. a. :  
îe un instr. cu coarde de di-  
ferite lungimi, întinse deasu-  
pra unei lăzi sonore de o  
formă trapezoidală și puse în  
vibrațiune de ambele minî in-  
armate de un fel de degitare  
terminată prin unghi de os.  
Numărul coardelor variază :  
sînt instr.-e cu 20 de coarde  
și chiar mai puține și sînt al-  
tele cu pînă la 75 de coarde,  
în care caz sînt acordate cite  
2 în unison. Această specie de  
*psalterion* (v.) foarte întrebui-  
țată la Arabi, îe cunoscută și  
foarte respindită pînă în India  
resăritcană, unde îe numită  
*Ketaiona - Vina*, *Sata-tantri -  
Vina* (Vina cu o sută de coarde)  
sau simplu *Kanuna*.

Canonic v. *Canon*.

Canonica numeau vechii Greci  
doctrina matematică a sune-  
telor și a intervalelor.

Canson (sp.) = cîntec. *Canson  
redondo*, formă favorită a tru-  
badurilor, în care ultimul vers  
al fie cărei strofe se repetă  
devenind primul al strofeî  
următoare.

Cantabile (it.), termin întrebui-  
ințat pentru a indica în ace-  
laș timp o moderațiune în  
mişcare, și dulceață, grație în  
expresiune, făcînd să predom-  
nească melodia în detrimentul

părților acompaniatoare. Cite o dată însuși bucată căreia i se aplică acest termen poartă numele de C. și avem un C. de Beethoven de ex., sau un C. de Mozart ș. a.

Cantadour (prov.), *Cantambanco* (it.)=cîntăreț ambulant.

Cantando (it.)=cîntînd, ca termen de expr. îe identic cu *cantabile* (v.).

Cantarella (it.), *Chanterelle* (fr.) nume dat coardei cei mai acute a violinei (*mi*), și prin extensiune și a celor lalte instr.-e cu coarde pișcate sau de arcuș.

Cantată (it: *Cantata*), compozițiune destinată vocii prin opozițiune cu *Sonata*, compozițiune destinată a fi executată de instr.-e. Către 1600, în Italia, creațiunea operei și a oratoriului a pus chiar de la început stilul recitativ în mare favoare. Cum însă operile și oratoriile nu îerau accesibile tuturor și cereau mari și îndelungate pregătiri pentru a putea fi executate, compozitorii au început a scrie bucăți destinate unui singur personaj, cu un subiect mitologic sau istoric, sau interpretînd un text religios și aceasta cu acompaniament de teorbă. lăută sau clavecin, și astfel C. a fost creată. Primele compozițiuni purtînd acest nume aparură cam pe la 1620 și C. se bucură de o mare favoare în tot timpul sec. XVII și XVIII. Cu timpul însă și C.

ca și *Sonata* desvoltîndu-se a luat diferite forme; dar pe cînd aceasta din urmă și-a fixat o formă anumită, căreia astăzi îe atribuit exclusiv acest nume, denumirea de C. s'a dat atît formelor vechi cit și formelor variate ce au purtat acest nume în cursul timpului.

Chiar de la începutul sec. XVII, C. se deosebea în C. *di Chiesa*, de biserică, cu subiect religios, coresponzînd oratoriului, și C. *di Camera*, cu subiect profan, coresponzînd operei. Între primii compozitori cari au scris cantate a strălucit mai samă Carissimi, care obținuo adevărata celebritate. Forma primitivă consta din două sau mai multe mici părți melodice, de mișcări deosebite, intrerupte de recitative și acompaniate de clavecin, lăută ș. a. Cu timpul însă, C. luă din ce în ce mai multă desvoltare, și către sfîrșitul sec. XVII îea devine un adevărat act de operă de care nu se deosebește decit prin lipsa acțiunei scenice: îe o compozițiune pentru una sau două voci, în care compozitorul pare a-și da toate silințele pentru a intruni pe cit posibil toate greutățile artei vocale: Cesti, Rossi, Legrenzi, Scarlatti, Stradella, Marcello, Pergolesi, Porpora, au fost cei ce au capatat un mai mare nume cu acest gen de compozițiune în Italia în acel timp. Cantate-



le lor, acompaniate. de obicei, de clavecin, conțin adese unul sau două alte instr.-e obligate, violină, violoncel, ș. a., cari luptă în agilitate și ornamente cu vocea.

Către sfârșitul sec. XVII, de pe la 1680 găsim C. luind o dezvoltare importantă și în Franța. În adevăr compozitorii francezi, văzind scena franceză acaparată de Lulli, iau exemplul de la confrății lor italieni și adoptează forma C., care se bucură de o mare faoare în sfârșitul sec. XVII și începutul sec. XVIII, până pe la 1730. Cei mai celebri compozitori de Cantate în Franța, în această perioadă, sînt Campra și Clérambault. Dar pe la 1730 compozitorii începînd a introduce din ce în ce mai multe instr.-e acompaniatoare, stilul Cantatei începe a se confunda cu stilul operei. Această metamorfoză i-a fost fatală, căci cîntăreții încep a executa în concerte și saloane adevărate arii de operă, și C. dispore.

În Germania C. a fost în mai puțină faoare, deși se pot cita nume de compozitori celebri cari au produs frumoase modele. Între aceștia au fost vestitul Buxtehude și faimosul Händel, pe care-l găsim la toate genurile de compozițiune vocală sau instr.-ală. În schimb, C. de biserică a luat cu J. S. Bach o astfel de dezvoltare că cu adevărat timpul lui se

poate numi perioada cea mai strălucită a îei. Cantatele acestuia, a căror embriion ie un coral popular, sînt scrise pentru voci solo, cor și orchestră. După iel însă, C., atit cea de biserică cit și cea de cameră, pierde din prestigiul iei și pe cînd cea întâi chiar dispore, deși se pot cita exemple de compozițiuni cari fără a purta acest nume sînt adevărate Cantate, cea de a două se transformă în aria de concert, de care între alții Mozart, Beethoven, Mendelssohn au lăsat frumoase exemple.

Astăzi numele de C. devine din ce în ce mai rar, compozitorii preferînd a da operilor lor numele de *Scenă lirică*, *Sinfonie dramatică*, *Poem sinfonic*, *Odă*, *Legendă* sau *Baladă Sinfonică*, cari în fond sînt acelaș lucru: compozițiuni pentru una, două sau mai multe voci solo, cu cor și orchestră, cu subiecte profane sau religioase, mitologice, istorice, ș. a., lipsite însă de acțiunea și accesoriile reprezentațiunilor scenice, cu alte cuvinte *Cantate*. *Cantata* (it.), cantată de porțiunii mici, cu puține desvoltări.

*Cantatore*, *Cantatrice* (it.) = cîntăret, cîntareată de profesiune. Femeninul a trecut mai cu samă în celelalte limbi pentru a se aplica la soțiile ce se bucură deja de o oare care celebritate în arta cîntului. *Cantelio* 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.) = cîntăreț, cîntăreață.

Cantica (lat.) se numea la Romanii una din părțile Comediilor, care se împărțea în două: *dicerhia*, dialogurile, și *cantica* (plural de la *canticum*), părțile cîntate. Acestea nu erau pentru cor, ci pentru un singur personaj, și dacă erau doi pe scenă unul trebuia să tacă. Părțile destinate a fi cîntate erau însemnate în manuscrise prin literele **M M C** (*modi musici canticum*) sau simplu prin **C**. În ceia ce privește proporțiunile în care erau combinate dialogurile și **C**, pare că nu era vr'o regulă stabilită; cit pentru structura lor, savanții consideră încă chestiunea ca neterminată.

În liturgia catolică se dă numele de *C. majora* la trei cîntări de laudă, așa zise evanghelice, a căror subiect se luă din testamentul nou și a nume: *Canticum Mariae*, cunoscut de obicei sub numele de *Magnificat*; *C. Zachariae*: «*Benedictus Dominus Deus Israel*» și *C. Simeonis*. Nunc dimitis servum tuum.» *C. minor*a sînt alte șapte cu subiecte luate din vechiul testament.

În limbajul ordinar, *Cantic*

(fr. *Cantique*) înseamnă un poem cu subiect pios, scris însă în limba vulgară, nu în limba latină, limba oficială religioasă. Originea acestora se învînturile asupra vieții sfinților, populare în Evul mediu sub numele latin de *Cantilena*; dar numai în urma reformei religioase Canticele își luă importanța și semnificațiunea ce au avut-o în timpii mai moderni. Alături de construcțiunile psalmilor, formînd partea oficială a cîntului bisericeii reformate, apărură și cînturile spirituale, numite în urmă *Cantice* (v. Coral). Muzica acestora era de obicei formată din arii deja populare; dar era adese și compusă pentru mai multe voci de cei mai buni compozitori ai timpului și pe lingă colecțiunile de Cantice protestante vedem și colecțiuni analoge formate de catolici pentru a substrahe pe credincioși de la influența nefastă a celor d'întăi. Astfel de colecțiuni au continuat apărerea chiar până în secol. nostru.

*Cantilena* (it.) mică melodie vocală, și cite o dată chîiar o Cantată de mică dimensiuni.

V. încă *Cantica*.

*Cantino* (it.) se numele dat cite o dată coardei *mi* a violinei.

*Cantiones sacrae* (lat.) se numele dat de prin sec. XV până în sec. XVIII compozițiunilor corale scrise pe texte religioase, numite în urmă *molete* (v.).

*Cantique* (fr.) v. *Cantica*.

lanto (it.), *Cantus* (lat.) = cînt, se aplică în special melodiei principale a unei compozițiuni în mai multe voci. În primele secole ale muzicii corale (XV—XVI) melodia principală iera încredințată tenorului și se numea *Cantus firmus*; aceasta consta de obicei dintr'un motiv luat din Antifonarul gregorian sau dintr'un coral pe care contrapunctiștii îl dezvoltau, dar astfel ca iesel continuu să se afirme, pe cînd celelalte voci desemnau diferite contrapuncte (*C. figuratus*). În mesele lui Palestrina și unele cantate de ale lui Bach se pot vedea frumoase exemple de acest fel de întrebuintare ale motivelor din Cîntul plan. Cu timpul însă s'a văzut că partida cea mai aptă pentru a pune în relief un motiv iese sopranul, și melodia principală a început a fi dată acestei voci. De prin secolul XVI chiar cuvîntul de *Cantus* începe a apărea înlocuind pe acela vechiu de *Discantus* dat vocii de sopran. (v. *Cînt*).

Scris într'o partițiune cuvîntul *C.* indică partea vocală, iar pe portativul violinei sau unui alt instr. arată că trebuie să meargă în unison sau în octavă cu vocea.

*Cantor* (lat.) = cîntareț. În special însă acest nume iese rezervat cîntăreților bisericești (fr. *Chantre*, it. *Cantore*). În Germania numele de *Kantor* se dă și dirigîntilor de coruri bisericești. Numele de *Kantorat*

se dă atît locuinței destinate cantorilor unei biserici cit și școalelor alipite pelingă unele biserici, destinate a produce cantorii.

*Cantus* (lat.) v. *Canto* și *Cînt*.

*C. Coloratus* denumire atribuită sau unui cînt cu multe ornamente sau unei melodii în care se întilnesc mulți accidenti.

*C. durus* se numea un cînt în care nota B (*si* de astăzi) apărea ca *si* natural. B  $\sharp$  (durum), și nu ca *si*  $\flat$  (molle.)

*C. fictus* cînt transpus.

*C. imperfectus*, se numea un cînt care nu cuprindea în întregime *ambitus*-ul tonalității sale.

*C. mollis* iera contrar cu *C. durus*.

*C. naturalis* sau *permanens* se numea un cînt care se dezvoltă în exacordul C-A (*do-la*) și prin urmare nu cuprindea nota mobilă *si*.

*C. perfectus* se numea un cînt care îndeplinea complect limitele octavei sale.

*C. planus*, Cînt plan, Cîntul gregorian, obicînit în biserica occidentală, numit astfel fiind că constă din note de egală durată: A fost numit un timp *C. usualis*, fiind că iera transmis numai prin tradițiune.

*C. plusquamperfectus* se numea un cînt care trecea peste limitele octavei modului seu.

*C. romanus*, încă un nume al cîntului bisericeii occidentale.

*C. ut jacet* se numea cîntul

astfel cum ȳera scris, fără modificare, dându-se notelor exacta lor valoare.

Canun, instr. arab, v. *Canon*.

Canva se numește cite o dată planul general al unei compozițiunii, schițarea ie. Tot acest nume se dă și cuvintelor scrise de un compozitor sub o melodie destinată a primi ulterior un text; aceste cuvinte servesc în urmă poetului pentru formarea versurilor și determinarea picioarelor acestora.

Canzona sau *Canzone* (it.), *Chanson* (fr.) *Lied* (germ.) = Cîntec (v). În sec. XV și XVI se dădea acest nume în special unor compozițiunii pentru mai multe voci (de obicei 4 sau 5) scrise pe o temă populară sau în stilul popular, de unde denumirile de *C. napoletana, siciliană, franceză*, ș. a. Se apropiau oare cum ca formă de madrigale, numai se deosebeau de acestea prin faptul că ȳerau de un stil mai simplu, cu o frazare mai pronunțată, conținnd perioade bine hotărîte și corespunzînd la strofe scurte și ritmate. Aceste calități le fac a fi cele mai apropiate gustului nostru de azi din toate formele acestei perioade de înflorire a stilului contrapunctului vocal. Tot în acest gen ȳerau și așa numitele *Villote* și *Villanelle*, numai aceste ȳerau de o factură și mai simplă, cu acompaniamentul scris notă contra notă,

și cu cît mai puțină mișcare în părțile intermediare. Embriionul acestor compozițiunii ȳera un cîntec popular, sau o melodie scrisă în acest stil; această melodie ȳera de obicei dată tenorului (v. *Cantus firmus*), și celalalte partizi complectau armonia; astfel pe lîngă mina artistică a compozitorului, luntrașii, trubadurii, *minestigheri* aduceau contingentul lor pentru formarea acestor bucăți. Dar nici exemple nu lipsesc în care maiștri mai îndemnateci, deasupra melodiei tenorului scieau adese o melodie mai îngrijită mai artistică, dată sopranelui, care nu întirzia a fi considerată ca melodia principală. Ca modele a acestui gen de compozițiune, foarte în faoare în secolii citați, sint colecțiunile lui Ad. Willaert (1545 și 1548), a lui Waelrant (1565), a lui Scandelli (1566) Ferretti ș. a. Mai tîrziu acest nume și în special diminutivul *Canzonetta*, a început a fi aplicat la compozițiunii pentru o singură voce, și această accepțiune dată deja de Valentin în sec. XVII s'a pastrat până în zilele noastre pentru compozițiunii de o melodie simplă, cu un ritm bine pronunțat, o frazură clară, amintînd într-un cuvînt stilul popular.

Tot în sec. XVI numele de *C.* a început a fi dat la compozițiunii instrumentale, de un

stil fugat pe o temă de C. vocală. Astfel s'au scris mai întâi *Canzone* pentru orgă (Gabrieli 1571, Frescobaldi, ș. a.) apoi pentru mai multe instr.-e (Buonamente 1636, Uccellini 1649 ș. a.) și denumirile de C. și *Canzonetta* s'au menținut mult timp în muzica instr.-ală, alături de acele de *Sonata*, *Capriccio*, *Ricercare*, *Fantasia* ș. a., fără a se putea stabili linii bine hotărâte de demarcațiune între acestea. Chiar muzica instr.-ală modernă nu le-a înlăturat, atribuindu-le la mici compozițiuni instrumentale, pentru piano sau pentru un mic grup de instr.-e, scrise în stilul compozițiilor vocale purtând acest nume.

*Canzonetta* (it.), dim. de la *Canzone* (v.).

Capela (it.: *Cappella*, fr.: *Chapelle*, germ.: *Kapelle*) originară în o mică biserică sau un altar într'o biserică mai mare, consacrat unui singur sfânt (paraclis); apoi s'a numit astfel locul rezervat corului într'o biserică (cafusul) și în fine însuși grupul de cântăreți alăturat pe lângă serviciul unei capele și în special al unei capele private a unui suveran. Înainte de sec. XVII, înainte de nașterea operei cu alte cuvinte, capelele, cu școlile alăturate (numite în Franța *maîtrises*, în Germania *Chor-Alumnate*) erau singurele focare artistice ale Europei, și

cântăreții și compozitorii cei mai de valoare găseau aici locuri de întâlnire și un deosebit producătorilor lor. Timpul acestor instituțiuni, atât de folositoare artei muzicale, a fost capela pontificală, a căreia origină se într'o școală de cântăreți bisericești fondată în sec. V, dar a căreia existență proprie nu datează decât de la epoca respinderei muzicii armonice. Nu țera suveran cit de mic în Europa, care să nu aibă capela sa proprie, și care să se oprească în fața unui sacrificiu pentru a-și atrage cântăreții cei mai buni și compozitorii cei mai de valoare. Răpirea de copii țera un joc și capela regelui Angliei Richard III s'a folosit de multe ori de acest procedeu; asemenea se citează faptul cum în 1517 oamenii lui Francisc I răpiră noaptea pentru capela acestuia doi copii din corul catedralei din Rouen. Adese ori suveranii își dădeau desfideri cu capelele lor; astfel vedem concurând capelele regilor Francisc I și Enric VIII. Mult timp cântăreții și compozitorii cei mai renumiți ai acestor capele au fost francezi și mai cu samă flamanzi, și cele mai ilustre nume ce istoria muzicii are a cita în această perioadă antemergătoare creațiunei operei, au aparținut unei capele. Astfel au fost Dufay, Desprès, Arcadelt, Morales, Palestrina,

Allegri ș. a. la C. pontificală; Okeghem, Mouton, Du Caurroy ș. a. la C. regilor Franciei; Binchois, Pierre de la Rue ș. a. la C. ducilor de Burgonia; Canis, Crequillon, Isaac ș. a. la C. imperială a Austriei; marele Orlando di Lassus, la C. ducelui de Bavaria; Gabrielli, Willaert, Zarlino, Merulo, Waelrant, la Veneția, și cîți alții.

Singură capela regilor Angliei stătea retrasă din acest schimb de cîntăreți și de producțiuni; aceasta n'a împiedicat-o însă a concura cu una din cele mai celebre de pe continent și compozițiunile lui Byrd, Morley, Bull, Gibbons, cari au srălucit între mulți alții la această capelă, pot sta alături cu cele mai de valoare producțiuni ale școalelor franceze, flamandă și italiană din perioada de înflorire a stilului polifonic vocal, singurul stil admis pentru muzica executată în aceste capele până în sfîrșitul sec. XVI, de unde și numele de stil a *cappella* dat acestui stil.

Reforma religioasă nu aduce nici o schimbare acestor instituțiuni și îele continuară a exista aproape în vechea lor formă. Dar greutatea execuțiunii fără nici un acompaniament instrumental, aduse reintroducerea instrumentelor, (v. Biserică) cari se mărginiră la început a duplica în unison diferitele partizi vocale. O dată însă acest pas făcut, ima-

ginațiunea compozitorilor, și dorința de a avea cit mai mare bogăție în acompaniament, făcură că în curînd repertoriul și stilul a suferit o mare schimbare. Singur capela pontificală a ramas credincioasă vechilor tradițiuni, până în secolul nostru, și Bains îe citat ca cel mai remarcabil dintre ultimii sei compozitori.

În Franța, Lulli introduse orchestra la capela regală, care a avut succesiv în fruntea îei compozitori ca Lalande, Collasse, Lesueur, Berton ș. a.; dar îea decăzu, și în 1830 a fost definitiv suprimată. Celelalte capele europene asemenea admise succesiv orchestra și în secol. XVIII cele mai importante ce se citează sînt C. curței imperiale din Viena și C. Electorului de Saxa, din Dresda.

Pe cînd însă în apusul Europei muzica intr-ală nimicea stilul bisericesc propriu zis, unificîndu-se cu stilul de operă, o capelă de origine mai modernă, dar remînd credincioasă vechilor tradițiuni, devine celebră atît prin modul îei de execuțiune a muziceî pur corale, cit și prin repertoriul seu; aceasta îe capela imperială rusă, care a văzut defîind o pleiadă de compozitori în fruntea căroră strălucesc numele de Bortnianski, Bahmetef Davidof, Cîiikovski, ș. a.

În Germania, prin extensiune, s'a dat numele de Capelă (*Kappelle*) grupului de muzicanți

ce formează o orchestră sau o bandă de muzică militară, de unde denumirea de *Capelmaîstru* (*Kapellmeister*) dat nu numai șefilor conducători de coruri, dar și acelor conducători de orchestre sau de ori ce bandă de instrumentiști.

Capelmaîstru v. *Capela*.

Capistrum (lat.) legătură de piele pe care muzicanții romani o puneau imprejurul capului



9 Capistrum.

și a obrajilor pentru a împiedeca diformarea acestora cind cintau din fluier și mai cu samă din flutere ingemănate. Grecii numeau acelaș aparat *Forveia* sau *Forbeta*.

Capo (it.) = cap, capăt, inceput; *da c.*, presc. *d. c.*, = de la inceput, expr. indicind o repetare; *d. c. a. f.*, *d'al capo al fine*, indică o repetare de la inceput până la locul indicat cu expr. *fine*.

Capodastro sau *Capotasto* (it.) se numește ridicătura ce termină limba instr.-elor de coarde

pișcate sau de arcuș, și care determină lungimea acestor coarde din partea unde sint legate prin șuruburi. Se dă încă acest nume unui mecanism care permițind a se micșura după voință lungimea vibratoare a coardelor, ridică prin urmare instantaneu acordul instr.-ului. Forma lui variază după instr.-ul căruia i-e destinat. Intrebuințarea lui a fost părăsită pe instr.-ele de arcuș, dar i-e întrebuințat încă pe chitară, căreia schimbându-i acordul, îi ușurează mult mecanismul. La violoncel și la contrabas uneori degetul mare a mînei stingi joacă rolul de C., cind avem nevoie a obține sunetele extrem acute, sau sunete armonice.

Capo d'opera (it.), *Chief d'oeuvre* (tr.) se numea în vechiune lucrarea ce trebuia să producă ori ce meseriaș pentru a putea obține titlul de maîstru. Acest nume s'a consacrat în timpii mai moderni lucrărilor prezintind o adevărată valoare artistică și în special lucrărilor culminante a unui artist. din punctul de vedere al meritului și al perfecțiunii.

Capotasto (it.) v. *Capodastro*.

Cappella (it.) v. *Capela*.

Cappele chineze (it.) = pălărie chineză, v. *Pavilion*.

Capriciu (it.: *Capriccio*, fr: *Caprice*), termen întrebuințat pentru a denumi compozițiunii muzicale, fără formă hotărîtă, în scrierea cărora compozitorul nu

urmează decît *capriciul* imaginaţiunii sale; iese cu alte cuvinte o *fantazie*, de care nu se deosebeşte de cit prin dimensiuni. Acest nume, care apare pentru prima oară la sfîrşitul sec. XVI, la început aparţinea stilului vocal; astfel Orazio Vecchi publică în 1595 o serie de opt *capricii* pentru voci. În curînd însă acest titlu a fost rezervat pentru compoziţiuni instr.-ale, variînd prin forma lor. După Prätorius (1619) C. iese o *fantazie* în care se tratează liber una sau două teme de fugă. În acelaş sens iese definiţiunea lui Marpurg, pentru care C. iese simplu o compoziţiune în stil fugat. Astfel sînt *capriciile* pentru orgă ale lui Frescobaldi şi ale lui Froberger. La Bach, C. iese echivalent cu *fantazie*. Către mijlocul sec. XVIII s'a început a se da numele de C. la diferite bucăţi destinate unui instr., lucrate asupra unei figurî sau unui pasaj melodic, şi destinate pentru dezvoltarea tehniceî executantului; iese prin urmare acelaş lucru cu ceia ce s'a numit mai tîrziu *studiu* (fr. *etude*). În acest sens au apărut *capriciile* pentru violină (Rode, Beriot), pentru piano (Bertini, Talberg). În timpî din urmă acest titlu tînde din ce în ce a dispărea. — *A Capriccio* (it.) presc. *A. c.*; iese o expr. care echivalează cu *ad libitum* (v.). — Expr. *capricioso* se întrebuiţează cite odată ca termin pentru a in-

dica o execuţiune afectată, fără stricta observare a măsurii şi a mişcării, executantul ascultînd mai mult de propria sa impulsione decît de indicatiunile date, cari în acest caz sînt cit se poate de aproximative. Caractere muzicale, expr. ce cuprinde în iese notele şi toate celelalte sîmne, figuri, ale notaţiunii muzicale.

Caracterele *tonalităţilor* iese o chestiune care a fost şi iese viu agitată între muzicanţi. În adevăr, pe cînd unîi atribuie fiecărei tonalităţi proprietăţile iese expresive particulare, inherent iese, alţii din contra combat aceste idei, tratîndu-le de utopii şi bazîndu-se pentru aceasta pe teoria temperamentului. Ori, chiar dacă această teorie ar distruge aceste proprietăţi estetice particulare diferitelor tonalităţi, nu ne-ar dovedi decît imperfecţiunile temperamentului, şi nim c mai mult; atît în voci. cit şi în instr.-ele cari nu se supun orbeşte temperamentului, caracterele proprii diferitelor tonalităţi subsistă. Nu numai teoria bazată pe cifre ne conduce la concluziunea acestei diferenţi de caracter, dar chîia experienţa, practica de toate zilele ne întăreşte această concluziune. În adevăr, cine n'a observat cită schimbare iese caracterul estetic al unei arii sau al unei bucăţi de ansamblu, mai cu samă vocală, în tranşpunerea iese? şi aceasta



cu atit mai mult cu cit această transpunere se face la un interval mai mic, pe cind o transpunere în quartă sau în quintă, ne dă o foarte apropiată expresiune, cea ce provine de acolo că la aceste intervale avem tonalitățile cele mai relative ale tonului dat.

Cum atit teoria cit și practica ne conduce la acelaș rezultat, să vedem în ce constă această diferență de caracter a diferitelor tonalități. Luîndu-se ca punct de plecare scară naturală, care ne dă tonalitățile tip *do* major și *la* minor, cele mai line, mai simple, mai naturale, tonalitățile cu sunete alterate suitor, diezate, sînt de un aspect cu atit mai clar, mai luminos, mai strălucitor, cu cit conțiu în țiele mai multe de aceste sunete, pe cind din contra, tonalitățile cu sunete alterate pogoritor, bemolizate, sînt în proporție de un aspect cu atit mai tern, mai întunecat, mai nobil ș. a. Esteticii au mers până a indica pentru fiecare tonalitate caracterile ției proprii, sentimentele, situațiunile pe care ție aptă a le exprima. Această nu însmamnă că numai decit o melodie scrisă într'o tonalitate oare care, va avea infailibil expresiunea atribuită acelei tonalități. Nu, căci puterea de expresiune a melodiei va depinde de la mersul ției, de la ritm, de la coloritul armonic și instr.-al al acom-

paniamentului, de la atitea diverși factori. Dar toți acești factori o dată stabiliți, există desigur o tonalitate anumită în care melodia noastră va atinge maximul de expresiune pentru un sentiment sau o situațiune anumită. Se înțelege că această teorie, pe care o găsim deja magistral expusă și stabilită în antichitatea muziceii grece (v. *Grecii*, și diferitele lor moduri) a pierdut din puterea ției în muzica modernă, și dacă ție netăgăduită în cea ce privește vocile și instr.-ele ce nu sînt silite a tempera, ca instr.-ele de arcuș și instr.-ele de suflera naturale, ție devine nulă pentru acele temperate, și pentru piano de ex. ție absolut indiferent a scrie în *fa* ♯ sau în *sol* ♮, tonalități cari după teoria caracterelor ar trebui să fie așa de deosebit expresive.

Caracteristică sau *notă c.* în teoria muzicală ție denumirea ce se dă notei sau notelor ce deosebesc o tonalitate de alta. Aceaste caracteristice variază după tonalitățile ce avem în prezență. Astfel între tonalitățile paralele, caracteristicele sînt nota sensibilă pentru minor și gradul al cincilea pentru major. Între tonurile relative diferind printr'o singură notă, această caracteristică dacă ție suitoare, ție sensibilă, dacă ție pogoritoare ție gradul al patrulea; de ex. între *do* major și *sol* major, avem ca-

racteristica *fa* ♯, sensibilă pentru *sol*, și *fa* ♯ grad al patrulea pentru *do*. Intre tonurile mai mult sau mai puțin relative, diferind între ele prin două sau mai multe note, se deosebește o caracteristică principală, a căreia prezență ne duce cu precizie în noul ton, și una sau mai multe caracteristice secundare. Și aici notele caracteristice principale suitoare sunt note sensibile, cele pogoritoare sunt gradul al patrulea. Dacă luăm de ex. tonalitățile *do* major și *mi* minor, avem nota caracteristică principală *re* ♯, care ne duce desigur în *mi*, pe când *fa* ♯ este o caracteristică secundară, căci singură, ȳea nu determină numai decit tonul lui *mi*, ci față cu *do* major, fiind o notă alterată, suitor devine notă sensibil și ne-ar duce prin urmare în *sol*; venind însă după *re* ♯, ne întărește tonalitatea lui *mi*. Invers, între *mi* minor și *do* major, pentru acest din urmă nota caracteristică ȳe nota *fa* ♯, căci ȳea ne duce absolut în *do*, fiindu-ȳi grad al patrulea; nota *re* ♯ întărește tonalitatea lui *do* dacă vine în acelaș timp sau după *fa* ♯, și ȳeste o caracteristică secundară, căci fără *fa* ♯ ȳea fiind sensibilă, tonului minor (*mi*) alterată pogoritor s'ar transforma în gradul al cincilea al paralelului major și ne-ar duce prin urmare în *sol*. Asemenea in-

tre *do* major și *la* ♭ major, caracteristica principală ar fi gradul al patrulea al acestei din urmă tonalități, *re* ♭, pe când pentru *do*, trebuind a urma sunetele, caracteristica principală va fi *si* ♯ (v. încă *paralel, relativ, îndepărtat* ș.a.). Carada-vina (beng. și skr.) v. *Șarol*.

Carășelul, arie și dans popular, de o mișcare vioaie, de ordinar în măsura de 2/4. Se dansează în părechii, și în melodie ritmul ternar alternează cu cel binar. Carava ȳe numele dat instr.-ului cu ancie dublă, care în cimpoi ȳe însărcinat a ținea melodia. Caressimale sau *Quaressimale* (it.) se numea în sec. XVIII specia de repertoriu curent compus din. citeva arii bogat ornate, pe care cîntăreții soliști și le formau și pe care le introduceau ori unde și în ori ce ocaziune, cu sau fără sens (v. încă *Arie*.)

*Carezzando, carezzevole* (it.) expr. indicind un mod de atac a tastelor claviaturei, netezindu-le oare-cum.

*Caricato* (it.) incarcat, exagerat, epitet defavorabil ce se dă cite o dată vorbindu-se despre un stil, despre un mod de execuțiune ș. a. *Buffo c.* = comic exagerat.

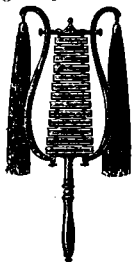
*Carillon* (fr.) instr. format dintr'o serie de clopote de diferite dimensiuni, acordate astfel ca să deie diferitele sunete ale scării diatonice sau cromatice, și permițind prin urmare executarea de melodii simple sau chiar cu un ușor acompaniament. Aces-

te instr.-e au existat un timp numai în clopotnițele bisericilor, de unde au trecut apoi în turnurile principalelor edificii publice, prevăzându-se ceasornicele acestora cu astfel de instr.-e acționate mecanic printr'un sul dințat și suntînd diferite arii pentru a anunța diferitele ceasuri ale zilei. Nu se poate fixa o dată aparițiunei acestor instr.-e, și diferitele date ce se posedă se pierd în adîncimea secolilor. Astfel se citează ca cel mai vechiu C., acel ce a fost pus la biserică din Alost, în Belgia, la 1487; dar deja în 1317 orașul Rouen posedă un C. Apoi într'o scrisoare a burgmaîstrului din Bruges se vorbește de un C. ce ar fi existat în acest oraș încă de pe la 1228 și într'un manuscris datînd din sec. IX se vede figurată o specie de grindă de care sînt aninate mai multe clopote de diferite mărimi, ce sînt lovite de un clopotar care ține două ciocane în mîni. Mai mult, modul de acordare a unor vechi C.-e ne arată că aceste instr.-e trebuie să fi fost acordate în cele întăi secole ale Evului mediu. În tot cazul, iese sigur că aceste instr.-e au fost introduse în Europa prin Olandezi, cari n'au făcut decît a imita pe Chinezii, aceștia posedînd deja de pe timpul lui Confucius o specie de C. Cele întăi C.-e au funcționat fiind lovite direct prin ajutorul unuia sau a două cio-

cane: mai tirziu s'a imaginat a le acționa prin intermediarul unei claviaturî duble, pentru mîni și pentru picioare: asemenea sînt instr.-e automate, puse în acțiune printr'un sul dințat. Mult timp funcțiunea de *Carillonneur*, a fost ereditară, și în tot cazul muzicantul ce ocupa această funcțiune iera dator a produce cel puțin un elev demn de a-i succeda. Numărul clopotelor variază de la un C. la altul; cel din Dinkerck s'a bucurat de o mare celebritate: asemenea acel din Bruges, format din 47 de clopote, se citează ca cel mai armonios: apoi se citează încă acel de la Notre-Dame din Chalons s. Marne, cu 56 de clopote, acele din Gand, din Copenhaga, ca cele mai renumite din Europa. Un efect cu adevărat neîntrecut de C. se poate auzi simbăta seara, pe la 7 ceasuri pe cheul de la Rathaus din Zurich: clopotele de la Grossmünster, de la Fraumünster și de la St. Petru sînt astfel acordate printru a putea suna împreună; mai cu samă în seara anului nou mii de persoane se grămădesc pe cheurî și pe podurî pentru a auzi sunîndu-se C.-ul anului nou. Ca un cap de operă a facturîi moderne se citează C.-ul de la Hotel de Ville din Bruxelles.

De cîtî va ani se construiesc sub numele de C. diferite instr.-e constînd dintr'o serie croma-

tică de timbre sau de simple lame de oțel, puse într'o ladă sonoră sau pe o ramură cu două brațe, și lovite prin ajutorul unei claviaturii, sau direct cu două ciocane. Aceste instr.-e, de care un specimen iese așa numita *lira*, întrebuintată în muzicele militare, au de ordinar o extensiune aproximativă de două octave, mergând până la limitele acute ale



11 Lira.

sistemului muzical. Cite o dată se dă tot numele de C. la instr.-e analoage, formate din lame de sticlă, de porțelan și a. instr.-e care mai drept ar trebui să fie numite *Armonica* (v.).

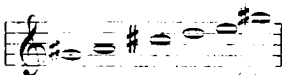
Numele de C. se dă cite o dată bucăților de muzică destinate a fi cintate pe aceste instr.-e sau la muzică instr.-ă imitind sonoritatea jocurilor de clopote. În muzica de piano aceste bucăți iese de obicei forma de mică melodie în terțe,acompaniate de un sunet superior sau inferior; cu obstinație repetat (v. încă *Ca ira*). *Carmagnole* (fr.) cintec și dans popular francez, revoluționar, a cărui cuplete terminate prin refrenul:

Dansons la Carmagnole  
Vive le son du canon.  
au fost compuse în diferite e-

poce, dar care evident își au originea la luarea Tuilerilor, în 10 Aug. 1792. Muzica, în  $\frac{6}{8}$ , iese formată din două părți, întâia de zece tacte, a doua din 12; se cintă dansind în rondă, fie care cuplet într'o mișcare moderată, apoi la refren, ultimele 8 tacte, mișcarea se accelerează, cit de repede posibil. Pentru muzicele militare această rondă populară se arangează, sub formă de marș repede (*Pas redoublé*).

Carna sau *Karna* în teoria muziciei indiene se numește o specie de măsură corespuzând măsurii noastre de  $\frac{1}{4}$ . Tot astfel se mai numește și o specie de fluier cu care se acompaniază dansul baiaadelor.

Carnali sau *Karnati*, numele unei tonalități indiene corespuzând oare cum gamei lui *la* major, bazată pe sensibilă și lipsindu-i notele *si* și *fa* #:



*Carne-farah* sau *Karne-pharah*, semn din notațiunea accentelor tonice evreie (v. accent). *Carnix* (gr.: *Karnyx*) și *Carnos* (gr.: *Karnos*) vechi denumiri a trompetei.

*Carola* (it.) sau *Carrus* (lat.) se numea în Evul mediu o specie de dans cîntat, analog cu hora noastră, care probabil acolo își are origina. Tre-cut de pe continent în Anglia,

- cuvintul se aplică în carind la o specie de cintece semi-protane semi-religioase ce se cintă la diferite serbători și mai cu samă la Crăciun (v. *Noél*.)
- Carré* (fr.) = *patrat* (v.). *Carre* (fr.) = *brevă* (v.)
- Carrus* (lat.) v. *Carola*.
- Cartel* (fr.), *Cartello* (it.), iera o specie de hirtie sau mai bine de pergament pe care se putea scrie mai de multe ori. Acest nume se dădea mai de mult primei concepțiuni, primei skitări a unei compozițiuni. *Cartellone* (it.), augmentativul de la *Cartello*, iera acelaș lucru. Tot astfel se numesc în Italia și programele de concerte ș. a. dar mai cu samă anunțind stagiuni teatrale.
- Cas* sau *Kasat*, denumirea arabă a cimbalilor (v.)
- Casc*, *Caze*, se zice cite o dată vorbindu-se despre tastele, gradațiunile 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 unei compozițiuni instr.-ale. Mai târziu, în sec. XVIII s'a început a se numi astfel o compozițiune instr.-ală a căreia destinațiune primitivă iera a se cînta în stradă, în fața casei cui-va. ca un omagiu. Astfel fiind se poate confunda C. cu *serenata* (v.): numai pe cînd aceasta avea o formă hărătită, cea d'intăii afecta o formă liberă. În aceste com-
- pozițiuni se întrebuința 1 pănă la 10 instr.-e cîntînd solo, fără reduplicare, și numărul părților ce o formau asemenea varia de la una la 10. Haydu, Mozart ș. a. au lăsat multe compozițiuni purtînd acest titlu; totuși iese greu a stabili cari ar fi caracterele riguros distinctive în privința formei între o C. și celelalte forme ale muziceii instr.-ale concertante din acel timp.
- Cassi-flute* nume dat de Cassi-Meloni, din Paris, în 1857, la o specie de armoniu inventat de iesel.
- Castanete* (fr.: *Castagnettes*), instr. de percusiune, format din două bucăți de lemn tare sau de os, concave și legate împreună ca cele două valve ale unei scoici; lovindu-le una de alta, iese dau un sunet destul de muzical. Forma lor a variat puțin, și din cea mai adincă antichitate le găsim la Grecii sub numele de *Crotale* și în tot Orientul au fost și sînt un instr. favorit pentru acompaniarea și marcarea ritmului în melodiile dansurilor femeiești. Trecute în Evul mediu în Europa prin Maurii adevăratele C. au devenit populare mai cu samă în Spania (*Castanuelas*): dănuitorii spanioli se servesc în acelaș timp de două părechii: una mai mică, numită *hembra* (femeie) cu care se marchează desemnurile ritmice (*el redoble*), și alta mai mare, numită *macho* (bar-

bat) care nu marchează decît ritmul fundamental (*cel golpe*). Sub numele de *C. andaluză* se înțelege o specie de *C. mică*, destinate a fi minuite de femeii. Din contra *C. galicia-ne* sînt *C. mari*. Instr.-ele cunoscute în diferite timpuri prin denumirile de *Crotale*, *Crusmate*, *Crupeze*, *Maronete* ș. a. nu îerau decît *C.* variind mai mult sau mai puțin prin for-



12 Castanete.

mă, dar avînd absolut acelaș rol, aceiași destinațiune. Și la noi s'a întrebunțat un timp în primele muzici militare *C. turcești*, numite *Giamparale*. În muzica de teatru și de concert s'a introdus adese *C.*, pentru culoarea locală și pentru efecte pitorești adese foarte reușite. Castrat, cîntăreț care supus la o operațiune hirurgică aplicată încă din copilărie, i-î păstrează vocea și-l face că atingînd vrîsta de barbat, nu are a se teme de schimbarea îei; aceasta, pe lîngă timbrul și dulceață vocei de copil, capată la această epocă, puterea și volumul vocei de barbat. Fără a discuta originea și barbaria acestui obicei, trebuie a constata ca în arta cîntului propriu zis, *Castratii* 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 mai salutară artei adevărate decît perioada de înflorire care a precedat-o. Perioada de apogeu a castraților a fost secolii XVII și XVIII: dar dacă deja de prin sec. XII vedem că bisericile întrebuințeau voci așa zise *artificiale* (după Balsamon din Constantinopole, citat de Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*) originea castraților se pierde în antichitate. În diferite timpuri vedem apărînd de acești cîntăreți, fie la biserică, fie la capele princiare. Vocile femeiești ne sînd admise în biserică și pe de altă parte cetera muzicei proporționale fiind foarte grea pentru copii, partidele de sopran, sau de altă țigă, de altmîntrelea destul de jos scrise, îerau ținute de barbați, cîntăreți speciali numiți *falsetiști*, a căror timbru ar fi greu de precizat și cari nu dispar decît prin intrarea în modă a castraților. În adevăr în primii ani ai sec. XVII castrații apar la capela pontificală, modelul capelelor de pe acel timp, și de atunci favorea și importanța acestor barbați-copii crește necontenit în tot sec. XVII și chiar în al XVIII. Vittori, Landi, Allegri, Simonelli, au fost cei mai celebri printre cei d'întăi și deja în a doua jumătate a sec. XVII vedem o întreagă falangă de virtuozii ilustrînd și perfecționînd arta cîntului. Între cei mai celebri din această pe-

riodă și din sec. următor au fost B. Ferri, supranumit, „Regele muzicanților”, Manteucci care la vîrstă de 80 de ani cînta cu o ușurință și o flexibilitate în voce ca la 20, Farinelli, care prin cîntul seu curarisi melancolia lui Filip V, Caffareli, Senesino, Marchesi ș. a. Ultimii au fost Crescentini și Velluti, cu cari dispăru această specie de cîntăreți, către începutul sec. nostru. Pentru acest din urmă Rossini a scris singurul rol ce a destinat unei astfel de voci: *Aureliano în Palmira*; dar melodiile lui Rossini, ornate de Velluti, deviniră de necunoscut; Rossini jură că a fost prima și ultima încercare și în adevăr de la această opera se hctări îel a scrie însuși toate ornamentele necesare ariilor lui. Cu secolul nostru sopraniștii au dispărut cu totul, dar abuzurile ce îei au introdus în muzică nu au dispărut încă nici azi, și profesori de cînt, punindu-se sub protecțiunea obiceiurilor aduse în favoare de castrați, consiliază eieșilor lor ornarea și de figurarea melodiilor scrise de maiștri. Le ușor de explicat favoarea de care s'au bucurat un timp acești cîntăreți, și entuziasmul ce l'au ridicat în publicul amator de pe acele timpuri. Se înțelege că putindu-se deda din cea mai fragedă copilărie artei cîntului, puteau ajunge la o perfecționare neaoesibilă barbaților; apoi chiar

caracterul vocilor lor, caracter amestecat din dulceața timbrului de copil cu puterea vocii de barbat, se deda la ornamente, la brodării pe care astăzi abia cele mai agile voci de femeie le pot aborda. În schimb însă, jocul lor îera tern, șters, îei îerau actori mai mult de cit mediocri și influența lor asupra artei muzicale propriuzisă a fost nefastă. Compozitori și știind că ariile lor vor fi refăcute de virtuozii, nu le mai dădeau nici o îngrijire și nu scrieau decit o specie de *canva* pe care cîntărețul *broda*; publicul pe de altă parte s'a obicinuit a nu mai asculta de cit pe interpret, fără a mai ținea nici o samă de frumuseța intrinsecă a muziceii; fiecare virtuos avea în bagajul seu o cantitate de arii (*Caressimale*) pe care le intercala în orî ce operă și în orî ce loc, fără a se preocupa nici cum dacă are sau nu senz această intercalare (v. *Arie*). Aceste împrejurări însă au adus că după șborul ce a luat la început muzica dramatică în prima jumătate a sec. XVII, cu cit castrații au intrat mai în favoare, muzica dramatică a intrat într'o perioadă de decadență, mai cu samă în Italia, producînd o cantitate nemărginită de platitudinî de o valoare negativă și această perioadă de decadență s'a menținut pînă cînd revolta compozitorilor, cari nu-și mai recunoș-

- teau producțiunile, a făcut să dispară pentru totdeauna această sectă de pe arena artei.
- Calacreză**, sau *rezoluțiune calacrezică*, se numește în muzică rezoluțiunea excepțională dată unei disonanțe, cind aceasta remine pe loc, pentru a face parte din acordul următor. Acest artificiu armonic, foarte des întrebuințat, atit în muzica modernă, cit și în stilul contrapunctului vocal, dă mai multă putere, mai multă energie disonanței. Se mai numește și *Elipsă* sau *rezoluțiune eliptică*.
- Calacustică**, iese partea acusticel care se ocupă în special cu sunetele reflectate (v. *Écou*).
- Calalectic** epitet dat versurilor cărora din ultimul picior le lipsește una sau două silabe.
- Calastorne** se numea la Greci pliscul și în general imbucătura instr.-elor de suflare.
- Çala-lantri-vina** (beng.) = vina cu o sută de coarde, v. *Canon* (instr.).
- Catavasie**, cîntare bisericască în care se descrie pogorirea lui Hristos în Iad.
- Catch** (engl.) = goană, pl. *catches*, formă specială engleză; se numesc astfel micî canoane cu un text comic, adese lasciv, decolat, în cari totuși se îngămădesc toate greutățile de execuțiune, ca fragmentarea textului și chiar a cuvintelor la diferite voci, ș. a. În Anglia există multe colecții speciale de acest gen de com-
- poziții, de care se citează deja de pe la începutul sec. XVII: *Pammelia* (1609), *Dentoromelia* (1609), *Melismata* (1611) ș. a. Până 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.) lanț de trilurî. serie de note trilate.
- Caterincă**, denumire populară a orgăi cu manivelă.
- Catifașana-vîna** v. *Canon* (instr.)
- Callivo** (it.) = reu, se zice despre *tempul slab* al măsurii.
- Caulica-vîna** v. *Sautica-vina*.
- Çauda** (lat.) = Coadă (v.)
- Çavaco**, mică chitară portugheză cu 4 coarde.
- Caval**, numit încă *fluieroi* sau *fluier cîobănesc*, iese un instr. popular făcut de ordinar de lemn de palatin; de o lungime aproximativă de 82cm. și avînd 6 borte laterale împărțite în 2 grupe de cite 3. La capete. pentru a nu crapa, iese învălit cite odată cu coajă de lemn de ciureș.
- Cavalcata** (it.) *cavalquet* (fr.) se numea în Evul mediu sonerii de trompete uzitate în cavalerie.
- Cavalletto** (it.) = scăunaș (v.) la instr.-ele de coarde.



Cavata sau mă adese *Caratina* îe numele unei bucăți de solo făcînd parte d'intr'o operă și deosebindu-se de *Arie* prin aceea că îe mai puțin dezvoltată, conține mai puține melisme, cuvintele sint mai puțin repetate și pe cînd *Aria* are un caracter mai dramatic, *C.* are un caracter mai liric. *C.* îe de obicei în o singură mișcare; dar în muzica mai vechie se dădea acest nume la *Arioso* (v.) ce urma unui recitativ, care *Arioso* se putea suprima cite o dată, de unde numele de *C.* (de la *Cavare* = a scoate). S'a mai numit încă și *Aria de sortita* fiind că îera obiceiul a se da cîntăreților la prima aparițiune într'o operă. Ușurința însă ce puneau compozitorii în alegerea numelor ce dădeau compozițiilor lor face că găsim bucăți foarte variate prin formă purtînd însă același nume. Astfel găsim Cavatine dezvoltate formate d'intr'un recitativ, urmat de o melodie în mișcare înceată, după care urmează un alt recitativ sau un cor, și să încheie cu un *Allegro* sau *Caballeta*. Unii compozitori chiar, au dat numele de *C.* la unele părți din compozițiile lor instr.-ale; astfel Beethoven numește *C.*, *adagio* din quartetul seu în *si*.

Căzăcească arie și dans popular al Cazacilor; se dansează de două persoane. Melodia, de ordinar în minor cu modulații brusce în major, îe formată

din două perioade de cite opt tacte, în  $\frac{2}{4}$ , de mișcare vioaie, dar moderată. Din popor a trecut în baleturi cu culoare locală, unde de obicei aceste dansuri sint intitulate *alla cosacca* (it.), *Kosackisch* (germ). Caze v. *Case*.

*C. B.*, în partițiunii, presc. în loc de *Contrabas*. Pus pe portativul altui instr. arată că acel instr. trebuie să meargă în octavă sau în unison cu basul (*col basso*.)

*C. barré* (fr.) = *C* tăiat, denumire a semnului de măsură **C** pentru  $\frac{2}{2}$ .

*C. D.*, presc. în loc de *colla destra* (it.) = cu dreapta.

*C. dur* (germ.) = *do* major.

*Cc.*, silabă uzitată în vechile sisteme de solmizare. V. *Bebisatio* și *Bocedisatio*.

*Cc* sau *Tsche*, specie de flaut chinez cu 6 borte și fără chei; ambele capete sint astupate și gura îe la mijlocul tubului.

*Cebell*, vechie denumire engleză a gavotei repede (între alții la Purcell) v. *Gavotă*.

*Cecilium*, nume dat în 1866 de Quentin de Crousard din Paris, unui instr. cu anciî libere, cu claviatură și cu foî, specie de armoniu prin urmare, cu o extensie de 5 octave și de o sonoritate dulce și vibrantă.

Cedari, tonalitate indiană care s'ar putea asemană cu gama lui *re* minor bazată pe gradul al patrulea diezat: *sol* ♯,

*la, si* 2, *do* ♯, *re, mi, fa, sol* ♯.

Celeré, (it.) termin de mișcare, = repede.

Cefalicus (lat.), și

Celesias (lat.), semne din notațiunea neumatică (v. *Neume*).

Celesta a fost numit de factorul Mustel din Paris, un instr. perfecționare a tipofonului. Sunetele în acest instr. sint produse de lame metalice puse într'o ladă de rezonanță și vibrind lovite de o serie de ciocanașe ascultind unei claviaturii. De o extensiune cromatică de 4 sau 5 octave, poate da atît succesiuni melodice cit și acorduri. Timbrul ie analog cu acel al tipofonului, dar fiind de o sonoritate mai mare. *C.* poate fiintrebuintată în orchestră înlocuind jocurile de timbre.

În orgă se numește *C.* sau *roir celeste* (fr.), un joc de 8 picioare, tremurat (v.) analog cu *bifara*. Se mai numește și *Celestina*.

Tot astfel se numesc jocuri analoage în armoniu.

La piano se numește *pedale celeste* (fr.), pedala stingă, care slăbește sonoritatea, strămutind seria ciocanașelor, astfel ca să lovescă numai o coardă din grupul de 3 ce produc un sunet.

Celestin a fost numită o vechie dispozițiune mecanică destinată a modifica sonoritatea vechielor clavecine. Inventatorul acestei dispozițiunii a ramas necunoscut și deja de prin mij-

locul sec. XVIII însuși mecanismul a căzut în uitare.

Către sfirșitul sec. XVIII factorul Walker, din Londra, numi *Celestina* o altă dispozițiune mecanică adaptată pianului.

În fine către începutul sec. XIX Zink din Hessen—Homburg numi *Celestine* un instr. complicat, cu 3 claviaturi. Ielșinu însă pentru dînsul secretul construcțiunei lui și astăzi nu se știe alt ceva asupra acestui instr. decit că claviatura superioară punea în acțiune un instr. analog cu armonica lui Franklin, claviatura medie punea la dispozițiia executantului după voie un piano sau o orgă și claviatura inferioară imita diferite instr. de suflare și de coarde.

Cello (it.), presc. a cuvîntului *violoncello*, foarte întrebuintată mai cu samă în Germania.

Cellică, *trompetă c. v. Carnir*.

Cembal (fr.) *Cembalo* (it.) prescurtarea în loc de *Clavicembalo* = *Clavecîn* (v.). Factorul Gotfrid Silberman, din Dresda, a numit către 1720 *Cembal d'amour* e specie de clavecîn cu coardele de două ori mai lungi decit la acele ordinare; numai tangentele atingind aceste coarde la jumătatea lor, făceau ca cele două jumătăți vibrău independent, dînd astfel octava sunetului ce l'ar fi dat coarda vibrînd în întregime, cu ușoare batamente, ceia ce modifica întru cit-va sonoritatea. *Cembalo onnicordo* 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 nici un detaliu. V. încă *Cîmbal*.

Ceng, instr. chinez, de origină foarte veche, pe care-l găsim ortografiat în diferite moduri: *Cheng, Keng, Scheng, Tcheng, Tscheng*, și care după unii autori ar fi purtat încă deosebite nume, astăzi unele date altor instr.-e *Iu, Ciao, Ho*, ș. a. Este 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. Aierul introdus în aceasta printr'o țevie, este distribuit într'o serie de tuburi de diferite mărimi, avînd la baza lor ancii libere. În cum se vede o mică orgă rudimentară, care cunoscută Chinezilor, după legendele lor, de mai bine de două mii de ani înainte de Era noastră, se găsește astăzi aproape în aceeași stare primitivă. Numărul tuburilor variază de la un instr. la altul, dar pare că unele din iele nu sînt puse de cit pentru a da aspect instr.-ului și numărul tuburilor cu ancii nu a trecut nici o dată peste 13. Prin ajutorul unei deschizături practicate la partea superioară, tubul poate fi acordat astfel ca să vibreze sincron cu ancii; o a doua deschizătură laterală, foarte mică, este practicată la

baza tubului. Suflînd în instr. și lăsînd toate deschizăturile libere, nu se aude nici un sunet; dar în de ajuns a astupa deschizătura de la bază a unui din tuburi, ca raportul indis-pensabil dintre ancii și tub să se stabilească și sunetul să se producă. Pentru a cînta din acest instr., trebuie un suflu puternic și este foarte ostentor, unele tuburi ajungînd până la 4 m. lungime. Cunoscut din cea mai adîncă antichitate în China în Iaponia, în Siam, (unde este numit *Ken*, acest instr. a inspirat factorului Kirsnik, din Petersburg, în 1780, introducerea în orgă a unui joc de ancii libere, prima aplicare în Europa a acestora.

Cenk, vechi instr. arab, cu coarde pișcate.

Centon (fr.) *Centone* (it.) se zice în general despre un tot format din mici fragmente de proveniențe deosebite. În muzică acest nume se dă la lucrări de dimensiuni importante, opere, oratorii, mese, liturghii ș. a. formate cu melodii cu fragmente luate din alte lucrări analoge și adaptate cu mai multă sau mai puțină măiestrie. De aici verbul a *centoniza* (fr.: *centoniser*, it.: *centonizare*) care exprimă acțiunea acestei lucrări. Astfel se zice de ex. că Sf. Grigorie a centonizat compunînd Anfitonarul. Un cuvînt mai modern care reprezintă același lucru este *pasticcio* (it.). Tot o specie de

*centon* sau de *pasticiu* ȳ și compozițiunea instr.-ală numită *pot-pouri* (fr.), număi acesta ȳ rezervat pentru lucrări de dimensiuni măi mici. Foarte în favoare pe la începutul sec. XIX, astăzi a decăzut cu totul, cel puțin oficial: compozitoriȳ nu măi ȳubesc a da acest titlu lucrărilor lor, chăi cind le dau această formă, dar expresiunile: *Selection*, *Illustration*, ș. a. nu reprezintă decit tot o specie de *ghiveci* muzical făcut cu măi mult sau măi puțin gust, și chăi unele uverturi moderne nu au alt aspect.

Ceph . . . . v. Cef. . . .

Cercar *la nota* (it.) se numește în arta cintului, anticiparea ușoară a notei silabei următoare, cum se face în așa numitul *Portament*.

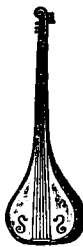
Cervelas (fr.) instr. uzitat în sec. XVII, una din încercările de a se da un bas instr.-elor cu ancie dublă, căutindu-se a se capata o mare lungime a colonei vibrante fără a se da dimensiuni colosale tubului, încercări cari au dus la crearea fagotului.

Ces (germ.) = *do* bemol.

Cesură, în muzică, ca și în versificație, ȳe un repaus suspensiv, determinat prin construcțiunea ritmică a frazei. Bine înțeles, în cazurile cind muzica ȳe însoțită de cuvinte, cesurile muzicale trebuie să corespundă cesurelor textului, condițiune adese calcată de compozitoriȳ

puțin scrupuloși, cari sacrifică sensul poetic trumuseței unilaterale ale melodiei. Cind cesura nu ȳe urmată de o pauză, poate fi marcată printr'un punct pus deasupra notei finale a *incisei* (v.); dar de multe ori concordanța sensului poetic cu cel muzical ȳe așa de strinsă, că ori ce indicațiune devine de prisos. Cesura poate fi *masculină* sau *femenină*, după cum ritmul ȳe masculin sau feminin, după cum *ictus* (v.) final cade pe un timp tare sau pe un timp slab. Cite o dată *C.* ȳe număi sub-înțeleasă, ascunsă oare cum prin continuarea imediată a frazei muzicale, dar în tot cazul în execuțiune ȳea trebuie să fie simțită.

Cetera, *Citera*, *Citra* (it.), *Citre*, *Cistre*, *Sistre*, *Cithare* (fr), *Cithar*, *Zither* (germ.) *Cittern*, *Cithorn* (engl.) ș. a. analoage, o mare abundență de nume pentru varietăți foarte puțin deosebite ale unuia și acelaș instr. uzitate în Evul mediu, dar măi cu samă în favoare în sec. XVI



15. Cetera.

și XVII și date aproape cu totul uitate în sec. urmator. Aceste instr.-e, numite încă în Italia și Franța *chitară germană* sau *engleză*, aveau o tablă de armonie triunghiulară, sau ovală, ca la lăută, dar fundul lat, ca la chitară; gitul lung și

tasta purtind diviziuni, a căror număr varia, de altminterlea cași acel al coardelor, care varia de la 3 la 12 părechii. Acorul asemenea nu iera fix, și varia chiar la instr.-e avind acelaș număr de coarde. Acestea ierau de metal și se puneau în vibrațiune prin ajutorul unui plectru. Din marea favoare de care se bucurau în secolii precedenți, în sec. XVIII deced astfel că mai nu se mai vedeau decit doar în dughenile bărbierilor, pentru distracțiunea clienților. În Germania și Anglia, în sec. XVIII se fabricau cetera pe gitul cărora se aplica un mecanism de claviatură. *C. leorbă* iera numele special al instr.-ului cu 12 părechii de coarde, pe care germanii îl numeau *Zwölfhörige Zither* și englezii *Bijuga-citter*, nume de altminterlea date în general instr.-elor cu un mare număr de coarde, tînse pe 2 cūere sau chiar pe 2 gituri (*Archi-cetera*). Instr.-e analoge, cu un mic număr de coarde, și de dimensiuni mici, sunînd sau prin ajutorul unui plectru sau prin ajutorul unui arcuș, se numeau *Cistola*, *Citola* (it), *Cistole*, *Citole*, (fr.) ș. a. Sub numele de *C. antică* se înțelegea vechia *Kitară* (v.) a Grecilor. Pentru *C. austriacă* sau *orizontală* v. *Țiteră*. Cuvîntul *ceteraș* a fost întrebunțat un timp la noi, echivalînd cu acel de muzicant, lăutăar.

Ceti (a), pentru cintăreț sau intr.-ist iese a executa o compozițiune necunoscută lui, de unde expr. de un *bun cetitor*, pentru acel ce execută cu ușurință la prima vedere. Pentru compozitor iese a analiza, a judeca mental despre efectele unei compozițiuni fără a o auzi în realitate. Atît pentru unii cit și pentru alții, a ceti bine iese un lucru prețios în artă, și dacă această calitate depinde în mare parte de la dispozițiunii naturale, se desvoltă însă mult prin exercițiu.

Cetra (it.), v. *Cetera*.

Ceu-Ku v. *Ku*.

C. F., prescurtare. în partițiunii vechi, în loc de *Cantus Firmus*.

*C-fa-ut*, *C-sol-fa*, *C-sol-fa-ut*, *C-ut*, ierau diferitele nume ce lua sunetul *do* în *solmizarea* (v.) prin mutațiuni.

Chabbabel v. *Șababel*.

Chacone (fr.) = *Ciacona* (v.)

Chalil v. *Halil*.

Chalumcau v. *Calamaula*.

Chamade (tr.) *Chiamata* (it) semnal dat de dărăbăni și trompete pentru a anunța asediaților capitularea asediaților.

Chambre (fr.) = *Cameră* (v.)

Chang - *Kati*, mic gong (v.) siamez.

Changuion (fr.) instr. cu ancii libere, specie de acordeon sau mic armoniu inventat către 1846 la Paris.

Chanon (fr.) = cîntec (v.)

Chansonette (fr.) dim. de la *Chanson*, cîntec (v.) de proporțiuni mici.

Chant (fr.) = cînt (v.)  
 Chanter (fr.) = a cînta.  
 Chanterelle (fr.) v. *Cantarella*.  
 Chanterre (fr.) = *Menestrel* (v.)  
 Chanteur, *Chanteuse* (fr.) = cîntăreț, cîntăreață.  
 Chantre (fr.), cîntăreț bisericesc, v. *Cantor*.  
 Chapeau chinois (fr.) = pălărie chineză, v. *pavilion* chinez.  
 Chapelle (fr.) = Capelă (v.)  
 Chaplachoou, vechi nume dat în Provence unei specii de mici castanete, ne mai uzitate în sec. nostru.  
 Caractère v. *Caractere*.  
 Charge (fr.) semnal de cavalerie, sunat din trompete în momentul atacului.  
 Chasosra, v. *Chatzotzerat*.  
 Chasse (fr.) = vînătoare (v.)  
 Chatzotzerot sau *Chatzotzerah*, vechi instr. evreu, care după istoricul Josef pare a fi fost o specie de trompetă dreaptă, lungă de aproximativ 70 cm, făcută în argint; templul posedă 2, dînd sunete deosebite: una pentru a chîema pe șefi și alta pentru a aduna poporul. Ieste unul din rarile instr.-e evreie de care se posedă o reprezentăție, căci aceste 2 instr.-e se văd reprezentate pe medalia lui Simeon Bar Cochab.  
 Chaudron (fr.) = Caldare (v.)  
 Chaurares (sp.) vechi castanete mexicane.  
 Chayna (sp.) sau *Khayna*, specie de mare fluier mexican; o deschizătură longitudinală practică într'o latură a tubului produce o specie de tră-

ganare a sunetului. Un instr. absolut analog se numește în Peru *Quena*.

Che v. *Ke*.

Chef (fr.) = Șef.

Chef d'œuvre (fr) v. *Capo d'operă*.

Cheie (lat.: *Clavis*, fr.: *Clef*, it.: *Chiave*, germ.: *Schlüssel*, engl.: *Key*) s'a numit prin sec, X și precedenții tastele orgăii, cari în adevăr au funcțiunea unei chei, deschizînd și închizînd intrarea aerului în tuburile sonore. De aici s'a luat numele de *Clavir*, *claviatură*, dat totului format de aceste taste. În practică se scria pe aceste taste literile de la A până la G, cari indicau sunetele corespunzătoare, și s'a dat numele de C. Insuși acestor litere. În sec. XI sistemul de notațiune a fost modificat prin introducerea liniilor portativului, și literile nu se mai puneau decît pentru a indica puncte de plecare pe unele linii; aceste litere, cari hotărau numele notelor puse pe liniile lor, și pe cele vecine lor, se numeau *claves signatae*, și prin diferite transformățiuni au ajuns cheile noastre de astăzi. Literile cari au fost întrebuițate la început ca chei au fost: f, numită C. *yama ut*, determinînd locul celui mai grav sunet a sistemului musical întrebuițat pe atunci; f, care determina locul lui *fa*; c, determinînd locul lui *ut (do)*; g, determinînd locul lui *sol* și în fine *dd*, determinînd locul lui *re*. Dintr'a-

ceste însă prima I', și a cincea, *dd* degrabă au dispărut, și principalele întrebuițate au fost acele cari determinau locul semitonurilor în scara naturală; *c*, determinând semitonul *st-do*, și *f*, determinând semitonul *mi-fa*; pentru a fi mai bine marcat aceasta, liniile acestor chei erau colorate: roș pentru *fa*, galben pentru *do*. Chiar cheia lui *sol* a avut foarte puțină întrebuițare practică la început, și abia prin sec. XV și XVI începe a apărea mai des. Când numărul liniilor portativului s'a fixat la cinci, diferitele chei s'au întrebuițat astfel: Cheia lui *fa*, raportându-se la nota *fa*<sub>2</sub>, care din litera F prin diferite transformări a ajuns astăzi  $\text{F}^{\flat}$ , s'a întrebuițat pe linia a patra, pentru bas, pe a treia, pentru bariton, și mai rar pe a cincea, pentru contrabas (voce); astăzi întrebuițarea iei pe linia a patra în generală, atât pentru vocile cit și pentru instr.-ele ce dau suneto grave. În de remarcat că această cheie se întrebuițează atât pusă drept  $\text{F}^{\flat}$ , cit și resturnată  $\text{C}^{\sharp}$ .

Cheia lui *do*, derivată din litera C, raportându-se la nota *do*<sub>3</sub>, s'a întrebuițat mai pe toate liniile portativului: pe întâia pentru sopran, pe a doua pentru mezzosopran, pe a treia pentru altist, pe a patra pentru tenor; astăzi această C. dispăre din ce în ce, atât pen-

tru voci, cit și pentru instr.-ele acute generalizându-se întrebuițarea cheiei lui *sol*; totași pentru vocile de altist și de tenor prezintă avantaje: altistului, portativul cu cheia lui *do* pe linia a treia îi reprezintă registrul de putere, și tenorului aceiași cheie pe linia a patra îi dă notele la adevarata lor înălțime. Pentru instr.-e această C. se mai întrebuițează pe linia a treia pentru violă, pe linia a patra pentru unele note acute ale violoncelului și ale fagotului; se mai întrebuițează încă pentru unele instr.-e *alto* sau *tenor*.

C. lui *sol*,  $\text{C}^{\sharp}$  derivată din litera g, și  $\text{G}^{\sharp}$  raportându-se la nota *sol*<sub>3</sub>,  $\text{G}^{\sharp}$  se întrebuițează exclusiv pe linia a doua și întrebuițarea iei se generalizează astăzi pentru toate vocile și instr.-ele acute, ceea ce constituie un abuz, mai cu samă pentru vocea de tenor, căreia nu i se indică cel puțin că notele sînt scrise cu o octavă mai sus; în unele partițiuni (mai cu samă engleze) găsim partida tenorului scrisă pe un portativ cu o dublă C. de *sol*, ceea ce indică această transpunere, dar aceasta numai a rare ori. Mai mult încă, notațiunea așa zisă uniformă, adoptată de unele muzici militare, armonii și fanfare, tinde a generaliza întrebuițarea cheiei lui *sol* pe linia a doua, chiar și pentru instr.-ele grave. În afară de pe linia a doua,

C. *sol* a fost întrebuințată și pe linia întâi, pentru vocea de sopran acut, dar de puțini compozitori (Lulli de ex.) și pentru puțin timp.

Numele de C. se mai dă cuțelor sau șuruburilor, de lemn, de os sau de metal, cari servesc a da o mai mare sau mai mică tensiune coardelor sonore, și prin urmare a le acorda la diapazonul voit.

Instr.-ul în formă de  $\top$  (v. *accordoir*) ce servește acordului pentru a întoarce șuruburile ce întind coardele pianului, a harpei ș. a. încă se numește C.

Tot numele de C. (germ. *Klappe*.) se dă micelor mecanice, formate dintr'o pirghie și o supapă, cari permite instr.-iștilor deschiderea și acoperirea bortelor laterale ale unor instr.-e de suflare, ca flautul, clarнета, ș. a. Instr.-iștii dorind a da o cit mai mare întindere instr.-elor de suflare, s'a practicat în corpul acestora un număr din ce în ce mai mare de borte laterale și cromatismul cerind creșterea acestui număr, s'a văzut că numărul degetelor nu mai iese suficient pentru acoperirea tuturor bortelor laterale necesare; aceasta a adus invențiunea cheilor. Data acestei invențiuni nu iese cunoscută. Unele monumente greco-romane ne-au conservat figura mai multor instr.-e, în care borte practicate în corpul tubului sint garnisite de o spe-

cie de mici tuburi; unii autori au considerat aceste tuburi drept chei, destinate a astupa aceste borte, cînd nu trebuiau să fie întrebuințate; după alții aceste mici tuburi nu serveau decit a pogori cu  $\frac{1}{2}$  ton sunetul corespunzător bortei în care iese introdus, astfel că acest mic tub aditional nu servea de cît a schimba tonul instr.-ului. În săpăturile de la Pompeia s'a găsit o specie de fluier cilindric, de fildeș, în părțile căruia sint practicate 15 borte, cari nu pot fi acoperite de degete; pe corpul instr.-ului însă, lunecă, fără pierdere de aer, 15 inele metalice, fie care cu cite o deschizătură corespunzătoare celor 15 borte laterale ale instr.-ului; astfel că prin învîrtirea lor aceste inele pot după voința executantului să acopere sau să descopere bortele laterale ale tubului instr.-ului. Ambele aceste sisteme însă sint trăgănate, cer timp, și trebuia a se găsi mijloace mai expeditiv, ceia ce a adus mai întâi construirea instr.-elor în diferite tonuri, apoi, prin cheile, în sensul în care le înțelegem astăzi, instr.-ele cromatice, omnitonice. Naturalmente, la început muzica mărginindu-se la modulațiile în tonurile relative, s'a căutat a se da instr.-elor fabricate într'un ton dat posibilitatea a modula în tonurile relative aceluși ton; aceasta se obținea prin una sau două chei adaptate instr.-



ului. Cu timpul, numărul acestor chei crește succesiv, și în unele instr.-e moderne numărul se suie la peste 20. Sistemul de chei astăzi ie aplicat exclusiv la instr.-ele de suflare cu gură și cu ancie (fluier, flaute, clarnete, oboie, saxofon, fagote s. a.), dar în sec. XVIII și către începutul sec. XIX s'a cercat a se aplică acest sistem și la instr.-e cu bocal: bugle, trompete ș. a. Aceasta însă fără succes, și pistonii au făcut cu totul să dispară aceste încercări. În sec. XIX sistemului de chei simple i-a succedat un mecanism imaginat mai întâi de Gordon în 1827 și perfecționat apoi de Böhm. Acest sistem ușurează enorm mecanismul instr.-elor de suflare și permite execuțiunea unor figuri și pasaje inexecutabile pe instr.-ele cu sistemul de chei ordinare. Iată în ce constă principiul acestui sistem: un deget, astupind o bortă laterală, apasă în acelaș timp un mic inel (de unde numele de *sistemul cu inele*), care printr'o vargă corespunde cu o cheie ce poate acoperi o altă bortă laterală, așa că în acelaș timp un acelaș deget îndeplinește două deosebite funcțiuni. Deja alte încercări fusese făcute în aceeași direcțiune; așa Jansen inventase sururile, cari în 1824 fusese aplicate clarnetei. Sistemul lui Böhm însă aplicat mai întâi flautului, apoi clarnetei și o-

boiului, n'a întimpinat greutăți decit la fagot, unde ver-gile inelilor, din cauza lungi-meii lor, produc adese o specie de clempănitură desplăcută și necesitează dese reparațiuni.

Cheipour v. *Seipur*.

Chelys v. *Helis*.

Chemam v. *Keman*.

Cheng v. *Ceng*.

Chenonic v. *Kenonic*.

Chentema v. *Kentema*.

Cheorette (fr.) v. *Cabreta*.

Cheruvic v. *Heruvic*.

Chevalet (fr.) = scăunaș (v.)

Cheville (fr.) = cui sau șurub ce servește a întinde coardele în instr.-e.

Chevrette (fr.) v. *Cabreta*.

Chevroletement (fr.) v. *Bocks-triller*.

Chiarentana (it.) vechi dans popular.

Chiave (it.) = cheie (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*, *Khil-schil* (Kilşil) se numește în Mexico o specie de mari castanete.

China. În Analele Chinei și în toate scrierile autorilor cerscului imperiu se ved idee și narrațiuni de fapte cari arată că muzica s'a bucurat din cea mai adncă antichitate de o mare favoare și de o mare considerațiune, atit în fața poporului cit și în fața celor puternici.

Dar dacă din aceste circumstanțe am deduce că muzica a trebuit să primească o mare dezvoltare și să atingă un înalt grad de perfecțiune, ne-am înșela. În adevăr, dacă în scrierile acelor ce s'au ocupat mai detaliat cu muzica chineză, savanții, misionarii sau simpli voiajuri, lasăm la o parte evidenta indulgență binevoitoare a unora, sau scrutarea prea severă a altora, și ne uităm la faptele, la sistemul muzical și teoria acestui sistem, la instr.-ele lor musicale, vedem cu mîierare, că la acest popor a căruia organizațiune socială datează de sute de secolii, muzica, cu toată favoarea și considerațiunea de care s'a bucurat totdeauna, iese într'o stare așa de primitivă, că s'ar putea spune că iese aceiași pe care o aveau cu cîteva mii de ani mai înainte.

Tradițiunea chineză face să se suie originea muzicii la o epocă extrem de îndepărtată; dar, pe cînd la celelalte popoare i se dă o sursă nimic mai puțin decît divină, chinezii atribuie invențiunea muzicii pur și simplu primului lor împărat, Fo-hi, care după unii nu ar fi fost altul decît Noe însuși, după alții un simplu contemporan al acestuia. Spațiul nu ne permite a reproduce aici basmele și legendele privitoare la muzică, ce apar în cursul secolilor în istoria Chinei, basme și legende cari ar pu-

tea fi luate drept concepțiuni poetice sau drept simple divagațiuni, după dispozițiunile spiritului cetitorului. Ceia ce iese mai important în aceste basme și legende, iese analogia ce iese prezintă cu acele privitoare la muzica și muzicanții Greciei vechi, astfel că dacă au fost cronicari cari au atribuit Chinezilor paternitatea acestor basme și legende, au fost și de acei cari au intervertit rolurile.

Din cele mai vechi timpuri, Chinezii au avut o notațiune muzicală, notațiune bazată pe semnele alfabetului lor, către care se adaugă diferite altele pentru ritm, măsură, pauze, expresiune. Sistemul muzical se bazează pe împărțirea octavei în 12 semitonuri, pe care le numesc *liu*, și pe scara diatonică. Numai, clasicismul a avut totdeauna o aversiune pentru semiton, ceia ce a făcut pe mulți a susținea că sistemul lor ar fi pentacordal, adică bazat pe cele 5 grade fără semitonuri:

*fa, sol, la, \*, do, re, \*, fa.*

Chiar și azi muzica religioasă, și vechile lor cîntece tradiționale afectează această formă arhaică, înlăturînd semitonurile din gamele lor; dar, atît instrumentele lor, cit și cîntecele lor populare, dovedesc că semitonurile sînt depărite de a fi «tot atît de netrebuitoare în muzică precum ar fi un al șaselea deget la mîna».

În descrierea teoriei lor muzicale dealmintrelea, scriitorii chinezi, ca și toți Orientalii, se servesc de termeni simbolici, de fraze parabolice, punând relațiuni între cele 12 semitonuri și cele 12 evoluțiuni ale lunii împrejurul pământului, și alte fapte analoage, cari nu fac decât a întuneca și cari desigur nu sînt străine stărei neprogresive a muzicii în țara lor.

În instr.-ele lor muzicale se poate vedea o foarte mare varietate, atît prin formă cit și prin materialul sonor; dar mai toate aceste instr.-e, dintre cari unora li se atribuie o vîrstă de mai bine de 2 mii de ani, sînt într'o stare cu adevărat primitivă.

În fruntea instr.-elor de coarde trebuie a pune pe acele numite *Kin* și *Ke*, instr.-e chineze prin excelență; celelalte, *Gut-Kom*, *Pun-gum*, *Sam-jin*, specii de cetere cu mai multe sau mai puține coarde, *Teng*, o specie de țîmbală, ș. a., sînt instr.-e cari par a fi importațiuni de la Indieni și de la Arabo-Persani.

Acelaș lucru ie cu instr.-ele lor de suflare: *Io*, *Ti*, *Siao*, fluier, oboe, nai, precum și diferitele trompete fabricate în lemn sau metal; singurul care le aparține în propriu ie așa numitul *Ceng*, care poate fi considerat ca străbunul orgăi.

Dar specia în care Chinezii sînt prin excelență bogați, și care predomină în orchestrele

lor, ie cea a instr.-elor de percusie; aici vedem o serie nesfîrșită de *gong*-uri și *tam-tam*, de dobe și darabani (*Ku*), de clopote și clopoțel (*Ciung*) de talgere și dairele și pe lingă această destul de întinsă serie de agenți, în cari membranele, sticla, lemnul și metalul se întrec în sonoritate, vine să se alinieze așa numitul *King*, care iese poate cel mai curios instr. muzical ce există, căci iese format din pietre sonore.

La cuvintele respective se poate vedea descrierea peic spațiul permite a acestor diferite și curioaze instr.-e; aici sîntem siliți a ne mărgini la cele spuse mai sus.

Chindia arie și dans popular, analog cu dansul numit de *Briu*.

Ching v. *King*.

China: v. *Kyrie*.

Chirimia (sp.) specie de fluier uzitat în America centrală; ie format dintr'un tub de teracotă lung aproximativ de 20 cm. Aztecii îl numeresc *Uilacapitlli*.

Chiroplast, nume format din grecește, și atribuit de J. B. Logier, din Londra, unui aparat inventat în 1814 și destinat pianștilor pentru a împiedeca mina de a lua o pozițiune disgrațioasă și defavorabilă și indirect pentru a-i da mai mare extensiune și mai multă flexibilitate. Iera construit tot de metal, ceia ce-i ridică mult prețul. Mai tirziu Fr. Stöpfel și F. Kalkbrenner căutară a-i

aduce perfecționări (*Chyrogymnaste*, 1818) și deși s'a aruncat de la început mult praf în ochii publicului, totdeauna încercările de acest gen au fost repede înlăturate. Un elev care cu adevărat ar avea nevoie de ast-fel de aparate pentru a nu contracta dispozițiunii defectuoase, va fi totdeauna accesibil acestor dispozițiunii îndată ce aparatul nu va mai fi la locul lui; cel mai bun aparat de acest gen ie un bun și sever profesor. Cu toate aceste, încercările în această direcțiune nu au lipsit și vedem pe rînd aparînd *Dactilion* a lui H. Herz (Paris 1835), apoi *Klavier-Fingerbildner* a lui H. Seeber, din Weimar, *Automatische - Klavier-Handleiter* a lui W. Bohrer ș. a. cari au avut sau au trecut pe lingă elevii inventatorului și dispar aproape cu acesta.

Chirula, mic fluier bearnez, lung aprox. de 32 cm. Ie de obicei acompariat de *Tamburina*, care desmintînd aparențele date de numele seu, ie un instr. de coarde lovite. Acelaș instr.-ist ține fluierul c'o mînă și cu cealaltă lovește c'o baghetă *tamburina* pe care o ține pe braț.

Chilara (it: *Chitarra*, fr: *Guitare*, germ: *Guitarre*, sp: *Guitarra*) ie un instr. care în afară de analogia în nume nu are nimic comun cu vechia *Kitara* (v.) a Grecilor, care nu iera alt ceva de cît o liră a căreia

conformațiune necesita a fi ținută cu amîndouă mînele și rezemată de piept, de unde numele ie. C. modernă constă dintr'o ladă de rezonanță de



16. Chitara.

o formă amintînd fi gura numărului 8; această ladă ie formată din 2 table, late, paralele și unite între iele prin fascii laterale; tabla de deasupra rezintă în mijlocul ie, sub coarde, o tăetură circulară numită *roseta*. Gitul, destul de lung, poartă o tastă cu diviziuni pe care executantul apasă cu degetele pentru a obține variațiunii în lungimea coardelor. Aceste sînt în număr de 6, dintre cari 3 de intestine și 3 de matasă învălite. Acordul, care a variat cu timpul și cu numărul coardelor, la C. modernă ie urmatorul:

$mi_1, la_1, re_2, sol_2, si_2, mi_3$   
putînd însă fi modificat prin ajutorul unui *capo d'astro* mobil, ceia ce ușurează mult mecanismul instr.-ului. Muzica pentru C. se scrie în cheia de *sol*, pe linia a doua, notîndu-se însă cu o octavă mai sus de cum sună.

După toate probabilitățile C. a văzut ziua în Spania, ca imitațiune al *El Aud*-ului introdus prin Mauri; nimic însă nu se poate afirma asupra acestor timpuri primitive; to-

tuși în sec. XI C. ȳe cunoscută în Franța, unde ȳe numită *guiterne* și *guitere*. Numai, pe atunci, ȳera un instr. cu lada sonoră bombată (ca la Cobză), cu gitul scurt, fără diviziuni pe tastă și numai cu 3 coarde duble. Cu timpul numărul acestora variază, dar în sec. XVI încă Virdung (1511) numește *quinterre* un instr. de forma lăutei și avind 5 perechi de coarde. Cam către această epocă apare prima metodă de C., publicată la Valencia de către L. Milan (1534). În sec. următor însă Praetorius (1618) dă numele de *Chilterne* sau *Quilterna* unui instr. cu lada de rezonanță lată și cu 4 sau 5 perechi de coarde. Acordul acestor instr.-e vechi. ca și a tuturor celorlalte de pe timpul lor, a variat. La sfirșitul sec. XVIII coardele duble sînt înlocuite prin coarde simple și C. trecind din Italia în Germania (1788) factorul J. A. Otto, din Jena îi adăuga o a șasa coardă, fixindu-se acordul după cum ȳeste și azi obișnuit.

Din cauza sonorității ȳei pline și armonioase, C. s'a bucurat în tot timpul sfirșitului sec. XVIII și prima jumătate a sec. XIX de favoarea cîntăreților, acompaniind minunat vocea. În orchestră în timpurile mai moderne n'a fost întrebuintată; totuși Rossini în *Barbierul din Sevilla* și Donizetti în *Don Pasquale* o admit ca acom-

paniatoare pe scenă și dacă de pe la mijlocul secolului prin popularizarea pianului ȳea ȳe căzută din favoarea de care se bucura, totuși poate număra între adepții ȳei pe marele Paganini și pe Berlioz. În orchestrele populare italiene și în estudiantinele spaniole și provenșale C. joacă rolul de bas al mandolinelor.

La noi C. și-a făcut aparițiunea pe la 1824, pe timpul domniei lui Ionița Sturza, și după ce s'a bucurat de marea favoarea a boerilor de pe atunci, a căzut astfel că azi rarî sint acei cari se mai văd acompaniindu-se cu ȳea. Vornicul T. Burada, a scris o metodă pentru C., prima lucrare despre muzică în limba noastră, lucrare care însă n'a văzut lumina publicității.

În timpurile mai nouă factorii au făcut diferite încercări de a reda C.-ei vechia-ȳi favoare, fabricind instr.-e îngrijite, variind numărul coardelor și acordul lor. perfecționind mecanismul de acordare, punindu-ȳi două gituri (v. *Chitarone*), fără însă a capata o creștere văzută de favoare.

*C. armonică* a fost numită în 1820, de Villeroy, din Lille, un aparat destinat a da mai multă puritate sunetelor armonice ale C.-ei.

*C. cu clavier* (germ: *Tasten-* sau *Pianoforte - Guiltarre*) a fost numita o C. care avea lingă tabla de armonie un

mecanism de ciocanase cari loveau coardele, scutind astfel de a le pișca cu degetele, cea ce nu îe tocmai plăcut, mai cu samă damelor chitariste.

*C. de amor* (fr: *Guitare d'amour*; germ: *Liebex Guittare*) a fost numită la 1823, de către J. G. Stauffer, din Viena, o specie de *Viola di gamba*, (germ: *Knie-Guittarre* sau *Violoncell-Guittarre*) combinațiune de chitară și violă, a căreia coarde ȳerau puse în vibrațiune de un arcuș (germ: *Bogen-Guitarre* it: *Chitara con arco*).

*C. engleză* sau *C. germană* (it: *Telesca*) a fost unul din numele date în Franța și Italia instr.-elor numite încă *Celera* (v.)

*C. harpă*, *C. liră* au fost nume date de diferiți factori (Mouget din Lion 1811, Levieu din Londra 1825 ș. a.) la instr.-e cari mai mult sau mai puțin aminateau forma unei lire în darăptul căreia ȳera un git de chitară purtind diviziuni. ȳerau cu 6 sau cu 9 coarde.

Chitarino (it.) dimin. de la *Chitară*, instr. cu 4 sau 6 coarde, intrebunțat în Italia în sec. XVII.

Chitarist ȳe acel ce cîntă din Chitară sau se acompaniază cu ȳea.

Chitarone (it.), augmentativ de la *Chitară*, ȳera un instr. pe care muzicografii îl confundă adese cu *Arhilăuta* și cu *Teorba*, dar impropriu, căci pe

cînd acestea aveau lada de rezonanță bombată, formată din doage, C.-le, după spusa lui P. Mersenne, care-l numește *Guiteron*, avea fundul lat, format dintr'o tablă. C.-le apare pe la sfirșitul sec. XVI și ȳe foarte uzitat atit în sec. XVI cit și în sec. următor; ca și instr.-ele cu care ȳe confundat, avea o lungiune de mai bine de 2 m. și coardele de metal, în număr de 14 până la 20, împărțite în 2 grupuri intinse pe 2 cuiere, și puse în vibrațiune de un plectru, ȳi dădeau o mare sonoritate, cea ce făcu pe Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverde, a-l intrebunța în orchestră, incredințindu-ȳ execuțiunea basului continuu, pentru acompaniarea monodiilor lor. Aparițiunea Clavecinului însă îl înlătură. C.-le a fost numit cite o dată *Tiorba romana*; în schimb însă la Neapole se dă numele de C. unei specii de *mandole* mari, cu 8 coarde, și tot C. se numesc niște instr.-e cu mult mai simple și avînd numai 2 coarde.

Chiterna v. *Chitară*.

Choeur (fr.) = Cor (v.).

Chofar v. *Șofar*.

Choir (engl.) = Cor (v.). *C.-organ* se numește 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* și cel inferior *Swell-organ*.

Chor (germ.) = Cor (v.).

*C.-alumnate* se numesc în Germania școlile alipite pe lângă capetele bisericestii, școli destinate a instrui copiii pentru aceste capete.

*C.-direktor*, în teatre, dirigitorul și instructorul corurilor.

*C.-führer*, șef de atac, primul cântăreț de la fie care partidă dintr'un cor.

*C.-praefect*, în bisericile protestante, acel ce instrucește și dirije corul în lipsa șefului.

*C.-regent*, în bisericile catolice, conducătorul și instructorul corurilor.

*C.-sänger*, = corist (v.)

*C.-ton* sau *Orgel-ton* se numea în Evul mediu tonul după care se acorda orgele bisericestii și după care cânta corul, prin opoziție cu *Kammer-ton*, tonul muzicii de cameră și de orchestră, care iera cu un ton mai jos.

*Choragium* (lat.) *Horagion* (gr.) se numea locul de întrunire a corului, unde se exercita și pregătea pentru reprezentarea.

*Choragus* (lat.), *Horagos* (gr.), se numea cel ce conducea corul și prin extensiune cel ce întreținea un cor pe spesele lui. La Atena mai cu seamă iera o sarcină foarte invidiată cea de a întreținea un cor (*Horagia*); se țineau concursuri între mai multe coruri și învingătorului i se oferea ca premiu un *triped*, consacându-se un monument pentru comemorarea acestei victorii (*monumente coru-*

*gice*). Cele mai remarcabile, cari au ajuns până în zilele noastre, sînt acele al lui Lisicrate (335 în. d. Chr.) și al lui Trasilos, din acelaș secol.

*Choral* (germ.) v. *Coral*.

*C.-basset*, joc de orgă de un picior, analog cu acel numit *Bauernflöte*.

*C.-bearbeitung*, armonizare a unui coral, fie notă contra notă, fie o lucrare mai dezvoltată, în formă de canon, fugă ș. a. V. *Cantus firmus*.

*C.-buch* se numește orî ce colecțiune mai mare sau mai mică de melodii de corale destinate serviciului religios, prin opozițiune cu *Gesang-buch*, care nu conține decît melodiile acestor corale.

*C.-fuge*, sau

*C.-kanon*, fugă sau canon lucrat pe tema melodică a unui coral.

*C.-note* iese notațiunea uzitată pentru *Cîntul plan* (v.) în vechile antifonare și cărți bisericestii, notațiune cunoscută încă sub numele de *nota quadrata* (v. *Notațiune*)

*C.-prästant*, se numește în orgă un joc de 4 picioare, pe care se execută melodia în corale.

*C.-vorspiel*, preludiv lucrat pe tema unui coral și destinat orgăi.

*Choral* (fr.) v. *Coral*.

*Choralion* v. *Aeolodicon*.

*Choraula* (germ., din lat.) se numește în bisericile catolice sala destinată studiilor corului, de unde numele de *Choraulen*, dat copiilor din cor. La vechii

Greci *Horaules* se numea muzicantul care acompania corul cîntînd din *aulos*.

Chorda (lat.), în scrierile autorilor cari au scris în limba latină, echivalează nu numai cu cuvîntul *coardă* (v.) în sensul care i-l dăm noi azi, dar și cu cuvîntul *sunet* (v.).

Chordaulodion (din gr.), instr. automat imaginat și construit către 1809 de F. Kaufmann, din Dresda; intrunea timbrul pianului și acel al flautului (de unde numele dat). Ideia a servit în urmă altor factori pentru a construi diferite alte instr.-e (v. *Armonicord*).

Chordometer (germ., din gr.) instr. pentru a măsura diametrul coardelor, *calibru* (v.).

Chordotonon (gr.: *Horotonon*) iera după unii scăunașul destinat a întinde coardele în monocord sau alt instr., iar după alții însuși monocordul.

Chorca (lat.) *Horeia* (gr.) = cor dansat. În vocabularul modern nu există un cuvînt unic care să intrunească în sine ambele aceste idei: dans și cînt.

Chorge (fr.) v. *Choragus*.

Choregraphie sau *Choreographie* (fr. și germ.), arta de a nota pasurile și evoluțiunile dăntuitorilor prin diferite semne grafice. După unele ieroglife, pare că vechii Egipteni aveau așa ceva și despre Romani asemenea se crede că nu ignorau această artă; totuși dacă o astfel de notațiune a existat la ȧi, a fost cu desăvîr-

șire pierdută. În timpurile moderne această artă a fost imaginată de călugărul Thoïnot Arbeau, din Langres, care publică în 1588 un op asupra ȧi, numind-o *Orchessographie*. Numele de C. i-l dădu dăntuitorul italian Lefeuillet. Perfecționată de Beauchamps, această notațiune a fost singura cunoscută și întrebuințată până la Revoluțiunea franceză. Astăzi fie care maistru de balet își are modul seu particular de a nota.

Choreus (lat.) *Horeios* (gr.), picior poetic format dintr'o silabă scurtă, urmată de una lungă: — —. S'a numit astfel fiind că ȧera piciorul fundamental al ritmului dansului; se mai numea și *Trocheus*. În muzică corespunde figurei



Choriambos (gr.: *Hor. . .*), picior poetic combinat din 2 silabe scurte între 2 silabe lungi, sau mai bine compus dintr'un *iamb* și un *coreu*: — — —. În muzică ȧi corespunde figura:



sau altele analoage.

Chorist (germ.), *Choriste* (fr.) = Corist (v.)

Chorodidasca v. *Horodidaskalos*.

Chorus (lat.) = Cor (v.) Din cele întăi timpuri ale Creștinismului, și până prin sec. XIV numele C. a fost dat la mai multe instr.-e, unele cu totul deosebite de altele. Ast-fel în



sec. V iese un instr. cu un tub dublu, un fel de fluier. Din sec. VIII până în sec. X vedem sub acest nume un instr. format dintr'o cutie dreptunghiulară de piele, în care sînt implantate de o parte 2 tuburi, de alta unul singur, pentru insuflarea aerului. În acelaș timp se numea C. o specie de ceteră cu 4 coarde. De prin sec. X până în sec. XIV se dă acest nume unei specii de mică dărăbănă și în acelaș timp vechiul instr. de suflare avea forma unei sfere în care sînt implantate de o parte imbucătura și de altă parte un tub terminat cu un pavilion în forma unui cap de animal. Din sec. XIV însă numele de C. dispăre 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 Crăciunului (v. *Carole* și *Noel*).

Chroa v. Hroa.

Chroma . . . . v. *Croma* . . . .

Chrono . . . . v. *Crono* . . . .

Chrotta (lat.) v. *Crut*.

Chula (port.) dans și arie populară portugheză. Dansul iese semănat din cînd în cînd de fraze cîntate, a căror text iese o serie de nesfîrșite variațiuni asupra unei teme date. Provinciile Minho și Duro sînt leagănul acestui tip clasic al muzicii populare portugheze.

Chûte (fr.) = cădere, notă de ornament întrebuințată în vechiul cînt francez și chiar în muzica de clavicin. După unii, însemnată printr'un mic c pus înaintea notei, (d'Anglebert, 1689), se executa ca o apogiatură inferioară, care lua  $\frac{1}{2}$  din valoarea notei înaintea căreia iese pusă. După alții (Loulie 1798), însemnată printr'o linie oblică, pusă tot înaintea notei ce orna, — •, nu iese decît un *portament* (v.), luîndu-și valoarea de la nota precedentă. S'au transformat cu timpul în *nota mică*.

Chymbale (vechi fr.) = *Cimbale*.

Ci, una din silabele întrebuințate în așa numita *Bebisatio* (v.).

Ciavan (boem: *Czakan*), specie de *fluier-baston* (germ: *Stockflöte*) altă dată foarte în favoare în toată Austria; construit în deosebite tonuri, de o extensune de 2 octave, avea pliscul întors în unghiu drept cu corpul instr.-ului, ceia ce-î dădea mai mult aspectul seu de baston. În 1830, Krämer a publicat la Viena o metodă pentru acest instr., care astăzi se întilnește din ce în ce mai rar.

Ciacona (it.), *Chaconne* (fr.), dans și arie, de origină italiană, în masura  $\frac{3}{4}$ , și mișcare moderată, ceia ce o deosebește de *passacale*, care iese mai înceată, și cu care iese analoagă în formă, ambele fiind formate dintr'o serie de fraze, variațiuni construite pe un bas obstinat, de 4, cel mult 8 tacte, repetat

tot timpul cit durează bucată. Cele mai de multe ori acest bas remine absolut neschimbat; une ori și Țel Țe ornat și variat. Numărul variațiunilor Țe facultativ și sint compozitori cari au mers departe cu acest număr (Händel, C. în *sol* maj., 62 de variațiuni). Ca frumoase ex. de C. se pot cita ultimele părți din sonata pentru violină, în *re* min., de L. S. Bach, și simfonia în *mi* min. de Brahms. Ciaconetta (it.), diminutiv, *Ciaconă* cu un mic număr de variațiuni.

Cialamello (it.) v. *Calamula*. Ciang-Ku, ortografiat de muzicografi europeli *Tchang-kou* și *Tsang-kou*, mică darabană uzitată în China și Japonia; are forma unui ciasornic de nisip și o baghetă transversală poate modifica tensiunea membranelor.

Ciao sau *tchao*, unul din numele purtate de instr.-ul chinez numit în urmă *Ceny* (v.); după P. Amiot ar fi al doilea.

Ciardaș (ung: *Czardas* sau *Csardas*) dans și arie de origină modernă, popular în Ungaria. Nu are o formă hotărâtă, conștind dintr'o serie de fraze în  $\frac{2}{4}$ , de o mișcare vioaie, mai de multe ori repetate. De multe ori, o introduțiune în acelaș ton și același măsură (rar în  $\frac{4}{4}$ ), dar de o mișcare mai moderată, înceată chiar, avind multă analogie cu doșnele noastre, precedează C.-ul propriu zis, care în acest caz se numeș-

te *Fris* sau *Friska*, introduce-re a însuși numindu-se *Lasu*. Ar fi imposibil unui descendent de al lui Atila a privi și asculta cu indiferență acest dans. Totuși, Țe evident că numai dansul, foarte variat în mișcări, dar de un caracter lasciv, aparține în propriu Ungurilor, muzica aparținind Tiganilor, pe care nimene nu numai nu Ț-ar putea întrece, dar nici macar ajunge în diversitate în mișcare, în modul languros, trăgănat, a leșe, dacă se poate spune, cum execută unele pasaje, în furia cu care atacă pe altele. Cibrum v. *Cibrum*.

Ciclic, se zice despre formele bucăților de muzică instr.-ală formate din mai multe părți. Ast-fel *forme ciclice* sint atit *Sonata*, *Sinfonia*, *Quartetul* ș. a. între formele moderne, cit și *Suita*, *Partita*, *Serenada* ș. a. între formele secolilor trecutii. Aceste forme constau fiecare din 3, 4 sau mai multe părți, cari luate izolat, pot fi considerate ca absolut independente una de alta, dar cari auzite sau analizate reiesă clar că au fost create pentru a fi executate împreună și că prezintă înrudiri în tonalitate, în modul desvoltărei, și adese în motive chȚar. Tipul formelor ciclice moderne Țe *Sonata* (v.) a căreia formă o dată stabilită, a fost în urmă adoptată pentru celelalte forme de ansamblu instr.-al.

Ciclu *tonal* se numește seria ce-

or 12 tonalități mergînd din quintă 'n quintă (de unde în-că numele germ: *Quintenzirkel*) și ajungînd iarăși la cea primitivă: *do-sol-re-la-mi-si* (*fa*  $\frac{1}{2}$ ) *sol*  $\frac{1}{2}$  — *re*  $\frac{1}{2}$  — *la*  $\frac{1}{2}$  — *mi*  $\frac{1}{2}$  *si*  $\frac{1}{2}$  — *fa* — *do*. Cum se vede pentru a parcurge întregul *C. t.*, trebuie a face unde-va o schimbare enarmonică. Această serie ie baza temperamentului și stabilită deja în 1722 pentru instr.-ele cu claviatură, a fost consacrată prin celebra colecțiune a lui I. S. Bach: *Volltemperiertes Klavier*. Până aproape de mijlocul secolului nostru s'a considerat *C. t.* ca baza cea mai puternică a științei muzicale, a studiului armoniei, și numai în urma studiilor lui Dehn, Hauptmann ș. a. s'a văzut că aceasta n'a fost în realitate de cit o formulă arbitrară, învechită deja, care n'a fost pusă cu adevărat în practică nici chiar de cei ce au patronat-o.

Cieca (it.) = oarbă. V. *Apo-giatură*.

Cifra (a), se numește în studiul muzicii a pune cifre și deosebite semne convenționale deasupra notelor unei partide de bas, pentru a indica astfel armonia ce trebuie realizată deasupra aceluși bas (v. *Bas cifrat*).

De și această specie de notațiune muzicală a pierdut mult din importanța ce avea la început, și astăzi ie întrebuintată aproape exclusiv numai

pentru studiile elementare ale compozițiunii, timpurile moderne i-au adus perfecționări corespunzînd progreselor făcute de armonie; astfel se poate spune că intru cit privește armonia cu note reale, totul se poate cifra și chiar mare parte din notele străine acordurilor pot fi indicate prin cifre. Dacă însă pe de o parte se poate regreta că neglijarea studiilor acompanierii pe claviatură a basului cifrat și pierderea unora din tradițiunile acestor studii, au făcut că multe din compozițiunile secolilor trecuți prezintă dificultăți serioaze de execuțiune, și pentru majoritatea muzicanților, sint aproape indescifrabile, nu ie mai puțin adevărat că întrebuintarea exclusivă a basului cifrat în studiul armoniei împiedică pe elevi de a studia mai aprofundat modul de a găsi însuși un bun bas.

Orî cum, iată regulele privitoare la cifrele puse deasupra unui bas. Intru cit privește regulele relative la alegerea cifrelor ce trebuiesc sau se pot pune, a *cifrării* însuși a basului, a încatenărilor de acorduri potrivite acestui bas prin urmare, ie o chestiune de domeniul studiului intim al armoniei, în a căror detaliu nu putem intra aici.

1) Cînd o notă a basului nu are nici o cifră deasupra ieî, ie poartă totdeauna acord perfect.

2) O cifră pusă deasupra unei note a basului indică intervalul ce trebuie să formeze nota reprezentată prin acea cifră cu nota basului.

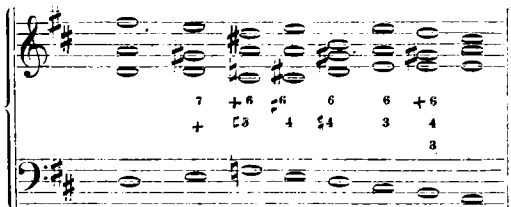


3) Un accident pus înaintea unei cifre înseamnă că nota

reprezentată de acea cifră trebuie să fie afectată de acel accident.

4) Un accident pus deasupra unei note a basului, cu sau fără altă cifră deasupra lui se rapoartă la terța notei basului.

5) O cruce mică (+) pusă sub o cifră, deasupra unei note a basului, înseamnă că terța notei basului ie sensibilă; pusă înaintea unei cifre înseamnă că nota reprezentată prin acea cifră ie sensibilă. Se întrebunțează numai în acorduri cu dominantă ca fundamentală.

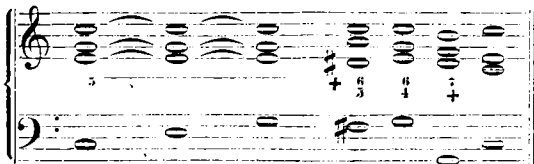


6) La unii autori cifrele tăiate (traversate de o linie) reprezintă intervale diezate dacă tăietura ie oblică de jos în sus și bemolizate în cazul contrar. În cifrația admisă însă

de cei mai mulți, cifrele tăiate reprezintă intervale micșurate (quinta sau septima) afară dacă această cifră nu ie întrebunțată ca un semn convențional (\*).



7) O linie urmînd unei cifre sau, cifrării reprezentînd un acord și prelungită în timpul duratei mai multor note a basului însemnă că nota sau acordul reprezentat de acea cifră se prelungeste tot timpul cit durează linia.



8) Cifra zero reprezintă lipsa de armonie, unisonul sau chiar repauz pentru celelalte partizi.

La cuvîntul *Acord* se pot vedea diferitele cifrări prescurtate adoptate pentru reprezentarea diferitelor acorduri; în general însă un acord se cifrează cu cifrele ce reprezintă intervalele cele mai importante ale lui, notele lui esențiale. Cu cit basul va fi mai bogat în modulații, cu atît cifrarea se complică, pentru că afară de acordul de septimă dominantă, care are un mod de cifrare fix, toate celelalte acorduri, consonante sau disonante, dacă conțin note accidentate și cifrarea lor trebuie să prevadă aceasta, de unde

multime de accidentări în cifrare.

Afară de cifrele de la 1 până la 7, excepțional 8, 9, 10, 11 și 13, crucea, accidentări și linia prelungită, semnele obișnuite ale cifrării moderne, mai de mult s'au mai întrebunțat încă:

9) O linie oblică precedînd o cifră și însemnînd că nota la care se rapoartă iese străină acordului și numai nota următoare aparține acestui acord.

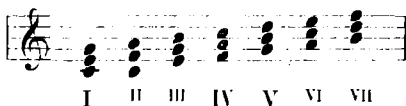
10) O serie de puncte precedînd cifrarea unui acord înseamnă că nota basului nu vine decît după lovirea acordului.

11) Un punct pus după o cifră, iese întrebunțat în acelaș sens ca și în urma unei note.

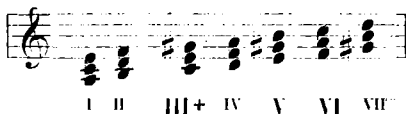


Afară de acest gen de cifrare, care ie cel mai respindit și care ie cel mai clar, mai ales pentru începători, un alt sistem, foarte respindit mai cu seamă în Germania, a fost imaginat de G. Weber și apoi perfecționat de E. F. Richter. În acest sistem se declară mai întâi tonalitatea inițială, apoi diferitele puncte de modulații, la tonurile majore prin litere mari, la cele minore prin litere mici. Apoi prin cifre latine se indică gradul al cărui

acord voină a întrebuința, fie în bas fundamentala, fie țerța sau quinta acestui acord, însemnându-se însă cu cifre mari acordurile majore și cu cifre mici acordurile minore; acordurile cu quinta micșurată se înseamnă cu cifre mici avind un mic minus (—) lângă ȳele (ca exponent); acordul crescut cu o cifră mare cu exponentul plus (+). Astfel diferitele acorduri din gama majoră sînt reprezentate în modul urmator:



Cele din modul minor:



Richter pune exponentul zero cifre latine, punȳndu-se numai cifrei indicind un acord micșurat. Acordurile de septimă un mic 7 lângă aceste cifre. Iată un exemplu de acest mod de cifrare.

A grand staff (treble and bass clefs) showing a sequence of chords. Below the staff, the chords are labeled with their Roman numerals and key signatures: C: I V<sub>7</sub>, I II G:V<sub>7</sub>, I a:V<sub>7</sub>, d:V<sub>7</sub>, C:I G:V<sub>7</sub>, C:IV<sub>7</sub>, I.

Acest mod de cifrare, asemenea foarte clar cit ȳ chestiune de exerciții elementare, devine insuficient, impracticabil chiar, cind ajungem la alterațiunii, la suspensiuui ș. c. l. artificii armonice.

Dintr'o combinațiune de cifre latine și arabe, amestecate cu citeva litere alfabetice, savantul profesor Hugo Riemann a imaginat un alt mod de cifrare pe care-l preconizează în scrierile sale asupra armoniei, dar a căreia detaliere nu poate avea loc aici, acest articol fiind deja trecut de limitele cuvenite.

Cifre arabe s'au întrebuițat încă în muzică în diferite alte sensuri.

1) La cuvintul *Tablatură* se poate vedea rolul ce au jucat ȳle în notațiunea muziceii destinate pentru lăută, teorbă ș. c.

2) Au fost apoi întrebuițate în tablatura orgăii din care s'a dezvoltat *Basul* cifrat (v).

3) În diferite rinduri s'au făcut încercări de a se substitui notațiunei muzicale astăzi generalminte întrebuițate, o notațiune prin cifre. Această idee, care datează deja de prin sec. XVI, a fost pusă în sistem de J. J. Rousseau pe la mijlocul sec. XVIII; apoi, perfecționată în sec. nostru, n'a fost lipsită de rezultate satisfăcătoare aplicată la învățămintul elementar al muziceii în școli, atit în Franța cit și în Germania, și sistemul *tonic*

*sol fa* (v.), atit de respindit în Anglia nu ȳ decit o transformațiune a acestui sistem prin cifre (v. *Notațiune*).

4) În studiul pianului și a celorlalte instr.-a cu claviatură, precum și în studiul instr.-elor de coarde și de suflare, cifrele arabe indică degitele ce trebuie aplicate, fie pe taste, fie pe chei, fie pe coarde însuși. Numai în degitalul (v.) pianului cifrele de la 1 până la 5 se rapoartă la cele 5 degete ale minei, pe cind în degitalul celorlalte instr.-e numai patru cifre se întrebuițează: 1 pentru arătător, 2 pentru median ș. c. l.; în unele școli chiar și la instr.-ele cu claviatură se întrebuițează acest sistem indicindu-se degetul mare prin cifra zero sau printr'o cruce (+).

5) În notațiunea uzuală, cifre puse la începutul portativului, sub formă de fracțiuni, indică măsura, număratorul arătind numărul timpilor din fie care tact și numitorul valoarea timpului sau a unității de măsură.

Cifrele latine se întrebuițează în unele tratate de armonie (G. Weber, E. F. Richter, H. Riemann ș. a.) în cifrarea basului (v. a *Cifra*).

Cilindru. Cilindre sau surluri dințate servesc la cea mai mare parte din instr.-ele muzicale automate (v). Prin ajutorul unor ținte sau sirme indoite în formă de scoabe se notează pe cilindru o arie, ast-fel că în rotațiunea acestuia, dinții în

succesiv de apasă tastele unei claviaturi, sau ridică supapele ce împiedică intrarea aerului în tuburi, sau în fine pun direct în vibrațiune lame metalice. Acelaș sul poate servi pentru mai multe arii, căci tastele, supapele sau lamele, fiind terminate în vîrf ascuțit, ște de ajuns a mișca cît de puțin la dreapta sau la stînga sulului, pentru ca dinții să nu mai corespondă, ceea ce face posibilă notarea unei alte arii pentru această nouă pozițiune a sulului.

Cilindre se numesc, în unele instr. de alamă, tuburi adiționale, cari prin ajutorul unui mecanism completează golurile dintre armonicile acestor instr.-e (v. Piston). În special se dă numele de *cilindre de rotațiune* acestor tuburi, cînd ștele intră în acțiune prin intermediarul unui mecanism cu mișcare circulară. Acest sistem, a căruia idee ște atribuită lui F. Blühmel, din Waldenburg (1827), ște întrebuintat mai cu seamă în Germania, și abstracțiune făcînd de fragilitatea mecanismului, și de uzarea repede a articulațiunilor sale, ște cel mai bun dintre diferitele sisteme imaginate pînă azi pentru a obține variațiunile instantanee de lungime, cerute de tehnica modernă a instr.-elor cu imbuștură.

Cîmbal sau *Cîmbală*, ște numele unui instr. de percusiune pe care-l găsim la Romani (*Cym-*

*balum*), la Greci (*Kimbalon*) și la toate popoarele Extremului Orient, din cea mai atîncă Antichitate. În un disc de metal, mai mult sau mai puțin bombat; se întrebuinteau cîte 2. de aceste discuri, lovindu-se unul de altul. Serveau atît în cultul religios, cîtși dănuitoarelor pentru a marca tactul, precum și în muzicele resboinice. Ca și toate celelalte instr.-e de percusiune, și acestea se făceau în diferite dimensiuni, și chiar astăzi găsim de la discuri mici, avînd abia 4 cm. de diametru, pînă la instr.-e atînd 20 cm., și chiar mai mult, de diametru.

În Occident s'a dat acest nume, prin sec. 10—12 și mai înainte, unui instr. format dintr'o serie de clopoșei de diferite mărimi, o specie de *Carrillon* uzitat prin mînăstiri.

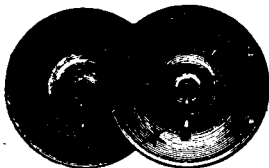
Apoi un joc de orgă, cu tuburi foarte mici.

Tot C. a fost numit încă instr.-ul precursor al pianului modern, care se mai găsește încă și azi, în starea lui primitivă în bandele de muzicanți ambulanzî de prin Ungaria și chiar prin Valahia (v. *Timbală*).

În fine Cimbalele moderne, cunoscute încă la noi sub numele de *Talyere* (fr: *Cymbales*; it: *Cinelli*, *Piatti*, germ: *Bucken*) sînt discuri de bronz (80%<sub>0</sub> aramă 20%<sub>0</sub> costor), de un diametru de 30-40 cm. foarte subțiri la margini și mergînd îngroșîndu-se către centru, unde prezintă o umflătură emisferică



La unele C.-e această umflătură servește pentru a fi ținute în mână (*C.-e chineze*); la altele se află în Țea o tăetură prin care



17. Cimbale.

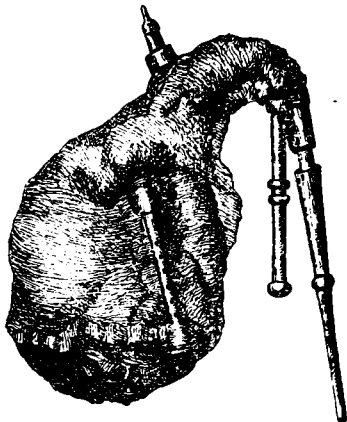
trece o curea, de care sînt ținute (*C.-e turcești*). Vibrațiunea placelor circulare prezintă particularitatea că mișcarea vibratorie Țe aproape nulă în centru, cea ce permite a le ținea prin acest punct, fără a se aduce daune sonorității. Pe cînd C.-ele vechi aveau un sunet determinat, cele moderne aparțin categoriei instr.-elor cu sunete nehotărîte, cea ce le face a putea fi întrebuițate în orî 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 întrebuițează de obicei împreună cu doba, marcînd ritmul în pasajele sgomotoase și de multe ori chiar același instr.-ist bate cu o mină doba și cu cealaltă talgerele, dintre cari unul Țe fixat de doba. Țe un procedeu economic condamnat de artiști, căci denaturează sonoritatea instr.-ului,

transformînd-o, după cum zice Berlioz, în cea a „cădereii unui sac plin de fărării ruginite”. Dar și izolate, lipsite de tovărășia dobei, încă au servit compozitorilor pentru frumoase efecte. Lovite cu putere una de alta, Țele au o sonoritate stridentă, selbatecă și Glück a profitat de această sonoritate într'un mod admirabil în corul Sciților din *Ifigenia în Aulida*, efect reprodus apoi de Meyerbeer în *Robert le Diable*. Cum sonoritatea lor se prelungește mult, Țe bine a marca exact durata ce vom a avea, instr.-istul putînd face să înceteze instantaneu sunetul, atingînd cimbala de pîept. Dacă în loc de a le lovi cu putere, se ating numai ușor marginile unele de altele, se capătă o sonoritate misterioasă, pătrunzătoare, utilizată de Weber, de F. David, de Reyer în operele lor. Asemenea s'a tras efecte din lovirea unei singure C.-e ținută suspendată de cură, prin ajutorul unui ciocan de timpană: ne dă o sonoritate analogă cu cea dată de *tam-tam*, numai mai puțin asurzitoare (Wagner în *Nibelungen*). Berlioz în fine a întrebuițat în *Romeo și Julieta* două părechide C.-e fabricate după modelul celor antice, găsite la Pompeia; sînt mici, cu sunete hotărîte (și  $b_4$  și  $fa_3$ ) și sonoritatea lor totuși predomină orchestra care Țe în mezzo-forte.

Cimbalum (lat.) v. Cimbale. Cimbelstern sau *Zimbelstern* (germ.) se numea în vechile orgi un grup de clopoței puși împrejurul unei stele și totul așezat în fața instr.-ului; prin ajutorul unui registru se îndrepta către acest aparat un curent care provoca sunete, se înțelege fără nici o valoare pentru artă.

Cimpoi, instr. format dintr'un rezervoriu de aer și mai multe tuburi cu ancie. Cunoscut sub diferite nume, mai la toate popoarele moderne (it: *Zampogna, Piva*, fr: *Musette, Cornemuse*, germ: *Dudelsack, Sackpfeife* engl: *Pibroch, Bag-pipe*) și din Anticitate, C.-ul iese unul din instr.-ele cele mai vechi ce avem astăzi și căruia secolii nu i-au



adus multe schimbări, nici însemnate perfecționări. Când acest instr. a venit la noi, și pe unde a venit, sînt chestiuni cari rămîn în întineric. Analogia de nume însă și de formă, ne arată că iese nu ne-a venit nici prin Turci, nici prin Slavi sau Germani și că iese o rămășiță romană. Ceia ce iese de remarcat încă, iese că C.-ul iese singurul instr. popular ce avem în care sunetul iese produs de ancie.

18. Cimpoi.

Constă generalminte dintr'un burduf de piele, servind ca rezervoriu de aer; în iese sînt implintate 3 sau 4 tuburi de diferite mărimi. Prin unul din aceste tuburi se introduce aerul,

fiu insuflat direct de executant, fiu prin ajutorul unor foi ce pot fi ținute sub braț. Unul din celelalte tuburi iese o specie de oboi, adică un tub conic, de lemn, cu ancie dublă, cu

mai multe deschizături laterale și cu un număr mai mare sau mai mic de chei; Țel servește a face melodia, și la noi se numește *Carava*. Un altul, numit *Hang* (fr: *Bourdon*, germ: *Brummer*, *Hummel*, engl: *Dron*), Țe tot un tub cu ancie dublă, dar Țe cu mult mai mare, și dă o singură notă, o specie de pedală continuă; din cauza dimensiunii lui, executantul îl aruncă pe umăr, făcînd ast-fel prin greutatea lui, cumpănă burdufului, pe care-l ține 'n brațe. La unele instr.-e acest tub Țe fragmentat, ast-fel ca să nu prezinte o lungime exorbitantă, și prin ajutorul unor specii de culise poate fi acordat în diferite tonuri. Dacă Țeste 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 a-companiament o dublă pedală ținută de cele 2 hanguri. Cite o dată, pe lingă *Carava* obi-cînuită, mai Țeste o a doua, mai mică, continuînd în acut gama acesteia și ne sunînd decît cînd una din clapele Ței Țe ridicată.

În ceia ce privește acordul acestui instr., ca și la toate instr.-ele de suflare populare, a variat mult. În general hangul mare dă un sunet grav, *sol*, sau chiar *do*, sau în sfîrșit un sunet din această octavă; hangul mic dă quinta hangului mare; *carava* are o extensiune

aproximativă de o octavă, sau o decimă sau chiar mai mult, în *do<sub>3</sub>*, *sol<sub>3</sub>* ș. a., instr.-e mai mici fiind și în *mi<sub>4</sub>*, *fa<sub>4</sub>* ș. a.

Dacă nu se poate spune cînd acest instr. a venit la noi, nu se poate spune cu siguranță nici la ce popor a luat Țel naștere. Probabil Țe însă că leagănul seu Țe centrul Asiei, și că a văzut lumina la un popor păstor.

În adevăr, îl găsim la Evreii, în scrierile lui Daniil (sec. VII în. de Chr.), sub numele de *sumfonia* sau *samponia*, instr. care consta într'un burduf și un fluier. Ie de remarcat însă că acest nume nu apare în cărțile evreie ale lui Daniil, ci în textele caldeene, ceia ce arată că acest instr. a fost adus Evreilor de Caldeenii, sau de un alt popor păstor venînd din centrul Asiei, care l'a luat probabil de la Indieni (skr: *Tiktiri*, beng. *Tubri*, *Ziti*), cari, Țe constatat, l'au întrebuintat cu mult înainte de Era creștină. O specie de C., cu burduful înlocuit printr'o mare cucurbită Țe și azi, sub numele de *Magondi*, instr.-ul favorit al imblinzitorilor de șarpi din India.

Totuși cei mai mulți cercetători consideră C.-ul ca o invențiune a Grecilor, și o atribue cînd Lidienilor, cînd Frigienilor, cînd lui Pan, cînd lui Marsias. Grecii îl numeau *Symfonia*, nume ce-Ți dădeau fiind că putea da 2 sunete simultan, și *Askaulos*, fluier cu burduf.

La Egipteni, între multe reprezentări de instr.-e ce au ramas, C.-ul nu se găsește. La Arabii moderni însă (*Sugarah* sau *Sukarah*) și la Perși (*Nei ambanah*) iese foarte respndit, și pare că din foarte îndepărtate timpuri.

De la Greoi a trecut naturalmente la Romani, cari îl numeau *Tibia utricularis* sau *Utricularium* și în timpul imperiului a fost în apogeu. Suetone face cel întâi mențiune de el în *Viața lui Neron*, care între alte ambițiuni a avut și pe aceia de a străluci în fața publicului ca *utricularius*, adică cimpoi, ambițiune însă ce nu și-a putut satisface. Un alt scriitor latin, Vopiscus, descriind viața lui Carinus, spune că într-o serbare s'a auzit cite o sută de cimpoi, de trompetiști, ș. a. În fine Seneca impută Napolitanilor că ascultă cu mai multă atențiune și plăcere un cimpoi în teatru decit pe un filosof în școală.

După această perioadă strălucită însă, iese cade în mîna muzicanților ambulanti și din Italia trece în Germania, Franța și celelalte țări, astfel că în Evul mediu îl găsim respndit în toată Europa, figurind în muzicele prinților și mai cu samă în muzicele militare. Deja St. Jerome, la începutul sec. V vorbește de iese ca de un instr. foarte respndit. În Franța a trecut deja pe timpul Romanilor, și în scrie-

rile poezilor de prin sec. XII și XIII îl întâlnim la fie care pas sub diferite numiri. G. de Machault (sec. XIII) deosebește deja mai multe feluri și Froissard vorbește de vuetul enorm ce fac cimpoiele la asediul orașului Valenciennes (1340.)

Scriitorii latini din Evul mediu asemenea îi dau deosebite nume: *Simfonia* nume ce dau și instr.-ului numit în urmă *Vielle*, apoi *Chorus* (J. Aaron 1529) ș. a.

În Germania asemenea C.-ul s'a bucurat un timp de o mare favoare și M. Praetorius, în *Syntaxma musicam* deosebește 4 specii, după tonul tuburilor lui: *Bock*, *Schaperpsief*, *Hümmelchen* și *Dudey*. În Polonia asemenea iese mult respndit și încă și azi iese instr.-ul cel mai obicinuit care însuflețește jocurile populare. Aici găsim curiozitatea obicei, care datează de prin sec. IX (după o ilustrațiune a abatelui Gerbert) de a întrebuița burduful unui țap nu numai cu părul pe iese, dar întreg, cu picioare și capul cu coarnezle la iese, de unde numele de *Tap polonez*: ce i se mai dă în Germania (*Polnischer Bock*) nume care a trecut până și în Italia (*Becco polacco*). În Germania, după ce a ramas un timp numai pentru însuflețirea jocurilor la țară și distracțiunea păstorilor, a devenit așa de rar, că azi iese un obiect de curiozitate în mîna muzicanților ambulanti.

În schimb în Nord-Vestul Europei, Irlanda și Scoția îl consideră ca un instr. național și își dispută prioritatea întrebuințării lui în armată; cronicarii lor istorisesc minuni de vitejie datorite acestui instr.

Peste Ocean a trecut numai în timpurile moderne; la descoperirea Americii nu s'a găsit așa ceva, și cum nici în Sudul Africii nu-l găsim, avem o dovadă mai mult că patria lui primitivă iese centrul Asiei.

La nici un popor însă n'a ajuns la o așa favoare ca în Franța. În sec. XVII și XVIII C.-ul iese un instr. favorit al saloanelor; îl vedem la concertele Curței și Lulli îl introduce în orchestra Operei. În 1672 Ch. Borjon, din Lion, publică cel întâi tratat pentru acest instr. care se fabrica cu un lux neîntrecut: burduful frumos învălit în matasă, tuburile făcute din lemne prețioase sau chiar din fildeș, cu incrustațiuni și chei de aur și argint, împodobite cu pietre scumpe. Descouteaux, Philidor, Dubuisson, Hotteterre, Chedeville, ș. a. sint citați ca virtuozii îndemanațeci.

Din această splendoare însă, cade și aici în mina muzicanților ambulanz, dezertind orașele și refugiindu-se în munți și cimpii, unde servește a învioșa jocurile și petrecerile populare.

Muzică tipărită pentru cim-

poi se poate spune că aproape nu există. Passenti a publicat la Veneția (1628) o colecțiune: *Canora Zambogna*; dar pare că cimpoierii au neglijat totdeauna a nota ariile ce executau. Formele *Louve* (v.) și *Musette* (v.) ierau desigur la început arii cintate din cimpoi, care are încă în titlurile sale pe acela de a fi cel întâi precursor al armoniei, prin pedala sa iesel cel întâi dind sunete simultanee și împreună cu *Naiul* (v.) dind ideia primordială a regelui instr.-elor, *Orga* (v.).

Cinci, cifra 5, pus deasupra unei note într'un bas cifrat se rapoartă la quinta acelei note. Ie întrebuințată de multe ori ca cifrație prescurtată a acordului de 3 sunete. În studiile de piano ș. a. această cifră reprezintă degetul cel mic, auricularul. — În 5 voci, se zice despre o fugă, un canon ș. a. cind iese lucrată pentru 5 partizi reale, fără reduplicări. Această dispozițiune preferată a vechilor contrapuntisti, iese și azi cerută în unele școli, cum de ex. în Conservatorul din Bologna. credincios tradițiunilor vechi școli boloneze; iese prezintă pentru fugă mai cu samă greutate în expunerea și contra-expunerea temei. Cit pentru distribuirea vocilor iese facultativă și se pot întrebuința indiferent 2 soprani, sau 2 altisti sau 2 tenori sau 2 bași. Cinci *optimi*, și *Cinci pătrimi*,

măsuri mixte în care unitatea de timp fiind luată optimea sau pătrimea, se lea cite 5 de aceste unități pentru fie care tact. Gustul modern respinge aceste combinațiuni, ca și ritmurile formate din cite 5 tacte; totuși în muzica populară se întâlnesc aceste măsuri și în afară de aceasta, ca un ex. se citează aria „*Viens, gentile dame*”, din *la Dame blanche* de Boieldieu. Cum această măsură ie formată din împărțirea unei măsurii de 2 timpuri cu una de 3 timpuri, se bate tactul mărcind succesiv măsurile simple din care ie formată această măsură mixtă, ritmul și accentul hotărînd dacă ie măsura în 2 sau măsură în 3 care precede.

Cinelli (it.) = cimbale (v.), dînduse acest nume de preferință la instr.-e de mică dimensiune, cele mari numindu-se *Piatti*.

Cinnor v. *Kinor*.

Cinq (fr.), *Cinque* (it.) = cincî. A c. = în 5 voci.

Cinq-pas (fr.) numele unui vechi dans fr., o specie de *Gaillarde* (v.).

Cint (it: *Canto*, fr: *Chant*, germ: *Gesang*); cuvînt care ie deosebite accepțiuni. Propriu ie emisiunea cu vocea a unei melodii. Muzical vorbind, cintul, pe lingă un organ inzebrat de la natură cu calități speciale, cere și dezvoltarea acestor calități prin studiu, cu strîngință urmat și cu înțeligență condus. Cea mai bună voce

nu are nici o valoare artistică dacă n'a fost perfecționată prin studiu.

Arta cintului poate fi împărțită în două: 1) Cintul fără text, cuprinzînd: ținuta cîntărețului, atacul și emisiunea sunetului, respirațiunea, așezarea vocii, perfecționarea auzului, mărirea extensiunii, egalizarea registrelor, nuanțare, vocalizare cu diferite ornamente. 2) Cintul cu text, cuprinzînd: pronunțarea, frazarea, legătura sunetelor sub cuvinte, expresiunea și în fine cunoașterea stilului diferiților maiștri.

Ca și ori care altă ramură a muziceii, arta cintului își are istoria sa: origine, perfecționare, apogeu și, după cum ie obiceiul a se numi ultima perioadă, decadența sa.

Originea cintului se confundă desigur cu originea muziceii, căci cea intăi manifestațiune a artei musicale a fost fără indoială o melodie intonată cu vocea, fie aceasta ca o imitațiune a cintului păsărilor, a muziceii natureii, sau avindu-și originea în simpla variațiune de inflexiune a vocii, în vorbire. Cît despre originea artei cintului, și primele ieii perfecționări, ie altă ceva. Ast-fel toate cercetările despre această artă în Antichitate sînt zădarnice. Ie incontestabil de ex. că Grecii, la cari totdeauna trebuie să ne raportăm cînd ie chestiune de a căuta originea unei arte în Antichitate

au cîntat; și mai mult încă, după spusele istoricilor lor, și judecînd după minunile realizate de arta lor muzicală, trebuie să-î credem că au cîntat bine. Dar despre modul cum cîntau îei, nici un document nu ne vine în ajutor pentru a ne lumina. Au parvenit pînă la noi cite-va nume de cîntăreți remarcabili; dar, pe lingă că nu se poate hotări dacă aceștia erau mai reputeți pentru arta lor de a cînta, sau ca compozitori, nu avem despre îei decît nume, date și citeva fapte și anecdotă din viața lor.

Îe acelaș lucru la Romanî, la cari, dacă în citeva reprezentățiuni grafice, se poate vedea maiștri și elevî cîntăreți, asupra artei cîntului nu se poate afirma nimic.

Dacă ne raportăm la timpurile despre cari în această privință se poate spune ceva, vedem că cele întăi școlî de cînt au fost bisericile, unde mai întăi fiecare cîntăreț forma elevîi lui; apoi, pe lingă acestea se înființară adevărate școlî muzicale, cari dacă mai tîrziu se transformară în pepiniere de compozitori, la început nu sint decît școlî de cîntăreți. Cea întăi care se citează în acest sens îe școala de cîntăreți înființată la Roma în sec. V de papa Hilarius.

În tot timpul Evului mediu se cultivă o artă a cîntului, în care efectele de nuanțare și diferitele ornamente sint cu in-

grijire realizate; atît cîntările religioase cit și cîntecele trubadurilor le vedem din ce în ce mai bogate în ornamente, și pînă în sec. XIV îe greu a deosebi melodiile destinate bisericeî de cele profane.

În sec. XIV, în Occident, papii și episcopiî încep o cruciadă în contra ornamentelor cîntului, proscriindu-le din companiarea textului sacru, ceîa ce avu de rezultat transformarea cîntului bisericeî apusene în muzica îeratică ce se cunoaște azi sub numele de *cînt plan* (v. mai la vale).

În acest period diferitele speciî de ornamente vocale purtau numele de *crispatio*, *trepidatio*, *reverberatio*, *vinula*, *tremula*, *hocketus* ș. a., cari s'au transformat în *mordintele*, *gru-petul*, *apogiatura*, *trilul* de azi, sau au dispărut. În notațiunea neumatică, semnele *epiphonus*, *cephalicus*, *quilisma*, *ancus* ș. a. se raportau la ast-fel de ornamente, cari au corespunzetoarele lor în *ipostasele* muziceî Bisericeî orientale.

De prin sec. XIV compozitoriî, atît aceî de muzică religioasă cit și aceî de muzică profană, încep a căuta combinațiuni armonice mai complicate; acest stil, care pare atît de puțin propriu virtuozităței vocale, procură totuși cîntăreților ocaziunea de a improviza împreună, în bucăți pentru 5 și 6 voci, numeroase și nesfîrșite vocalize și variațiuni, ca-

dente și triluri cari, începând în cele mai acute regiuni ale sopranelor și, trecând din partidă în partidă, traversează între timp cimpul voci omenești pentru a se sfârși în cele mai adânci accente ale vocii de bas. Iește cea ce s'a numit *cînt pe carte* sau *alla mente*; autorii timpului ne-au lăsat numeroase exemple notate de astfel de improvizări, în fața cărora stăm uimiți; ie drept că cel mai puternic factor al acestui efect nu ie admirațiunea. Astfel de exemple se pot vedea în *Fontegara* de Gaudes și del Fontego (1555), în *Melopo* de Cerone (1613) și mai cu samă în *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (Roma 1553), în care găsim mai mult de 400 de cadente, variațiuni ș. a.

Cei întâi cari au dat principiile artei cîntului sînt Zarlino și Cerone și aceste principii nu variază mult de cele de azi.

Din aceste împrejurări se poate vedea că Italia iera un teren deja preparat pentru producțiunea minunatei pleiade de cîntăreși care o făcure să fie primul rang în mișcarea muzicală în timp de mai bine de doi secolii. Dar pentru ca adevarata virtuoziitate vocală să poată să-și iea avîntul iei, trebuia mai întâi a se stabili cîntul pentru o singură voce: monodia.

Ie cea ce veni cu începutul sec. XVII; fondatoriî Operei, în numele expresiunei dramatice, căutură a elibera melodia

propriu zisei de pompa polifonică cu care o însoțeau armoniștii secolilor precedenți. În noua perioadă ce ie inaugurază, vocea umană singură, neacompaniată de alte voci, ține primul rang în interpretarea pasiunilor și sentimentelor acțiunei dramatice. Astfel se poate spune că arta propriu zisă a cîntului s'a născut cu Opera. Caccini, în *Nuove musiche* (1602) formulează principiile artei cîntului pur, cîntului recitativ. Totuși, ornamentele și variațiunile, trilurile, grupele, pasagele, departe de a dispărea, joacă un mare rol, și, după moartea creatorilor Operei, cîntăreșii nu întirziară a căuta să iasă în primul rang prin agilitatea vocii lor. Chiar de pe la 1634 vedem aparînd *aria de factură*, atît de favorabilă cîntului pur, și care, unită cu recitativul creat de Caccini. Monteverde și contemporanii lor, formau tot conținutul unei opere. O scurtă analiză a vecilor partițiunilor ne arată că de repede s'a făcut complecta cucerire a dramei lirice de către arta cîntului. După o primă perioadă, în care expresiunea dramatică predomină, perioadă care durează până pe la 1675, nu întirziem a vedea opere complet scrise în vederea virtuoziității și în sec. următor o operă nu mai ie decît o serie de arii, din ce în ce mai bogate în ornamente, dar din ce



în ce mai lipsite de expresiune (v. *Arie*).

Aparițiunea Cantatei, născută în acelaș timp, a fost asemenea foarte favorabilă dezvoltării artei cîntului.

În acest period de virtuozișm la culme, în care geniul compozitorului iese înlocuit prin gustul de improvizatie al cîntărețului, în care operele nu întirziară a se transforma într'o specie de *canva*, mai mult sau mai puțin rară, pe care cîntăreții brodează, vocile bărbătești, tenorii și bașii, sînt silite a ceda pasul vocilor femeiești și mai cu samă castraților.

Un op și azi interesant de consultat asupra acestei perioade, și care împreuna cu admirabila satira *il Teatro alla moda* de B. Marcello (1720) aruncă o vie lumină asupra Istoriei muziceii dramatice și mai cu samă asupra importanței nefrininate ce a avut arta cîntului, iese *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, de P. F. Tosi (Bologna 1723).

Mulți compozitori de opere au fost maiștri de cînt, și între cele mai celebre școli de cînt italian din această periodă se citează acele a lui: Pistocchi, la Bologna, continuată de elevul seu Bernachi; Porpora, profesă în mai multe orașe, apoi se stabili în Neapole, unde au fost încă celebri maiștrii Leo și Feo; Peli, la Milan; Tosi, autorul opului citat mai sus,

profesă la Londra; Mancini, la Viena ș. a.

Între cîntăreții ce au strălucit mai mult se citează în primul rang pe Caccini cu soția și ficele sale, pe Vittoria Achilei, cea mai celebră virtuoasă din sec. XVII, Cat. Martinelli, Leona Baroni, Anna Manareni, Margareta Pia, Giulia Romana, apoi Peri, Mazzochi, Puliaschi, ca reprezentanții ai cîntului expresiv.

Primul castrat care apare în operă iese Loretto Vittori, căruia îi urmează o întreagă falangă care a ocupat scena lirică în tot timpul sec. XVII și XVIII și în care au strălucit mai cu samă Balt. Ferri, căruia regina Cristina îi trimite o navă expres, pentru a veni în Suedia, Matteo Sassani, Gaetano Orsini, Cortone, Ysope, I. G. Grossi, cunoscut mai cu samă sub numele de Siface, Pasi, Senessino, Cusanino, Nicolini, celebrul Farinelli, favoritul regelui Spaniei Filip V, Gizziello, Cafarelli, Salimbeni, Momoletto ș. a. (v. *Castrat*).

Dispozițiunile climaterice ale Italiei pe de o parte predis-punea chiar de la început la această dezvoltare a artei cîntului, și pe de altă parte fastul religios, dînd naștere la cele întăi școli vocale, contribuira a face ca virtuoziștatea vocală să iese o ast-fel de supremație în arta muzicală și a face ca pretutîndine cîntăreții italieni să fie cei mai căutați, cei mai

bine retribuiți, cei mai adu-  
lați.

Dar deși arta cîntului italian s'a bucurat totdeauna și în toate părțile de protecțiunile înalte, ȳe drept a constata că chiar de la început se poate vedea o luptă; deși deja Carol cel mare după ce a trimis cîntăreți francezi să studieze la Roma, înființează la Metz și la Soissons școli după modelul celei romane, totuși în Franța se formează o artă a cîntului diferită de cea italiană. Pe cînd virtuozii italieni sacrificau totul ornamentelor și efectelor de agilitate, cîntul francez caută înainte de toate inteligența textului și adevărul în expresiune. Deja din colecțiunile de arii din sfîrșitul sec. XVI și începutul sec. XVII se poate vedea stilul cîntului francez. Dar mai cu samă prin operă, acesta își luă caracterul seupropriu. Chiar de la primele opere ale lui Cambert se vede tendința ca muzica să secondeze cu fidelitate expresiunea textului, fără nici o grijă de efecte de virtuoziitate. Lulli, care ȳe considerat ca creatorul Operei franceze, zicea cîntăreților sei: „De vreți să interpretați bine operele mele, mergeți de ascultați declamîndu-se tragedia.“ Reformatorii ulteriori ai Dramei muzicale nu au cerut altă ceva.

ȳe de observat că pe cînd în Italia vocile de femeii și de castrați sînt totul în operele din acel timp, în Franța se între-

buintează nu numai vocea de *haute contre*, tenor acut, dar și cea de bas ȳe tot timpul în onoare, voci cu totul alun-gate din Opera seria italiană, unde nu apar decit către sfîrșitul sec. XVIII.

Alăturaea însă de cîntul francez, chiar la Paris, la Opera italiană și chiar în operele comice franceze cîntul italian domnea suveran și până în începutul sec. XIX vedem virtuoziismul vocal în mare favoare.

Pe lingă cîntăreții citați deja din această perioadă, iată încă numele acelor ce s'au bucurat de o mai mare reparațiune: clu-tărețele Cuzzoni, Faustina, Maru, Strada, Bauti, Bordoni, Aguyari, Corona, Todi, Schöster, Mingoti, tenorii A. Raff, Païta, Ranzzini, Braham, Nozzari, Tachinardi, Garcia.

În sec. nostru, deși arta cîntului numit în special *bel canto*, pierde din supremația ce a avut în secolii trecuți, totuși se pot cita maiștri și școli cari conservă și transmit tradițiunile lui. Astfel sînt Aprile, Minoja, Vaccaj, Bordoni, Roncone, Pastou, Corcone, Panseron, Duprez, Lamperti, Panofka, în Germania Hauser, Engel, Götze, Schimon, Stockausen ș. a.

Dar deja pe la sfîrșitul sec. XVIII așa zisa decadentă începe și vedem pe Cimarosa zicînd unui faimos cîntăreț: „Bravo, acum că ai cîntat aria d-tale, fă-mi plăcerea de a cînta pe a mea.“ Cu Rossini apar în

Opera *seria* italiană primii bași, și tot Rossini dădu ultimele lovituri virtuozismului vocal. Auzind pe Velluti diformind ariele din opera sa *Aureliano in Palmira* se hotărî nu numai a nu mai scrie nici un rol pentru castrăți, dar a scrie însuși toate ornamentele ce ar crede convenabile melodiilor lui. Rossini avu imitatori și aceasta a fost lovitura de grație dată castrăților și virtuozismului pur.

Astfel vedem cîntăreții cari sacrificau lucrarea în interesul virtuozității dispărînd din ce în ce mai mult, și în a doua jumătate a sec. nostru mai nu se mai văd. Italia a continuat a da și în acest secol cel mai mare contingent de cîntăreți și cîntărețe; în schimb însă Franța și Germania au procurat muzicei cei mai dramatici interpreți. Intre cei a căror nume a strălucit sau strălucesc mai mult pe timpul artei cîntului în perioada contemporană se pot cita: cîntărețele Malibran, Pasta, Sontag, Mainvielle-Fodor, Persiani, Branchu, Falcon, Stoltz, J. Lind, Giulia Grisi, Catalani, Schroeder-Devrient, Milder-Hauptmann, Unger-Sabatier, Pisoni, Alboni, Nau, Viardot-Garcia, Nissen, Salmon, Artôt, A. și C. Patti, Trebelli, Cruvelli, Nilson, Monbelli, Lucca, Wild, Materna, Saurell, Sembrich, Gerster, Teodorini, Darclee, ș. a.; tenorii Rubini, Mario, Fraschini, Massini, Crivelli, Ponchard, F. Wild, Au-

dran, Reeves, Duprez, Nourrit, Tamberlick, Tischatschek, Roger, Martini, Capoul, Achard, Niemann, Wachtel, Götze, van Dyck, J. de Reszke ș. a.; baritonii Tamburini, Marchesi, Kindermann, Faure, Gura, Popovici ș. a.; bașii Agnesi, Bataille, Lablache, Staudigl, Levasseur, Scaria, Wiegand, E. de Reszke ș. a.

Perioda modernă, cum se vede, iese impropriu numită o perioadă de decadentă a artei cîntului; numai complicațiunile stilului modern sint absolut improprii improvizațiunilor vocale, și astfel arta cîntului așa numit *bel canto* a intrat într'o fază care nu i-îe tocmai favorabilă. Dar de aici să nu se deducă că școala modernă ar desprețui puterile vocii omezești, care totdeauna va ocupa primul rang în muzica dramatică; ceia ce școala modernă nu voiește a suporta iese tirania cîntăreților, pe care-i voiește interpreți și nu colaboratori. Artă adevărată a cîntului nici o dată n'a fost mai necesară muzicei ca în perioada contemporană, în compozițiunile moderne, cu o armonie și o instrumentație atît de bogate, cu frazele atît de modulate, cu ritmele atît de variate.

Intre nenumăratele metode și colecțiuni de exerciții vocale se citează acele de Panofka, Panseron, Marchesi, Hauser, Stockhausen, Hey, Vaccaj, Concone, Bordogni ș. a.

Cuvîntul C. iese luat încă și ca

diviziune a unui poem epic; ȳe in acest sens că se zice: un poem in zece cinturi. Uneori echivalează cu *cintec* sau cu *imn* i astfel se zice: un *cint ostăşesc*, *cinturi populare*, un *cint de victorie* . a. In fine s'a dat incă numele de *C.* prteii celei mi melodice dintr'o compozițiune de ansamblu vocal. (v. *Cantus*).

*C. ambrosian* ȳe numele dat modului de cntare introdus in sec. IV de Sf. Ambrosiu, episcop al Milanului, mi inti in bisericele din diocesia lui apoi in toată Italia i apoi in toată lumea catolică. ȳe una din enigmemele ce prezintă Istoria muziceii, căci mi nimic nu se știe asupra regulilor lui. Pare că melodiile admise in acest fel de cntare, luate de la biserica Orientului se bazau numai pe patru moduri (v. *C. plan*); introducerea de melodii nouă, cari adese ȳeau luate de la texte profane, i deformările celor vechi prin cntreii, transformr astfel *C.*-ul ambrosian că o reformă ȳera inevitabilă. ȳe cea ce se intmpl prin papa Gregoriu cel mare, sau prin unul din succesorii sei (Gregoriu II sau III), reformă care dădu aa numitul *C. gregorian*.

*C. bisericesc* sau *eclesiastic*. nume dat modului de cntare obicinuit in biserică (v. *C. plan* i *Muzichie*).

*C. dat* se numete o melodie fie pentru bas sau altă voce, fie formată din fragmente des-

tinat la diferite voci, care ȳe propusă i pe care muzicantul scrie o armonie, complectând-o astfel. In studiul armoniei se numete astfel mi cu samă cnd melodia dată ȳe destinată sopranului (v. incă *Cantus firmus*).

*C. figurat* se zice prin opoziție cu *C. plan* (v.) o melodie in care se intrebuinteaz note de diferite valori.

*C. gregorian*, v. *C. ambrosian*, *Antifonar*, *C. plan*.

*C. in ison*. specie de psalmodie ce nu se bazează de cit pe două note. Citeva ordine bisericești nu au altă specie de cntare.

*C. pe carte*, denumire ce se da in sec. XIV, XV i XVI la o specie de improvizare ce cntreii făceau dată fiind o partidă, de obicei tenorul. Tot astfel s'a numit incă improvizarea ornamentelor vocale in coruri, in aceiași secolii.

*C. plan* (lat: *Cantus planus*, fr: *Plain-chant*, germ: *Choral-gesung*) ȳe numele dat *C.*-ului intrebuintat in Biserica cretin apusan. Derivat din muzica Bisericeii orientale, care inui ȳe o remit a muziceii vechilor Grecii, a fost introdus in biserica apusan prin Sf. Ambrosiu (v. *C. ambrosian*), apoi perfecționat prin unul din cei inti papi cu numele Gregoriu. Cheia ritmiceii vechii notaiunii (neume) fiind prdut, cîntul Bisericeii apusene se prezintă deja din sec. XII sub forma de o serie de sunete de o durată

egală (de unde numele), ceia ce-l face de o obositoare monotonie. Pare însă că n'a fost totdeauna astfel; dar din nefericire ie puțină speranță de a se restabili vre o dată în mod sigur în forma lui adevărată. Se împarte în două: *concentus*, imnurile și responsurile cîntate de cor, și în *accentus*, recitațiunile preotului. Muzica de C. p. ie scrisă pe un portativ de patru linii. Notele sînt patrate negre, de unde acestei notațiuni i s'a dat și numele de *nota quadrata* sau *quadriquartera*. Numai excepțional apar alte figurî (patrate cu coadă și romburi), cari însă nu au ca în notațiunea măsurată, derivată din aceasta, o valoare ritmică hotărîtă, ci nu sînt altă ceva decît neumele virgula și punctul, transportate pe portativ. În muzica de C. p. transcrisă în notațiunea obișnuită se întrebunțează figurele: nota întreagă, jumătatea, pătrimea și cite o dată și breva. Ori ce melodie, de regulă, trebuie să nu treacă peste limitele unei octave, sau cel mult să treacă cu un grad aceste limite. Dacă finala ocupă gradul cel mai grav al acestei octave, tonul ie *autentic*, dacă ocupă mediul, tonul ie *plagal*. Sînt 8 tonuri: 4 autentice: *doric*, *frigian*, *lidian* și *mizolidian* și 4 plagale: *hipodoric*, *hipofrigian*, *hipolidian* și *hipomizolidian*. Se crede că regulele ce-l guvernă și azi ar fi stabilite de papa Gregoriu.

În Franța a fost introdus prin Carol cel mare. Una din chestiunile cele mai pasionante ale muzicografilor contemporani ie aceea a restabilirii melodiiilor C.-ului p. în forma lor primitivă, după Antifonarul (v.) papei Gregoriu, și savanți ca Gevaert, Dom Pothier ș. a. țin la onoare de a rupe cite o lanție în favoarea acestei chestiuni, remasă totuși încă în stare de enigmă nerezolvită (v. *Coral*).

Cînta (a), ie a emite cu vocea o serie de sunete muzicale, a executat o melodie vocală (v. *Cînt*).

Cîntare, acțiunea de a cînta. Cite o dată se întrebunțează în acelaș sens cu expr. *cîntec*, *melodie*, *imn*, mai cu samă cîntd ie chestiune de muzică bisericească.

Cîntăreț, *cîntăreaș*, ie acel sau aceea care avînd voce muzicală se servește de ieă. Un cîntăreț trebuie să cunoască în fond arta cîntului (v. *Cînt*), altfel vocea sa nu are nici o valoare artistică. Sînt tot atitea specii de cîntăreți cite specii de voci, și încă în această privință fie care voce se împarte în mai multe categorii, după calitățile ieî naturale sau dobîndite prin studiu (v. *Voce*). Epitetul de *concertist* se dă acelor cari cîntă în concerte și saloane, prin opoziție cu acei ce țin sau pot ținea un rol într'o acțiune teatrală muzicală, cărora li se dă pe acel de *dramatic*. Acești din urmă, pe lingă artă cîntului

trebuie să cunoască și pe acea a gestului, adică să fie, în același timp, un bun cîntăreț și un bun actor. S'au văzut însă artiști admirabili pe scenă, ajungînd la efecte maxime, de și ne posedînd decît o voce mediocră, cu îndemănare utilizată. Inversul însă nu are loc: o voce admirabilă, admirabil condusă, ie pe scenă de un efect dramatic nul, dacă cel ce o posedă nu ie și un bun actor.

Cîntec (fr: *Chanson*, it: *Canzone*, germ: *Lied*) ie un cuvînt care, ca și multe altele din terminologia muzicală, are o semnificațiune foarte largă. În general se numește C. orî ce compozițiune scrisă special pentru o voce, cu sau fără acompaniament instrumental; ie denumirea mai populară a ceia ce numim încă *Arie* (v.). Unele arii de dans încă sînt numite cîte o dată C.-e, chiar fără a fi însoțite de un text cîntat. În 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 mai totdeauna în a relua refrenul ce desparte diferitele strofe ale poeziei, a căreia sens ie strîns legat de sensul muzical al unicului period ce însoțește aceste diferite strofe. Aceasta ie forma cea mai primitivă a C.-ului, care, în ceia ce privește textul, poate să tratez orî ce fel de subiecte,

de unde vedem C.-ele clasificate în: *erotice*; *de dor* sau *de lume*, trătînd subiecte de iubire; *satirice* sau *vodeviluri*, cari mai de mult ridicolizau răul, apoi și binele și răul; *bahice* sau *de masă*, cari mai întăi scrise într'un stil serios, ierau un fel de rugă sau de mulțumire către zei, și apoi au început a nu celebra decît puterea vinului și farmecul amorului; *resboinice*, *soldățești*, destinate a însufleți vigoarea și curajul soldaților; *patriotice*, *naționale*, *bătrînești*, cari istorisesc fapte mărețe și cîntă vitejia și gloria străbunilor.

De la Tacit și până în zilele noastre, istoricii afirmă că toate popoarele, din cea mai adîncă Antichitate, au avut C.-ele lor tradiționale, transmise din gură în gură, din generație în generație; gradul lor de perfecțiune urma necesarmente gradul lor de civilizație.

Astfel se știe că Grecii aveau C.-e nu numai pentru deosebitele evenimente ale vieții (v. *Imeneu*, *Trenie* ș. a.), pentru deosebite alte împrejurări (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 iera întrebuițarea acestor C.-e, în ce circumstanțe ierau iele cîntate, și la unele chiar se cunoaște textul lor, nu se știe nimic despre muzica ce însoțea acest text, căci, se știe, docu-

mentele asupra muzicii antice sînt foarte restrîmte, și mai mult încă, acest gen de muzică, n'a fost transmis nici o dată decît prin tradițiune. Cu toate acestea, acest product primitiv al artei, ie de o astfel de vitalitate, că n'a dispărut încă, și C.-ul, născut din cea mai adîncă antichitate, trăește și azi la toate popoarele, cari cîntă la nuntă, la botez, la moarte, și în toate împrejurările și evenimentele vieții.

Acestor C.-e *populare*, păstrate în gura poporului prin tradițiune, nu li se poate da alt autor decît poporul însuși, și dacă une ori unele din iele sînt atribuite cutărui cîntăreț sau cutărui muzicant, mai totdeauna nu iese altă dovadă despre această paternitate decît tot tradițiunea. Iele nu numai constituiesc un document foarte important în viața popoarelor, căci în iele găsim cea mai mare parte din evenimentele istorice și patriotice mai însemnate, dar nu iese oglindă mai credincioasă, care să ne arăte caracterul și moravurile unui popor, într'un mod mai conștiincios.

S'a discutat chestiunea dacă poporul compune cu adevărat; s'a susținut că iele nu crează nimic, dar că iele de icî și colo fragmente din frazele unui adevărat compozitor. După alții, unele din iele ar fi produsul unui muzicant instruit; numai, ne avînd alt mod de transmitere

decît execuțiunea, numele autorului devine nesigur și se pierde: fiecare cîntă C.-ul, nimene nu se interesează de cel ce l'a făcut. Altele pot să fie produsul unui muzicant fără nici o educațiune muzicală, dar fiind dotat de la natură, ie compune și textul și aria, în mijlocul poporului din care însuși face parte. Nu se vād adevse amatori, ne avînd decît oare care rutină de pianisti, compunînd valsuri, romanse, și alte bagatele? fără îndoială, ie nu produc nimic nou, iniitînd mai mult sau mai puțin cea ce au auzit și cîntat. Tot astfel se poate ca un om, al cărui sentiment muzical s'a dezvoltat prin C.-e auzite sau cîntate, să găsească o melodie, precum se poate fără nici o instrucțiune specială, să facă versuri. De altmîntrelea acestea il ajută mult în facerea melodiei, și adese tot farmecul C.-elor populare nu constă decît în strînsa legatură ce ie între text și melodia ce il însoțește.

Totuși acest product al artei poporului, ori cit de mare ni se pare azi interesul ce ne prezintă, a fost foarte mult timp considerat de autori ca un gen inferior, și nedemn de grija artiștilor instruiți. În sec. XV și XVI, în perioada de înflorire a contrapunctului vocal, vedem C.-e scrise în 4, 5 și 6 voci (v. *Canzone*), în stilul madrigalesc; dar compozitorii aici nu luau din C.-ul propriu zis decît

ceia ce-le ȳera necesar dezvoltărilor contrapunctice, așa că aceste compozițiuni ne dau poate motive populare, dar nu C.-e populare.

În timpurile moderne, artiștii și-au însușit adese aceste forme ale artei populare, cioplindu-le și lucrindu-le după cele mai severe reguli ale artei savante. Unii compozitori au dat chiar acest nume la bucăți instr.-ale, de forme variate, fără voce, numindu-le C.-e *fără cuvinte* (germ: *Lieder ohne worte*).

Cu toată dezvoltarea considerabilă însă, ce a luat muzica și poezia sub influența civilizațiunii, C.-ul, produsul prin excelență al poporului, a rămas viu în mediile cele mai incolte, și unica artă a țeranului, care și-a conservat tradițiunile și ȳe ultimul lor depozitar, ne prezintă, în repertoriul cimpenesesc al tuturor popoarelor, chiar la acele la care pare că muzica așa zisă savantă s'a dezvoltat mai mult și s'a împlintat mai adine, ne prezintă adevărate comori de simplitate, de sinceritate, de grație, de poezie.

Știința Folklorului, care în timpii mai noi a luat o dezvoltare atât de importantă, pentru muzică nu datează propriu zis decit din sfirșitul sec. XVI, cind vedem în Spania și Scandinavia apărind cele întâi colecțiuni de C.-e populare. După acestea colecțiunile s'au înmulțit din ce în ce mai mult, cu cit ne apropiem de perio-

da contemporană. La diferitele articole trătnd despre istoricul dezvoltărei muziceii la diferite popoare se pot vedea încă ocazional detalii asupra artei populare.

În general, modul major, modul prin excelență al Evului mediu, predomină în cîntecele populare; dar alătura cu acesta, modul minor și mai cu samă modurile vechi, ne prezintă specimene demne de tot interesul, atit în ceea ce privește tonalitatea, cit și în privința ritmului.

Colecțiunile de C.-e apărute în Anglia, Scandinavia, Rusia sînt adevărate comori: la fie care pagină descoperim pietre nestimate.

În Franța, în Germania, influența muziceii savante a pătruns prea de timpuriu în păturile populare, așa că multe din C.-ele populare din aceste țeri nu prezintă un interes special, avind forme foarte regulate și strictsupuse regulilor muziceii moderne. Alătura cu acestea însă găsim unele demne de cel mai mare interes, a căror tonalitate ne dovedește vrsta lor și a căror ritm ne face a le simți imediat origina. Aceasta ȳe mai cu samă adevărat pentru C.-ele provinciilor franceze avind un dialect.

În Spania, țară prin excelență bogată prin formele C.-elor populare, influența maură ȳe vădită în ceea ce privește mer-sul melodie și tonalitatea; în



privitynța ritmului însă sint de o originalitate și varietate neîntrecută.

Italia, care a avut atita timp onoarea de a fi considerată ca patria muzicii moderne, cauza tocmai că muzica a fost totdeauna o artă atit de populară, o face că în ceia ce privește C.-ul popular ie în urma tuturor celorlalte și cintecele populare italiene nu presintă alt interes muzical decit prin simplitatea lor și doar prin aceea că sint populare. Mai toate formele C.-elor populare italiene au trecut și s'au dezvoltat în arta savantă.

În Orient diferența ce civilizațiunea occidentală a stabilit între arta populară și arta cultivată nu există, și dacă la diferitele popoare găsim C.-e populare tradiționale, pentru diferitele circumstanțe ale vieții, în structura lor aceste C.-e nu diferă întru nimic de acele produse de muzicanți instruiți.

La popoarele selbetece ale Americii, Africii, și Oceaniei, C.-ele populare sint în general rudimentare, formate din cîteva sunete, repetate nesfârșit, pe un ritm monoton. Cit pentru acele ce au suferit influența civilizațiunei europene C.-ele populare ale cuceritorilor au pătruns în popor și sint considerate ca ale lui. Astfel ie cu Canada, a căreia C.-e populare sint cea mai mare parte de origină franceză; cu Mexicul, Brazilia și cele lalte state

ale Americii de Sud și de Centru, unde influența muzicii spaniole ie vădită. Un caz particular ie cu *Habanera*, care născută în Cuba, a trecut în Europa și a devenit populară în Spania.

În fine, în țara noastră, arta populară, deși resimțindu-se mult de influența puternicilor vecini ce ne-au incunjurat de la Sud și Răsărit, ie totuși foarte bogată și foarte interesantă, mai cu samă din punctul de vedere al tonalității. Tot găsim melodii a căror sens tonal ie bine stabilit în majorul sau minorul modern, găsim multe cari ne prezintă un caracter de tonalitate dublă neîdoielnică, începînd în major și terminînd în minor. Interesante sint apoi melodiile în tonalitățile vechi, unele de puritatea unei marmore antice, altele deformate sub influența tonalităților muzicii bisericești. În fine modul așa numit cromatic oriental, format după cum se știe, din tetracorde cromatice, ne prezintă specimene demne de tot interesul nostru. În ceia ce privește ritmica, tot prezintînd cazuri de o originalitate netăgăduită, trebuie a recunoaște că ie de un interes mediocru, și că o găsim adese influențată prin muzica vecinilor dinspre Apus, cari în această privință au suferit tusuși influența Tiganilor, a căror muzică ne prezintă ritmuri atit de variate și de energice une

orî, atît de langurose alte orî (v. *Ciorday*).

Cel întîi care pare că s'a ocupat cu culegerea de cintece populare la noi a fost Gh. Asachi, pe la 1822; dar tot ceia ce iel a adunat, împreună cu o colecțiune ce-i dădu-se V. Stefanovici, a fost distrus într'un incendiu (lași, 1827). Mulți s'au ocupat după aceia, dar mai mult din punctul de vedere literar: colecțiuni muzicale sînt puține și mai puține încă sînt acele cari conțin transcrieri făcute într'un mod rațional și conștiincios.

Cinira v. *Kinira*.

Cioran îe numele ce se se dă cite o dată cheiei în formă de T cu care se servesc acordorii pentru a învîrti cuiele ce întind coardele pianului și altor instr.-e.

Ciocanaș, mică bucățica de lemn, învîlîtă în piele, fixată la capătul unei mici vergi de lemn; la fie care tastă a claviaturei pianului corespunde un astfel de C., care lovind coarda corespunzătoare o pune în vibrațiune. Puterea cu care C.-ul lovește coarda îe în raport direct cu puterea cu care îe apăsată tasta, ceia ce permite nuanțarea sunetelor. Invențiunea acestui mod de a lovi coardele, care datează de pe la începutul sec. XVIII a transformat clavecinul în piano.

Tot C.-e se numesc miclele baghete terminate printr'o boambă, de lemn sau de cauciuc, cu

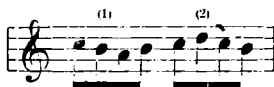
carî se lovesc coardele țimbalei sau lamele la armonice și alte instr.-e.

Cionar-cruit, mică harpă irlandeză cu 10 coarde, ce se pișcă cu o pană.

Clonguri, ortografiat încă *Tchongouri*, specie de chitară uzată în Armenia, la serbări sau ca soporific pentru bolnavi.

Circolo (it.) = cerc, îera în terminologia notațiunei măsurate numele semnului indicînd măsura ternară, *tempus perfectum* (v. C).

Tot astfel se mai numea grupa formată din două așa numite *Circoli mezzî* succesive:



Din această figură se vede clar ceia ce se înțelegea prin expr. *Circolo mezzo*. Unii autori deosebeau două specii: una în care nota a doua îera identică cu a patra, peînd celelalte două sînt deosebite; aceasta îera adevăratul C. *m*(<sub>1</sub>). În a doua specie nota întîi îera identică cu a treia, celelalte două deosebite; această figură îera în special numită *grosso*(<sub>2</sub>). Aceste două specii de „jumătăți de cercuri“ se combinau întrê îele pentru a forma „cercuri“ întregi. Toate aceste denumiri și subtilități sînt azi învechite și complet îeșite din uz.

Expr. *Circuli harmoniae* a fost întrebuintată de unii au-

tori din începutul sec. XVII echivalind cu acea de ton sau mod.

irconcordable v. *Conducimento*.  
 ircular, epitet dat unei specii de canon nesfirșit, care trecind cu tema în diferite tonalități revine la tonalitatea primitivă, în același loc, cu o octavă mai sus sau mai jos. Ieșă unul din jocurile vechilor contrapunctiști (v. încă *Ciclic*)

Circulațiunii v. *Arabo-Persani*.  
 ircularum (lat.) v. *Circoloși Ciclu*.

Circumvolutio (lat.), figură melodică, ornament întrebuințat ca încheiere în melodiile din Cîntul plan (v. *Perielesă*). Constă din introducerea, între nota finală și penultima, a altor trei note străine, două superioare și una inferioară, sau vice versa, încunjurînd oarecum nota finală.

Cirlig, semnul  $\curvearrowright$  indicînd valoarea de  $\frac{1}{8}$  în figurele de durată a notelor. Acest semn se raporta în notațiunea măsurată a Evului mediu la figura notei numită *semi-minima*  $\curvearrowright$  de unde numele italian ce s'a mai dat acestei figuri de notă, *Croccheta*, care corespundea ca valoare la pătrimea de azi. Ie de observat că, mai tirziu, cînd această notă a devenit neagră  $\blacktriangledown$

și și-a schimbat valoarea, numele a rămas în vigoare la diferite popoare; numai unii raportîndu-l la figura notei, pe cînd alții la valoarea ie. Astfel în Franța se numește *croche*

nota avînd figura  $\curvearrowright$  și prin urmare valoarea de  $\frac{1}{8}$ , pe cînd în Anglia numele de *crotchet* se dă valorii ce corespunde în notațiunea modernă la vechia figură numită *croccheta*, adică la pătrimea  $\curvearrowright$ .

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* și *Sistru*.  
 Citanic, în Muzichie, termen de mișcare: moderat, ca cetind.

Citara v. *Kitara* și *Titara*.

Citela v. *Cetera*.

Cithara (lat.) v. *Kitara*.

Cithare (fr.), *Cither* (germ.) v.

*Cetera* și *Titara*.

Citola (it.), *Citole* (fr.) *Citra* (it.) v. *Cetera*.

Ciu, ortografiat de muzicografi *Tch: u, Tschouș. a.*, instr. chinez, de percusiune. Ie o specie de cutie de lemn, în patru colțuri, a căror păreți sint loviți cu un ciocan. Ie întrebuințat mai mult înainte de a se începe adevărata muzică, pentru a se fixa atențiunea auditorului.

Ciufolo (it.) vechie specie de fluier popular italian. *C. pastorale* = nai.

Ciung, *Tchoung, Tchung*, ie numele chinez al clopotului. Ca și de celelalte specii de instr. de percusiune, și de acestea Chinezii au o mare varietate. *Po-C.* ie un clopot ce servește a da semnalul începerii dan-

sului sau a muziceii. *Pien-C.* Ie o specie de *Carillon*, format din 16 clopote înșirate pe două rânduri și lovite cu un ciocan de lemn; Ie un instr. citat deja pe timpul lui Confucius ca avînd o mare vechime. *Te-C.* după unii ar fi un clopot servind a marca mai bine măsura în muzica de dans, iar după alții o specie de *Carillon*. *C.-tu* Ie un instr. format din o serie de 12 table de lemn dînd deosebite sunete și înșirate pe o cură de pîele; are forma unei cărți.

Cl. presc. în loc de *Clarnetă*.

C. l. presc. în loc de *Col legno* (v.).

*Clair-accord* (tr.), nume dat de Gavioli, din Paris, unei instr. cu anci, cu foî și cu claviatură, specie de armoniu inventat în 1855.

*Clairon*. (fr.) 1) Instr. de suflare, de metal = *Goarnă* (v.).

2) Registrul acut al Clarnetei: *si<sub>3</sub>-do<sub>5</sub>*. 3) Joc de orgă, cu tuburi din octava de 4 picioare, cu registru în manual, sunînd octava jocului numit *Trompetă* (germ: *Oclartrompette*, engl: *Clarion*, it: *Clarino*). 4) Joc corespunzător în armoniu.

*Claironceau* (fr.) vechie denumire a trompetei.

*Clape* sau *Clapine* (germ: *Klappen*), cheile instr.-elor de suflare (v. *Cheie*).

*Claque* (fr.), nume dat la un grup de spectatori plătiți, cu misiunea de a aplauda și a asigura astfel succesul unei piese

sau, mai cu samă, a unui artist. Ie o instituțiune cu totul franceză, a căreia origină Ie în rivalitățile unor actrițe prin mijlocul sec. XVIII, dar a căreia organizațiune în sensul de azi nu datează decît de pe la 1820, cînd Sauton, stabili în Paris un biou de *Assurances des Succès dramatiques*. Nicî critica, nicî protestațiunile publicului nu au parvenit să facă să dispară acest puternic factor al succeselor teatrelor pariziene. Bine organizați, ascultînd unui șef, știind mai dinainte momentele potrivite, Ie au tărifre speciale pîntu fie care specie de aplaus, pentru aprobări, aclamațiuni, hohote de ris, rechiemări, bisare, ș. 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.

*Clarin*, *Clarin* și *Clarine* (fr.), clopot ce se leagă la gîtul animalelor. Ie menționat deja de prin sec. XIV.

*Clarasius* (lat.) una din vechile denumiri ale trompetei, care purta încă numele de *Claro*, *Clario*, *Clareta* (Wirdung 1511), *Classicum* ș. a. Unele din acestea, Ierau de lemn, cu legături de metal, altele numai de metal, chîr și de argint, și pare că numele varia cu modul de construcțiune, cu gra- vitatea sunetului fundamen-

tal, dar detalii sigure nu se cunosc.

Clareta v. Clarasius.

Clarín v. *Clarain* și *Clarino*.

Clarinette (fr.), *Clarinetto* (it.) = Clarnetă (v.).

Clarino (it.) = trompetă. In sec. trecuți acest nume a fost rezervat în Germania pentru registrul acut al trompetei, care se suia până la  $re_6$  și chiar mai sus. Trompetiștii se specializau, unii exersându-se pentru registrul acut, C., alții pentru registrul mediu (*Principal-Trompette*). Pentru C. aveau nevoie de un mușțuc (v.) mai strimț și mai puțin profund, pentru a putea da sunetele acute, cea ce naturalmente altera timbrul, făcându-l mai pătrunzător, mai strident. Cu aparițiunea clarnetei, această specie de trompetă acută a dispărut. În timpii moderni, pentru a se putea executa muzica maiștrilor vechi, s'a construit mici trompete sunind octava vechei trompete în *re*, cea ce face că sunetele extrem acute, inaccesibile pe trompetele ordinare, sint cu ușurință luate pe aceste trompete mici.—Numele de C. s'a dat încă unui instr. găsit în Mexico la descoperirea Americii și servind pentru semnale. Numit de indigeni *Acocoll*, după numele plantei din a căreia tulpină se face. acest instr. iese o specie de trompetă, tub foarte îngust și lung de 2 până la 5 m., lărgit la extremitate prin aju-

torul unei tartace. Producțiunea sunetului fiind foarte grea într'un astfel de tub, instr.-ul a fost delasat probabil, căci voiajorii moderni nu mai vorbesc de iesel. — Pentru joc de orgă, v. *Clairon*.

Clario v. *Clarasius*.

Clario-flute (fr.), nume dat unuia din nenumăratele automate cu manivelă cu care factura modernă a înzestrat arta muzicală. Ariele sint notate pe bande de metal perforate.

Clarion (engl.) = *Clairon* (v.).

Clarionett (engl.) = Clarnetă (v.).

Clarnetă (it.: *Clarinetto*, fr.: *Clarinette*, germ.: *Klarinette*) iese un instr. de suflare, cu tub cilindric și cu colona de aer pusă în vibrație prin o ancă simplă. Tubul se compune din cinci părți: *pliscut*, la care se adaptează ancă prin ajutorul ligaturei; *para*, tub de tranziție între plisc și *corpul minei stingi*; *corpul minei drepte* și *pavilionul*. În cele două fragmente numite în special *corpuri* sint făcute bortele laterale și sint adaptate cheile, a căror număr a variat de la 2 la peste 20 și variază și azi încă. Ca și toate tuburile cilindrice puse în vibrațiune de o ancă, C. prezintă particularitatea că se comportă ca un tub închis, ne necesitnd pentru lungimea iesel decât  $\frac{1}{2}$  din lungimea unei sonore, și nednd decit armenicele de ordin nepăreche: 3, 5, 7, 9 ș. a.

C. derivă din instr.-ul între-

buintat până după mijlocul sec. XVIII, în orchestră sub numele de *Chalumeau* (v. *Calamula*). Acesta consta dintr'un tub cilindric de lemn de tisă și o ancie simplă. Prin ajutorul bortei laterale iel dădea o serie de fundamentale, dar nimic mai mult, cea ce-i dădea o extensiune foarte mărginită. Cind însă aparatul ce numim *plisc*, și pe a căreia deschizătură laterală vibrează ancia, nu ie ermetic strins de corpul instr.-ului, adese se întimplă că tubul, în loc de a da fundamentala, dă duodecima acesteia, cea ce se numește *quinteză* (fr: *quintoyer*, germ: *quintieren*). Acest fapt lovi pe factorul german Denner, din Nuremberg, care căuta a aduce perfecționări acestui instr., și-i suggeră ideie de a provoca acest rezultat într'un mod regulat și facultativ. Iel parveni prin ajutorul unei chei, a căreia funcționare produce o deschizătură la partea superioară a tubului, și determinind aici formarea unui nod de vibrațiune, face ca tubul să quinteze. Această perfecționare, realizată pe la 1690 transformă vechiul *Chalumeau* în moderna C.

C. primitivă producea seria sunetelor:  $fa_2, sol_2, la_2, si_2, do_3, re_3, mi_3, fa_3$  și  $sol_3$ , între cari, prin ajutorul degitatului așa zis *în furcă*, se putea încă obține cîteva sunete, făcîndu-i scara aproape cromatică. Prin ajutorul cheiei de quintă, se

căpăta o nouă serie formată din duodecimele sunetelor de mai sus. Dar, între ultima fundamentală,  $sol_3$ , și prima duodecimă,  $do_4$ , iera un gol; pentru a-l îndeplini parțial, se practică în tub o nouă deschizătură laterală, acoperită de o cheie, care putea da sunetele  $la_3$  și  $si_3$ .

În această stare a stat C. până în mijlocul sec. XVIII, cînd i se lungi tubul, dîndu-i ca primă fundamentală nota  $mi_2$ , și i se adăugă o nouă cheie, pentru  $si_2$ . Drumul o dată deschis, alte chei s'au adăugit pe lângă acestea, pentru  $fa_2$  —  $do_3$ ,  $sol_3$  —  $re_3$  și  $do_3$  —  $sol_3$ , cea ce completează scara cromatică a C.-ei.

Totuși numeroasele imperfecțiuni ale acestui instr. primitiv, făcea indispensabilă întrebuințarea de C.-e în diferite diapazoane, astfel că ierau instr.-e construite mai în toate tonurile, obicei care a subsistat până azi. Cum însă, în aceeași ședință, clarnetiștii aveau a se servi de mai multe de aceste instr.-e, pentru a evita transportul unui astfel de bagaj, se întrebuința C.-e a căror ton varia prin ajutorul tuburilor de schimb. Acest sistem a fost aplicat și la flaute și la qboie, și probabil aceasta ie cauza care a făcut a se fabrica aceste instr.-e în fragmente, obicei ce a persistat până în zilele de azi.

Căutîndu-se a se aduce diferite perfecționări, s'a modificat

neconținut numărul bortei laterale și a cheilor, astfel că pe cind la sfîrșitul sec. 18 numărul cheilor iera de 6, la 1811, J. Müller, celebru clarinetist german, duce acest număr la 13 și în diferite timpuri numărul a variat astfel că a trecut peste 20! Astfel factorul A. Sax, dorind a căpăta mai multă puritate pe toate gradele scării cromatice, construie o C. cu 21 de chei: sonoritatea instr. ului a fost slăbită și în plus mecanismul deveni de o complicațiune extremă.

În 1840, factorul parizian Buffet, călăuzit de consiliile profesorului Closé, aplică C.-ei sistemul de inele inventat de Böhm (v. Cheie), și azi C. ie nu numai cel mai important instr. al muzicelor de armonie, dar și unul din elementele cele mai importante ale orchestrei de teatru și simfonie.

C.-ele cele mai moderne, și cari pare că se bucură de cea mai mare favoare, sînt acele cu 18 borte laterale, și cu 13 chei, numărul de 18 provenind de acolo că între prima fundamentală,  $mi_2$ , și duodecimea 1ei,  $si_3$ , sînt 18 alte note. Pe lingă seria de duodecime, clarinetiștii moderni au adăugit unele din sunetele 5 (terța dublei octave a fundamentalei) și unele din sunetele 9 (secunda triplei octave a fundamentalei), cea ce dă C.-ei o extensiune cromatică de 3 octave și o sextă:  $mi_2 - do_6$ .

Titus Corne: Dicționar de muzică.

Aceasta extensiune iese împărțită în 4 registre, a căror caractere de timbru se deosebesc mult: registrul *grac*,  $mi_2 - mi_3$ , numit *Chalumeau*, are caracterele vocii de contract, timbru mușcător, susceptibil de accente lugubre; registrul *mediu*,  $fa_3 - si_3$ , iese cam intonecat și surd, cea ce face că trebuie evitate pasajele menținute mult timp în aceste note: registrul *acut*,  $si_3 - si_4$ , numit *Clarinu*, din cauza analogiei în timbru cu registrul acut al trompetei (it: *Clarinu*), și de la care se trage numele întregului instr.: și în fine registrul *supra acut*,  $do_5 - do_6$ , de un timbru foarte pătrunzător, dar ușor devenind aspru și displăcut și a căruia note extrem acute iese bine a se evita.

C.-ele se fabrică în diferite dimensiuni, și prin urmare în diferite tonalități. Toate, tot avind același mecanism și aceeași extensiune, diferă însă în caracterele expresive ale timbrului lor.

10 Clarinetă lor.  
Astfel avem mai întai:  
C.-ele ordinare:

În *do*, cu extensiunea reală cea scrisă, cu un timbru izbucnitor, cea ce o face că azi iese aproape neîntrebuințată.

În *si*  $\flat$ , cu extensiune reală un ton mai jos de cea scrisă:

$re_2$ — $si_2$ ; ie de un timbru foarte plăcut dar diferența dintre registre ie foarte pronunțată; ie cea mai întrebunțată și tinde a se generaliza.

În *la*, cu extensiune reală o terță minoră mai jos de nota scrisă:  $do_2$ — $la_3$ , cu un timbru mai puțin strălucitor, dar mai suav, mai poetic.

Unii factori moderni au fabricat C.-e pogorind până la  $mi_2$  scris, adică  $\frac{1}{2}$  ton mai jos decît C.-ele ordinare, ceea ce dă C.-ei în *si*  $\flat$ , instr.-ul preferat al soliștilor, extensiunea C.-ei ordinare în *la*, adică o face să pogoare până la  $do_2$ .

Mai acute avem C.-ele mici:

În *re*, cu extensiune un ton mai sus de cea scrisă:  $fa_2$ — $re_6$ .

În *mi*  $\flat$ , cu extensiune o terță minoră mai sus de cea scrisă:  $sol_2$ — $mi_6$ .

În *fa*, cu extensiune o quartă mai sus de cea scrisă:  $la_2$ — $fa_6$ .

În *la*  $\flat$ , cu extensiune o sextă minoră mai sus de cea scrisă:  $do_3$ — $la_6$ .

Afară de cea întâi, celelalte nu au avut și nu au întrebunțare de cit în muzicele militare.

Diapazoane mai grave sînt:

C.-ele alto:

În *fa*, cu extensiune o quintă mai jos de cea scrisă:  $la_1$ — $fa_5$ .

În *mi*  $\flat$ , cu extensiune o sextă mai jos de cea scrisă:  $sol_1$ — $mi_5$ .

De un timbru grav și dulce, amintind timbrul orgăi, a fost utilizată adese de mîștrii clasici. Ie de ajuns a cita: *Prometeu* de Beethoven, *Clemenza di Tito*, *Zauberflöte* și *Requiem* de Mozart, unde două C.-e alto produc o impresiune atît de profundă. Mendelssohn a scris două concerte pentru C. și C. alto. Inventată cîtredin 1770, de factorul Horn, din Passau, care i-a dat numele de *Bassethorn*, a ajuns în starea actuală prin J. Muller, Sîmiot și Sax. Pentru a i semicșura lungimea tubului, capătul superior ie îndoit, și cite o dată chîiar capătul inferior ie terminat printr'o specie de pavilion metalic, asemenea îndoit, care reflectează sunetul în sus, cum se fac de ordinar C.-ele bas.

Mai grave decît C.-ele alto sînt:

C.-ele bas:

În *si*  $\flat$ , cu extensiune o octavă mai jos de C. ordinară în *si*  $\flat$ :  $re_1$ — $si_4$ .

În *la*, cu extensiune o octavă mai jos de C. ordinară în *la*:  $do_1$ — $la_4$ .

În *do*, cu extensiune o octavă mai jos de C. ordinară în *do*:

$mi_1$ — $do_5$ . Aceasta ie cea mai rar întrebunțată.



20. C. bas.



*C.-ele contrabas:*

În *fa*, cu extensiune o octavă mai jos de *C. alto* în *fa*: *la<sub>1</sub> - fa<sub>1</sub>*.

În *mi*  $\flat$ , cu extensiune o octavă mai jos de *C. alto* în *mi*  $\flat$ : *sol<sub>1</sub> - mi<sub>1</sub>  $\flat$* .

Prima idee a *C.-ei* bas aparține factorului H. Grenser, din Dresda (1793), dar n'a fost întrebuințată în orchestră decît perfecționată de Sax, în 1836, în *Hughenoții*, de Meyerbeer.

Afară de aceste, destul de numeroase specii, s'a mai construit încă o *C. de amor*, instr. astăzi cu totul delăsat. Se construia în *la*  $\flat$ , cu extensiunea *do<sub>2</sub> - la<sub>2</sub>*, sau în *sol*, cu extensiune *si<sub>1</sub> - sol<sub>2</sub>*. Capătul inferior iera terminat într'un pavilion ce afecta forma piriformă a pavilionului cornului englez de azi.

Variațiunile enumerate mai sus sînt cele mai principale. Căci, după cum s'a spus, au existat *C.-e* mai în toate tonurile: *C. ordinară* în *si*, *C. mică* în *si*  $\flat$  acut și încă multe altele. Factura modernă, pe lângă perfecționările aduse *C.-ei* adeverate, a dat naștere și la diferite alte instr.-e construite după principiile *C.-ei* și purtînd deosebite nume. Astfel instr.-ele numite *Batîfon* și *Octavin*, întrebuințate în muzicele militare germane, nu sînt decît *C.-e* bas mai mult sau mai puțin transformate sau perfecționate; *C.-pedali*,

nu iese altceva decît o *C. contrabas*.

Muzica pentru *C.* se scrie în cheia de *sol*, afară de notele grave ale *C.-elor* bas, pe care unii compozitori, mai cu samă germani, le scriu în cheia de *bas*. *C.* iese proprie la orîce fel de muzică: melodie, trăsături de agilitate, acompaniament în note ținute, game, baterii ș. a.

De și datînd de la 1690, în orchestra de teatru nu se cunoaște exemplul de întrebuințarea *C.-ei* înainte de Rameau (*Acanie et Cephise*, 1741). Tot prin acel timp *C.* a fost introdusă în muzica militară, unde suplantă puțin cite puțin oboiul, până îl înlocuiește cu desăvîrșire. Ie curioasă soarta acestui instr.: derivat dintr'un instr. esențialmente francez, iese creațiunea unui factor german și nu-și capătă sancțiunea artistică decît tot pe scena franceză. În Germania n'a fost întrebuințată de cit în urmă: orchestra Operei din Viena nici în 1767 nu avea *C.-e*; dovadă partițiunea operei *Alceste* de Gluck, care nu conține decît partide de *Chalumeau*. Mozart și Haydn o introduc în orchestra de simfonie și de pe la 1800, *C.* a devenit un element indispensabil al orchestrei, atît de teatru cit și de concert. Cel intîi care a știut să se folosească de efectele registrului grav al *C.-ei* a fost Mozart, dar iera rezervat creatorului Operei romantice, marelui We-

ber, a descoperi toată puterea expresivă a acestui registru : ie de ajuns a ceti uvertura din *Freischütz*. Azi, de ordinari, se scriu două partide de C. în orchestră, afară de cazuri mai rari în cari se întrebuintază C.-e grave. Wagner, în colosu-i orchestral, pune curent trei C.-e ordinare și una bas. Ce-i mai mulți clarnetiști se servesc de C. în *si* ♭, transpunind pentru aceasta chiar muzica scrisă pentru o altă varietate. În un abuz, căci lă-sind la o parte faptul că C. în *la* are o notă gravă pe care C. în *si* ♭ n'o poate atinge (*do*♯) și prin urmare ar trebui să se trampoline această notă cu o octavă acolo unde s'ar întâlni, dar și caracterul timbrului, am văzut, ie atât de deosebit de la o varietate la alta. Astfel ar fi de dorit ca într.-iști să nu se servească decit de instr.-ul indicat de compozitor, care mai totdeauna are motivele lui pentru a alege un instr. și nu un altul.

Intre clarnetiștii cei mai celebri se citează Beer, Taub, Gost, Lefevre, Blasius, J. Müller, Closé, Bachman ș. a. Metode mai reputeate sint acele de: Blatt, Bärmann, Berr, J. Müller, Closé ș. a.

Tot C. s'a numit un joc de orgă cu tuburi cu anei, de 8 picioare, anintind timbrul C.-ei. și un joc analog în armoniu. Clarnetist, instr.-istul ce cântă din Clarnetă.

Claro (lat.) v. *Clarusius*.

Claroneau (fr. vechie denumire a trompetei).

Clarone (it.), clarnetă mare, *alto*. Clarscach, vechie harpă mare a barzilor irlandezi. Muzeul din Dublin păstrează încă harpa regelui O'Brien Boirohen (sec. 10). Iea avea 28 de coarde și o ladă de rezonanță foarte mare a căreia tablă ie pătrunsă de patru urechi circulare.

Clasic, epitet ce se dă autorilor și producțiilor lor cari se disting prin puritatea stilului și regularitatea formelor, cari prin urmare pot fi luate ca exemple, ca modele demne de imitat și asupra cărora mer-sul timpului nu-și poate exercita puterea sa distrugătoare. Se înțelege că precum fie-care artă își are clasicismul ie-i. și fie-care gen va avea perioadele sale deosebite de clasicism. Ast-fel pe cind perioada clasică a artei polifonice vocale sint sec. 16 și 17, în cari strălucește Palestrina, și maștrii din școala lui, epoca prin excelență clasică a artei simfonice ie a doua jumătate a sec. 18: Haydn, Mozart și Beethoven sint maștrii simfonisti cărora le aparține prin excelență acest epitet, în sensul de artă complectă, perfectă în sine și bine echilibrată, păstrind proporțiuni regulate în toate părțile ie-i. Intre aceste două perioade vedem ridicându-se figurile mărețe ale lui Bach și Händel, cărora ni-

menî nu le va contesta acest epitet, și cari totuși formează o perioadă a parte.

Cum atît puritatea stilului cit și regularitatea formelor sint calități relative, cari au variat cu timpul, tot asemenea și epitetul C. care de obicei se opune epitetului romantic. Ie un cuvînt cu totul relativ. cãci, se înțelege, pentru ca o lucrare să poată supraviețui contemporanelor sale, și să poată înfrunța nepedepsit viitorul, trebuie ca autorul iese să fi iese din cărările umblate, din drumurile bătute, să fi fost cu alte cuvinte în timpul seu, mai mult sau mai puțin romantic. Rameau, Gluck, Lesueur și atîtea alții, cari pe timpul lor erau îndrãsneți novatori, astăzi sint autori clasici ai stilului muziceî dramatice. Și chiar în timpurile mai nouă, cîți autori cãrora în timpul vieței lor sau într'o parte a acesteî vieți, li s'a negat orî ce umbră de talent, și au stirnit cele mai puternice vijălii, nu au trecut apoi la nemurire și nu li se proclamă sus și tare geniul neintrecut. Tot astfel a fost și cu lucrări artistice, cari la aparițiune cãzute sgomotos, în urmă nu intirziau a se ridică în strigătele entusiaste ale auditorului, le de ajuns a cita *Norma*, *Barbiere di Siviglia*, *Carmen* și atitea altele, și chiar numele cari aruncă o strălucire atît de orbitoare asupra secolului nostru. Ber-

lioz și R. Wagner, sint o puternică dovadă despre această relativitate a purității stilului și a regularității în formă: cea ce iera o mare îndrãsneală de stil acum o jumătate de secol, azi trece ca model demu de imitat.

Numele de *edițiuni clasice* se dă la colecțiunii cari, publicate în condițiuni economice, tind prin efinătatea lor a populariza muzica maiștrilor mai mult sau mai puțin clasici. Cea intăi lucrare, care a apărut într'o astfel de edițiune, a fost sonatele lui Mozart, (Holle din Wolfenbütel 1854 și Peters 1855). Peste 3 ani se inființară edițiunile clasice Peters în Leipzig și Litolf în Braunsweig. Drumul o dată deschis, concurența nu a lipsit și vedem aparind perînd, edițiunile Breitkopf și Härtel din Leipzig (1878), Steingraber, mai intăi în Hanovra apoi în Leipzig ș. a. Mai cu samă Germania ie patria acestor edițiuni și cu toate că și în celelalte țări muzicale se pot cita asemenea edițiuni de popularizare (Novello în Londra, Ricordi în Milan ș. a) totuși iele trebuie să cedeze pasul caselor germane, atit în privința prețului cit și a lucrului.

Clasma, semn temporal în notațiunea muziciei. Autorii spun că pus deasupra unei vocale (semn de intonațiune) arată că acea vocală trebuie să dureze doi timpî, unul pentru vocală și unul pentru C. Se pot

pune și mai multe pe o aceeași vocală în care caz fie care C. adaugă un timp la durata notei. În grecește *Klasma* înseamnă *sfarmătură, fragment*, ceea ce nu arată de loc analogia. **Classicus** și *Classicus* ie un cuvânt care în autorii latini se rapoartă când la un semnal dat cu trompeta, când la însuși instr.-ul ce dădea acest semnal; *Classici* s'au numit încă acei cari sunind acest semnal chie-mau diferitele clase ale poporului la *Comitia*. (v. încă *Clarasius*).

**Clausula** (lat) = încheiere, sfârșit, numeau autorii Evului mediu o scurtă formulă melodică ce lua loc la finele frazelor unei compozițiuni în stilul fugat. Identitatea între C. și cadență ie evidentă. Autorii deosebeau nenumarate specii de C.-e, după diferitele figuri preferate de diferitele voci: *cantizans* (tonica-sensibila-tonica), *bassizans* sau *fundamentalis* (tonica-dominanta-tonica), *altizans*, *tenorizans*, apoi *perfecta*, *imperfecta*, *explementalis*, *dissecta*, *finalis*, ș. a. Cum clasificățiunea simplă a cadențelor de astăzi a făcut să dispară toate aceste nume deșarte!

**Clavaeolina** v. *Eolina*.

**Clavecina** (fr.) instr. cu coarde și cu claviatură, considerat ca predecesorul pianului, deși avind un mod de atac al coardelor cu totul diferit. La articolul *Clavir*, nume dat în general instr.-elor de această spe-

că, se poate vedea origina acestor instr.-e și 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 rezonanță de forma pentagonului neregulat conservat pentru pianele mari moderne. Coardele stnt așzate în aceeași direcțiune cu tastele, la capătul cărora se află un plectru de pană, care lovind coarda, o face să vibreze. Numai, pe cind în *Clavicord* (v.) plectrul remine aderent la coardă atit cit degetul apasă pe tastă, la C. iel lunecă peste coardă, o pișcă numai, lăsind-o să vibreze în libertate.

Cum se vede C.-ul nu ie decit o *Spinetă* (v.) de dimensiuni mari; dar pe cind la aceasta diferitelor taste nu corespunde decit cite o coardă unică, în C. sunetul ie produs de cel puțin două coarde în acelaș timp.

Totuși coardele fiind lovite într'un mod uniform și totdeauna acelaș, destul de puternic, C.-ul nu putea da decit o execuțiune uniformă, lipsită de nuanțare, *staccato*. Astfel factorii avură o continuă preocupățiune: a-î aduce perfecțiunări, pentru a-î putea varia sonoritatea și efectele.

Către sfârșitul sec. 16 factorul H. Ruckers, din Anvers se făcu celebru prin construirea acestor instr.-e; iel adaugă

o a treia coardă la grupul de două corespunzător fie-căreia-te, acordindu-le sau pe toate trei în unison, sau două în unison și a treia în octavă. Apoi construiește C.-e cu două claviaturi, din cari una putea ataca întregul cor de coarde, a doua corespunzând numai coardei a treia. Aceste perfecționări dădură pe deoparte o mai mare sonoritate instr.-ului și în același timp posibilitatea de a se varia această sonoritate. Ruckers mări și elaviatură, făcînd-o de 4 octave complete(*do*, —*do*.) și întrebuiță coarde de aramă pentru sunetele grave și de oțel pentru cele acute.

În diferite timpuri alte perfecționări și modificări au fost realizate sau încercate în construcțiunea acestor instr.-e de diferiți factori.

Pentru a da mai multă dulceață timbrului, către 1620 factorul Richard, din Paris, imagină de a înlocui limbele de pană prin mici bande de postav. Cam tot pe atunci, și în același scop, Farini cercă a înlocui coardele metalice prin coarde de intestine. Către sfîrșitul sec. 17, N. Dumont mări încă extensiunea C.-ului, ducînd-o pînă la 5 octave, construind C.-ele așa zise *à ravalement*. În sec. 18 s'a căutat a se varia timbrul C.-ului, dîndu-i diferite registre, ca la orgă: se puneau mai multe serii de plectre, cari puteau atinge coarda nu numai în deosebite

puncte, dar și cu deosebite grade de intensitate, cea ce modifica oare cum timbrul, imitînd harpa, lăuta, mandolina, fagoful, oboiul ș. a. Cînd sunetul obținut nu amintea nici unul din timbrele instr.-elor cunoscute, i se dădea o numire nouă: joc *cerese*, *angelic*, ș. a. Factorul Taskin, din Paris (1768) imagină un registru înlocuind penete prin mici limbi de piele (*C. à peau de buffle*).

Cei mai renumiți factori de C.-e au fost Ruckers și Dulcken din Anvers, Taskin din Paris, Mielke din Charlottenburg, Lemme din Brunswick ș. a. C.-ele lor adese țerau ornate exterior cu picturi făcute de măștri, cu sculpturi, cu incrustațiuni, cea ce dă instr.-elor ce se mai găsesc azi prin muzei o adevărată valoare artistică, în afară de cea pe care o au pentru Istoria Muzicel, în care au jucat un rol atît de important.

Introdus chiar de la început în orchestră, C.-ul ținu un rol preponderent pînă în mijlocul sec. 18, acompaniind basul continuu. Iel adese țera ținut de compozitorul însuși, cînd acesta făcea funcțiunea de șef de orchestră (it.: *maestro al cembalo*). De la Gluck importanța lui în orchestră scade, și iel nu mai servește decît a susține în Opera italiană recitativul așa zis *secco*, rol secundar, din care nu întirzie a dispărea cu totul.

Dar C.-ul ȋera prin excelență un instr. de salon, și oferea asupra predecesorului seu în favoarea lumii elegante, *lăutu*, avantaje reale: mai multe resurse armonice și o mai mare sonoritate. Ca și lăuțiștii, claveciniiștii suplineau lipsei de durată a sunetului prin diferite procedee de execuție, ca *martelarea*, mordițele, grupetul și celelalte ornamente, cea ce dădu muziceii de C. un stil încarcat de note mici, cari serveau a prelungi sunetul și a-î da importanța ce trebuia să aibă în fraza muzicală. Cum claviatura ȋera aceeași ca și la orgă, cei mai mulți organiiștii ȋerau și claveciniiști și vice versa. Astfel s'a transplatat de la unul la altul formele proprii fie căruii din aceste instr.-e. Cei mai faimoși claveciniiști au fost Chambonnières, d'Anglebert, Couperin în Franța; Merullo, Frescobaldi, Scarlatti în Italia; Bull, Bird în Anglia; Froberger, Buxtehude, Händel, Bach, în Germania.

Către începutul sec. 18, între încercările de perfecționare ale C.-ului, au fost și acele ale lui Cristofori (Florența 1711) Maribus (Paris 1716) și Schroetter (1717), cari creară C.-e *cu ciocanașe*, instr.-e cari nu ȋerau alt ceva decit primele pian. Alătura cu acestea însă C.-ele se mențin încă un bun timp. Dar cu cit în dorința de a-î da mai mare varietate de efecte, factorii complicau mai mult

mecanismul C.-ului, cu atât reparațiunile devneau mai des necesare, cea ce făcu pe public a-î prefera noul piano, care stîrși prin a-l suplanta cu desăvîrșire. Ast-fel că, dacă se poate spune ca Haydn și Mozart ȋerau încă claveciniiști, cu Beethoven începu domnia pianului.

Sonoritatea ce a obținut însă în ultimele decenii pianul, sonoritate asurzitoare pentru un instr. de salon, ca pentru a-și resbuna de micimea sa față de orchestră în concert, a ocazionat o specie de renviere a C.-ului. La expoziția din 1889 casa Pleyel din Paris a expus un C. nou, care nu ȋera numai o restaurare a trecutului, dar un instr. perfecționat, cu efecte nouă, necunoscute vechiului instr. Compozițiunile marilor claveciniiști ai sec. trecut. de un stil atit de încarcat de broderii și ornamente, că executate pe modernul piano ȋeau un aspect atit de fastidios și rococo chiar, executate pe C., prezintate prin urmare cu adevăratul lor caracter. ȋeau un cu totul alt aspect. Aceasta explică opiniunea marului Voltaire, care, pus în pozițiune a asculta aceleași compozițiuni, executate de același instr.-iști, pe pianul primitiv, din sfîrșitul sec. 18, și pe C.-ul perfecționat din acelaș timp, declara sus și tare că «pianul nu ȋe decit 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 și chiar de percusiune. Iera o adevărată mică orchestră. Instr.-ul a fost descris de însuși inventatorul seu și a obținut incurajarea Academiilor din Paris și Londra. În 1777 îl aduse perfecționări acestui instr. și-l dădu sub numele de *C. armonic*.

*C. angelic*, (it.: *Cembalo angelico*) instr. construit la Roma, în 1778: plectrele ierau învălitate cu catifea.

*C. à peau de buffle*, perfecționare realizată de factorul P. Taskin, (Paris 1768), care consta în înlocuirea plectrelor de pană prin niște limbă de piele de bivol.

*C. armoniv* v. *C. acustic*.

*C. armonios*, nume dat către 1842 unui sistem pentru a deplasa claviatura, spre a executa în diferite tonuri, tot cetind muzica în acelaș ton. Ie precursorul clavirului transpozitor.

*C. bonarordo* (it.) v. *Bonacordo*. A fost imaginat și construit de factorul toscan G. B. Bonis, către 1661.

*C. brisé* (fr.) sau *de voiaj*, nume dat în sec. 18 la mică instr.-e care se puteau frînge și închide ca o cutie dreptunghiulară. În 1700 factorul Marius din Paris căpăta un brevet pentru acest soi de C.-e.

*C. celestino*, nume dat de fac-

torul E. F. Walker din Londra în 1784, la o specie de clavir cu arcuș, v. *Celestino*.

*C. constant-accord* nume dat de J. D. Bertin (Memel 1756) unui C. asupra acordului căruia credea îel, temperatura nu avea nici un efect.

*C. cu arcuș* v. *Clavir* cu arcuș.

*C. de amor*, C. în care coardele aveau o lungime dublă de cit în C.-ele ordinare, ceia 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 claviatură, imaginat și construit de factorul H. Ruckers (Auvers 1590).

*C. electric*, instr. imaginat de călugărul de la Borde (Paris 1759) și descris de îel într'un op special (1761). Iera format din clopoțele de diferite mărimi, cite două pentru fie care sunet și tastă corespunzătoare a claviaturei. Într' fiecare păreche de clopoțele iera un mic ciocanaș. Cind țasta iera apăsată, un curent electric se stabilea și ciocanașul se mișca între cele două clopoțele cu așa repegiune că dădea aproape o continuitate în sunet, cel puțin analoagă cu jocurile tremurate ale ogăi. Astfel pe acest instr. se executa cu ușurință muzica destinată orgăi sau C.-ului. În timpurile mai nouă s'au făcut

incercări în același 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 indicațiunile lui J. S. Bach. Tot acest nume a dat factorul J. C. Fleischer din Hamburg unei varietăți de C. imaginate de Iel (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 clavirului corespundea o culoare, așa că executându-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-à-vis*, dar asupra construcțiunii căruia nu se cunosc detalii. Factorul Delitz, din Danzig încă a dat acest nume unei specii de C. cu mai multe registre, instr. de care se inspire factorul J. F. Wagner, din Dresda și inventă în 1774 așa numitul *C. regal*, cu o mare varietate de timbre.

*C. universal*, lat: *Clavicymbalum universale* sau *perfectum* numește Prötorius în *Syntagma* (1619) un C. având în claviatură taste deosebite pentru sunetele enarmonice, adică: *do*, *do*♯, *re* ♭, *re*, *re*♯, *mi* ♭, *mi*, ș. a. 77 taste pentru o extensiune

de 4 octave (*do*<sub>1</sub>—*do*<sub>5</sub>). Acest instr., construit în Viena cu vr'o 30 de ani mai înainte, aparținea compozitorului K. Luyton. Instr.-e analoge au fost construite de Luzzasco din Ferrara (câtre 1557) și de Transuntino din Veneția (câtre 1606) cari aveau până la 31 de taste pe octavă în vederea reînvierei celor trei genuri antice: diatonic, cromatic, enarmonic.

*C. vertical*, instr. cu coardele dispuse vertical, ca în pianinele moderne; iera întrebuințată în Italia deja în sfârșitul sec. 16.

*C. vielle* (fr.) clavir cu arcuș, imaginat și construit de factorul Cuisenê (Paris 1708).

*C. Viole* (fr.) v. *Clavir* cu arcuș.

*C. vis-à-vis* (fr.) instr. construit de factorul german J. A. Stein: avea două claviaturi, astfel că executanții stăteau față în față.

Claves pl. lui *Clavis* (lat.) = Cheie (v.), au fost numite mai întâi tastele orgăi, apoi literile latine ce se puneau pe aceste taste, pentru a se indica sunetele respective, și pe urmă însuși aceste sunete, astfel că la unii autori găsim acest cuvânt sinonim cu sunet. Și clapele instr.-elor de suflare încă au fost numite C.

Clavesimbel = Clavecimbal (v.).

Claviaccord (fr.), aparat imaginat de Lebeau d'Aubel în 1857, care aplicat pe clavia-



tura orgăi sau armoniului uşurează acompaniarea Cântului plan.

Claviatura sau *Clavarium* (lat.), totalitatea tastelor unui instr. polifon, cari ctud sint acţionate fac să intre în vibraţiune coardele, tuburile sau alţi agenţi sonori. Invenţiunea C.-ei datează din adincă antichitate: primul instr. la care a fost adaptată a fost orga. Tastele acesteia, avînd misiunea a deschide şi închide intrarea aîerului în tuburi, au fost numite *chei*, lat: *Claves*, de unde numele de C. dat totului format din aceste taste. Naturalminte, cele întâi C-î au fost diatonice, formate dintr'o serie de taste egale pe care se scria literile latine ce reprezentau sunetele corespunzătoare. După Dom Bedos, celebrul factor de orgi din sec. 18. numai 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 şi purtînd între alte nume pe acele de *Clavicord*, *Clavicembal*, *Clavecin*, *Clavir* (v.). În afară de orgă, la instr.-e în cari suetul îe produs printr'un curent de aîer, C. a fost aplicată la *Armoniu* şi la varietăţile lui. Apoi la diferite alte instr.-e autofone formate din timbre, lame metalice ş. a.

De obicei aceste instr.-e au un singur şir de taste, o singură C.; sint însă cazuri în

cari vedem 2, 3 şi chiar mai multe C.-î, la orgă numărul lor ajungînd până la 5 sau 6 pentru mîni, *manuale*, şi una pentru picioare, numită în special *pedalieră*. Această abundenţă de C.-î ce vedem la orgă, şi care datează deja de prin sec. 14 îe motivată prin mulţimea jocurilor şi registrelor de cari dispune acest colos muzical.

Extensiunea C.-ei a variat cu timpul şi variază de la un instr. la altul. Astfel pe cînd în pianele moderne îea are 7 octave, clavecinele secolilor trecuţi nu îmbrăţoşau mai mult de 5, 4 sau chiar 3 octave şi în unele instr.-e îea se reduce la o octavă sau chiar la cîteva note. În orgă şi armoniu extensiunea C.-ei îe de obicei de 5 octave; dar, prin variaţiunea jocurilor, această extensiune creşte până la 7 şi chiar 8 octave.

Atît cit muzica se mulţimea de scara diatonică, totul a mers bine, dar cînd s'a început a se căuta un cîmp mai vast, modulaţiunile îerau imposibile, scara cu 8 taste pe octavă nu mai îera suficientă şi numărul acestor taste se înmulţeşte astfel că în sec. 16, sec. panelenist prin excelenţă, care căuta a reinvia vechile genuri, cromatic şi enarmonic, vedem instr.-e cu C.-î ce cuprînd până la 31 de taste pe octavă (v. clavecin universal). Prin stabilirea *temperamentului egal* (v.), care

falșifică oare cum toate sunetele gamei cu cantități aproape imperceptibile. numărul acestor taste s'a redus la 12, 7 albe și 5 negre. ceia ce stabili C. în starea în care o vedem și azi. Acest sistem, găsit de Neidhardt și Werkmeister, a fost aplicat mai întâi la Clavecin de către factorul Silbermann, aplicațiune consacrată de marele Bach prin opul seu bine cunoscut *Clavecinul temperat*. Totuși și în timpurile mai nouă s'au făcut și se fac încercări de a se realiza o C. pentru gama cu intonațiuni pure.

Din cauza popularității de care s'a bucurat și se bucură C., și a ușurinței cu care ie maniată, s'au făcut în diferite timpuri încercări de a o aplica la diferite alte instr.-e, de coarde și chiar de suflare. Privind mai de aproape însă aceste nouă instr.-e, se vede clar că iele nu sint decit contrafaceri, mai mult sau mai puțin deghizate, instr.-e deja cunoscute, dar prezintate sub un alt aspect.

Numele C. se mai dă cite o dată încă întregului sistem de sunete întrebuițat în muzică și care ie de 8 octave (v. *Alfabet*). Dintre acestea, cele 4 extreme (2 grave și 2 acute) nu aparțin decit instr.-elor, iar cele 4 mijlocii aparțin att vocilor cit și instr.-elor. Pentru a determina din ce anume octavă a întregii C-î muzicale face parte un sunet anumit, se între-

bunțează diferite mijloace: în general aceasta se face clasind octavele și apoi pe lângă numele sunetului se pune ordinul de clasare a octavei, 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 și Guichard, din Paris la o specie de corn cu piston, imaginat și construit către 1838. lera destinat a înlocui în orchestră și muzicele de armonie (Oficleida-alto, decit care pogora cu o terță mai jos. Tot C.-c. a fost numit un timp *Sarkhornul-bariton*.

Clavicord (fr.: C.-e; it.: C.-o; lat.: Clavichordium) primul instr. de coarde și claviatură, numit încă *Manicord* și chiar *Monocord*. Consta dintr'o cutie dreptunghiulară de lemn în care ierau întinse mai multe coarde, în sens perpendicular direcțiunei tastelor. Acestea aveau fixat la capătul lor cite o lamă de metal (*tangentă*), care, lovind coarda pe dedesubt, o făcea să vibreze și în acelaș timp, stind aderentă la această coardă, att cit degetul sta apasat pe tastă, îi determina lungimea vibrantă. Astfel, C.-ul avea mai puține coarde decit taste, fiecare coardă servind pentru cel puțin două sunete: un sunet și semitorul lui superior. Cind iera închis, C.-ul avea aparența

unei cutii de șah, ceea ce probabil făcea a i se da un timp numele de *Echiquier* (fr.) *Eraquir* (sp.) *Esquaquier*, (G. de Machault ș. a.); C-ul avea o sonoritate slabă, dar plăcută, dulce, melodioasă, ceea ce făcea a i se da încă numele de *Dulcemelos*.

Intrebuințat de prin sec. 14. dacă nu de mai înainte a fost în favoare mai cu samă în Germania până în finele sec. 18 chiar alătura de celelalte instr.-e perfecționate (v. *Clavir*). Extensiunea, mai întâi de 2 octave, a fost dusă până la 5 octave. În 1725 D. Faber din Crailsdorf dădu pentru fiecare tastă a claviaturii o coardă specială sau chiar un grup de coarde. Mulți dintre marii compozitori au avut o afecțiune pentru acest instr.; astfel a fost J. S. Bach, fiul seul Emanoil, care a scris chiar o metodă pentru C. Mozart, care lua totdeauna cu sine în voiaj un C., Gretry, a căruia C. există încă la muzeul instr.-al al Conservatorului din Paris.

Clavi-cilindru, instr. construit în 1799 de Chladni, una din încercările de perfecționare a Armoniceii lui Franklin. Constă dintr'un cilindru de sticlă pus în mișcare prin ajutorul unei pedale; prin rotațiunea sa acest cilindru pune în vibrațiune o serie de lame (de lemn sau de oțel) divers acordate, lame ce se apropie de țel cind tastele corespunzătoare

sint apăstate. Iera remarcabil prin sonoritatea dulce și mai cu samă prin aceea că putea da note filate, provenind din presiunea mai tare sau mai slabă a degetului pe tastă. Derivând din specia de armonică numită *Eufonion* (1793) a fost perfecționat în 1808 și 1819 și descris de marele acustician într'un op special (1821). Azi țe complet uitat.

Clavi-cimbalum (lat.), *Clavi-cimbel* (germ.)=clavecin (v.).

Clavi citharium (lat.) instr. cu claviatură și cu coarde dispuse în sensul vertical, descris deja de Viridung în opul seu *De Musica* (1511); căruia îi iera anterior. S'a menținut până în sec. 17. În dărâptul claviaturii iera o ladă triunghiulară în care ieraau intinse coardele. Țe predecesorul harpei cu clavir (v. *Clavi-harpe*).

Clavidon, nume dat de factorul L. Sauer, din Praga către 1806 la o varietate de *Țimbală*.

Clavier (fr.) *Klavier* (germ.) nume general dat atit claviaturii cit și în special instr.-telor cu coarde și cu claviatură (v. *Clavir*). *K-cither* (germ.) = *Clavi-citerium* (v.). *K-gambe* (germ.) nume dat la începutul sec. 18 unei specii de clavir cu arcuș inventat de factorul G. Gleichmann, și analog cu *Gambenwerk* al lui H. Heyden. *K-harfe* (germ.) v. *Clavi-harpe*. *K-harmonika* (germ.)=armonica cu clavir. *K-zeichen* a fost numită un timp cheia de

- do pe linia întâi a portativului, fiind că partea minei drepte în muzica pentru instr.-e cu claviatură se scriea în această cheie, azi înlocuită prin cheia de *sol*.
- Clavi-grade (fr.), aparat inventat de Lahausse (Paris 1855) și destinat a exercita puterea degetelor pianistilor. Iera format din 5 taste, cari prin ajutorul unor șuruburi și resorturi puteau fi făcute mai greu sau mai ușor de apăsat.
- Clavi-harpă, instr. avind forma unei harpe stind vertical, în fața căreia se adaptează o claviatură. J. C. Dietz și Second, din Paris au luat în 1814 un brevet de invențiune pentru acest instr., care are ca predecessor pe vechiul *Clavi-citharium*. În timpii mai noi a fost perfecționat de C. Dietz, care-i dădu o extensiune cromatică de 7 octave. Are un timbru aproape identic cu acel al harpei, 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, vibrind lovite de ciocanașe ascultind unei claviaturi. (v. *Celesta*, *Partițiune*, *Tipofon* ș. 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-mândora, nume dat de J. A. Mahr, din Wiesbaden, către începutul acestui secol la speciile de clavire amintind timbrul mandorei.
- Claviolin, sau *Clavi-violin*, instr. construit de factorul C. Schmidt din Presburg; a fost una din încercările de a imita timbrul instr.-elor de arcuș printr'un instr. cu claviatură (v. *Clavir* cu arcuș).
- Clavi-organum (lat.), instr. format dintr'un piano și o orgă, ambele ascultind unei claviaturi, și puse la dispozițiunea executantului separat sau simultan, prin ajutorul a două pedale. A fost imaginat și construit către 1774 de Zumpe și Buntebart, din Londra. Foile orgai țerau puse în mișcare asemenea prin 2 pedale. Înainte de a se căuta a se uni pianul cu orga au fost făcute încercări de a se uni clavecinul, așa ca *C.-Organum* are o origină mai vechie decit 1774. La expoziția din Milan (1881) inginerul E. Porta, din Genua, a expus sub numele de *Clavi-orchestrion*, un instr. format dintr'un piano și un armoniu, cari, după voia executantului pot suna împreună sau separat. A fost construit în scopul de a se da mai multă plasticitate reducțiunilor orchestrale.
- Clavir, cuvint ce se întrebuințează atit în sensul de *Claviatură* (v.) cit și de *Piano* (v.) sau alt instr. de coarde și claviatură. Astfel se zice: „un armoniu cu trei clavire“ și: „cintă

la clavier“ în loc de: „un armoniu cu trei claviaturi și: cîntă la piano“. Această dublă întrebuițare provine de la Germani, cari au întrebuițat totdeauna cuvîntul *Clavier* în acelaș sens dublu.

Origina acestor instr.-e, abstracțiune făcînd de claviatură, se perde în cele mai vechi timpuri, și tradițiunea le dă o dublă derivațiune: monocordul teoricianilor și vechiul instr. care a avut reprezentanți la cele mai primitive civilizațiuni, care în Evul mediu iera cunoscut sub numele de *Psalterium* și care a parvenit până în zilele noastre sub formă de *Țiteră* și *Țimbală*.

Aplicațiunea claviaturei la un grup de coarde însă nu datează decît din sfîrșitul Evului mediu, din sec. 14; anterior, a existat cu adevărat instr.-ul așa numit *Organistrum*, care a ajuns aproape în aceeași stare primitivă până în zilele noastre (v. *Ligura*), dar acesta nu are întru nimic a face cu instr.-ele propriu zise de coarde și claviatură.

Vechiul monocord al teoricianilor nu întirzie a se perfecționa și deja în sec. 2 Aristide Quintilianul descrie sub numele de *Elton* o perfecționare a acestuia, un instr. avînd aceeași formă, dar cu 4 coarde, mai propriu pentru evaluarea intervalelor. Variațiunea în lungimea coardelor se obținea la Țel prin ajutorul

unor scăunașe mobile. Cum însă maniarea acestor scăunașe iera anevoioasă, timpul aduse ideia de a se lovi coardele pe de desubt, cu niște limbî de metal fixate la capătul unor taste analoage cu acele ale claviaturei orgai, cea ce dădu *Monocordul* cu claviatură, sau *Manicordul* sau în fine *Clavicordul*. După toate aparențele construcțiunea acestor instr.-e s'a desvoltat mai întăi în Anglia, precum și cea întăi literatură pentru clavier a apărut tot în Anglia. G. de Machault descriînd acest instr. îl numește *Echiquier d'Angleterre*, nume dat din cauza aparenței exterioare a Clavicordului (v.).

Cu perfecționări continue, dar destul de puțin importante, clavicordul se menținu până în sec. trecut, bucurîndu-se de favoarea maiștrilor. Alătura de Țel însă, din cele întăi timpuri se vede încă un alt instr. de coarde și claviatură, în care însă coardele în loc de a fi lovite de tangente, Țerau pișcate de capete de pană, fixate la extremitatea tastelor. *Virdung* (sec. 16) opinează că acest instr. nu Țe altă ceva decît un *psalterium* căruia i s'a aplicat un sistem de claviatură. Unele din aceste instr.-e aveau tot forma de cutie dreptunghiulară, dar înlăuntru, dispozițiunea coardelor, una pentru fie care tastă, desina un triunghiu dreptunghiū. La altele, chȚar forma exterioară a

cutiei. Iera acea a unui triunghiu, cite o dată cu unghiurile ascuțite trunchiate ceia ce dădea un pentagon neregulat dar de o formă destul de elegantă, formă admisă și azi pentru instr.-ele de dimensiuni mari.

Numele ce au purtat aceste instr.-e au variat cu formelor și cu țara unde ierau întrebuințate. Ast-fel pe cind la început numele de *Clavicymbalum*, adică *Cymbalum* cu claviatură, pare că iera de o întrebuințare generală, cu timpul, instr.-ele fabricindū-se în diferite dimensiuni și forme. s'a dat celor mici numele de *Spinetta* (it.) *Epinette* (fr.) *Virginal* (engl.), celor mari numele de *Gravicembalo*, *Clavicembalo* sau simplu *Cembalo* (it), *Clavicin* (fr.), *Harpsichord* (engl.), *Flügel*, *Klavier*, *Schweinkopf* (germ), ș. a. Aceste instr.-e de dimensiuni mari, așazate pe picioare și frumos ornate cu picturi și decorațiuni, încep chîar de prin sec. 16 a deveni una din mobilele cele mai importante ale or-cărui salon.

Toate aceste instr.-e nu dădeau însă decit o interpretare lipsită de nuanțare, de expresiune, de sufletul muziceii moderne. Astfel că perioada cu adevărat strălucitoare a C.-elor nu începe decit în sec. 18, cu aparițiunea C.-ului cu ciocanașe, care la început poartă numele de *Piano-forte*, tocmai

din posibilitatea de a da sunete divers nuanțate priu simpla variațiune a putereii cu care se ataca tasta. Această invențiune apăru aproape simultan, în Italia (Cristofori, Florența, 1711) și în Franța (Marius, Paris 1716). Un al treilea revendicator al acestei invențiunii ie Schrötter, din Nordhausen; Iel pretinde data de 1717, deși nu și-a publicat invențiunea decit mult mai tirziu.

Primele C.-e fabricate de acești factori ierau departe de a obține aprobațiunea maiștrilor; dar complicarea mecanismului vechilor instr.-e pe de o parte, complicarea care necesita continue reparațiuni și pe de altă parte perfecționările aduse celor nouă, făcură că din sfîrșitul sec. 18 vechile instr.-e sint cu totul suplantate atit în favoarea publicului cit și în acea a maiștrilor, de modernul *Piano*, a căruia istoric se poate vedea la articolul respectiv.

Clavir cu arcuș, nume general dat la instr.-e în cari coardele sint puse în vibrațiune de o *roată-arcuș*, mișcată prin ajutorul unei pedale. Neenumarate a fost diferitele încercări de a se obține efectele instr.-elor de coarde și arcuș prin ajutorul unui instr. cu claviatură. Deși ie clar că adevărata origine a acestor instr.-e ie în vechiul *Organistrum*, totuși iele nu încep a apare decit la începutul sec. 17, cu

alte cuvinte cînd instr.-ele de coarde și claviatură sînt deja într'o stare mai mult sau mai puțin perfecționată. Seria începe prin *Geigenwerk* sau *Geigenclavicymbel* al lui H. Heyden (Nuremberg 1610), după care trece mai un secol pînă vedem o nouă încercare, de astă dată în Franța: *Clavecin-cielle* (Cuisenê, Paris, 1708). În sec. 18 și 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), *Orchestraino* (Pouleau, Paris, 1805), *Armonicord* (Kaufmann, Dresda, 1809), *Polyplectron* (J. C. Dietz, 1827), *Piano-quatour* sau *Piano-violon* (Baudet, Paris) ș. a.

Nici unul din aceste ingenioase instr.-e însă nu poate prezînta un mare interes din punctul de vedere artistic, căci nici o dată procedurî mecanice nu vor echivala în artă acțiunea directă a minei unui artist și apoi toate aceste instr.-e. au fost inventate și construite pentru a imita și nu a înlocui instr.-ele de coarde, nici în orchestră, nici în muzica de cameră.

**Clavir transpozitor**, claviatură mobilă, care pusă deasupra cla-

viaturei unui instr. poate fi mutată cu un semiton, cu un ton, mai sus sau mai jos, astfel că o tastă a C-ului, în loc de a face să se pogoare aceiași tastă în claviatura instr.-ului face să se pogoare tastă ce corespunde la un semiton, la un ton, mai sus sau mai jos, dînd astfel o transpunere mecanică, tot cetînd și executînd în tonul scris. Astfel dacă am așezat de ex. aparatul cu un ton mai sus, așa ca *do* al aparatului să fie deasupra lui *re* al claviaturei instr.-ului, toate notele vor suna un ton mai sus, și o compozițiune în *do*, executată pe C.-ul t. tot în *do*, va suna în realitate în *re*. S'au făcut în diferite timpurî încercări de C.-e t.-e; în starea în care sînt astăzi iele sînt datorite factorilor Pleyel și Wolf din Paris. Se pot adopta în general la toate instr.-ele cu claviatură, dar sînt mai cu samă întrebunțate la pian și armonii, instr.-ele acompaniatoare prin excelență.

**Clavi-tube** (fr.) nume dat de factorul Halarv, din Paris, în 1817 la o specie de trompetă cu chei (v. *Bugle*) construită în diferite tonalități.

**Clavi-tympānum** (lat.) = Xilofon (v.).

**Clef** (fr.) = cheie (v.).

**Climacus** (lat.), semn din notațiunea neumatică, (v. *Neuma*).

**Cliquette** (fr.) vechiu instr. format din două sau trei 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 și 14.

Clivis (lat.) semn din notațiunea neumatică (v. *Neuma*).

Cloche (fr.) = clopot. *Clochette* = clopoțel.

Clopot (fr: *Cloche*, germ: *Glocke*, engl: *Bell*, it: *Campana*), instr. de metal, apropiindu-se mai mult sau mai puțin de forma unui con deșărt, în care sunetul se produs prin lovirea unei limbă, tot de metal, ce se află suspendată în interiorul lui. Numărul vibrațiilor sunetului dat de un C. ie în raport invers cu diametrul acestuia și cu rădăcina cubică a greutății. C.-e pot fi fabricate astfel ca să deie ori ce sunet a gamei cromatice, și turnătorii, pentru a obține maximum de sonoritate, au stabilit astfel dimensiunile ce trebuie a se da diferitelor părți: grosimea lui unde ieste lovit fiind luată ca unitate, înălțimea trebuie să fie reprezentată prin 12, diametrul la bază (gură) prin 15, și la vîrf prin  $7\frac{1}{2}$ ; greutatea limbei trebuie să fie  $\frac{1}{40}$  din greutatea C.-ului.

C.-ele au fost întrebuințate din cea mai adincă antichitate. la Evrei, la Greci, la Romani și se zice că serbările lui Osiris, la Egipteni ierau anunțate în sunetul acestor instr.-e. Chinezii pretind că cu două mii de ani în. de Chr. iei cunoșteau și aveau C.-e, pe care le numesc

*Ciung* (v.). În Occident pare că întrebuințarea lor în biserică nu ie anterioară sec. 5; St. Paulin, episcop la Nola în Campania le-ar fi introdus pentru întâiași dată. De aici le-ar veni și numele latine de *Campana* și *Nola*, ce li s'a mai dat. În biserică orientală au fost introduse mai tirziu, în sec. 9, în timpul împaratului Mihail III, căruia ducele Venetiei i-a trimis niște C.-e, pe care le-a așăzat în turnul bisericeii Sf.-ei Sofia, la Constaantinopole. În Biserica occidentală ieste obiceiul de a se *boteza* C.-ele, punindu-le sub protecțiunea 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 indoită.

Rusia ie fără indoială țara cea mai bogată în C.-e și în acelaș timp cea care posedă cele mai uriașe; la monastirea Troskoi, lingă Moskva, ieste unul de o greutate de 75.000 k. Acesta ie însă mic pe lingă *Tar Kolokol*, împăratul C.-elor, care se ailă tot la Moskva. Turnat în sec. 16 și retopit în mai multe rinduri, necesita 24 de oameni pentru a putea fi pus în mișcare; în 1737 se sfărma, și a fost pus în pozițiunea în care se află și azi; greutatea lui ie de 220,800 kilograme!



După aceste C.-e rusești, cele mai mari 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.), ș. a.

Din punctul de vedere muzical C.-ele adevărate n'au jucat dect un rol foarte secundar; dar sub forma de jocuri de C.-e și timbre îele au fost foarte întrebuițate, manuscriptele cu miniatură din Evul mediu dovedesc aceasta. Ie de observat că C.-ele întrebuițate în muzică, nu pot avea nici volumul, nici greutatea, nici sonoritatea celor întrebuițate în biserică. 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. și pentru a avea pe  $do_2$  ar necesita o greutate de 22,937 k! Ie evident că ins.-e de această greutate numai pe scena unui teatru sau într'o sală de concert nu și-ar găsi locul. Apoi dacă am lua ca termen mediu suma de 4 lei ca preț al kilogramului de metal, ne putem face o idee de suma la care s'ar sui montarea unei opere care ar necesita cîteva C.-e de această importanță. De altmîntrelea rezonanța lor ar acoperi cu totul sonoritatea orchestrei; la execuțiune sunetele C.-elor întrebuițate în muzică ie mai tot deauna cu două sau chiar trei octave mai sus de cum l'a notat compozitorul, aceasta din cauză că îele așind

o mare rezonanță, fiind însoțite de un mare număr de sunete rezultante s'a confundat această rezonanță cu gravitatea. Bach în cantata sa: «*Schlage doch gewünschte Stunde*» numește *Campanele*, adică *Clopoșele* instr.-e destinate a da sunetele *sol*, și  $re_2$  și C.-ele care ar da aceste sunete ar avea unul greutatea de 16,192 k. și celălalt 54,464 k! În realitate, bucata fiind în  $mi^7$ , sunetele sînt date cu două octave și o sextă mai sus ( $mi_1$  și  $si_1$ ).

În muzica dramatică pare că C.-ul și-a făcut aparițiunea la sfîrșitul sec. 18, în *Camille* de Dalayrac (Paris 1794); a fost apoi întrebuițat de Cherubini în *Elisa* (Paris 1794). Rossini (în *Guillaume Tell*), Meyerbeer (în *Hughenotii*), Gounod, Glinka, V. d'Indy (*le Chant de la Cloche*) ș. a. au întrebuițat C.-e de diferite mărimi în operele lor.

Dar C.-e dînd sunete grave fiind imposibil de a avea în teatru, din tripla cauză a greutății, a rezonanței și a prețului lor. s'a căutat a obține astfel de sunete imitînd C.-ele. A. Boito în *Mefstofele* (Milan 1868) întrebuițează calote emiserice de bronz cu păreți foarte subțiri producînd sunete grave fără a avea o greutate exagerată și fără ca rezonanța lor să aducă cît de puțin daune orchestrei. Wagner în *Parsifal* a întrebuițat



fr: *Corde*, germ: *Saitte*), fir subțire fabricat din diferite materiale, care întins servește în instr.-ele muzicale a produce unul sau mai multe sunete. Orî ce C. devine vibrantă prin tensiune; totuși aceasta nu iese suficient pentru a produce un sunet perceptibil urechei și mai cu seamă propriu a fi întrebuințat în muzică. Astfel abia auzim sunetul produs de o coardă întinsă cu minele. Dacă însă coarda ce voim a o face să vibreze o întindem între două mici table de lemn, sunetul câștigă în intensitate, căci vibrarea tablelor transmite aerului încunjurător într'un mod mai puternic vibrațiunile coardei. Ie rolul ce îndeplinesc în instr.-ele muzicale tablele de armonie, lăzile de rezonanță.

Sunetul produs de o C. depinde de la lungimea, grosimea și tensiunea iese, și de la densitatea materialului din care ie făcută. Cu alte cuvinte:

a) Din două C.-e. absolut în aceeași condițiune, numai de lungimi diferite, cea mai lungă va da sunetul cel mai grav.

b) Dacă lungimile sînt aceleași, numai grosimile variază, cea mai groasă va da sunetul cel mai grav.

c) Din două C.-e. identice, cea care va fi mai puțin întinsă va da sunetul cel mai grav.

d) Din două C.-e. egale în dimensiuni, și de o potrivă în-

tinse, numai de materiale deosebite, cea a căreia densitate va fi mai mare, va da sunetul cel mai grav.

Acestea se exprimă zicînd că: Numarul vibrațiunilor C.-elor iese în rapor invers cu lungimea și grosimea lor și cu rădăcina patrată a densităților lor, și în rapor direct cu rădăcina patrată a forțelor de tensiune.

Verificarea acestei legi se face într'un mod experimental prin ajutorul instr.-ului numit *Sonomertru* (v.)

În instr.-ele muzicale coardele sînt puse în vibrațiune prin trei moduri de atac deosebite:

a) prin *frecare*, cu arcușul, ca la violina, sau cu o roată, ca la ligură.

b) prin *pișcare*, cu degetul, ca la harpă, chitara, sau cu un plectru, ca la cobză, clavecina ș. a.

c) prin *lovire*, cu ciocănașe, ca la piano, țimbală ș. a.

Orî care ar fi însă modul de punere în vibrațiune, C.-ele sînt supuse la aceleași legi fizice și dau naștere la aceleași efecte de rezonanță, aceasta independent de procedeul întrebuințat, care nu influențează decît asupra timbrului, ce iese ușor de recunoscut la fie care din aceste trei proceduri. O condițiune generală însă iese ca C. să aibă o perfectă omogenitate în densitate și o absolută egalitate în diametru.

C.-ele întrebuințate la diferitele instr.-e muzicale variază

Intre Țele prin dimensiuni, prin material și prin tensiune sau numai prin unii din acești factori.

Astfel la piano de ex. avem coarde de deosebite metale, de deosebite lungimi, de deosebite grosimi și chiar de deosebite tensiuni, căci acordarea lor se face întinzindu-le mai mult sau mai puțin prin ajutorul cheii. Din contra, la instr.-ele cu arcuș avem coarde variind numai prin grosime și densitate, lungimea le aceiași și tensiunea variază în proporții neglijabile, căci în caz contrar scaunașul ce susține C.-ele ar apăsa într'un mod inegal asupra tablei de armonie, ceea ce n'ar fi decit în dauna sonorității și chiar a instr.-ului.

Nu se poate fixa o dată invențiunei C.-elor, sau mai bine zis aplicațiunei lor la instr.-e muzicale; totuși se știe că cu 14 secole în. de Chr., Egiptenii întrebuințau instr.-e de coarde. După toate probabilitățile cel întâi instr. de C.-e a fost făcut în imitațiunea arcului resboinic; Indienii posed încă și astăzi un astfel de instr., *Pinaka*, și forma harpelor egiptene antice și a acelor ce s'au conservat în Birmania și în Africa au forma unui arc cu mai multe C.-e.

Fără nici o îndoială cele întâi coarde au fost făcute din vițe și fibre vegetale, cari și azi se găesc încă întrebuințate în instr.-ele muzicale ale unor popoare selbatice sau de o cul-

tură primitivă. Un exemplu tipic le instr.-ul numit *Muru-vane* al Malgașilor.

În unele regiuni se întrebuințează C.-e făcute din păr de cal sau alt animal, ca pentru *Șikara* din Bengal, pentru harpa caucasiană, pentru *Kantelo* finlandez, pentru *Gusla* Slavilor de Sud.

Aceste C.-e primitive însă, în general de o sonoritate slabă și totdeauna îndoielnică, nu pot fi considerate ca agenți sonori artistici. Cele mai vechi coarde întrebuințate în instr.-e artistice sînt C.-ele făcute din intestine de diferite animale și mai cu samă de miel. Cunoscută din cea mai adincă antichitate, Egiptenii, Grecii, Romanii se serveau de astfel de C.-e și încă, Grecii, cari au totdeauna un nume de pus la orî ce invențiune, le atribuie lui Linos. Intestinele întrebuințate pentru fabricarea C.-elor trec printr'o serie de operațiuni cari ar fi prea lung a le expune aici și cari de almintrelea nu ar prezenta un prea mare interes muzicanților. Cele mai bune C.-e de intestine sînt acele fabricate la Neapole, și această superioritate nu provine din procedeurile de fabricațiune ci pur și simpla de a colo că Neapolitanii, avînd un gust pronunțat pentru carnea de miel, această împrejurare permite a se avea totdeauna un material brut superior. După Neapole vine Franța și Saxonia.

Superioritatea C.-elor de intestine se recunoaște în transparența și elasticitatea lor: stringind în mână un pachet de C.-e, iele trebuie să reia, imediat ce sint lăsate liber, pozițiunea lor primitivă. În general C.-ele de intestine sint cele mai false, din cauza inegalității lor atit în diametru cit și în densitate, și totuși sint cele mai bune din punctul de vedere al expresiunii și al sonorității.

O specie de C.-e foarte în favoare în Extremul Orient sint C.-ele de matasă. În Occident li se preferă în general C.-ele de intestine. Totuși se întrebuițează și de aceste cite odată, pentru sunetele acute ale violei, în harpă ș. a. instr.-e. C.-ele de matasă au avantajul de a fi solide și în general satisfăcătoare sub raportul justetei, această fie din cauza regularității fie căruși fir de cocoon, fie că micile neregularități ale firului devin imperceptibile în marele număr de fire reunite pentru a forma o C. (800 cel puțin pentru un *mi*, al violei). C.-ele de matasă au un timbru mai puțin strălucitor de cit acel al C.-elor de intestine. Chinezii și Japonezii, cari le preferă tuturor celorlalte, fabrică de buna calitate, totuși Franța și mai cu samă Spania conservă o superioritate incontestabilă.

C.-e metalice par a nu fi fost întrebuițate anterior sec. 14

adică în momentul în care instr.-ele cu sunete fixe, clavicordul și celelalte, își fac aparițiunea. La început ȳeau fabricate numai de aramă sau alamă, dar deja în începutul sec. 16 Virdung spune că pentru sunetele acute ale clavicordului se întrebuițau C.-e de oțel. Mult timp Nuremberg a avut reputațiunea că dădea cele mai bune C.-e de metal; către 1820 Berlinul îi luă acest monopol; apoi, către 1830 Welster din Birmingham, Müller din Viena, și Pohlmann din Nuremberg au perfecționat industria lor, care astăzi prosperă mai cu samă în Anglia. Din cauza numeroaselor treceri prin filieră, C.-ele metalice au tot deauna o mare omogeneitate în densitate și o perfectă egalitate în diametru astfel că în general iele sint bune.

Pentru sunetele grave se întrebuițează așa numite C.-e *invălite* (fr.: *flées* germ.: *übersponnen*), cari constau dintr'o C. de intestine sau de metal invălită în spirală de un alt fir foarte subțire de metal, de aramă dacă C. ȳe de oțel, de argint dacă C. ȳe de intestine. Nu se poate preciza timpul aparițiunii lor; totuși pare că iele au apărut în Italia în prima jumătate a sec. 17: Jean Rousseau spune că Sainte-Colombe adăugind o a șaptea C. violei, în 1675, introduse C.-ele invălite în Franța. La unele

instr.-e se întrebuințează C.-e de matasă învălitate cu fir de argint, dar, în general, acestea sînt de o calitate inferioară.

Cuvîntul C. iese întrebuințat adese ori, mai cu samă la autorii vechi, în loc de *sunet* sau grad.

*C.-e armonice* se numesc cîte o dată C.-e fabricate cu îngrijire specială și cari prin superioritatea lor sînt proprii producțiunii sunetelor armonice în violină și celelalte instr.-e.

*C.-e duble, triple* sau *cor de C.-e* se numește grupul de două (ca la mandolină ș. a.) sau trei coarde (ca la piano) cari servesc pentru a da acelaș sunet. În muzica instr. de arcuș ș. a. se dă numele de *C.-e duble, triple*, intervalelor armonice sau acordurilor obținute prin atacul simultaneu a două sau trei coarde.

*C.-e simpatice* se numesc C.-ele întinse sub limba unor instr.-e (ca la *Viola de amor, Viola di façoto* sau *Bariton*) sau alătura de grupul C.-elor principale și cari vibrează prin *simpatie* (v.) cu acestea. C.-ele simpatice, cari în Orient par a fi fost întrebuințate de secole, nu au avut o aplicațiune în Europa înainte de sec. 17. Indienii, în instr.-ele cărora mai cu samă se găsesc exemple de aceste feluri de C.-e, a căror număr trece cîte o dată de 20, numesc acest grup cu numele persan *taraf*, ceie ce denotă că iese au adoptat acest

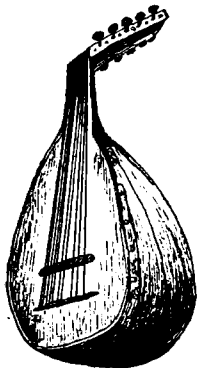
procedeu ingenios luîndu-l de la Persani.

*C.-e vocale* sînt două membrane sau, mai bine zis, două falduri ce prezintă laringele și cari, adevărate ancii sonore, prin vibrațiunile lor, produc sunetul vocii umane. Sunetul iese cu atît mai acut cu cît spațiul dintre iese iese mai mic, și această variațiune se obține prin contractiunea mușchilor laringelui; astfel că de la elasticitate C.-elor vocale depinde diapazonul vocii. Dimensiunile acestor C.-e determindă timbrul vocilor, astfel că aceste dimensiuni pot servi ca bază a clasificățiunii vocilor. C.-ele vocale scurte dau voci de sopran și tenor; cele medii voci de mezzo-sopran și bariton; cele lungi voci de contralt și bas. Apoi fineța și grosimea lor încă contribuie la modificarea mai mult sau mai puțin a timbrului. Astfel un mezzo-sopran de ex., care are C.-e, ca lungime, medii, va avea un timbru apropiindu-se mai mult de sopran sau de contralt, după cum aceste C.-e vor fi mai fine sau mai groase, asemenea un bariton se va apropia mai mult de tenor sau de bas. După cele spuse iată clasificățiunea vocilor luînd ca bază dimensiunile C.-elor vocale.

C.-e scurte	{	fine : sopran acut.
		medit : " normal.
		groase : " grav.
C.-e medii	{	fine : mez.-sop. acut
		medit : " normal.
		groase : " grav.

C.-e lungi	{	line: contralt acut.
		medii: " normal.
		groase: " grav.
C.-e scurte	{	line: tenor acut.
		medii: " normal.
		groase: " grav.
C.-e medii	{	line: bariton acut.
		medii: " normal.
		groase: " grav.
C.-e lungi	{	line: bas acut.
		medii: " normal.
		groase: " grav.

**Cobuz**, nume ce se întâlnește în literatura populară ca aparținând unui instr. muzical. Cu toată înrudirea în nume cu un alt instr. popular rusesc (v. *Kobuisa*) cea ce a făcut pe unii autori a zice că iese un instr. de coarde, poate chiar un nume anterior dat instr.ului numit mai tirziu *Cobză*, totuși epitetele de care iese însoțit în poezia populară și însușirile sunetului lui ne face a crede că iese o specie de fluier.



21 Cobză.

**Cobză**, instr. popular, cu coarde pișcate prin ajutorul unui plectru de pană. Lăda sonoră iese formată dintr'o tablă de armonielată și dintr'un tond foarte

bombat, format din 5 sau mai multe doage. Are gîtul foarte scurt și cuierul formează un unghiu obtuz cu gîtul. Coardele de ordinar în număr de 10 sint împerechiete cite 2 și cite 3, fie care grup dind aceiași notă în diferite octave, astfel că acordul iese iese acesta:

*re<sub>3</sub>, re<sub>2</sub> la<sub>3</sub>, la<sub>2</sub>, la<sub>1</sub> re<sub>3</sub>, re<sub>2</sub> sol<sub>2</sub>, sol<sub>2</sub>, sol<sub>1</sub>*

Coardele grave din fie-care grup sint coarde învălitate și se numesc *burdui*. Locul unde coardele sint pișcate prin plectrul de pană iese însemnat pe tablă printr'o şușăniță de piele numită *bataie*. Forma lăzei de rezonanță și gîtul intors ne arată în de ajuns înrudirea C.-ei cu lăuta, dacă nu cumva C. n'ar fi vechia lăută, despre care la noi nu ne-a rămas alte urme decit cuvîntul *lăutar*, dat muzicanților poporului. Dacă lăuta (v.) nu ar fi fost un instr. popular. expr. lăutar nu ar fi avut rațiunea de a fi și pe de altă parte ar fi greu de explicat disparițiunea iese, așa fără a lăsa cea mai mică urmă. Din contra pe lingă forma lăzei de rezonanță și a gîtului iese intors, mai avem și modul de acordare care se face tot în quintă ca și la *el aud*-ul arab, din care a derivat lăuta occidentală, cea ce ne face a crede că vechia lăută n'a, făcut de cit și-a schimbat sub influența rusască numele în C. (v. *Kobsa*). C. iese un instr. exclusiv acompaniator; coardele iese acordate în

octave pe de o parte și gitul  
iei scurt pe de altă parte ne  
arată că resursele iei armoni-  
ce sînt foarte restrinse: aproa-  
pe exclusiv jocuri ritmice pe  
tonică și dominantă, *sol* și *re*  
fiindu-î tonalitățile favorite.

Coda (it.) v. Coadă.

Cel..... v. Cel.....

Col (it.), contracțiune a prepo-  
zițiunei *con*=cu și articolul *il*.  
*Col canto*=cu cîntul, impreu-  
nă cu vocea.

Colaborațiune, asociere a doi sau  
mai mulți artiști pentru a pro-  
duce împreună o lucrare artisi-  
tică. Cînd ie chestiune de o  
operă, un oratoriu sau în fine de  
orice lucrare formată dintr'un  
text însoțit de muzică, C.-a ie  
un lucru aproape inevitabil  
între un poet și un muzicant.  
Totuși istoria ne prezintă exem-  
ple de compozitori cari și-au  
scris însuși 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), ș. a.;  
dar acestea sînt cazuri excep-  
ționale și C.-a între poet și  
muzicant ie obicinuită. Cazuri  
cu totul excepționale sînt R.  
Wagner și Berlioz, cari și-au  
scris singur textele pentru toate  
operele lor.

Un alt gen de C. ie acel între  
doi sau mai mulți muzicanți;  
acest gen se întîlnește mai rar  
și mai rari sînt cazurile cînd  
acest gen de C. să fi dat lucrări

de adevărată valoare, așa de  
rari că mai nu se pot cita pro-  
ducțiuni cari să fi avut viață.  
Un exemplu de astfel de C.  
ni-l prezintă între alții com-  
pozitorii Rebel și Francoeur,  
cari în sec. 18 au scris împreună  
mai bine de zece opere. Un  
gen cu totul particular ie acel  
ce ni-l prezintă operele așa zise  
de circumstanță, scrise în cîteva  
zile pentru obiceiul dus într'un  
timp până la ridicol de a se  
celebra pe teatru ori ce specie  
de eveniment ce privea pe su-  
veran sau dinastia sa: căsătorii,  
nașteri, botezuri, victorii, lo-  
godne, ș. a. Aceste opere tre-  
bînd a fi scrise în cîteva zile  
se însărcinau mai mulți pentru  
a produce împreună un op fără  
unitate, lipsit de idei, plin de  
reminiscente, și din care nu  
reminea mai nicî o dată ni-  
mic. Un exemplu de acest gen  
il avem în *le Congrès des Rois*  
(Paris 1794) cu muzica scrisă  
de 12 compozitori: Cherubini,  
Gretry, Dalayrac, Berton, Des-  
hayes, Jadin, Kreutzer, Blasius,  
Méhul, Devienne, Solié și Trial.  
Dar exemplele de C. voluntară  
sînt rari, și mai rari încă a-  
cele cari produc opere durabile.  
Cit pentru C.-a muzicală pen-  
tru lucrări de dimensiuni mici,  
nicî n'are sens și nicî pot fi  
citate exemple serioaze.

Colachon (fr.), *Colascione* (it.)  
v. *Calachon*.

Colbec (fr.: *limaçon*) una din  
părțile urechei interne. În Ger-  
mania se dă numele de C.



(germ: *Schnecke*) în instr.-ele de coarde capătului întors în spirală ce termină cuierul. Anterior sec. 16 și chiar în unele instr.-e moderne acest C. ie înlocuit printr'un cap de animal.

Col cantu (it.) = cu cntul, expr. ce se pune în partițiuni pe portativul unui instr. când acest instr. are a merge în unison sau în octavă cu vocea.

Colegiu *muzical*, nume dat în Italia unor școli muzicale, cum sînt acele din Neapole, acel din Palermo, ș. a. (v. *Conserctor*).

Colindă, nume dat urărilor ce bande de copii și barbați adresează pe la ferestrele boierilor prin orașe și a frunțașilor pe la țară în serile de a-jun, la anul nou și mai cu samă la Crăciun. Muzica acestor C.-e ie în general o scurtă frază ce se repetază pentru fie-care vers al urărei. Cea mai obicinuită dintre C.-ele Crăciunului ie acea cu refrenul „Florile dalbe”. C. anului nou, numită în special *C. plugșorului*, ie mai mult o specie de recitativ pe o aceeași notă, dar ie însoțită de obicei de un fluier, de pocnitori de biciu, de o talangă și mai cu samă de *buhai* (v.).

Colisson (fr.), *Colissoncini* (it.), v. *Calachon*.

Coll (it.), înainte de vocale. în loc de *collo* sau *colla*, contracțiunii a prepozițiunei *con* = cu și a articolului *lo* sau *la*.

*Colla parte* = cu partida principală, expr. întrebuintată în

partițiuni pentru a arata că acompaniamentul trebuie să urmărească în mișcare vocea sau instr.-ul concertant, care, pentru expresiune, se poate deda la alterațiuni a mișcării primitive indicate. Când aceasta trebuie să înceteze, se scrie expr. *a battuta* = în mișcare.

*Coll'arco* = cu arcușul, expr. întrebuintată în muzica pentru instr.-e de arcuș, după un pasaj executat *pizzicato* și indicînd că trebuie a lua arcușul, modul obicinuit de atac al cordelor.

*Col legno* = cu lemnul (arcușului), expr. indicînd un efect nou, întrebuintat în orchestră pentru întăiași dată pare de Saint Saëns (în *Danse macabre*); constă în a ataca coardele cu bagheta arcușului, ceea ce dă o sonoritate bizară, dar slabă, care nu poate produce efect decît dată de o masă de violine, și motivată de efecte pitorești.

*Coll'ottava* sau *Coll' 8'a* = cu octava, expr. care pusă deasupra unui pasaj arată că notele acelui pasaj trebuie cete cu o octavă mai sus. Pusă sub notele basului în muzica de piano ș. a. înseamnă că notele trebuie acompaniate de octava grava; în acest caz se pune cite o dată expr. *C. o. basso*. Când aceste efecte trebuie se înceteze se suprimă pur și simplu linia de puncte ce urmează acesteï expr. sau se și scrie expr. *locco*.

Coloare. Din cele mai vechi timpuri ideea colorării a fost asociată ideii sunetului, și *Audițiunea colorata* (v.) nu ie o invențiune nouă. Deja Chinezii cu mii de ani înainte de Chr. clasau corădele instr.-ului numit *Ke* prin scaunașe de diferite colori. Apoi la Persi și la alte popoare, găsim o relațiune între cele 7 sunete ale gamei și cele 7 colori principale. Cuvintul *romatic*, care de la vechii Greci s'a transmis până la noi, derivă din *hroma* = colorare. Dar cel mai principal rol al colorilor a fost desigur acel ce l'a ținut în notațiunile muzicale de prin secolile 14, 15 și 16. Aici vedem *notula rubra* (roșie), *alba* (dealbata, cavata = deșartă), *nigra* (denigrată = înegrită), pentru a arata o schimbare în măsură, sau raporturi în valoare sau imperfecțiunea (v.). Chiar liniile portativului, și mai cu samă acele ce purtau chei au fost un timp diferit colorate: roș pentru *fa*, galben pentru *do* și verde pentru *re*. Cu începutul sec. 17 însă, toate aceste deosebiri de colorare disparură. În timpii moderni s'a reluat ideea colorilor raportându-se cele 7 sunete ale octavei la 7 colori deosebite în scopul de a se ușura studiul solfeggiului; aceste încercări însă nu s'au bucurat de nici un succes.

Prin cuvintul *C. locală* se înțelege o însușire atribuită ar-

telor de a evoca locuri și timpuri determinate. Decorațiunile și costumele în teatru sînt pentru C.-l. În muzică, se caută a se evoca astfel de amintiri prin arii și dansuri populare, prin timbre de instr.-e originale, prin arii și dansuri ale diferitelor epoci; ie clar însă că aceste diferite mijloace, care pentru acel ce ie în secretul C.-ei l.-e pot produce efect, rămîn absolut fără nici o acțiune particulară asupra acelor ce nu posed acest secret. Astfel pentru orî care din noi timbrul buciului auzit în fața unui decor reprezentînd cîțiva copaci verzi ne va transporta cu gîndirea drept în mijlocul codrilor din Carpați; dar ce efect va produce asupra unui Brazilian de exp.? Astfel cu drept cuvint C.-l. ie considerată de unii estetici ca o iluzie muzicală (J. Weber).

În limba germană se numește *C. sunetului* (*Klangfarbe*) proprietatea sunetului numită în general *timbru* (v.).

Colofan, *colofon*, *Colophonium* = saciz (v.)

Colomeica, dans popular, măi cu samă în Moldova de sus; ie o importațiune din Galiția, de la Colomea; ie analog cu dansul numit *de briu*.

Colonă *de aier* se numește în acustică aierul conținut în tubul sonor al unui instr. muzical. O opinie cu totul greșită, și care totuși și azi măi are aderenți, ie aceea că tim-

ul unui instr. depinde de materialul din care iese făcând tubul seu. Numai experimentele moderne ale savantului Helmholtz, ale factorilor Sax, Ahillon ș. a. au dovedit că este timbrul cit și extensiunea instr.-ului depinde de la modul de punere în vibrație a aerului de aer (*anctă, gură, înucătură*) și de la forma acestei C.-e, care formă, dacă naturalmente depinde de cea a tubului, nu depinde întru nimic de la materialul din care este fabricat acest tub (v. *timbru* și *tub*).

În vorbirea se zice în muzica cu text întrebunțarea a două sau mai multe note, executate cu oarecare reperiune, pe o aceeași silabă. Astfel mai mult se poate găsi o arie sau o bucată de muzică de ansamblu cu totul lipsită de C. În limbajul obișnuit însă se înțelege prin arii de C. ariile scrise în scopul punerii în evidență a virtuozității interpretului, a îndemănării organului lui vocal, și astfel *Ariade C.* iese același lucru cu *Ariade factură* sau *de bravură* (v.).

Cuvântul C. sau *Colorit* a trecut din pictură în muzică și se întrebunțază încă în diferite alte sensuri. Astfel în execuție vorbindu-se despre variațiunea în mișcare și în intensitatea sunetelor, în același sens prin urmare cu cuvântul *Nuanțare* (v.). Așezarea se vorbește despre colo-

ritul unei orchestre, după timbrele predominante: quintele și octavele trimiturilor, arpeggiile ușoare ale flautului, și alte efecte analoage, vor da un colorit deschis, vesel, strălucitor; din contra suprimarea acestor sonorități, punerea în relief a instr.-elor grave, menținerea celor acute în mediu, vor da un colorit întunecat. Măgul pentru a da orchestrei sale coloritul brumos, cenușiu al Nordului, suprimă cu totul violina în partițiunea operii sale *Uthal* (1806). Chiar și relativ la armonie sau la acompaniament se întrebunțază acest termen; astfel o armonie legată, cu disonanțe și suspensiuni, ținută în partea gravă a claviaturei, va fi de un colorit întunecat, pe când un acompaniament în arpeggiu ușoare sau în acorduri, consonante sau chiar disonante, lovite în partea acută a claviaturei ne va da un colorit luminos, clar, transparent.

Columbaro se numește în Istria un dans analog cu hora noastră. Melodia notată de d. T. Burada în călătoria sa ca aparținând acestui dans iese formată din două fraze de câte 4 tacte în  $\frac{2}{4}$ , repetate, într-o mișcare foarte repede.

Coma (gr: *Komma* = sfărătură, bucățică) nume generalizat de teorieianii moderni pentru toate intervalele muzicale foarte mici a căror raport numeric iese mai mic decât  $\frac{25}{24}$ , raportul semi-

tonului cromatic, dintre cari cele mai multe sînt inapreciable pentru urechie și nu au existență decît în raporturile numerice. Teoricianii vechi deosebeau mai cu samă două feluri de C. și anume: 1) *pitagorică* sau *diatonică*, diferența între *lima* și *apotoma* (v.):  $2^{56} \cdot 213 \cdot 2187 \cdot 2048 = 524228 \cdot 531411$ . 2) *sintonică* sau *didimică*, diferența între tonul major și tonul minor:  $9 \cdot 3 \cdot 10 \cdot 9 = 81 \cdot 80$ . Se înțelege că atît aceste intervale cît și acele pe care le numeau *Schisma* (v.) *Diaschisma* (v.), marele și micul *Diesis* (v.), șferțurile de ton provenind din diviziunile aritmetice ale semitonurilor, grupate sub denumirea de C. nu au nici o importanță pentru muzica practică, și gama temperată a înălțurat nu numai pe acele inapreciable pentru urechie, dar și pe acele apreciable chiar. Astfel de ex. intragradele întăi și al doilea ale gamei majore trebuie să avem un ton major ( $9 \cdot 3$ ); dacă vream a începe o gamă majoră cu nota *sol*, între *sol* și *la* avem un ton minor ( $10 \cdot 9$ ); decî pentru a avea intervalul propriu ar trebui să sum pe *la* cu o C. sintonică; orî aceasta nu se face, *la* se lăsat la locul lui și se înțelege că aceasta ușoară neajungere ar trebui să influențeze asupra caracteristicii tonalităților, dacă gama temperată, prin cele 12 semitonuri egale ale ei, nu ar nimici aceste teorii rafinate, utopii chiar după unii.

— Semnul C. (.) sat *Virgula*, se întrebuințat în muzica vocală pentru a indica locurile proprii pentru a respira; chiar în muzica instr.-ală se întrebuințat cite o dată pentru a indica frazele și membrii de frază, și a ușura astfel sarcina interpretului în ceia ce privește frazele în execuțiune.

Combi-națiune *armonică* = succesiune de acorduri, încatenare (v.). *Sunete de C.* = sunete rezultante (v. *Rezultant*). *Pedală de C. v. Pedală*.

Combù, una dia cele trei specii de trompete indiene. Propriu nu se o trompetă, căci tubul se absolut conic de la un capăt până la celalt; la mijloc tubul se înodat în formă de cerc; ca tonalitate corespunde unui instr. natural în *fa*, cu extensiunea între armonicele 3 și 12 ( $do_3 - do_5$ ).

Come (it.) = ca. C. *prima* = ca mai înainte, C. *sopra* = ca mai sus, expresiuni ce se întrebuințează pentru a indica reluarea mișcării de mai înainte și în acest caz se acelaș lucru cu expr. *tempo primo*. Cite odată expr. C. *sopra* se întrebuințează în partițiuni pentru a arăta că un instr. merge în unison cu un altul, scris pe portativul imediat superior. Expr. C. *sta* se întrebuințată mai cu samă pe timpul înfloriturilor cu orî ce preț, pentru a preveni contra acestor înflorituri și a cere o execuțiune a unui pasaj, astfel

zum iese scris, adică fără ornamente adause.

omnes (lat.)=cel ce urmează pe cineva, ie numele dat reproducerei temeii în fugă, v. *respuns*.

Comic, epitet atribuit muzicii însoțind texte trăind subiecte comice; astfel se zice: *cintecul c., operă c.-ă* ș. a. Cite o dată chiar acest epitet se dă la muzică instr.-ală, dar în acest caz ie aplicat într'un mod impropriu. Muzica în sine poate fi veselă, glumeață, dar nu comică, și ori de cite ori s'a încercat a se face așa numită muzică c.-ă, chiar de către maștrii (intre alții Haydn), nu s'a făcut decit alterându-se timbrele și sunetele instr.-elor, întrebunțându-se sonoritățile cele mai antimuzicale și călcându-se legile cele mai fundamentale ale muzicii, ceia ce nu poate avea ca rezultat decit însuși negațiunea muzicii. Pe de altă parte, la ariile reputeate cele mai comice, suprimându-se textul, nu remindecit melodii de un caracter ușor, glumeț, dar cari pot fi ascultate fără a provoca cel mai mic suris.

Commissura (lat.)=unire, legătură, se numea în terminologia muzicală a secolilor trecutii cind între două consonanțe se intercala o disonanță; de ex. între sunetele reale *do* și *mi* se intercala nota trecătoare *re*. Cind această notă intercalată venea pe timpul

tare a măsuteii, se numea o *C. directa*, cind venea pe un timp slab, *C. cadens*.

Commodo (it.), a suo *C.*, *commodetto*, *commodamente*,=comod, liniștit, moderat expr. întrebunțate raportându-se la mișcarea unei bucăți de muzică.

Communin (lat.)=impărtășire, cintare din liturgia Bisericii apusene (v. *Mes*).

Compiacevole (it.), term. de expr. plăcut, grațios, liniștit.

Complainte (fr.) cintec sau romanță populară, de un caracter simplu, a cărui subiect ie de ordinar un eveniment tragic sau pios, istorisire lamentabilă presupusă ca făcută de însuși persoana pe care acest eveniment a atins-o mai de aproape. Meyerbeer dă acest titlu melodiei triste cîntată de cerșitoare la începutul actului IV din opera sa *Profetul*.

Complement al unui interval dat se numește un alt interval care adăus pe lângă cel d'întăii ne dă ca sumă octava; iese cu alte cuvinte *resturnarea* intervalului dat: secunda ie complementul septimei (*do-si do*), terța complementul sextei (*do-la-do*), quarta complementul quintei (*do-sol-do*) și vice versa. Pentru alte detalii v. a *resturna*.—*Ton c.-ar* se numește tonul intercalat între cele două tetracorde ce formează octava unei game; astfel gama lui *do* ie formată din tetracordele *do re mi fa* și *sol*

*la si do*; tonul *fa-sol* se numește tonul c.-ar.

**Completorium** (lat.) ȳe numele ultimei oare a Bisericeii catolice precum și a ansamblului de psalmi și imne ce formează serviciul acestei oare (v.).

**Complexio** (lat.) expr. invechită, nume dat reluării primelor fraze la încheierea unei părți dintr'o formă ciclică, sau terminării unui period prin fraza ce a servit de început unei altuia.

**Complical**, se zice relativ la stil, exprimindu-se prin aceasta o prea mare bogăție în combinațiunile armonice, prea multe artificii în imitațiunii și în celelalte forme contrapunctice.

**Complicis** (lat.) v. *Apodișna*.

**Componiren** (germ.) = a compune.

**Componisl** (germ.) = compozitor.

**Componion** (gr.) sau *Componium* (lat.), nume dat de factorul D. N. Winkel, din Amsterdam, către 1821, unui inst. specie de orgă automată, inventată și construită de ȳel. Se compune: 1) dintr'un *Orchestrion* ordinar, cu sulurile lui dințate, cari în mișcarea lor de rotațiune ridică diferitele taste ale unei claviaturi, cari, la rindul lor lucrează asupra supapelor unor serii de tuburi sonore; 2) din *Componium* propriu zis, care, asupra unei teme date, improvizează o serie cu adevărat nesfârșită de variațiuni. Detalierea mecanismului acestui interesant instr. ȳe cu totul în afară de cadrul acestui

op. Obiectul unui raport foarte elogios, adresat de Catel către Institutul Franției, C. a fost sequestrat în Paris pentru datorile autorului lui, și ținut mai mult timp într'un pavilion expus la umezeală, a fost deteriorat; ȳe cauza pentru care mai mulți autori ne spun că secretul construcțiunei lui a dispărut cu moartea autorului lui (1826). Adevărul ȳe că, trecind prin diferite colecțiuni particulare, această invențiune muzicală a mecaniceii, astăzi restaurată, se află în muzeul instr.-al al conservatorului din Bruxelles.

**Compositeur** (fr.) = compozitor.

**Composition** (fr. și germ.) = compozițiune (v.). *C.-lehre* (germ.) = studiul compozițiunei.

**Compoziție** sau *Compozițiune* ȳeste arta de a inventa motive nouă și a le desvolta, a crea prin urmare opere muzicale. Astfel pelingă darul de la natură, facultatea de a inventa motive nouă, facultate care ȳeste dată în așa diferite grade la diferiții indivizi, de la modestele dispozițiuni ce nu pot fi numite nici macar talent, până la superbul geniu ce orbește totul împrejuru-i prin strălucirea sa, C.-a necesitează totdeauna de la acel ce voiește a o aborda un studiu metodic și cu paciență urmat, pentru a putea căpăta cunoștințele absolut trebuitoare a companierii motivelor inventate și a foloaselor ce se poate trage din ȳele, a desvoltării lor.

Studiul C.-ei presupune naturalmente cunoștințele elementelor sistemului nostru muzical și a cetirei muzice, a solfegiului. Iel nu începe decât prin studiul *Armoniei* (v.) urmat de acel al *Contrapunctului* (v.) cu *Imitațiuni* (v.) care studii își ajung culmea prin *Canon* (v.) și *Fugă* (v.). Paralel cu aceste cunoștinți însă, aspirantul compozitor trebuie să-și capete altele, asupra ceia ce se cheamă *Frazare* (v.) sau *Periodologie* muzicală, asupra analizei diferitelor *Forme* (v.) și a puterii expresive a muzice, a *Esteticii* (v.) ie. Cum adese ori muzica ce iel are a scrie ie însoțită de un text, *Prosodia* (v.) limbii în care ie acest text, naturalmente nu poate să-și fie necunoscută. Apoi ținta culminantă a C.-ei muzicale fiind a scrie pentru un mare număr de voci și instr.-e, studiile enumerate mai sus sint încoronate prin studiul *Instrumentației* (v.) și a *Orchestrației* (v.). În fine, ie natural ca precum fie care om caută a capata cunoștinți generale de Istoria Omenirii, și speciale de acea a patriei sale, fie care muzicant și prin urmare fie căre compozitor să caute a-și aduna cunoștinți de acea a artei sale. de *Istoria* (v.) *Muzicii* prin urmare.

Acestea sint diferitele părți ce formează studiul C.-ei și dacă pe de o parte acel ce ar poseda aceste cunoștinți, lipsit fiind

de la natură de darul prețios de a crea motive nouă, nu va putea, decât folosindu-se de știința lui a crea opere demne pe stima cunoșcătorilor, fără a o putea vre o dată ridica în admirațiune, în entusiasm, pe de altă parte, geniul cel mai bine înzestrat de la natură cu această facultate. dacă nu va avea cunoștințele artei compozițiunii, ori cit de originale, de caracteristice ar fi motivele inventate, operile lui vor putea fi poate gustate și bine primite de mulțime, dar vor fi totdeauna desprețuite de artiști și nici o dată nu-și vor supraviețui.

Prin cuvintul C. se înțelege cite o dată însuși lucrarea muzicală, de ori ce dimensiuni și de ori ce categorii ar fi ie, și astfel după natura textului ce însoțește și după destinațiunea ie, poartă epitetele de *dramatică*, *religioasă*, *de cameră*, *sinfonică*, *vocală*, *instrumentală*, *polifonică* și nenumărate altele. Asemenea după caracterestilului întrebunțat poate fi calificată de *liberă*, *clasică*, *pitorescă*, *descriptivă* ș. a.

Compozitor iește acel ce cunoaște și practică arta compozițiunii (v.).

Compresor (lat: *Compressor*, fr: *Rasette*) se numește un fir de alamă mobil care fixază exacta lungime vibrantă a anciei în tuburile orgăi.

Compune (a) ie a practica arta compozițiunii (v.). În afară de

acest sens participiul *compus* servește în clasificarea intervalelor, a măsurilor, ș. a. Astfel un interval se zice că iese C. când trece peste limitele unei octave; iese întrebuițat prin urmare în același sens cu cuvântul *reduplicat*. O măsură iese C.-ă, când conține mai mult de 3 timpuri (v. *Măsură*). Unele jocuri de orgă asemenea se numesc C.-e, și anume acele care pentru fiecare tastă a claviaturii au mai multe tuburi, așa ca să deie o serie mai mult sau mai puțin bogată din armonicele sunetului fundamental; astfel sînt acele numite *Cornet*, *Carrillon* și cele mai bizare din toate, numite *Furnitură* și *Cimbală* (v.).

Con (it.)=cu; îl întîlnim adese în terminii de expr. în relațiune cu articolul, se contrag, și ne dau pe *col* și pe *colla* (v.).

Concă (lat.: *Concha*, fr.: *Conque*), mare scoică concavă, în spirală, servind la unele popoare ca un instr. muzical. Ie desigur cel mai vechi instr. de îmbucătură, și Mitologia o dă ca trompă a Tritonilor. A servit mult timp pentru semnale de război, apoi la vînătoare, de unde trecu la ceremoniile civile și religioase, unde o vedem și azi la unele popoare de o cultură mai primitivă. Dă un singur sunet și nu poate fi chestiune de formațiunea armoniceilor, acestea cerînd diviziunea colonei, care aici nu există, sunetul provenind din vibrațiunea capacității de aer.

Mai cu samă în India găsim în abundență aceste instr.-e sub diferite nume: *Çanka*, *Gomuka*, *Barataka*, ș. a.

Concatenazione (it.)=legătură, v. *Incalenare*.

Concentus (lat.) propriu iese „cîntare împreună”. Astfel în diferite timpuri a fost întrebuițat acest cuvînt în loc de *Accord*, *Armonie*, bucată corală sau instr.-ală în mai multe partizi și chiar corul unei capele. O semnificațiune specială s'a păstrat acestui cuvînt în muzica Bisericii apusene și anume aici, prin opoziție cu *Accentus* (v.) se numește C. tot ceia ce are o adevărată melodie și iese destinat a se cînta de cor, ca răspunsuri, antifoaie, psalmi, imne, recitațiunile ritmice de la oarele canonice, ș. a.

Concert (l) iese numele unei din cele mai pompoase forme muzicale. Originea cuvîntului C. (it.: *Concerto*) o trag unia de la verbul lat. *concinere*=a cînta împreună, și atunci C.-ul s'a confundat la început cu *Concentus* (v.). După alții, C. vine direct de la verbul *concertare* (lat.)=a discuta, și în adevăr, epitetul de *concertant* se dă stilului în care două sau mai multe voci ocupă succesiv primul raug, trecîndu-și cuvîntul de la una la alta, dialogînd între iese, unindu-se cite-o dată în aceleași idei sau contrazicîndu-se prin ritmuri deosebite, susținînd în fine o adevărată discuțiune.



Cea mai veche specie de C.-e în acest sens sînt C.-ele bisericești ale lui Viadana (*Concerti ecclesiastici* sau *di Chiesa*), publicate în 1602, cari sînt motete vocale cu acompaniament de bas continuu. Numai mai tirziu apăru C.-ul de *Cameră*, prin virtuozii violoniști italieni, cari nu găseau nici în *Uvertură*, nici în *Suită*, ocaziunea de a-și desfășura artiștiile talentului lor. Cel întâi care întrebuiță acest nume a fost G. Torelli, care, în 1686 publică C.-e pentru 2 viole concertante și bas continuu, și apoi în 1709 *Concerti grossi*, pentru violină principală, 2 viole, violă și bas, formînd un grup concertant, 3 viole și un violone *di ripieno*, înlocuind basul continuu al orgăi sau clavecinului. Mai tirziu păstrîndu-se numele de C.-o *grosso* pentru această formă orchestrală, s'a dat numele de *Concertino* formei restrinse, pentru un mic număr de instr.-e.

În cea ce privește forma acestor prime C.-e, ie acea a *Uverturei* (v), astfel cum a fost modificată de Scarlatti, și această formă se menține aproape 50 de ani. C.-ele lui Torelli însă sînt în curînd distanțate de acele ale lui Corelli (1712), care duce deja numărul instr.-elor concertante la 3 în C.-ino, și C.-o *grosso* ieă din ce în ce proporțiuni mai mari. La rîndul seu Corelli

servește de model lui Gemiani, Vivaldi, Locatelli, Tartini. În C.-ele acestor maiștri se vede evoluțiunea realizată de ultima parte pentru a ajunge la *Allegro-Vivace* a formelor ciclice moderne. Mai întâi *Giga* servește de concluziune a compozițiunei, ca în vechea *Suită*; apoi pîrîzîndu-și numele, își conservă ritmul, măsura și mișcarea; și în fine mișcarea accentuîndu-se din ce în ce mai mult, nici chiar măsura de  $\frac{6}{8}$ , nu mai ie de rigoare, astfel că această parte finală ieă forma ce o păstrează încă. Decî chiar de la început C.-ul ie format din trei părți principale: *Allegro-Andante-Allegro*.

Obligațiunea de a se scrie toate părțile în acelaș ton nu persistă pentru C., și dacă prima și ultima parte sînt construite în acelaș ton, tonul părței medii pare a fi părăsit la voia compozitorului; unii maiștri încep a lua de preferință ca tonică a acestei părți subdominantă tonului principal, și acest obicei se preface în regulă la simfonia modernă.

C.-ele italiene nu întîrzie a se respîndi în toată Europa muzicală: Leclair în Franța. Händel în Anglia și Bach în Germania sînt mai cu sarră maiștrii cari au scris C.-e. cari nu cedează pasul compozițiunilor italiene; C.-ele lui Bach în special ieau o astfel de importanță că forma lor ie a-

doptată pentru sonata modernă, care la rindul îei servește de tip tuturor formelor așa zise ciclice.

C-ele bisericesti încă din Italia trec în Germania și aici capătă cea mai mare a lor dezvoltare prin cantatele lui Bach, cari la început au fost date drept C.-e și cari în considerațiunea stilului lor concertant au desigur dreptul la acest titlu. Apoi prin compozitorii germani și italieni mai cu samă (Galuppi, Sarti ș. a), C-ul bisericesc trece în Rusia, unde luă o astfel de dezvoltare prin compozitorii ruși, elevii ai acestora și următorii lor, că deveni bucata cea mai importantă din Liturgia muzicală a Bisericeii rusești, de unde apoi trecu la noi. Aceste C.-e, de cari Bortnianski, Davidov ș. a. au lăsat frumoase modele, sînt în general formate din cele trei părți tradiționale în mișcări contrastante; dar atit această formă, cit și chestiunile de detaliu ale acestor părți sînt influențate naturalmente mult de conținutul textului religios, luat cele mai de multe ori din psalmi, de unde încă numele de *psalmi* ce se mai dă une ori acestor compozițiuni. Biserica rusească ca și cea a noastră, neadmițînd întrebuițarea instr.-elor în serviciul divin, aceste C.-e sînt scrise numai pentru voci, a *capella*, numărul acestora varînd de obicei între 4 și 8.

C.-ul de cameră modern, dezvoltat din vechiul *C.-o grosso*, formă ieșită absolut din uz, ie o compozițiune scrisă în vederea de a face să valorizeze calitățile unui instr. și tehnica, măiestria unui instr.-ist. Astfel ie de regulă scris pentru un instr. concertant, cele mai de multe ori piano sau violină, acompaniat de orchestră. Forma sa ie aceeași ca și a Sonatei, dezvoltată însuși din forma vechiului C.: *Allegro—Andante* — *Menuetsau Scherzo—Allegro final sau Rondo*; numai, partea a treia, *Menuet* sau *Scherzo* a Sonatei și a Sinfoniei, nu-și găsește loc în C. și de obicei ie suprimate. Asemenea în detalii încă forma tip primește modifițiuni necesitate de scop. Astfel în locul dublei expunerii a temelor, iese o expunere simplă de către orchestră, urmată de largi dezvoltări de către instr.-ul solo. Apoi în deosebite locuri, mai cu samă către incheierile primei și ultimei părți, se pun *Cadențe* (v.), cari dau loc la libere dezvoltări asupra temeii principale.

Mozart stabili această formă; la dînsul însă orchestra ie redusă la simplul rol de acompaniator. Beethoven o ridică din această funcțiune secundară și-i dă un rol de o astfel de importanță simfonică că adese ne întrebăm ce caută acolo instr.-ul concertant. Tot Beethoven cel întâi întrunește cele două prime părți, model imitat

în urmă, și tot Țel cel întâi hotărî a serie însuși cadentele (v.), cari până la Țel Țerau improvizate de virtuozî. După Beethoven C.-ul nu variază decît foarte puțin cu Mendelssohn, Schumann, Brahms, și dacâ unele C.-e moderne se îndepărtează mai mult de forma clasică, nimic nu ne silește a numi C.-e aceste fantazii: nu forma C.-ului s'a transformat, ci titlul a fost greșit.

Concert (II) se numește încă ori ce audițiune de muzică vocală sau instr.-ală, datâ, în afarâ de reprezentățiunile teatrale sau serviciul religios, de unul sau mai mulți muzicanți, de o orchestrâ, de o bandâ militarâ, de o societate corală sau instr.-ală, sau chiar de un gruporî cît de important de astfel de societăți.

Se înțelege ca Istoria C.-elor în acest sens ie tot atît de vechie ca și primele dezvoltări ale artei muzicale, și cuvintul C. îmbrățișînd un cîmpatit de vast ca acel cuprîns între simplul solo vocal sau instr.-al și grupul format de mîi de voci sau instr.-e, C.-e au fost de la popoarele Antichitâței continuu până în zilele noastre. Spațiul nu ne permite a face aici un studiu asupra grandioaselor audițiuni muzicale care și găseau ocaziunea în serbările antice, despre care scriitorii ne-au lăsat fabuloase descripțiuni. Asemenea vom trece asupra primilor secolî ai dezvoltării ar-

tei armonice, cînd locul audițiunilor muziceî de ansamblu și a grupărilor de soliști, numite în urmă C.-e, Țerau bisericile și palatele prinților. Mult timp acest fel de audițiuni muzicale Țerau rezervate unui public restrîns și excepție făcînd de citeva încercări de concerte publice (de ex. la Paris, în 1570, Academia de Muzica și Poezie fondată de J. A. Baif și T. de Courville), descripțiunile lășate de autorii de prin sec. 16 și 17 se rapoartâ la astfel de audițiuni date în bisericî și palate, audițiuni aproape private.

În timpîi modernî însă C.-ele au luat o mare extensiune; ne-numărate sînt acele individuale, date într'un scop artistic, pecuniarsau filantropic, de artiști, compozitorî, virtuozî sau simpli amatorî; dar mai cu samâ instituirea în centrurile artistice a C.-elor regulate vocale sau instr.-ale de muzică de ansamblu, de camerâ sau simfonică, a fost și Țeste de o mare importanță în Istoria Muziceî și de o mare influență în dezvoltarea artistică.

Instituirea acestuî fel de C.-e vine cître sfîrșitul sec. 17 și pare câ pentru prima datâ, în Anglia. Deja mai de mult ziua sfînteî Cecilia Țera ocaziunea a marî execuțiunii corale și instr.-ale publice; sfîrșitul sec. 17 vede înființîndu-se, Academia de muzică vechie, apoi *Madrigal society, Catch Club,*

pentru muzica vocală; în 1672 apar concerte organizate de violonistul Banister și mai târziu acele date în casa lui Th. Britton și în sec. 18 concertele de orchestră ale lui J. P. Salomon, pentru care Haydn a scris 12 din cele mai frumoase simfonii. Numărul societăților vocale sau instr.-ale. a căror scop a fost audițiunile muzicale n'a fost nicăiri și nici o dată mai mare ca în Anglia.

Paralel cu dezvoltarea C.-elor în Anglia vedem în Franța aceste instituții luând o importanță mare. Cele câteva încercări făcute în începutul sec. 18 și anterior, au fost toate eclipsate prin *C.-ele spirituale* fondate în 1725 de A. Danican Philidor, fratele cunoscutului compozitor; acestea aveau loc în sala zisă *des Suisses* din palatul *Tuilleries* și se dădeau în timpul celor 15 zile de la Paști, cînd teatrele erau închise. La început erau pur și simplu consacrate muzicii religioase, de unde numele dat; în urmă această condițiune n'a mai fost păzită; s'a introdus muzică cu text profan, apoi chiar arii de operă. C.-ele spirituale au fost continuate de Mouret, Thuret, Rouyer, Mondonville, d'Auvergne, Gaviniès, le Gros, până la 1791, cînd Revoluția le puse capăt. Astăzi se dă acest nume la C.-e date în septămîna mare, și formate numai din muzică cu text religios: cantate, oratorii, pa-

siuni ș. a.; în acest sens Țele au reapărut la Paris la 1805.

Contemporan cu C.-ele spirituale au existat la Paris până la 1770 *C.-ele de amatori*, sub conducerea lui Gossec, cari s'au transformat apoi în *C.-ele Lojei olimpice* (până la 1780) pentru cari Haydn a scris 6 simfonii. Celebre au fost încă C.-ele așa zise „din *rue de Clery* (până la 1789) și *C.-ele Feydeau* (până la 1794).

În Germania așezîndu-se origina instituțiilor de C.-e publice se suie la începutul sec. 18, și mai nu găsim oraș cît de mic unde să nu existe societăți corale sau instr.-ale cu audițiunile lor muzicale.

Dar mai cu samă sfîrșitul sec. 18 și sec. 19 formează perioada prin excelență favorabilă dezvoltării acestor instituții, dintre cari unele se bucură de o reputațiune universală. Dreptul de primogenitură între aceste instituții moderne de concerte îl are *Societatea de C.-e de la Gewandhaus* din Leipzig, fondată în 1781 sub conducerea lui J. A. Hiller, căruia îi urmă J. G. Schicht, J. P. Schultz, C. A. Pohlenz, dar care își luă mai cu samă rangul între cele întăi din lume sub Mendelssohn, F. Hiller, N. Gade, Rietz și Reinecke. C.-ele de la *Gewandhaus* sînt sanctuarul muzicii clasice în Germania, această societate lăsînd pe sama altor societăți producțiunile maiștrilor noi. Aceste C.-e au loc în

fié care joí de la începutul lui Octombree până la sfírşitul lui Mart; programul în general íe format dintr'o simfonie, două uverturi, un concert şi diferite alte bucăţi vocale sau instr.-ale.

În începutul sec. 19 apar la Viena (1812) C.-ele Societăţii „Amicii Muziceí“ (*Musik freunde*) şi la Londra (1813) acele date de „Societatea filarmonică“; la 1828, în Paris acele date de „Societatea Conservatorului“. Toate aceste instituţii de C.-e, prin perfecţiunea în execuţiune obţinută chiar de la început şi menţinută până în prezent, şi-au capatat reputaţiuni universale. Celebre sînt mai cu samă C.-ele Conservatorului, din Paris, înfiinţate sub conducerea lui Habeneck, şi urmate sub Girard (1849), Tilman (1860), Hainl (1864), Deldevez (1872) Garcin (1884) şi Tafanel (1894). Numărul C.-elor anuale íera la început de 6; apoi de 9 şi succesul le-a fost aşá de mare, cá de la 1866 a început a se da în dublu, pentru două serií de abonaţi.

Cu cît ne apropiem de perioada contemporană, numărul instituţiunilor de acest gen creşte. În 1855 apar C.-ele de la *Crystal-Palace* din Londra, fondate sub direcţiunea lui Aug. Manns; cu o scurtă pauză la Crăciun, íele au loc în fie care duminică sara, de la începutul lui Octombree până la sfírşitul lui 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 dá C.-e anual succesiv în diferite oraşe, respîndind şi încurajînd producţiunile moderne.

În Franţa, alături de C.-ele Conservatorului, în timp de 25 de ani au adus un imens serviciu artei muzicale C.-ele *populare*, înfiinţate în 1861 sub direcţiunea lui Padeloup; aceste C.-e nu s'au mîrginit numai în a face cunoscute în Franţa producţiunile maíştrilor străini, dar au scos la lumină producţiuni de maíştri francezi, şi prin aceasta s'au încurajat producerea de opere nouă. Instituţiunea C.-elor populare ale lui Padeloup, a servit de model altor societăţi muzicale înfiinţate în Paris, între cari s'au făcut celebre acea cu C.-ele de la *Châtelet*, fondată în 1874 de Colonne, care a realizat o adevărată revoluţiune în favoarea lui Berlioz, şi acea *Nouvel C.-e*, fondată în 1880 de Lamoureux, căreia i se datoreşte succesul în Franţa a operilor lui Wagner.

După modelul acestora s'a fondat în diferite alte oraşe din Franţa, şi C.-ele acestor societăţi, alături de audiţiunile diferitelor societăţi corale sau instr.-ale, nenumarate, contribuie enorm a menţinea şi desvolta gustul muzical.

Un rang secundar în Istoria instituţiunilor de C.-e îl ţine

Italia, unde mai pînă în sec. nostru singurele localuri de C.-e erau bisericile și palatele prințiare. În zilele noastre însă muzica de C. a luat o mai mare importanță în patria Operei, și societăți de quartete și simfonice există în mare parte din orașele italiene. În fruntea acestor mișcări sînt C.-ele simfonice ale Liceului muzical din Bologna, conduse de Martucci, unul din cei mai de valoare maiștri italieni, și din cei înaltă șefi de orchestră.

Rusia încă are a se mîndri cu C.-ele Societății muzicale ruse, înființate la 1859 sub conducerea lui Rubinstein și urmate sub Balakiref, Napravnik și Rimski-Korsakof: asemenea C.-ele corale ale lui Slaviauski se bucură de un renume european.

Intr'un cuvînt în cotro ne-am îndrepta privirile în lumea civilizată, în cele mai principale state ale Europei, ca și în cele mai mici, și chiar și peste marea, vedem că instituțiunea C.-elor accesibile mulțimei a luat o desvoltare foarte mare. Aceasta ie cu atit mai adevărat cu cit avem în trei țeri deosebite trei exemple deosebite de grandioase manifestațiuni. Pe cînd în Germania anual se țin întruniri generale ale muzicanților în diferite orașe, la cari vin și asistă reprezentanți din cele mai îndepărtate părți ale țerei; pe cînd în Anglia se întrunesc sute de societăți co-

rale și instr.-ale, mii de executanți, interpretîndu-se cu astfel de mijloace excepționale oratoriile marilor maiștri Händel, Mendelssohn, ș. a. cea ce constituie poate instituțiunea cea mai originală ce există (v. *Festival*); în Franța vedem instituțiunea concursurilor orfeonice și instr.-ale, cari ținîndu-se succesiv în diferite orașe servesc de pretext la întrunirea unui mare număr de societăți și implicit la o mare abundență de audițiuni accesibile masei publicului. Ie evident că aceste grandioase manifestațiuni muzicale nici o dată nu s'ar putea susține a viud ca simplă resursă punga auditorului; dar pe lingă favoarea mulțimei, care tot gustînd muzica a învățat a o aprecia, ie se bucură și de sprijinul oficial, dacă nu sînt chiar de o organizațiune oficială: conducătorii lumii, convinși de importanța, de rolul muziceii în educațiunea popoarelor, găsesc drept a susține aceste manifestațiuni ale ie, astfel ca iele apărînd cit mai măreț posibil, să prezinte cit mai mare interes.

Dar alături cu acest orizont strălucitor a lumii civilizate, care aici ie sinonim cu lumea muzicală, vedem orizontul trist al țerei noastre. Diferite încercări de societăți filarmonice, cu scopul de producțiuni muzicale, ie drept, s'au făcut în diferite rînduri, prin diferite orașe ale țerei; o existență efemeră. fără

pic de licărire a fost rezultatul acestor încercări. În București subsistă *C.-ele simfonice*, înființate în 1866, sub direcțiunea d-lui E. Wachmann; numărul lor a trecut deja peste sută; iele au un bogot inventar de operele executate și au contribuit cu adevărat a face cunoscute în București parte din capodoperile simfonice ale măștrilor Apusului. Dar în afară de București? Nicăiri (nici chiar Iași) nu poate fi exceptat) nu se poate înjgheba o orchestră complectă, și cu atât mai puțin prin urmare a se prezinta nedifortate operele marilor măștri. Nici chiar societăți corale nu pot subsista și abia dacă anual vedem unul sau două *C.-e* avind oare care importanță artistică. Nu ie locul aici a discuta cauzele și invinuirile, ie de ajuns a constata faptele.

Ie drept că în țara noastră neputind avea loc adevărate *C.-e* artistice, abuzindu-se de sensul larg al cuvintului, au ajuns a se da titlul de *C.* la audițiunile date de lăntări și alți muzicanți de acest ordin prin berării și restaurante.

*C.-Arie* (germ: *Konzert-Arie*), arie de *C.*, prin opoziție cu aria de operă (v. *Arie*).

*C. bisericesc*, de biserică sau *ecclesiastic*, v. Concert I.

*C. istoric*, nume dat la *C.-e* în care se execută muzică de a măștrilor secolilor trecuți, sau dintr'o epocă anumită; a-este *C.-e* sint precedate de

obicei de o conferință asupra măștrilor sau epoei în chestiune. Pare că numele a fost întrebuintat pentru întâia oară de Fetis (1832, Paris); s'a dat apoi de alții *C.-e* istorice și în timpii din urmă au loc înteresante la Conservatorul din Bruxelles, sub conducerea lui F. A. Gevaert, savantul director al acestei instituțiuni.

*C.-maistru* (germ: *Konzertmeister*; fr: *Violon-solo*; engl: *Leader*) primul violonist dintr'o orchestră, funcțiune cumulată adese cu cea de șef de orchestră.

*C. popular*, nume dat la audițiuni muzicale, organizate în sale de teatru sau alte sale spațioase destinate a populariza compozițiunile măștrilor și cari prin moderațiunea prețului intrării siut accesibile tuturor pungelor. Pare că numele a fost întrebuintat pentru întâia oară de Padeloup (Paris 1855) (v. Concert, II). Și la noi s'a cercat a se organiza astfel de *C.-e* destinate a populariza compozițiunile măștrilor, numai pentru ca să poată atrage mulțimea, organizatorul (d. T. T. Burada, Iași 1884) a trebuit să le dea gratuit!

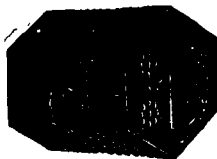
*C.-spiritual* v. Concert (II).

*C.-stück* (germ: *Konzertstück*), = bucată de *C.*, nume dat unor compozițiuni scrise în stil de *C.* (v. I) dar formate nu ca acesta din 3 părți, ci din una singură, sau cel mult din două. Ie oare cum acelaș lucru cu *Concertino*. Se zice

mai cu samă despre compoziții pentru piano și orchestră și C.-s. de Weber ie tipul clasic. Concerta (a), ie a lua parte intr'un concert. Epitetul *concertant* se dă vocilor sau instr-elor cari intr'o compoziție nețin succesiv primul rang, dialogind între ȳele, imitindu-se, sau contrazicindu-se prin ritm, trecindu-și succesiv una altea interesul melodic. Compozițiunea inuși se zice *concertantă*. Mai de multcind in muzica vocală vocile concertau astfel se zicea *Chorus recitativus* prin opoziție cu *Chorus pro Capella*, dat stilului in care armonia ȳera notă contra notă.

Concertina a fost unul din cele intăi nume date instr.-ului numit in urmă *Armoniu* (Debain, Paris, 1838).

In timpii mai noi s'a dat acest nume unei perfecționări a Acordeonului (v.), perfecționare inventată de factorul englez Wheatstone, care ȳ-a dat și forma exagonală ce o are de obicei. Pe ambele place sint dispuși bumbi ce servesc ca taste și a căror apăsare des-



22. Concertina.

chide supapele ce lăstnd liberă acțiunea curentului asupra an-

cielor, le face să vibreze. Se construiește de obicei in 3 dimensiuni: *bas*, *alto* și *sopran*, cea mai uzitată; extensiunea lor, cromatică, corespunde violoncelului, violei și violinei; dar numai aproximativ, căci această extensiune depinde de la numărul bumbilor-taste, care număr variază cu capriciul factorului. Ie au numai un instr. melodic, dar și două voci pot fi ușor urmărite dacă au oare care uniformitate in mersul lor, și chiar acorduri ținute formate din 4 și mai multe sunete pot fi realizate pe acest instr., căruia Berlioz in tratatul seu de instr.-ație ȳi consacră un intreg capitol, provocat de capriciul factorilor englezii de a da taste deosebite notelor *sol*  $\sharp$ -*la*  $\flat$  și *re*  $\sharp$  - *mi*  $\flat$ . C. ȳe intrebuintată mai cu samă in Anglia. și Germania.

Concertinist ȳe acel ce cintă din concertină.

Concertino (it.) dim. de la *Concerto*, bucată muzicală formată dintr'o singură mișcare (v. *Concert-stück*) sau concert de cameră pentru un mic număr de instr.-e, prin opoziție cu *concerto grosso*, nume dat compozițiunilor mai mult sau mai puțin orchestrale concertante (v. *Concert I*). Aceste nume s'au intrebuintat in Italia și relativ la grupul chȳiar al instr.-iștilor: *concerto grosso* numindu-se masa orchestrală intrea-ga, pe cind *concertino* numai



grupul format din quartetul de coarde, despărțindu-se de masa orchestrală pentru a ține un acompaniament mai simplu. Partea violinei prime, în care sînt însemnate cite o dată intrările principalelor instr.-e, în scopul de a servi ca partidă conducătoare, încă se numește cite o dată C. (v. *Concert-maîstru*).

**Concertist** ȳe acel ce ȳea 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) și *Concertino*.

**Concitalo** (it.), termin de expr. =animat, vioi.

**Conclusiune**, cuvint ȳntrebuințat atit pentru partea de ȳcheiere a unei fraze, a unui period, ȳn loc de cadență (v.), precum și pentru partea finală a unei compozițiunii (v. *Coda*). ȳn Fugă de ex. C.-a cuprinde *Stretto*, *Pedala* și ȳcheierea adevarată.

**Concomitant** (fr.), coexistent, se zice despre sunetele armonice (v.) ale unui sunet oare care.

**Concordant** (fr.) nume dat un timp vocei de bariton (v.).

**Concordanță**, se numea ȳn terminologia autorilor vechi ceia ce ȳn urmă s'a numit *consonanță* (v.) Astfel se zicea că două sau mai multe sunete sȳnt ȳn C., cȳnd auzirea lor ȳmpreună s'a producea un efect plăcut asupra urechei.

**Concurs**, luptă pentru a se constata superioritatea meritului

și a talentului. Originea acestui fel de luptă ȳe vechie și Antichitatea ne prezintă exemple nu numai de C.-urȳ individuale dar și ȳntre diferite grupe. Astfel de C.-urȳ vedem organizinduse deja la Grecȳ și monumentele coragice (v. *Choragus*) sȳnt ȳntre altele vii dovezi nu numai de existența acestor C.-urȳ, dar și de interesul, de cazul ce se făcea de rezultatul fericit al unui astfel de C. Obiceiul acestor C.-urȳ trecind de la Grecȳ la Romanȳ și prin aceștia la celelalte popoare, s'a prelungit până ȳn zilele noastre.

Astăzi vedem mai ȳntăi C.-urile individuale instituite ȳn vederea obținerii unui post, a realizării unei lucrări artistice, a unei burse sau premiu bănesc, sau chiar simplu a unei distincțiunii onorifice. Instituirea celor ȳntăi două feluri de C.-urȳ ȳe ȳn timpȳ modernȳ viu criticatã de unȳ; se invocă faptul cum că acest mod de a se acorda funcțiunile artistice sau realizarea de lucrări artistice ar ȳndeparta pe de o parte pe acei, ce tot avȳnd poate adevarate merite, sȳnt timizi sau au o concepțiune ȳnceată, și pe de altă parte pe alții cari, avȳnd merite netăgăduite, sȳnt ȳmpiedecați prin mȳndria lor sau chiar prin frica de a-și vedea micșuratã reputațiunea lor, prezintindu-se ȳn fața unui juriu, a cãreia judecată poate fi adese sur-

prinsă de moment și a căreia sentință poate fi influențată și de alte împrejurări de cit de meritele și capacitatea concurenților. Tot fiind mult adevăr în aceste obiecțiuni, nu ie mai puțin devarat că și susținerea C.-urilor ar avea între alte inconveniente, mai cu samă în ceia ce privește lucrările artistice, pe acela de a se vedea aceste lucrări monopolizate de un grup de artiști bucurându-se de renume, dar a căror merite pot să fie în declin, dacă nu chiar inferioare altora, cărora nu le-a lipsit poate de cit timpul și ocaziunea pentru a se bucura și ei de acelaș renume. Astfel fiind neajunsuri într'o privință, inconveniente în alta, trebuie a presupune că instituțiunea C.-urilor, care a înfruntat zeci de secolé, va mai înfrunta încă; dacă în organizațiunea acestor C.-uri se prezintă neajunsuri, meritul organizatorilor ar fi în a găsi mijloacele ca aceste neajunsuri și dispara iar nu însuși C.-urile.

Pe lângă C.-urile individuale vedem în țerile occidentale instituindu-se C.-uri între grupe de cîntăreți sau instr.-iști pentru obținerea de distincțiuni onorifice, diplome, medalii, cununii, sau alte premii, constînd din obiecte de artă sau chiar bănești. Instituțiunea acestor C.-uri a luat în zilele noastre o mare des-

voltare și iele sînt susținute și încurajate de comuni, de consiliile județene și chiar de ministere. Diferitele societăți sînt gradate în diferite clase și numai după obținerea unui premiu societatea trece într'o clasă superioară. Probele C.-urilor constau în execuțiunea unei bucăți după alegerea societăței concurente, în execuțiunea unei bucăți impusă mai dinainte de organizatori și în cetirea unei bucăți la prima vedere. În Franța, Belgia, Elveția există ziare ce se ocupă în special de aceste societăți și de concursurile lor, a căror rezultate sînt urmărite cu mult interes de toată lumea, nu numai membrii societăței, dar întreaga comună suferînd de înfringerea sau mîndrindu-se de aureola victoriei. Și uitîndu-ne la mulțimea C.-urilor ce se organizează, la numărul societăților, la numărul momentelor în care această mulțime ie substrasă astfel de la distrațiunii, cari adese nu numai nu contribuie în a-i ridica moralul, dar chiar îi sînt dăunătoare, vedem cit de departe sîntem noi de Occident. Condac, cuvînt ce se deriva de la cuvîntul gr. *κόνταξ* sau *κόνταξ*. = suliță sau săgeată. Ie numele dat unei cîntări a Bisericeii orientale, care cași troparul și icosul se rapoartă la evenimentul sau patronul zilei ce se serbează; aceste cîntări încep de obicei prin a se

declara obiectul serbării, după care se aduc laude și se termină printr-o implorare de ajutor, de intervenire pe lângă A-tot-puternicul în favoarea credincioșilor și pare că diferența de nume, care se rapoartă de altmintrelea numai la text depinde de la extensiunea mai mare sau mai mică ce se dă acestui eveniment sau laudelor ce se aduc patronului zilei. De ordinar aceste trei cîntări se cîntă una după alta. Conduce (a) se întrebuintează adese ori în acelaș sens cu a *dirija* (v.). De aici expresiunile *Conducător* sau *Conducător* = dirijor (v.), șef de cor sau de orchestră.

*Notă conducătoare* (germ: *Leitton*, engl: *Leader note*). nume dat atit notei sensibile cit și notelor caracteristice.

*Partidă conducătoare* (germ: *Direktionsstimme*) se numește o partidă obicinuit de violina (de unde fr: *Violon conducteur*) sau chiar de violoncel, în care sint indicate, prin note mici, intrările instr.-elor principale, cea ce permite violonistului sau violoncelistului a conduce. Se înțelege că aceasta nu poate avea loc dect pentru compozițiunii a căror simplitate în orchestrațiune permite suprimarea partițiunei și a unui adevarat șef de orchestră (v. *Concertino*).

Calificațiunea *conducător* ie încă aplicată cuvintului *motiv*. Acest nume a fost dat de Wagner,

de la care a fost adoptat de scriitorii moderni, unui motiv sau mai bine unei fraze muzicale, caracteristică prin mersul seu melodic, prin ritm sau prin armonie, care revenind adese ori în cursul unei compozițiuni, amintește situațiunea, împrejurările, în cari pentru prima oară a fost auzită. Ideia nu ie nouă, și Mozart, Weber ș. a. au aplicat-o în operele lor; numai la ieși motivul caracteristic se rapoartă mai mult la personaj, nu la situațiune (Leporello în *Don Juan*, Caspar în *Freischütz*); primul care a întrebuintat motive conducătoare în sensul de astăzi pare că a fost Weber (în *Euryanthe*). Cea ce aparține lui Wagner iese numele și sistematizarea motivului conducător. Chiar din primele opere, întrebuintază iesel sistem pe care il desvoltă în cele următoare și care, mai cu samă în Tetralogia sa, iese o astfel de importanță că prin aceasta se stabilește oare cum o unitate tematică în întreaga operă. Totuși prin mulțimea acestor motive și prin variațiunea lor, nu ie ușor lucru a le urmări la reprezintație, astfel că auditorii neinițiați au cu drept nevoie de un alt gen de *Conducători*, de cari în timpii din urmă a apărut un mare număr în lumea muzicală și mai cu samă în Germania: „*Conducători* în operele scenice ale lui Wagner“ (*Führer durch Wagner's Bühnenwerke*).

În Compozițiune se numește *conducere* arta de a prezenta ideile principale, a le întretăia de alte idei episodice, a le desvolta, a varia modulațiunile și a le da durata convenabilă, într'un cuvânt a trage foloasele posibile din ideile inventate. Dacă într'o compozițiune frumuseța și originalitatea acestor idei denotă un dar do la natură, ingenioasa lor conducere denotă mina abilă, compozitorul instruit. În studiul elementar al Compozițiunii, în Armonie, se întrebuințează cuvântul *Conducere* în special raportându-se la mersul diferitelor voci, și aceasta nu numai în cea ce privește mișcările (v.) armonice și melodice, preparațiunea (v.) și rezoluțiunea (v.) disonanțelor și notelor alterate, dar și în privința mersului izolat al fiecărei voci; astfel se poate foarte bine ca o bucată de muzică sau un exercițiu de armonie să fie corect din punctul de vedere al regulilor privitoare la aceste deosebite lucrări, și totuși vocile să fie rău *condușe*, cea ce înseamnă că aceste voci nu au destulă ușurință și eleganță în mersul lor. Numai prin exercițiu continuu armonistul poate căpăta abilitatea care-i permite a dispune astfel vocile, ca fie care să pară independentă, tot fiind în același timp intim legată în ansamblu.

În terminologia autorilor vechi italieni și latini se întrebuința

cuvântul *conducere* (it.: *conducimento*, lat.: *ductus*) raportându-se la mersul melodic al unei voci, prin grade unite. Se deosebea mai multe feluri: *directă* (it.: *retto*, lat.: *rectus*) în suire; *întoarsă* (it.: *ritornante*, lat.: *revertens*) în pogori-re; *încunjurătoare* (it.: *circumcorrente*, lat.: *circumcurrents*), mergind în sus apoi în jos, sau viceversa. Sint expresiuni azi ieseite din uz.

Conducimento v. a *Conduce*. *Conductus* (lat.) se numea în sec. 12 o formă muzicală pentru mai multe voci care se deosebea de *Organum* (v.) și de *Discantus* (v.) prin aceea că nu iera construită pe un *Cantus firmus* (v.) luat din Cîntul plan sau dintr'un cîntec popular, ci chiar partida tenorului iera o melodie lucrată de compozitor. Se deosebea în *Simplex*, *duplex*, ș. a. după cum iera pentru 2, sau 3 voci ș. a. Mai târziu, în construcțiunea Fugei și a altor forme se numea C. un mic motiv melodic care servește de legătură între o frază principală și alta (v. *Coadă*). În orgă se dă numele de *Conducte* (germ.: *Konduclen*) tuburilor subțiri, de ordinul de zinc, cari servesc a duce aerul de la rezervorjiu la tuburile sonore.

Conex, în Cîntul plan, v. *mixt*. *Confrenie* (fr.), *Congregatio* (lat.) = înfrățire, asociațiune nume purtat în vechime de unele societăți cu scopuri artistice.

Con gusto (it.), termin de expr. = cu gust.

Conic, epitet dat tuburilor sonore cari merg lărgindu-se din ce în ce, cu cit se îndepărtează mai mult de capătul pe unde se introduce curentul și să apropie de capătul opus (v. *tub*). În orgă se dă chiar numele de *jocuri conice*, jocurilor formate din tuburi avind o formă mai mult sau mai puțin conică.

Conivi sau Conyvi, specie de fluiet cu 6 borte laterale, utilizat în Peru.

Conque (fr.) v. *Conca*.

Consecutiv v. *Quinte* și *Octave* consecutive, și *Mișcare* paralelă.

Consequent. = acela ce urmează, se numește în compoziție vocea ce reproduce un motiv propus de o altă voce, care iese numele de *antecedent*, fie aceasta în Canon, în Fugă sau în orî ce compozițiune cu *imitațiuni* (v). Tot numele de *C.* se dă încă în frazare, membrului al doilea al unui period, prin opoziție cu întâiul, de care se deosebește prin o cadență suspensivă și care și iese numele de *antecedent*.

Consequența (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*) iese numele dat în special școlilor în care se învață muzica, predindu-se studiile ce se cred necesare ca elevii să

poată deveni compozitori, profesori, dirijori, cîntăreți, virtuozii sau instr. iști. Contra a-parențelor numele nu le vine de acolo că aceste școli ar avea misiunea de a *conserva* arta și tradițiunile, doctrinele artistice; cuvîntul it. *C.-io*, care a fost adoptat în celelalte limbi, însemnează *azil*, și în adevăr cele întâi școli muzicale ce au purtat acest nume au fost aziluri, orfelinate, în cari se adăposteau copiii sarraci pentru a li se procura o educațiune și un mijloc de a-și câștiga viața, și pe cînd la Neapole aceste școli purtau numele de *C.-io*, școli absolut identice la Veneția se numeau *Ospedale* (it. = ospiciu).

Anterior școlilor ce au purtat acest nume, muzica se preda sau individual sau în școlile întreținute pe lângă biserică și destinate mai cu samă a produce cîntăreți bisericești, coriști și maiștri de cor. Astfel a fost școala înființată la Roma deja din sec. 5, de papa Hilarius, și acele înființate după modelul acesteia, la Metz și la St Gal, în sfîrșitul sec. 8, de Carol cel Mare, ș. a.

Cu cit însă muzica lua o dezvoltare mai mare, și studiul iese devenea mai complicat și mai arid. Pe de altă parte școlile bisericești ne mai puțin satisfac în totul cerințelor muzicale ale timpului, oamenii de bine, împinși de caritate, văzură în arta muzicală o ca-

rieră, o sursă de trai pentru cei nenorociți și astfel în sec. 16 apare prima școală muzicală, ca stabiliment de caritate: *C.-io Santa Maria di Lorelto*, din Neapole, înființat în 1537, prin călugărul spaniol Gio. di Tapia. Aceasta a fost urmată repede de înființarea altor trei: *C.-io di Sant' Onofrio*, *C.-io della Pietà de' Turchini* și în 1589 *C.-io dei poveri di Gesù Christo*. Din aceste școli, înființate și susținute prin caritate, au ieșit acei cari au făcut gloria Școlii neapolitane, a căreia 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 școli muzicale neapolitane vedem la Veneția așa numitele *Ospedale* și anume: *della Pietà de' mendicanti, degl'incurabili* și *di San Giovanni e Paolo*, acest din urmă rezervat în special fetelor și numit *Ospedaletto*; aceste școli au subsistat până la sfârșitul sec. 18.

Un alt vechi C. italian iese din Palermo, *C.-io buon pastore*, înființat la 1615 și transformat în 1713 în *Collegio di musica*.

Conservatoarele moderne, tot păstrând principiul învățămîntului gratuit sau cel puțin dat în schimbul unei mici sume,

sînt, cea mai mare parte, instituțiuni întreținute sau subvenționate de guverne sau de comuni, destinate a aduna și desvolta talentele muzicale și caritatea nu intră întru nimic în organizațiunea lor. Nu există oraș de oare care importantă în Italia, care să nu aibă școala sa muzicală, fie sub numele de C., fie sub acel de Liceu, Colegiu sau Institut. Între acestea cele mai însemnate sînt:

*Collegio di San Pietro a Majela*, la Neapole, numit astăzi de la localul ce ocupă, în vechia mănăstire cu acest nume și transformat din *Collegio reale di musica*, înființat la 1808, prin regele Murat, din cele patru vechi școli neapolitane. În acest stabiliment, contrar principiului admis în cele mai multe școli, unde studiul muzical iese exclusiv. elevii, interni și externi, primesc, pe lângă cunoștințele necesare practicei muzice, și noțiuni literare și științifice elementare, necesare orî căruia om. Limitele de vîrstă sînt între 12 și 23 de ani, (admițîndu-se excepții pentru talentele adevărate, dar remase în urmă cu instrucțiunea artistică), și resurse proprii pune școala în pozițiune a da 70 de burse la elevii strguitoari. Cursul cel mai superior, acelu de Compozițiune, durează reglementar 8 ani.

*Regio Collegio di musica*, din

Palermo, urmașul vechiului *C. -io buon pastore*, înființat la 1615, a căreia avere, apropiindu-și-o statul în 1863, îl transformă în stabilimentul de astăzi.

*Liceo Benedetto Marcello*, la Veneția, înființat la 1877, ie principală școală venețiană astăzi. Îe subvenționată de stat și de comună.

Școli de origină mai nouă sint în: Bologna. *Liceo musicale* (1864), dă instrucțiune la peste 300 de elevi anual; are o faimoasă bibliotecă provenind din bibliotecile lăsate de Padre Martini și de Gaet. Gaspari; Milan, *Regio C. -io di musica* (1807); Genua, *Cirico istituto di musica* (1829), depinzind de comună; Florența, *Regio istituto musicale* (1860); Turin, *Liceo musicale*, depinzind de comună. Cel mai nou îe 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 sfârșitul 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 adaugă o clasă de declamațiune. Revoluția de-ființă această școală și o înlocui în 1795 prin așa numitul *Institut national de*

Titus Cerne: Dictionar de muzică.

*servatoire national de musique*, nume ce î-a ramas până azi, schimbîndu-se numai după timpuri epitetul de *national* în acel de *royal* sau *imperial*. Prin numărul claselor, prii dezvoltarea ce s'a căutat a se da totdeauna studîilor artistice, prin numele celebre a acelor ce au ținut la onoarea de a figura ca profesori ai acestei instituțiuni, îea și-a căpătat un renume unîversal și îe considerată ca una dintre cele întăi 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, Baillot, Rode, Kreutzer, Romberg, Catel, Carafa, Halevy, Tulou, Berlioz, Delibes ș. a. Un comitet format din profesorii cei mai de valoare și din artiști străini școalei regulează mersul studîilor și programele în vigoare. Fîind considerat ca o școală de perfecționare, nu sint examene propriu zise, ci numai concursuri pentru distincțiuni, premii și medalii. Cel mai înalt premiu îe dat pentru compozițiune: *Grand prix de Rom*, și constă într'o subvențiune acordată pentru a sta 3 ani în Italia, cu obligațiunea de a trimite din cînd în cînd compozițiuni dovedind asiduitatea stipendiatului. Acest premiu se acordă în urma unui dublu concurs: uunai după o probă pregătitoare, o fugă

și un dublu cor scris în lojă, concurenții sînt admiși la proba decisivă, care constă în a scrie în lojă, în timp de 20 de zile, o cantată pe text dat, pentru soli și orchestră.

În alte 5 mari orașe din Franța: Marsilia, Tuluza, Nantes, Dijon, Lion, funcționează sub numele de sucursale sau filiale ale C.-ului din Paris, școli muzicale municipale.

O școală importantă în Paris este *École Niedermeyer*, transformată din Institutul de muzică bisericească înființat în 1817 de Choron, și destinată a da mai cu samă organizațiști și șefi de coruri.

Unul din cele mai vechi conservatoare moderne, și în același timp cu o organizațiune excelentă, este cel din Praga, înființat la 1811 sub direcțiunea lui D. Weber. Aici, ca și la C.-ul din Neapole, pe lângă studiile muzicale, elevii primesc noțiuni de Estetică și Istoria muzicii și de limbele franceză și italiană.

Pe lângă acesta, în Austro-Ungaria una din cele mai căutate școli este C.-ul Societății amicilor muzicii din Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde*) înființat la 1817 sub Salieri, ca școală de cînt, și transformat în 1821 într'un adevărat C. Apoi școli muzicale sînt în Bupa-Pesta, Graz, Inspruck, Salzburg, Lemberg.

În fruntea școlilor germane primul rang îl ocupă acel din Leipzig, fondat în 1843 sub

direcțiunea lui Mendelssohn, și care a numărat între profesorii săi pe Schumann, Hauptmann, F. Hiller, N. Gade, I. Moscheles, E. F. Richter, Grieg, Sullivan, Schwendsen ș. a.

Cea mai principală școală berlineză este *Königliche Hofschule für Musik*, depinzînd de Academia regală a artelor și cuprinzînd trei secțiuni: de muzică bisericească, înființată la 1822, de compozițiune, înființată la 1833 și de muzica practică, înființată la 1868. Afară de aceasta sînt importante școli private. În diferite alte orașe sînt asemenea școli cari se bucură de un meritat renume; la: Colonia, înființat sub direcțiunea lui F. Hiller (1850); Dresda (1856); Stuttgart (1856), renumit mai cu samă pentru pianiști; München (1867); Würzburg (1801); Weimar (1872); Francfort (1860); Karlsruhe (1884); Wiesbaden (1872) ș. a. În Breslau, Regensburg ș. a. sînt renumite școli de muzică bisericească.

În Rusia încă sînt școli muzicale cari au dat frumoase rezultate, la Varșovia (1821), Moskova (1864), Petersburg (1865).

În Anglia, unde unele universități pot conferi titluri muzicale (v. *Bacalaureat și Doctor*), școlile speciale muzicale nu lipsesc și numai Londra numără 5 școli superioare, dintre cari cele mai principale sînt: *Royal Academy of music*,



înființată la 1822 și dirijată de Mackensie, și *Royal College of music*, înființat la 1883 sub direcțiunea lui Grove, Sint apoi conservatoare în Dublin și Edimburg.

Spania are școli muzicale la Valencia, la Saragosa, dar mai cu samă C.-ul din Madrid, înființat la 1830 a luat o astfel de desvoltare că ie anual frecventat de peste 2000 de elevi.

În fruntea statelor mici ale Europei stă naturalmente Belgia; C.-ul din Bruxelles, înființat la 1813, și reorganizat la 1832, dirijat mai întâi de Fetis și actualmente de Gevaert, ie nu numai cea mai superioară școală muzicală a Belgiei, dar prin excelență unul din cele întâi din lume și producțiunile date la acest C. pot servi de model. Stabilimente de o importanță mai mică, dar care ar putea încă servi de modele, sint în Gand, în Liège și mai cu samă în Anvers, leagănul școlii flamande moderne.

Sint încă de citat școlile muzicale din Haga (1826), Rotterdam (1845), Amsterdam (1863), Copenhaga (1867), Cristiania (1865), Stockholm (1771), Lisabona (1836), Atena și mai cu samă în Elveția, unde găsim la Geneva, Bale, Berna, Zurich ș. a.

Urmind exemplul Europei, America a înființat numeroase școli muzicale nu numai în orașele principale din Statele Unite (New-York, Cincinnati,

Baltimore, Boston ș. a.), dar și în statele de sud și de centru și la Expoziția din 1889 se putea vedea fugi și alte lucrări realizate de elevii C.-urului din Vera-Cruz, ceea ce dovedește că nu ie absolut nevoie de un lung trecut artistic pentru a se ajunge la rezultate satisfăcătoare, și că de multe ori o bună organizațiune a unei instituțiuni dă în citi-va ani ceea ce nu se poate aștepta de la o alta în jumătate de secol și poate și mai mult.

În România avem actualmente două școli muzicale. Deja din prima jumătate a sec. 19 s'au făcut încercări de a se înființa școli destinate a da o instrucțiune artistică; aceste încercări, din inițiativă privată, avură de rezultat înființarea școlilor societăților filarmouice, în București (1834) și în Iași (1835); cu toate rezultatele îmbucurătoare de la început, aceste școli nu au avut decit o durată efemeră, și, abia după mai bine de 25 de ani după aceste încercări, apar instituțiunile înființate de guvern, și anume: în Iași, la 1860, astăzi sub direcțiunea d-lui E. Caudella, în București, la 1864, astăzi sub direcțiunea d-lui E. Wachmann. Nu ie locul a discuta organizațiunea lor și pe de altă parte o reformă fiind anunțată ca pe punctul de a se realiza, ar fi de prisos a mai insista asupra

rezultatelor ce ne-au dat aceste instituțiuni de la organizarea lor și până azi.

Dacă ne raportăm la organizațiunea generală a diferitelor școli ce am trecut în revistă, vedem că, cu mici diferenți, lea ie aproape aceiași la toate. În cele mai complete există cite o clasă pentru fie-care instr. al orchestrei, cite una sau mai multe clase pentru violină, piano, principii elementare și solfegiu, cînt, operă, armonie, compoziție, estetică și istoria muzicii. La acele la care se alipit și învățămîntul dramatic, există asemenea clasă de comedie și dramă, și de istoria literaturii și artei dramatice. După această categorie de școli, în aparență complete, vin acele cari, tot avînd clase relative la compoziția și practica muzicii, sînt lipsite însă de clasele de estetică și istorie; și în fine o a treia categorie cari nu au decit citeva clase instrumentale și clasele elementare de compoziție (armonie). În această ultimă categorie vin și se clasază conservatoarele din țara noastră.

În privința valorii diferitelor instituțiuni existente, opiniunile sînt foarte variate. Cîia ce li se impută mai mult, și cu drept cuvînt, iese programul lor unilateral. Învățămîntul lor exclusiv muzical. Pentru a fi admis în aceste școli nu se cere aproape nicîrîrb-

solvirea altor studii, și chiar dacă dispozițiunile regulamentelor cer așa ceva, nîndeplinirea acestor condițiuni nu le nici o dată o piedică serioasă pentru a fi admis. Pe de altă parte în generalitatea acestor școli alte studii decît muzicale, nu se predau, și aceste împrejurări aduc adese rezultate fusteste unor talente tinere. Gradul de cultură muzicală a secă vostru însă, îndepărtînd ori ce ideie de suprimare, face indispensabilă existența acestor școli. Numai defectele organizațiunii lor cer reforme și îmbunătățiri și în aceste reforme și îmbunătățiri o normă pentru toți ar trebui să fie principiul ce numai excepțional se prezintă la unele școli: obligațiunea studiilor așa zise umanitare.

Consolă ie numele dat părții superioare a harpei, parte careia de obicei i se dă forma unui S; în lea ie mecanismul principal al harpei.

Consonant, epitet întrebuintat în sensul de „plăcut pentru auz”, și aplicat cuvintelor *intercal, acord, armonie* (v. *Consonanță*).

În muzikie se dă numele de C-e sau *neglasnice*, prin opozițiune cu *vocale*, semnelor cari nu reprezintă sunete, ci numai se rapoartă la modul lor de intonare; sînt prin urmare semne de expresiune. Iele sînt în număr de 5: *Varia, Omalon, Antihenoma, Psifiston, și Ete-*

on; mai de mult se mai întrebuința și semnul numit *Endofon* (v. aceste cuvinte).

Consonanță (lat.: *Consonantia*) în contopirea a două sunete ce produc un efect plăcut asupra auzului. C.-e sau *interrale consonante* sunt deci intervalele cu raporturi numerice simple: *Octava* ( $2/1$ ), *quinta* ( $3/2$ ), *quarta* ( $4/3$ ), *terța* ( $5/4$  sau  $6/5$ ), *sexta* ( $5/3$  sau  $8/5$ ) și reduplicările lor. C.-ele se împart în *perfecte* (*juste* sau *drepte*), cele trei d'întăi, cari nu le găsim de cit de o singură specie în scara armonicilor și *imperfecte*, terța și sexta, cari pot fi *major*e ( $5/4$  sau  $5/3$ ) sau *minor*e ( $6/5$  sau  $8/5$ ).

Unii autori dau o mai mare extensiune cuvintului C. înțelegând prin ție și combinațiunile de trei sunete ce se află între țiele în raporturi simple, adică acordurile formate din intervale consonante, acordurile perfecte, numite țiele în-suși la rîndul lor *acorduri consonante* (v. încă *Acord* și *Interval*).

Consonance (fr.) = Consonanță (v.). Către începutul sec. 18 s'a numit încă astfel o specie de harpă orizontală așezată pe patru picioare, instr. imaginat de abatele Du Mont.

Constant-accord (fr) v. *Claverin* și *Piano*.

Constitutiv, epitet ce se dă semnelor de alterațiune ce intră în constituțiunea unei game și formează prin urmare *ar-*

*matura* (v.) ției, prin opozițiune cu acele ce se pot întilni *accidental* (v), prin alterațiunii melodice sau armonice. *Note*, c.-r sunt acele care intră în formațiunea întimă a unei game sau unui acord.

Constrins, epitet ce se aplică armoniei, unei melodii sau valoarei notelor, cind acestea sunt supuse la o lege de uniformitate oare care; de ex. *bas constrins* (v.).

Continua (it.) = ției numără, termen tehnic ce se întilnește în unele partițiuni, mai cu samă din sec. trecut, la începutul sau la mijlocul unei partide, pentru a arăta că instr.-istii la care se rapoartă tac și trebuie să numere tactele ce au a tăcea până la intrarea lor. Continuo (it.), cuvînt întrebuințat ca prescurtare în loc de *basso c.* (v. *bas continuu*).

Contra, cuvînt care în cuvintele compuse (v. mai la vale), modifică în diferite sensuri accepițiunea cuvintelor cu cari se leagă. Întrebuințat izolat ție prescurtarea cuvintului *contralt* (v.). Pus pe lingă numele unei note, arată ca acea notă face parte din octava numită în special *C.-octavă* (v.).

Contr.-alto, v. *Contralt*.

Contra-armonie, expr. întrebuințată de unii autori în acelaș sens cu *Contra-lemă* (v.).

Contrabas (it.: *C.-so*; fr.: *Contrebasse*; eugl.: *Double-bass*; germ.: *Kontra-bass*), cel mai mare dintre instr.-ele de coarde și

arcuș. Ca un străbun al său poate fi considerat instr.-ul cunoscut de prin sec. 12 sub numele de *Trompeta marină* (v.). În familia violelor găsim rolul ținut astăzi de C. îndeplinit de vechiul *Violone* (v.); de altmintelea numele de *Violone* a fost dat un timp și instr.-ului pe care-l numim astăzi C., de care însă se deosebea prin numărul coardelor și prin limba sa purtând diviziuni. În forma sa de astăzi îl găsim deja de prin începutul sec. 17, în Italia sub numele de *Contra-Violone* și în Germania sub acel de *C.-geige*. În Franța iel n'a fost introdus decit la începutul sec. 18 (în orchestra Operei din Paris), prin Monteclair, și până pe la mijlocul sec. 18 această orchestră nu poseda decit un singur C. Succesiv Gossec, apoi Philidor obținură cu ocaziuni încă unul și azi importanța lui în orchestră ie așa de bine stabilită că se întrebunțează 6, 8 și chiar mai multe, cari, împreună cu violoncelul formează fundamentul orcheștrei moderne.

S'a întrebunțat C.-se cu 3 coarde (*sol<sub>-1</sub>*, *re<sub>1</sub>*, *la<sub>1</sub>*, sau *sol<sub>-1</sub>*, *do<sub>1</sub>*, *fa<sub>1</sub>*), preferate mult timp în Franța; altele cu 5 coarde (*fa<sub>-1</sub>*, *la<sub>-1</sub>*, *re<sub>1</sub>*, *fa<sub>#1</sub>*, *la<sub>1</sub>*) preferate un timp în Germania; astăzi întrebunțarea C.-ului cu 4 coarde ie generalizată. Până pe la 1830, judecând după muzica măștri-

lor, pare că acordul iera identic cu acel al violoncelului, numai cu o octavă mai jos: *do<sub>-1</sub>*, *sol<sub>-1</sub>*, *re<sub>1</sub>*, *la<sub>1</sub>*. Astăzi acordul C.-ului, din cauza dificultăților ce prezintă degitatul la acordul prin quinte pe un gît atit de mare ca acel al C.-ului, ie stabilit prin quarte: *mi<sub>-1</sub>*, *la<sub>-1</sub>*, *re<sub>1</sub>*, *sol<sub>1</sub>*.

Muzica de C. se notează în cheia de *fa* pe linia a 4<sup>a</sup>, o octavă mai sus de cum sună; astfel nota scrisă:



Extensiunea scrisă a C.-ului ie de la *mi<sub>1</sub>* până la *la<sub>3</sub>*, mult până la *do<sub>3</sub>*. R. Wagner în *Reingold* pogoară cu  $\frac{1}{2}$  de ton coarda gravă și acest *mi*  $\text{♯}$  astfel obținut formează o pedală prelungită timp de 136 de tacte.

C.-iștii întrebunțează un arcuș avind aceeași formă ca și acel al vioinei, numai mai scurt; unii însă întrebunțează și azi un arcuș de o formă specială, așa zis *à la Dragonetti* (v. *arcuș*).

Au fost virtuozii C.-iști cari au arătat o miraculoasă agilitate în jocul lor; astfel a fost Kämpfer, care executa concerte de violină; Dragonetti, care cînta duete de violină avînd ca partener pe Viotti; Bottesini, Hanse, Sturm, Simandl, Bernier, Gouffé, Negri, Montagnari, Rossaro, Laska,

Scontrino, Albert ș. a., cari în scrierile lor, studii, concerte ș. a. au întrebuițat pasaje demne de arcușul unui violonist. Dar nu acesta iese adevăratul timp de acțiune al C.-ului. Chiar în muzica de cameră, ude-l găsim cite o dată, mai cu samă în septete (Beethoven, Hummel), tu poate să-și arăte iesel toată energia sonorității sale. Adevăratul seu loc iese în orchestră, unde produce efecte dramatice excelente, de cari maiștrii ne-au lăsat neintrecute exemple. Astfel iese fraza trăgănată a C.-ului care acompaniază saparea groapei lui Florestan de către Leonora și temnicer în *Fidelio* de Beethoven; astfel iese faimosul *la pizzicato*, al C.-ului, care revine în diferitele scene din *Freischütz* de Weber, anunțind totdeauna un moment teribil. *Tremollo* de C. asemenea iese de un puternic efect dramatic și dă orchestrei o înfățișare amenințătoare. Coarde duble nu se întrebuițază de obicei decit dacă unul din sunete iese dat de o coardă liberă, și numai quinte sau octave. Sunetele armonice asemenea sînt de o întrebuițare restrînsă, neputîndu-se întrebuița decit acele ale coardelor libere, ducîndu-se astfel extensiunea C.-ului pînă la  $re_5$  (incomplete însă). Un frumos exemplu de întrebuițarea acestor sunete supra-acute ale C.-ului iese scena de pe țărmurile Nilului,

la începutul actului III din *Aida* de Verdi, în care C.-ele și violoncelele formează o triplă pedală pe care se razemă melodia simplă și monotonă a flautului susținută de arpeggiile repetate ale violinelor.

De ordinar C.-ul dublează în orchestră, în octava gravă, partida adevărată a basului, ținută de violoncel, fagot, trombon ș. a., simplificînd această partidă cînd iese prea încercată; cite o dată, mai rar însă, iese desinează în regiunea gravă a claviaturii orchestrale o partidă reală, adevăratul bas al edificiului armonic.

În diferite timpuri s'au făcut încercări de a se construi instr.-e și mai mari decit C.-ul, dar aceste încercări n'au dat alt rezultat decit obiecte de curiozitate de care azi se vîd încă specimene prin unele muzei instr.-ale. Una din cele mai curioase de aceste încercări a fost desigur *Octobasul* lui Vuillaume, expus la 1855, și azi în muzeul conservatorului din Paris. La expoziția din 1889 factorii Gand și Bernardel, din Paris, au expus un C. cu 5 coarde, sunînd exact o octavă mai jos decit violoncelul, fără a prezînta în execuțiune mai multă greutate decit C.-ul ordinar.

Numele C. se dă încă la o categorie de voce bărbătească posedînd note mai grave decit vocea ordinară de *bas* (v.).

Apoi se aplică pe lingă nu-

mele unor instr.-e. arătând că speciile purtând acest nume au registrul lor principal în regiunile extrem grave ale claviaturii: astfel sînt: *Saxhorn*, *Saxofon*, *Saxosofon*, ș. a. În special în muzicele de armonii și fanfare se înțelege prin *C.-e. instr.-ele grave* din familia *Saxhornior*, numite încă *bourbardon*, cu fundamentalele *C<sub>1</sub>-1* sau *fa<sub>1</sub>* și mai cu samădo- sau *si<sub>2</sub>*. Prima idee a acestor instr.-e, cărora de obicei li se dă o formă circulară, de unde și numele de *Helico* a ce li se mai dă, pare a aprindeținea factorului W. Cervený, din Koniggrätz (1845); totuși acest factor a construit în 1873 un *sub-C.*, pogorînd până la *do<sub>2</sub>*. Acestor instr.-e li se mai dă încă numele de *C.-e. de aramă*.

Sub numele de *C. cu ancie* se înțelege o specie de *Contra-fagot* (v.) construit în metal, și avînd 17 chei, ceia ce-i dă o extensiune de la *do<sub>1</sub>* la *sol<sub>2</sub>*, întrebunțat mai cu samă în unele haude de armonie. Ideia aparține casei Schölnast din Presburg (1838), și a fost perfecționată de C. Mahillon (Bruxelles 1868).

În fine în orgele unor vaste catedrale, se numesc *C.* jocuri cari întăresc în regiunile extrem profunde basul propriu zis. Iele sînt formate din tuburi din octava zisă de 32 de picioare, cite o dată însă numat de 16 picioare. Contrabașii le acel ce cîntă în *contrabas* (v.).

*Contra-bombardă*. În orgă, joc de

tuburi cu ancie, de 32 picioare. *Contra-vînt*, unul din numele date altă dată *contra-punctului* (v.). *Contra-dans* (it.: *Contra-danza*; fr.: *Contre-danse*; germ.: *Conter-lanz*), dans de origină engleză introdus pe continent pe la 1710. Origina numelui vine de acolo că dăntuitorii se pun pe două șiruri, unul în fața altuia, unul *contra* altuia. Etimologia *Contry-dance* (engl.) = dans de sat, nu îe adevărată pare; variațiunea figurilor și rafiurarea mișcărilor arată că îe departe de a avea această origină. Muzica constă în fraze scurte, de cite 8 tacte, reluate și repetate, de o mișcare destul de vioaie, în  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ , și mai rar în  $\frac{3}{4}$ , ceia ce face că în vorbirea ordinară *C.-d.*-ul îe confundat cu *Cadrilul* (v.), de care nu se deosebește în fond decît prin numărul dăntuitorilor, figurile executate de dăntuitori varînd cu timpul și moda și la unul ca și la altul. Mulți maiștri celebri au scris *C.-d.*-uri: între aceștia Mozart și chiar Beethoven, care nu numai a scris o serie pentru orchestră, dar a și dezvoltat unul în finalul simfoniei eroice.

*Contra-expunere* se numește în Fugă reproducerea temeii și a răspunsului în ordinea inversă de cum a fost în *expunere* (v.), adică începînd cu răspunsul căruia îi urmează tema. De ordinar expunerea îe separată de *C.-e.* printr-o parte episodică. *Contra-fagot*, îe un fagot de

dimeniunii mari, juctnd 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 decit fagotul; cele actuale nu posedă notele extrem grave (4), astfel că extensiunea C.-f.-ului ie de la  $re_1$  până la  $fa_2$ , nefiind nici o rațiune a o prelungi în sus. Maiștrii clasici, mai cu sumă Haydn și Beethoven au întrebuințat C.-f.-ul în orchestrația unor bucăți ce necesitau o sonoritate puternică, ca în principalele coruri din *Creațiune* și *Sesoane*, ca în finalul simfoniei în *do* minor și în acel al simfoniei cu cor. Din nefericire, din cauza greutății execuțiunii, cerindu-se o putere de iusufiațiune ce nu se întilnește ușor, acest instr. mai nu se cunoaște în afară de Germania, și chiar aici se întilnește foarte rar, în cit trebuie a-l înlocui: ie cea ce se și face, numai prin această înlocuire se denaturează timbrul voit. În Belgia și în Anglia se construiesc o specie de C.-f.-e de metal (v. *Contrabas* cu ancie) avind aceiaș extensiune, prezintnd ușurință în execuțiune, dar de un timbru cam nasal. Instr.-e analoge în Germania poartă numele de *Tritontkon*. Înlocuirea C.-f.-ului prin sarusofonul contrabas, cum se face în Franța, ie mai reușită.

*Contra-fugă*, nume dat la o fugă

(v) scrisă în urma altei fugi, și cu o temă formată din tema dată, numai prin mișcare contrară. În toate celelalte privinți legile ieii snt aceleași ca și la fuga obicinuită. Exemple de C.-f.-se pot vedea în *Kunst der Fuge* de J. S. Bach, numerile 5, 6, 7 și 14.

*Contra-horn*, nume dat Lamferhoff, din Berlin, la o specie de saxhorn-alto, construit de iel în 1845.

*Contrain* (fr.) = conștrins (v.).

*Contralt* (it. *Contr'alto*), nume dat în special femeilor avind voce de *alto* (v.). Din cauza caracterului prin excelență dramatic al acestei voci, locul ieii ie mai mult în opera mare decit în opera comică, unde ie înlocuită prin vocea de *mezzo-sopran*, și roluri adevarate de C. se găseșe mai mult în repertorul italian: Leonora (în *Favorita*), Azucena (în *Trociatore*), Maddalena (în *Rigoleto*), Amneris (în *Aida*); și chiar roluri bărbătești (travestite): Arsace (în *Semiramis* de Rossini), Romeo (în *Capuleti i Montecchi* de Bellini) snt încredințate acestei voci. În repertorul francez deși mai rar, dar tot găsim: Fides (în *Proșetul*), Regina (în *Hamlet*) și chiar bărbătești: Orfeu, în opera cu acelaș nume, de Gluck. Factorul Vuillaume, din Paris a dat numele de C. la o violă ne diferind de cea ordinară decit prin înălțimea fascielor laterale. Numele de C.

se mai dă încă unui joc de armoniu.

**Contraltist**, nume dat în secolii trecuți castraților avind voce de *alto* (v.). Îe de notat că vocile acestor cîntăreți aveau în general mai multă putere și extensiune în registrul grav decît vocile de contralt femeiești. Printre cei mai celebri C.-i se citează castrații (v.) Bernardi, Carestini, Guadagni, Aprile, Crescentini, Salimbeni, Porporino, ș. a.

**Contra-octavă**, nume dat octavei cuprînzînd notele dintre  $do_{-1}$  și  $si_{-1}$ .

Numai orga mai posedă o octavă mai gravă decît aceasta:  $do_{-2}$ — $si_{-2}$ , numită *C.-o.-mare*, care cuprinde sunetele cele mai grave ale sistemului muzical,  $do_{-2}$  fiind dat de un tub de 10 m. 516 mm. lungime și producînd 32 de vibrațiuni simple pe secundă.

**Contra-parte**, nume dat într-o compozițiune în două voci uneia din părți în raport cu cealaltă. Cite o dată se întrebuințează acest cuvînt în acelaș sens cu *contra-temă* (v.).

**Contra-posaune** (germ), joc de orgă, de 32 picioare.

**Contra-punct**, propriu zis îe o melodie scrisă pe o altă melodie dată. Numele îi vine de acolo că în primii timpî ai dezvoltării artei melodiilor simultanee, sunetele muzicale fiind reprezentate grafic prin puncte, trebuia contra punctelor ce reprezentau melodia dată (v.

*Cantus-firmus*) a se scrie alte puncte reprezentînd o altă melodie (lat: *Punctum contra punctum*, sau prescurtat: *contra-punctum*).

Condițiunile ce trebuie să îndeplinească această nouă melodie sint: să se armonizeze bine cu melodia dată, și prin sine însuși să prezinte un interes. Astfel fiind se întălege ca legile artei C.-ului, care formează una din părțile studiului compozițiunei, sint aceleași stabilite în studiul armoniei, căci atît armonia cît și studiul C.-ului avînd acelaș scop, a ne învăța să scriem muzică pentru două sau mai multe voci, îele nu pot avea nici două gramaticii nici două dicționare. În realitate însă studiul C.-ului nu vine decît în urma studiului armoniei, relundu-se de la principiile cele mai simple și cele mai severe, lărgindu-se aceste principii până se ajunge la aceleași rezultate, numai urmînd pe altă cale. Cauza acestei anomalii îe în aceia că studiul armoniei, artă nouă, îe bazat pe acorduri, pe cînd acel al C.-ului, artă vechie, îe bazat pe intervale.

C.-ul se deosebește în mai multe categorii: *simplu*, cînd un cînt fiind dat, se pune acest cînt la o partidă și scriindu-se alte cînturi pentru o a doua sau mai multe alte partide, se execută astfel cum sint așezate unele relativ de celelalte, prin opoziție cu *dublu*, cînd parti-



dele își schimbă reciproc melodiele sau fragmente din acestea, fără daune pentru armonie, cu alte cuvinte când se pot *resturna* (v.). În special C-ul ȳea numele de *triplu*, *quadruplu*, ș. a. după numărul partidelor ce pot face această schimbare. Se înțelege că pentru această specie de C., pe lângă legile și regulile ordinare ale armoniei, ȳe nevoie încă de altele, prevăzătoare a greșelilor ce ar proveni din *resturnarea* partidelor. Unii autori restrung chiar semnificaținea numelui de C. numai la această specie. Dintr'un alt punct de vedere C-ul poate fi de diferite specii, după cum la o notă a cintului dat, corespunde constant în cel scris în urmă o notă de aceeași valoare, sau două jumătăți, sau patru pătrimi sau chiar uniformitatea nu ȳe păzită, notele fiind de deosebite valori. Autorii vechi deosebeau un mare număr de aceste specii: *aequalis* sau *inequalis*, sau *diminutus*, după valoarea notelor; *floridus* (inflorit) care cuprindea note de deosebite valori; *di salto*, procedind prin grade desunite; *sincopato*, la fie care notă a cintului dat corespunzind în C. o notă întirziată prin sincoparea notei precedente; *puntato*, prin note cu punct; *alla zoppa*, constant prin note precedate de o pauză; *sciolto*, *ostinato* ș. a. Autorii moderni au redus nu-

mărul acestor specii la 5 sau chiar la 4, și cu drept cuvint, celelalte nefind decit slabe variațiuni ale acestor specii principale.

C-ul dublu încă poate fi de diferite specii, în *octavă*, *nonă*, *decimă*, ș. a. după intervalul la care se poate face *resturnarea*.

C-ul se zice *fugat*, când diferitele partide sânt scrise în imitațiuni (v.); ȳel ȳeste baza fugei, care la rindul ȳei ȳeste baza științei dezvoltării unui motiv dat și prin urniere a compozițiunei în general.

Istoria C-ului incepe în Evul mediu, când s'a început a se face primele încercări de a se acompania un cntnt dat (*Cantus firmus*) printr'o doua voce auxiliară (*Discantus*). Foarte primitiv la început, ne constind decit din arta de a lega două partide mergind paralele la acelaș interval (v. *Organum*), arta C-ului s'a dezvoltat cu timpul și maiștrii italieni și flamanzi din sec. 15 și 16 îl duc la un înalt grad de perfecțiune practică și teoretică, deși aceasta din urmă ȳera de o extremă complexitate. În culmea acestei perioade, prin excelență perioada clasică a stilului C-ului vocal, stau scrierile și în special mesele marelui Palestrina (v. *Biserică*). Cu sec. 17 arta C-ului ȳea un nou avint, prin Bach și Händel mai cu samă. Mesa în si minor de Bach și

*Messias* de Händel sînt specimene neîntrecute din stilul acestei perioade. În aceasta din urmă operă corul „*Lobsingt dem ewigen Sohn*“ iese un exemplu de C. dublu în duodecimă prin diminuțiune. Finalul din simfonia *Jupiter*, de Mozart asemenea iese un frumos exemplu de mai multe teme în C. dublu în octavă. Beethoven n'a dat artei C.-ului un rol important decît în unele compozițiuni din a doua și a treia perioadă a stilului său. În schimb între mîștrii secolului nostru se poate cita Cherubini, care a dat un rol capital C.-ului clasic în scrierile sale. Un alt compozitor, care a știut să obțină efecte admirabile, a fost Berlioz, numai C.-urile lui sînt cu totul neregulate, și cu totul în afară de tradițiunile artei vechilor contrapunctiști. Adevăratul C. modern, debarasat de restricțiunile ce nu mai au rațiunea lor de a fi cu cît numărul partidelor crește și cu cît tehnica instr.-ală se perfecționează, cu alte cuvinte suprapunerea melodiilor în aparență independente, a luat în compozițiunile mîștrilor mai noi un mare avînt, și în acest sens operele lui Wagner ne prezintă numeroase și frumoase exemple.

Tratate de C. în vechiul sens al cuvîntului au scris Zarlino, Fux, Martini, Cherubini, Belermann, ș. a.; în sensul modern, unindu-l cu studiul ar-

moniei, sînt mai cu samă scrierile lui Dehn, Richter, Jadasohn, Riemann, Prouth, ș. a. **Contra-punctist** iese acel ce cunoaște arta contra-punctului și o aplică în compozițiunile sale.

**Contrar** v. *Miscare și Imitațiune*. **Contra-sogello** (it.), **Contra-subject** (germ.) = **Contra-temă**.

**Contra-temă** (fr.: *Contre-sujet*, germ.: *Gegensatz* ș. a.) iese o frază muzicală ce se crează în contrapunct dublu în octavă sub tema sau răspunsul unei fugi, și care continuu le însoțește în cursul acesteia, cînd la o voce superioară, cînd la una inferioară. C.-t. trebuie să fie prin ritm și mersul melodic bine deosebită de temă și numărul C.-t.-elor depinde de numărul vocilor întrebîndate, fără însă a fi obligator a se da maximum posibil, acesta din cauza greutății și chiar a imposibilității de a acompania un cînt dat cu un mare număr de alte cînturi în contrapunct dublu, cari să prezinte și ele însuși un interes melodic; cînd numărul vocilor întrece pe cel al C.-t.-elor se completează armonia prin melodii libere. Cînd chiar de la început tema dată iese însoțită de una sau de mai multe C.-t.-e, lucrarea iese numele de fugă cu două sau mai multe teme și aceste C.-t.-e, teme secundare (germ.: *Neben-thema*) trebuie să însoțească continuu și invariabil tema principală (germ.: *Haupt-thema*).

Ciud din contra, C.-t. nu intră decît ca o continuare a temeî principale, în momentul cînd o a doua voce atacă răspunsul, atunci în cursul bucăţei această C.-t. poate primi mică modificare necesitate de interesul armonic. Tot C.-t. se numeşte şi a doua temă a unei duble-fugî şi diferenţa între aceasta şi o fugă cu două teme constă în aceea că pe cînd în dubla-fugă temele sînt dezvoltate mai întăi izolat şi numai în urmă se intrunesc, în fuga cu două teme îele sînt prezintate împreună chiar de la început, fără a fi fost expuse izolat.

**Contra-tempo** (it.) v. **Contra-timp**.  
**Contra-tenor**, expr. vechie, întrebuinţată pentru a denumi a treia voce introdusă în ansamblul vocal pe timpul primelor faze ale contrapunctului; această voce îera cînd mai sus, cînd mai jos de tenor şi a fost numită în urmă *alto* (v.)

**Contra-timp** îe numele ce se dă timpilor şi subdiviziunilor acestora cari nu comportă accent prin îei însuşi; astfel în măsură  $\frac{4}{4}$  vom avea C.-t. pe timpî 2 şi 4 şi cînd diferenţî timpî ai unei măsurî ar fi subdivizaţi, partea întăi a fie cărei bătăi 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 acesteia marcînd timpîi tarî, notele celorlalte vin sistematic pe C.-t.

**Contra-töne** (germ.), sunetele din *contra-octavă* (v.).

**Contra-violone** (it.) vechiu nume al contra-basului.

**Contre** (fr.) = *contra*.

*C.-basse* = **Contra bas** (v.).

*C.-basson* = **Contra fagot** (v.).

*C.-bombardé* = **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.).

**Convenienţia** (lat.), *Signum C.* = **Coronă** (v.).

**Conversio** (lat.) = **resturnare** (v.), vorbindu-se despre voci.

**Convertibil** se zice despre diferitele fraze ale unei compoziţiunii care fiind lucrate în **contra-punct dublu**, pot să fie resturnate fără daune pentru armonie.

**Coverto** (it.) = **acoperit**. v. *Ascunx* şi *Timpan*.

**Copula** (lat.) = **legătură**, nume dat în orgă unui mecanism ce face posibil ca o dată cu tastele unei claviaturî să se pogoare şi tastele corespunzătoare în altă claviatură, aşă ca tuburile lor să sune în acelaş timp. Se deosebesc C.-e manuale şi pedale, unele lucrînd asupra manualelor altel legînd unul sau mai multe manuale cu pedaliera. C. de octavă se numeşte un mecanism care leagă cu fie care tastă octava îei superioară sau cea inferioară, sau amîndouă în acelaş timp (C. dublă). Ar-

moniile încă au cte o dată asemenea mecanisme ascultând unui registru. (v. *Mini* dublate) Cor (lat: *Chorus*, it: *Coro*. fr: *Choeur*, germ: *Chor*, engl: *Choir*, *Quire*) se numește un grup de voci cîntînd împreună o aceeași bucată muzicală, care bucată muzicală, orî care ar fi forma ieî. Iea încă numele de C. Această definițiune, care satisface cuvîntului C., cuprinde în iea și alte grupări cari au luat naștere cu polifonia modernă, și cari în limbajul muzicanților nu ieau numele de C. Sînt așa numitele bucăți de *ansamblu* (v.); diferința intru un C. și un grup de ansamblu ie că, pe cînd în acesta fie-care voce are partida ieî proprie, în C. fie-care partidă armonică ie cîntată de un număr mai mare sau mai mic de voci. Origina C.-ului se confundă cu origina primelor festivități profane și religioase la care muzica vocală a luat parte, și în descripțiunile autorilor anticî, găsim adese grupări numeroase de cîntăreți intonînd imne în onoarea zeilor. celebrînd isbinzele celor puternicî sau simplu înveselînd petrecerile celor bogați. Orî care ar fi însă antichitatea lucrului, din punctul de vedere muzical, iel prezintă acelaș aspect pînă în sec. 9: o melodie cîntată de un număr mai mare sau mai mic de voci, în unison sau cel mult în octavă, cînd băr-

bați și femei sau copii cîntau împreună. Dacă ocazional se prezintau și alte intervale, introduse din greșala execuțiunei sau intenționat, acest fapt n'a fost anterior sec. 9 constituit în sistem, sau cel puțin pînă acum investigațiunile savanților modernî în această privință n'au adus nici un rezultat sigur (v. *Armonie și Biserică*).

Dar, dacă lăsăm la o parte origina lucrului și ne uităm la acea a cuvîntului C., o găsim în teatrul grec, și în adevăr la început C.-ul (gr:  $\chi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ ) forma tot spectacolul liric al Grecilor, și tragedia, născută din *ditiramb*, mult timp n'a constat decît din evoluțiunile unui cor impregiur al altarului lui Bachus. Numai mai tîrziu, autorii tragicî, Thespis Eschil, Sofocle, încep a introduce pe lingă C. și cite unul, doi, apoi mai mulți actori recitanți. Dar din momentul cînd aceștia au început a reprezinta iei acțiunea dramatică, C.-ul a trecut în planul al doilea, nejugînd decît un rol secundar. La unii autorî însă, mai cu samă la cei comicî, corurile continuară a avea o importanță mai mare, reprezentînd ca un fel de personaj colectiv, luînd parte la acțiune, făcînd reflecțiuni asupra faptelor sau nenorocirilor principalului personaj, lăudîndu-l, blămîndul sau chîar interpelîndu-l cite

odată. În comedii chiar și numărul cîntăreților ce formau C.-ul iese mai mare decît în tragedii. Principalele specii de coruri purtau numele de *Parodos*, C. de intrare, *Stasima*, bucăți cîntate în timpul acțiunii și *Apodos*, C. de ieșire. Recrutarea, îmbrăcarea și instrucțiunea C.-lui, cea ce se numea *Horagia*, cădea în sarcina unui cetățean bogat, care lua numele de *Horagos* și care în ziua reprezentățiunii apărea pe scenă cu o cunună pe cap, conducîndu-și C.-ul (v. *Choragus*).

În teatrul latin C.-ul joacă un rol mai restrîns de cît în cel grec și *orchestra*, locul rezervat C.-ului în teatrul grec iese rezervată senatorilor în teatrul latin. Dar vastele proporțiuni ce se da scenei permițea introducerea nu numai a unui mare număr de actori, dar chiar și a C.-ului, și tocmai prin această C.-ul lua o parte activă la acțiune. Tot la Romani vedem C.-ul întinzînd în intervalul dintre acte diferite bucăți muzicale raportîndu-se la acțiunea piesei reprezentate. De altminterlea iese face parte din toate genurile dramatice uzitate și chiar în pantomime vedem bucăți cîntate de C.

În afară de teatru însă C.-ul, care a jucat un rol important în cultul religios al Evreilor, cu aparițiunea Creștinismului iese din ce în ce mai multă

importantă prin admiterea lui în serviciul regulat al Bisericeii, și prin aceasta o mai mare dezvoltare. De unde până în sec. 9 corurile nu constau decît în melodii executate în unison sau în octavă, către acest secol găsim primele urme ale polifoniei vocale mergînd la un alt interval de cît octava. Hucbald iese unul din cei întîi autori muzicali la cari se găsesc aceste prime incercări (v. *Organum*). În acest timp încep a se descolbi vocile nu numai în bărbătești și femeiești (sau copilărești) dar și în acute și grave, stabilindu-se cele patru categorii principale de voci, cari și azi formează scheletul C.-lui modern: *soprano*, *altist*, *tenor* și *bas*, (v. aceste cuvinte). Astfel în urma vechiului *organum* vedem apărînd producțiunile primitive ale *Discantului* și apoi compozițiuni cărora autorii le dau numele de *triplum*, *quadruplum*, după numărul partidelor întrebunțate. Secolile aduse succesiv perfecționări artei polifonice; apare cîntul măsurat și figurat: și în fine ingeniozitățile stitului contrapunctului vocal, cari se văd în compozițiunile lui Palestrina și a scoalei sale, duc arta corală la un apogeu, care nici azi n'a pierdut din strălucirea sa (v. *Contra-punct*).

În acest period atît de salutar dezvoltării artistice a C.-ului, acesta pierzînd din impor-

tanța ce avea în spectacolele teatrale, remine aproape exclusiv pe domeniul bisericeii. Numai excepțional vedem un mic număr de compozițiuni corale cu texte profane pe lângă imensa comoară de compozițiuni cu texte religioase ale acestor secolii.

În teatrul modern, în afară de dramele lirice, C.-ul joacă un rol cu totul secundar și nu apare decit excepțional, în rari ocaziuni. La aparițiunea Operei însă, s'a cercat a se da C.-ului rolul important, ce a avut în tragedia antică, dar nu s'a putut ajunge la acest scop. Astfel în unele opere, mai cu samă a școalei italiene, C.-ul joacă un rol așa de secundar, că ar putea fi suprimat fără daune pentru acțiunea dramatică. Mai cu samă în operele vechi, îel viné, și, înșirat de o parte și alta a scenei, cîntă, serios și aproape nemișcat, ceea ce are de cîntat, lucru ce poate să prezinte un interes din punctul de vedere pur muzical, dar care pierde desigur mare parte din efectul seu și strică chiar efectului dramatic, prin lipsa orî cărei aparenți de realitate. Cînd însă C.-ul caută să imiteze mai bine ceea ce v'ra să reprezinte, cu alte cuvinte mulțimea, poporul, sau o colectivitate oare care, atunci intervențiunea acestui mîreț ansamblu produce asupra auditorului impresiunea cea mai favorabilă, efecte cu adevărat neîntrecute.

Corurile sînt de deosebite specii, după vocile întrebuintate; astfel sînt coruri *bărbătești*, formate numai din tenori (I și II) și bași (I, sau banitoni, și II, bași adevărați); coruri *femeiești* sau *copilărești*, cele mai de multe ori în trei voci, soprani I și II și altisti; coruri *mixte*, cari cuprind toate speciile de voci. Aceasta din urmă îe forma cea mai complectă și cea mai bogată în efecte. Corurile mixte se scriu de obicei în patru partide: sopran, alt, tenor și bas, adese sepa-rați la rîndul lor în primii și secunzi, ceea ce îmulțește momentan numărul partidelor. Sînt însă coruri cari sînt în total scrise pentru 5, 6 sau chiar mai multe voci și compozitorii vechi au mers pînă în a scrie compozițiuni pentru 30, 40 și chiar un număr mai mare de voci reale. De multe ori însă se întimplă că numărul partidelor indicate în scris îe cu mult mai mare decît cel ce îe în realitate, prin aceea că unele voci nu fac decit dublează pe altele, continun sau ocazional. Acelaș lucru se întimplă chiar în coruri în 4 voci, pe care compozitorul le reduce cite o dată la 3, sau chiar la două partidereale, sau chiar le întrunește într'un puternic unison, care îe de un efect cu atît mai reușit, cu cit îe întrebuintat mai rar. Corurile în 2 voci, de care se găsesc dese exemple în operele

italiene sînt s arace in armonie  i adese de un efect aspru. Cind numărul partidelor dintr'un C.  e de 8, atunci de obicei aceste 8 voci s nt imp r tite in două grupe, av nd fie care 4 partide;  este cea ce se nume te un C. *dublu*. De ordinar unul din aceste două coruri  e lucrat cu mai multă ingrijire, ca *prim*, adică ceva mai sus, a a că soprana I din C.-ul al doilea apare ca soprana II in ansamblul coral;  i așa  i pentru celelalte voci, p n  la basul C.-ului al doilea care  e adevaratul bas al ansamblului coral. Dispozițiunea in 8 voci nu  e continuă; astfel de multe ori corurile se separă, c nt nd alternativ, interpelindu-se; sau chiar numai unele voci dintr'un C. se unesc cu altele din celt, astfel că numărul combina iunelor de voci posibile  e nesf r it. Cite o dată chiar, cele două coruri s nt dispuse separat. In deosebite locuri ale unei biserici sau ale unei sale de concert. Mai de mult, corurile duble se scriau riguros in 8 partide reale; s nt in s   i coruri dispuse in acela  mod, numai neav nd decit 7, 6 sau chiar 5 partide reale, numărul acestora depinz nd de la efectul dorit, de la dispozițiunea vocilor  i de la acea armonie. Asemenea s'a intrunit cite o dată 3, 4 sau chiar mai multe grupe corale.

Numele de C. se dă une ori locului rezervat in biserici c ntatului. Titus Corne: Dicționar de muzică.

t re ilor ce formează C.-ul; la noi partea opusă altarului, numită  i *cafes*.

In piano  i alte instr.-e se nume te C. grupul de două sau trei coarde ce s nt lovite prin o aceea  tastă; astfel pianul are de ordinar cite un C. de trei coarde acordate in unison pentru fie care sunet, afară de sunetele grave, care nu au decit cite două coarde, une ori chiar numai cite una. In unele vechi clavecine, corul de trei coarde con inea două acordate in unison  i o a treia dînd octava acută. In unele instr.-e cu coarde pișcate incă sunetele sînt produse de coruri de coarde.

In jocurile de mixtură ale org i, se nume te C. complexul de tuburi ce dau sunete deosebite, dar corespund la o aceea  tastă. In fine numele de C. se mai dă unui complex de instr.-e, mai cu samă de suflare, av nd acela  timbru, dar construite in diferite dimensiuni; astfel se zice: un C. de tromboni, un C. de bombarde, un C. de saxofoni  . a.

Cer (fr.) = corn (v).

C. *  clefs* v. *Bugle*.

C. *alem nd* = corn german, nume dat cite o dată cornului uzitat in orchestră.

C. *d'appel* = corn de ch emare, instr. primitiv format dintr'un corn de animal sau din metal.

C. *de basset* = clarinet  (v.) alto.

C. *de nuit* = corn de noapte,

joc de orgă, de 8 picioare, cu tuburi închise.

*C. des Alpes* = cornul Alpilor, specie de buciurn (v.) al păstorilor din Alpi.

*C. d'harmonie* = *C. allemand*. Coral, ca adj. iese întrebuințat calificind tot ceea ce se rapoartă la cor; astfel se zice: ansamblu C., compozițiune C.-ă, societate C.-ă, ș. a.

Ca subst. terminologia germană confundă cuviutul *Choral* (v.) cu cuvintul *Cint plan* (v.) care iese însuși cintul Bisericeii apusene. În special însă atît în limba germană cit și în cea franceză acest nume iese dat la imne religioase, cîntate de corul credincioșilor în biserică sau în alte ocaziuni, imne scrise de compozitori pe un text în limba vulgară și nu în limba latină, limba oficială a Bisericeii apusene. Acest nume dat la astfel de imne apare în sfîrșitul sec. 17; anterior iese se numeau *Cantice* (v.) sau *cînturi spirituale*. C.-ul a fost unul din cei mai puternici factori ai Protestantismului și însuși marele reformator Luther a scris un mare număr de C.-e. între care celebrul „*Ein feste burg ist unser Gott*”, reluat și prelucrat în urmă de Bach, de Mendelssohn, de Meyerbeer, de Wagner. Mare parte din melodiile C.-elor sînt cîntece populare; dar sînt și C.-e compuse în totul de mîștri renumiți. Unii din autoris au mîrginita adapta sau a compune melodii pentru

textele religioase; alții le-au armonizat chiar în 4 voci, notă contra notă sau în stil figurat. Între cei mai renumiți compozitori de C.-e sînt J. Walther, care a armonizat C.-ele lui Luther (*Geistliche Gesang Buchlein*. 1524), Cl. Goudimel, care a armonizat Psaltirea hughenotă a lui Cl. Marot (Paris 1565); apoi J. Crüger, Eccard, M. Franck, M. Agricola, T. Selle, Cl. Lejeune ș. a. Există mai cu samă în Germania un mare număr de colecțiuni de C.-e, unele dînd C.-ele armonizate pentru 4 voci, altele dînd numai melodiile cu un bas cifrat. Între acestea sînt acele ale lui J. B. König (1738, *Ha: monische Liederschatz*, care conține 2000 de C.-e), Doles (1785), Kühnau (1786), Hiller (1793), Umbreit (1811), Schicht (1819), Rink (1828), Becker (1844), Erk (1863), Kade (1869), Jacob și Richter (1873). Feisst (1876), ș. a. În sec. 17. C.-ul figurat și armonizat după regulele contrapunctului a servit mult la progresul muziceii; organistii și compozitorii germani au făcut o mare întrebuințare în lucrările lor (*Choral bearbeitung*) din melodiile acestor C.-e, servindu-se de iese sau ca teme, sau luindu-le drept *Cantus firmus* (v.). Astfel vedem o mare cantitate de fugi și canoane (*Choral-fuge*, *Choral-Kanon*) și chiar preludii pentru orgă (*Choral-vorspiel*) și alte compozițiuni lucrate pe



teme luate din C.-e. In cântătele, oratoriile și în celelalte compozițiuni ale lui Bach, între alții, mișună aceste motive profane-religioase și poate acest fapt nu iese străin admirațiunii și venerațiunii de care se bucură în Germania stilul marelui Bach.

**Corda** (it.). *Corde* (fr.) = coardă. *Una C.* sau *Sur une C.*, în muzica de piano indică întrebuițarea pedalei stingi care, strămutând mecanismul claviaturii, face ca ciocanașele nu lovesc decât o singură coardă. Cuvântul C. iese întrebuițat cite o dată în loc de *sunet* sau *notă*. În acest sens se zice: *C. nemica* (it.) = coarda dușmană, prima notă a registrului de cap, care prezintă mai multă greutate și fi atacată trecind de la registrul de piept.

**Cordar** (fr.: *Cordier*; germ.: *Saitenhalter*) se numește în violină și alte instr.-e de coarde partea de unde sînt fixate acestea printr'un capăt, prin celălalt fiind fixate prin cuie sau șuruburi. Țe o specie de limbă de lemn, de ordinar de abanos, care printr'un capăt iese fixată prin ajutorul unui leaț de un humb fixat la rîndul lui în lada de rezonanță, iar la celălalt capăt prezintă tăeturi circulare în care sînt introduse coardele și fixate printr'un nod. La alte instr.-e C.-ul, ca la chita-



23. Cordar

ră, iese fixat chiar de lada de rezonanță.

**Corde** (fr.) v. *Corda*. **Cordier** = *Cordar* (v.)

**Corololion**, specie de clavecin (v.) cu arcuș.

**Cordometru** v. *Chordometer*.

**Coregiu** v. *Choragus*.

**Coregraf**, acel ce cunoaște coregrafia.

**Coregrafie** v. *Choregraphie*.

**Coriamb** v. *Choriambus*.

**Corileu** se numea la Greci primul corist, semnificațiune ce a păstrat oarecum până în zilele noastre acest cuvînt. În adevăr, în corurile teatrale moderne se numește C. (fr.: *Choriphée*) coriștii cari prin calitatea vocii lor și prin siguranța atacului sînt oarecum conducătorii diferitelor partide ale unui cor (*șefi de atac*); C.-ii au cite o dată chiar mică soluri de interpretat.

**Corist** iese acel ce face parte dintr'un cor, fie în teatru, fie în biserică, fie într'o societate muzicală.

**Corista** (it.) = corist și *diapason* (v.).

**Cormorne** (it.), denaturare a cuvîntului germ.: *Krummhorn* (v.)

**Corn** (it.: *Corno* fr.: *Cor*; engl. și germ.: *Horn*.) nume ce se dă în general instr.-elor de suflare formate dintr'un tub conic în care colona de aer iese pusă în vibrațiune prin buzele executantului. Tipul primitiv al acestor instr.-e iese format dintr'un simflu corn de animal, scobit în lăuntru. Acest instr., pe care-

găsim de la popoarele cele mai civilizate până la acele de cultura cea mai rudimentară, a fost întrebuițat din adincă antichitate, la Evreii (*Keren*), la Grecii (*Keras*), la Romani (*Cornu*) și la toate popoarele. În imitațiunea instr.-elor făcute dintr'un corn de animal, s'au făcut apoi altele, din lemn, din lut, din pîcle, din metal, ș. a. Aceste instr.-e au servit și servesc pentru diferite semnale, în pace, la război și mai cu seamă la vînătoare. Instr.-ul de care se serveau Romanii pentru semnale în armată, cunoscut sub numele de *Cornu*, ȳera făcut din metal și întors în formă de semicerc. În Evul mediu pe lingă această mulțime de materiale din care se fabrica astfel de instr.-e, găsim încă instr.-ul numit în special *Olifant*, care nu ȳera decit un C. făcut dintr'un măr de dinte de elefant. Aceste instr.-e aveau cite o dată dimensiuni foarte mari și prin muzele se mai găsesc specimene, frumos ornate cu sculpturi, cu incrustațiuni, cu verigi de aur și argint, avind aproape 2 m. lungime. Se înțelege însă, că aceste instr.-e, cari nu puteau da decit un sunet, sau, pentru cele relativ mari, cel mult citeva sunete din seria armonică, n'au jucat nicı o dată un rol muzical, și nicı n'au fost introduse în manifestațiunile artistice, decit pentru efecte pitorești. Numai către mijlocul

sec. 17 apare în Franța C.-ul de vînătoare de dimensiuni mari, numit în special *Trompe de chasse*, deși acest instr. nu are tubul cilindric al trompetei, ci tubul conic al C.-ului. De la acest moment începe rolul C.-ului în ansamblul instr.-al modern. Trompa de vînătoare, din cauza marelui sale lungimi, avea tubul de mai multe ori



24. Corn

intors în cerc și termiant printr'un larg pavilion.

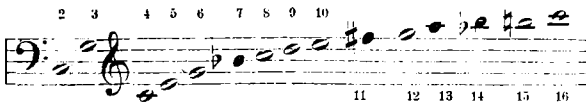
Din Fran-

ța ȳea nu întirzie a trece în celelalte țări muzicale (germ.: *Waldhorn*, *Jagdhorn*, it.: *Corno di caccia*, engl.: *Frenchhorn*, *Huntinghorn*) și mai cu seamă în Germania se bucură de fa-voare și primi perfecționări. Cea întâi a fost că, largindu-i-se puțin conul tubului, i s'a modificat, în bine, timbrul. Apoi, instr.-ul ne avind ca extensiune decit seria armonicilor fundamentalei sale, pentru a se putea cînta în diferite tonuri, i s'a dat diferite tuburi de schimb (v.), cari, variindu-ȳ lungimea, ȳ schimbă fundamentală și prin urmare și seria armonicilor. Aceste prime perfecționări transformară trompa sau C.-ul de vînătoare în *C.-ul de armonie* sau *C.-ul natural* (germ.: *Naturhorn*). Timpul a adus diferite alte perfecționări, dar modul de a se nota și ca-

racterele expresive ale C.-ului au ramas aceleași.

Muzica pentru C. se notează, ori care-ar fi tonalitatea instr.-ului, în *do* major, în cheia de

*sol*, atără de citeva note grave, care uneori se scriu în cheia de *fa* și cu o octavă mai jos de cum sună. Extensiunea ie limitată de armonicile 2 și 16:



Sunetele 2 și 3 se notează însă cu o octavă mai jos. Toate sunetele însemnate prin note negre sînt prea jos, astfel că nu pot fi întrebuintate decit în cazuri anumite, sau cînd, prin diferite proceduri, li se corijă intonațiunea. Aceste diferite sunete se obțin prin variațiunea intensității suflului și a apăsării buzelor pe imbucătura. Instr.-iști abili parveneau a trece chiar limita acută a acestei scări și obțineau sunetele 17 (*do*<sub>5</sub>) și 18 (*re*<sub>5</sub>), sunete inaccesibile corniștilor moderni și cari totuși se găsesc în scrierile măștrilor.

Cu această scară, grație frumuseții timbrului seu plin de nobleță și de farmec poetic, C. trecu din sgomotoasele fanfare de vinătoare în orchestră, mai întăi ca element pitoresc, apoi întrebuintarea sa devine din ce în ce mai stabilă. Deja din începutul sec. 18 C. ie în favoare în Germania, și Matheson spune că iera întrebuintat în muzica de biserică, de teatru și de cameră. Tonul preferat ie acel al lui *fa*, care

a ramas tonul prin excelență al C.-ului; dar în 1739 se citează deja ca de o întrebuintare generală tonurile *mi*, *re*, *do*, și *si*. Bach și Händel figurează între cei întăi compozitori cari au introdus C.-ul în orchestra lor. În Franța cel întăi exemplu de introducerea C.-ului de vinătoare în Operă ie în *Achille et Deidamie*, de Campra (1735), dar n'a fost întrebuintat decit într'o tanfară pe scenă; numai în 1759 Rameau l'a făcut să concerteze, în *les Sybarites*, și, din cauza succesului obținut, l'a introdus în partițiunile lui anterioare acestei date.

În 1753 Hampel, din Dresda, găsi mijlocul de a adapta tuburile de schimb nu ca până atunci, lingă imbucătura instr.-ului, ci la mijlocul lui. Apoi, în 1760, descoperi, din întimplare, că introducînd mina în pavilion, intonațiunea pogoară; aceasta a fost deajuns corniștilor pentru a căuta a se folosi de acest mijloc și a-și imbogăți scara. În adevăr, introducînd mai mult sau mai puțin

*piano* făcînd să sune corniștii cu pavilioanele față 'n față. Mai multe detalii asupra mecanismului și întrebunțării C-ului sînt de domeniul metodelor speciale și a tratelor de orchestratie.

Cel întâi virtuos cornist ce se citează a fost Rodolphe (Paris, 1765); apoi Lebrun, Dominich, Vivier, Duvernoy, Amon, Belloli, Kern, Stöltzel, Artôt, Meiffred, Dauprat, Lindner ș. a. Metode de C. au scris Dominich, Duvernoy, Dauprat, Gumbert, ș. a.

*C.romatic*, nume dat cîte o dată C-ului cu piston și cu cilindri, uzitat în orchestra modernă.

*C. cu chei* (fr.: *Cor à clefs*, germ.: *Klappenhorn*) v. *Bugle*.

*C. cu cilindri* (fr.: *Cor à cylindres*, germ.: *Ventilhorn*) v. *C. și Cilindru*.

*C. cu piston* (fr.: *Cor à piston*, germ.: *Ventilhorn* v. *C. și Piston*).

*C. de apel* (fr.: *Cor d'appel*) nume dat instr.-elor mici, făcute dintr'un corn de animal sau alt material.

*C. de armonie*, nume dat cîte o dată C-ului uzitat în orchestră, alt C-ului natural cit și celui cu piston sau cilindri.

*C. de noapte* (fr.: *Cor de nuit*, germ.: *Nachthorn*), joc de orgă, de 8 picioare, cu tuburi închise.

*C. de vîntoare* (fr.: *Cor de chasse*, germ.: *Jagdhorn*, engl.: *Huntghorn*) nume dat alt instr.

tr.-ului mic format dintr'un corn de animal sau alt material, cit și instr.-ului falnic al vîntoarelor pompoase, care transformat a dat naștere C-ului uzitat în orchestră (v. *Corn*).

*C. englez* (fr.: *Cor Anglais*, it.: *Corno inglese*, germ.: *Englisch-horn*), instr. diu familia oboiului, cu ancie dublă și cu tubul conic. Extensiunea lui ie drep o quintă mai jos decît cea a oboiului:  $mi_2$ — $la_1$  ( $si_2$ ). C.-ul englez ie o perfecționare a vechiului instr. numit *oboe di caccia*, pe care-l înțelnim adese în partițiunile maîștrilor vechi și mai cu sauuă în cantatele bisricești ale lui Bach, care-l nota în cheia de *do* pe linia a 3-a. Se atribuie unui oboist din Bergam, J. Ferlenda ideea transformării vechiului instr. (căt-re 1760), și anume curbarea tubului lui în semicerc; sub această formă avea analogie cu un corn de

vîntoare uzitat în Anglia pe acel timp, ceea ce făcu a i se da numele de C.-e. Mai tîrziu curbura tubului pîrînd incomodă, s'a îndrăpat tubul, păstrîndu-se numai pavilionul bombat și dîndu-se pentru ancie un tub îndoit. Aparițiunea lui în orchestra de teatru ie C. Englez destul de vechie și deja din 1782 orchestra teatru-lui imperial diu Viena poseda



C.-ul e.; unii compozitori italieni și chiar Gluck îl întrebuințau în partițiunile lor. Dar Gluck trebui să renunțe la îel cind scrise pentru șcena franceză, unde n'a fost introdus decât prin Catel, în *Alexandre chez Apelle* (1808). În Germania asemenea a fost neglijat mult timp, nu numai în muzica de teatru, dar și de simfonie și chiar de cameră. Numai școala modernă franceză îi dădu în orchestră rolul ce-l merită. Cherubini, Rossini, Halevy, Meyerbeer, și mai cu sama Berlioz au tras din îel efecte admirabile. Excepție făcînd de registrul supra-acut, sonoritatea lui îe de o omogeneitate remarcabilă și timbrul seu melancolic, mai puțin pătrunzător ca acel al oboiului, dar mai plin și mai energetic, permite a da frazele sale fie un caracter cimpenesc, pastoral, fie o intensă expresiune de regret, de amintiri plăcute. Mai cu samă notele grave au un timbru de o calitate cu mult superioară notelele corespunzătoare în oboi, și registrul mediu concordă admirabil cu vocea de contralto. Gluck a unit aceste două timbre în una din cele mai fericite inspirațiuni (aria „*Piangi il mio ben così*” din *Orfeo*). Modul de notațiune a muziceî pentru C.-e. a variat. Vechii compozitori italieni, până la Verdi, notau în tonalitatea adevărată, însă cu o octavă mai jos, în cheia de

bas; acest procedeu îera incomod și pentru cetitorul partițiunei și pentru executant, care, pentru a-și găsi degitatul, identic cu acel al oboiului, trebuia să presupuiie cheia de tenor. Compozitoriî vechi francezi scricau în cheia de *do* pe linia a 2<sup>a</sup>, astfel că îerau sunetele la adevărata înălțime; instr.-istul pentru a-și găsi degitatul, presupunea cheia de *sol*. Compozitoriî moderni, considerând C.-ul e. ca un adevărat oboi *alto*, notează muzica lui ca pentru un oboi ordinar; instr.-istul își are indicat astfel degitatul, numai pentru auz nota scrisă sună o quintă mai jos, ca pentru un oboi în *fa*. Avînd acelaș mecanism ca și oboiul, și cum în orchestră compozitoriî nu-î dau o partidă continuă, ci îe numai întrebuințat în situațiuni speciale, caracteristice, aceste diferite soluri eventuale sint executate de un oboist, care momentan își părășește inst.-ul seu pentru a lua C.-ul e. Numai Wagner în gigantica-î orchestră întrebuințază fără intrerupere un C.-e. În muzica de cameră deși a fost puțin întrebuințat, se pot cita totuși: *Divertimenti* de Haydn, pentru C.-e., corni, și instr.-e de coarde, *Trio* op. 87 de Beethoven, pentru două oboie și C.-e., ș. a.

În orgă. se dă numele de C. e. (în Anglia numit *French-horn*) unui joc, de 8, cite o dată de 16 p. cu tuburi cu

ancii libere, remarcabil prin dulceața și frumuseța timbrului. Ie unul din cele mai nouă introduse. In armoniu se dă acest nume unuî joc analog, de obicei numărul 1 de la mina stingă.

*C. francez* (engl.: *French-horn*) nume dat trompei mari de vânătoare (v. *Corn*). In orgă se dă acest nume jocului numit de obicei *C. englez*.

*C. german* (fr.: *Cor allemand*) nume dat cite o dată C.-ului de armonie, importat in Frauța, după ce a fost perfecționat in Germania (v. *Corn*).

*C. omnitonic*, nume dat de factorul Sax din Paris, in 1824 la un C. cu un singur piston, care putindu-se mișca într'un tub gradat, permitea a se schimba tonul instr.-ului și a cînta prin urmare in toate tonurile, fără ca pentru aceasta să recurgă la tuburi de schimb.

*C. rus*, nume dat unuî simplu tub de metal de o formă conică, nedind decit un singur sunet. Cu o serie însă de aceste instr.-e, dînd deosebite sunete, s'au parvenit a se forma orchestre, unice in felul lor, executind nu numai melodii, dar chiar și bucăți cu acompaniament. Ideia aparține mareșalului rus Narișkin și a fost pusă in practică sub direcțiunea muzicantului boem Mareș, in a doua jumătate a sec. 18 la Petersburg.

*C.-ul Alpilor* (fr.: *Cor des Alpes*, germ.: *Alpenhorn*), spe-

cie de buciim (v.) al păstorilor din Alpi.

*Cornamusa* (it.), nume a unuî vechi instr. uzitat in Italia, specie de oboi primitiv. Caracteristic ie că tubul iera inchis la partea inferioară așa că sunetul ieșea prin borteles laterale. Ca și celelalte instr.-e vechi, se fabrica in diferite dimensiuni, dind o familie de 5 indivizi. Avea o extensiune aproximativă de o nonă. Acest instr. vechi ie astăzi cu totul uitat; numele însă i-a trecut la *Cimpoi* (v.).

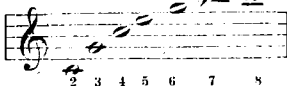
*Cornamuta torto* sau *Storto* (it.) nume dat in Italia instr.-ului numit in Frauța *Cromorne* și in Germania *Krummhorn* (v.).

*Corne* (fr.) nume dat in special instr.-elor făcute din coarne de animal, din dinții de elefant sau din alte materiale și servind pentru semnale, la vânătoare și in alte ocaziuni (v. *Corn*).

*Cornemuse* (fr.) = *Cimpoi* (v.).  
*Cornet* (it.: *Cornetto*, fr.: *Cornet à bouquin*, germ.: *Zinke*) nume dat in secolii trecuți unor instr.-e cu tub conic și cu imbucătură, din aceiași familie cu trompeta, cornul și trombonul, numai nu fabricate in metal, ci in lemn, și avind 6 sau 7 borte laterale, din cari una acoperită cu o cheie. Ierau foarte in favoare in 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 adevărat bas servindu-le instr.-ul numit *Serpent* (v.). Iera o mare varietate, deosebindu-se prin aparențele exterioare și prin diapazon; unele țerau drepte, altele curbate (it.: *Cornello curvo*, germ.: *Krumme Zinke*); aceste din urmă țerau formate din doage de lemn și învălitate cu pielea pe dinafară. Mai cu samă varietatea cea mai mică țera mai mult întrebuințată, servind de sopran familiei trombonilor; în acest sens o găsim la Monteverde, în *Orfeo*, la Bach, în unele din cantatele sale, și chiar la Gluck, în corul inițial din *Orfeo*. Au dispărut însă toate, înlocuite mai întâi prin instr.-ele naturale și cu chei (trompete, bugle, oficleide ș. a.) suplantate la rindul lor de instr.-ele moderne cu piston și cu cilindri.

Tot C. se numește un instr. mai modern, cu tubul conic, de metal și cu îmbucătura cu basen emisferic, apropiindu-se de aceea a trompetei. Se construiește în diferite tonuri, dar cele mai uzitate sînt în *do* sau în *si*, cu fundamentală *do*<sub>2</sub> sau *si*,  $\flat$ . Extensiunea lui e mărginită între armonicele 2 și 8:



dar sunetele cele mai întrebuințate sînt între armonicele 3 și 6. Sub această formă n'a

servit decît în armată, pentru diferite semnale și în unele țări pentru distracțiunea surghiilor postali. Cu aparițiunea pistonilor, C.-ul a luat loc în orchestră, unde ținde a înlocui trompeta, cu care însă țe de parte de a se putea compara în privința frumuseții și nobleții timbrului. C.-ul cu piston (fr.: *Cornet à pistons*, germ.: *Ventil-kornet*) se construiește de ordinar în *si*,  $\flat$ , cu un tub de schimb în *la*. Se notează în cheia de *sol*, cu extensiunea scrisă *fa*<sub>2</sub>  $\sharp$  - *do*<sub>3</sub>, sîntînd cu o secundă majoră mai jos; dar notele extreme de sus sînt grele de emis, și cele mai jos de *do*<sub>3</sub> nu sînt fără reproș în pri-



vința purității intonațiunii. Cauza uzurpării rolului trompetei în orchestră de către C. constă în aceea că acesta, pentru aceeaș tonalitate, are un tub pe jumătate mai 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 aceeași notă, *do*<sub>1</sub>, de ex. care va fi armonica a 8<sup>a</sup> a trompetei, nu va fi decît armonica a 4<sup>a</sup> a C.-ului și prin urmare mult mai ușor de emis. Aceasta țe cauza pentru care instrumentiștii, cari nu țin samă decît de ușurința emisiunii, lăstînd la o

parte calitatea timbrului, preferă a întrebuița C.-ul în locul trompetei. Dacă însă vulgaritatea timbrului său îl face proscris din unele orchestre, cum îi mai cu seamă în Germania, în orchestrele de dans și în muzicele militare îl face furor prin agilitatea și volubilitatea lui. În orchestra de Operă îl și-a făcut aparițiunea în *Guil-laume Tell* (1829) și apoi a fost încă întrebuițat cu efect în citeva alte ocaziuni; dar rolul său nu îi aici. Metode de C. au scris D. Frêne, Dau-verné, Arban, cari pot fi citați și ca virtuozii renumiți.

În orgă se dă numele de C. unor jocuri de 8 sau 16 p., mai rar de 4 sau chiar 2 p. (*Cornettino*), cu tuburi conice, cu ancie, amintind timbrul vechiului C. Se mai numește încă un joc compus, care pentru fie care tastă a claviaturei dă o notă însoțită de cele 4 prime armonice ale acestei note: octava, quinta, dubla octavă și terța majoră.

*C. acustic*, mic instr. de o formă conică, inventat de Dall'Armis, și destinat a ușura auzul persoanelor ce-l au slab. Lucrind ca un resonator (v.) îl nu întărește decit unele sunete, așa că unele voci sînt auzite mai bine decit altele.

*C. analizator*, ie un C. acustic, a căreia lungime poate varia și prin urmare se poate face ca îl să resune la ori ce notă, dindu-i-se lungimea

convenabilă. Servește pentru a se face analiza diferitelor sunete ce formează un vuet.

*C. cu cilindri*, ie acelaș lucru cu *C. cu piston* (v. *Cornet*), numai cu deosebirea că în loc de pistonii are cilindri cu rotațiune (v. *Cilindru*).

*C. d'Echo* (fr.), joc de orgă. Cornoctist, instr.-ist ce cîntă din cornet.

Cornett (germ) = Cornet (v.).

*C.-bass* sau *C.-flöte*, vechi joc de orgă, ce nu se mai găsește în orgile moderne.

Cornettino (it.), dim. de la *Cornetto*, nume dat varietății celei mai mici, sopran, a vechilor cornete (v.).

Cornetto (it.) = cornet (v.). *C. curvo*, cu tubul curbat; *C. diritto*, cu tubul drept; *C. muto*, cu imbucătura întoarsă, cea ce pare că-i da un timbru foarte dulce; *C. torto*, sau *Cornone*, cornetul bas.

Cornicen (lat.), nume dat corniștilor în armata romană.

Cornist, instr.-ist care cîntă din corn.

Corno (it.) = corn. *C. bassello* sau *di bassello* = clarneta alto (v.). *C. da caccia* = corn de vînătoare. *C. inglese* = corn englez.

Cornofon (fr.: *Cornophone*) nume generic dat de casa Fountaine-Besson din Paris la o întreagă familie de instr.-e de alamă, cu tubul conic larg, cea ce le dă un timbru intermediar între acel al instr.-elor de lemn și acel al instr.-elor de alamă



generalmente uzitate. Aceste instr.-e, brevetate în 1890, se construiesc în patru diapazoane leosebite:

*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 studii prealabile, de ori ce saxhornist, îele prezintînd acelaş mecanism ca şi saxhornii, cari formează fondul muzicelor militare moderne, dar cari din cauza timbrului lor sgomotos nu-şi au locul în orchestră. Din contra, timbrul dulce al C.-ului permite a tulocni cu avantaj cornul, în orchestrele unde îe lipsă de bunî cornişti, altt de greu de gîsit. Deşi nouă, această familie de instr.-e a căpătăt aprobaţ\_unea celor mai de valoare reprezentanţi ai şcoalei contimporane franceză.


Cornone (it.) nume al vechîului cornet (v.) bas. În 1844 factorul W. Cervený, din Königsgrätz numi astfel un mare instr. de alamă, construit de îel, o specie de corn.


Cornocean (engl.) în unele orgî, numele jocului 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.; îel are o lungime de 1 m. 40, şi ca fundamentală pe *re* ♭<sub>2</sub>; extensiunea lui îe între armonicile 2 şi 6 (*re* ♭<sub>3</sub> - *la* ♭<sub>4</sub>).

Coro (it.) = cor (v.) *Cori specializati* = coruri separate, se zice cînd se pun grupe de corişti în diferite părţi ale unei bisericî sau ale unei sale, pentru a se executa bucăţi scrise pentru astfel de dispoziţiuni.

Corodilascal v. *Horodidaskalos*.

Coronă (fr.: *Couronne*, *Point d'orgue*, *Point d'arrêt*, *Point de repos*, germ.: *Fermate*, *Orgelpunkt*, it.: *Ferma'a*, *Corona*) se numeşte semnul  ce se pune deasupra unei note, a unei pauze sau chiar a unei linii de despărţire a tactului. Pusă deasupra unei note sau a unei pauze, arată în general că trebuie a da acesteia o durată mai lungă decit cea iudicată. Pusă deasupra unei linii de despărţire, indică o pauză mai mare sau mai mică. În notaţiunea coralelor ş. a. o C. pusă deasupra unei note, indică un sfîrşit de frază.

În concerte, sonate şi alte bucăţi de virtuoziitate, vocale sau instr.-ale, se întrebuintăză C., mai cu samă urmată de expresiunea *ad libitum*, pentru a indica introducerea în acel loc a unei cadenţe (v.); se pune mai cu samă pe acordul de , din cadenţa finală.

Corp se numeşte în general în factura instr.-ală materialul principal din care îeste făcut un instr. Astfel în instr.-ele de coarde, corpul îeste lada de resonanţă; în cele de suflare, tubul. Nu trebuie a confunda cuvîntul C. luat în acest

sens cu cea ce se numește în acustică *C. sonor*, care ie însuși materialul ce produce direct sunetul. În acest sens *C.*-ul sonor al violinei ie grupul de coarde; acel al instr.-elor de suflare ie colona de aer vibrantă; în instr.-ele de percusiune *C.*-ul sonor ie sau o membrană întinsă sau lame, vergi de metal, de lemn, pietro, ș. a. Natura *C.*-ului sonor se iea ca bază pentru clasificătiunea instr.-elor muzicale (v. *Instrument*).—Cuvintul *C.* ie intrebuintat cite o dată încă reprezentind un grup de muzicanți, în acelaș sens cu *bandă*, mai cu samă cind ie chestiune de armonii sau fanfare. — *C. de schimb* (fr.: *Corps de rechange*) = tub (v.) de schimb.

Corrente (it.) *Courrante* (fr.), dans și arie, foarte în favoare în sec. 16 și 17, de care se găsec specimene atit în colecțiunile lăuțiștilor și clavecinistilor, cit și în compozițiunile simfonice (*Suite*), unde lua loc după partea numită *Allemande*. Se deosebeau mai multe feluri, toate în măsură ternară. Compozitori franceji afecționau mișcarea moderată, în măsura  $\frac{3}{2}$  sau  $\frac{3}{4}$  (timpul = 50); melodia, de un caracter grav și nobil, incepa tot deauna printr'o anacrusă; în cursul iei apar foarte adese pătrimi punctate, cari constituiesc aproape un element caracteristic. O particularitate ieste că la incheierile părților se admitea

o diviziune ritmică deosebită. în  $\frac{6}{4}$ , în loc de  $\frac{3}{2}$ , și cite o dată chiar acest ritm predomineste și în interiorul bucătei, cu toată măsura de  $\frac{3}{2}$  indicată la început. Frumoase exemple de această formă se pot vedea între alții la Couperin, și chiar la Bach (*Suites anglaises*). O altă varietate ie acea afecționată de maiștrii italieni (Corelli, Frescobaldi; ș. a.); aceștia au scris *C.* în  $\frac{3}{4}$ , sau chiar în  $\frac{3}{8}$  și de o mișcare repede. Exemple se pot vedea încă la Bach (*Suites françaises*). În fine o a treia specie ie o combinațiune a celor precedente, lăsind la o parte însă schimbările ritmice ale celei dintăi și pasajele rezezi ale celei a doua. Händel mai cu samă afecționa această varietate. În resumat se vede că compozitori tratau într'un mod foarte liber aria acestui dans, îndată ce iea nu mai avea obligațiunea de a însoți dansul.

Coryphée (fr.) *Coryphaeus* (lat.) v. *Corifeu*.


Cosacca (it.) *Cosaque* (fr.) v. *Căzăcească*.

Colillon (fr.) dans jucat de un mare număr de părechii, în deosebite figurii, pe arii de vals, galop, șotiș, ș. a., cu care de obicei se incheie balurile. Pare ca origina lui în acest sens se suie la timpul lui Ludovic 14: anterior *C.* iera un dans simplu, cu care din contra se incepeau balurile.


Cottage-piano (engl.) = piano de

asă de țară, cu corpul redus pentru a ocupa cât mai puțin spațiu posibil.

nuac (fr.) v. *Cuac*

oulé (fr.) = trăgănat, legat, se zice mai cu seamă în muzica pentru instr.-e de arcuș, pentru notele făcute cu aceeași mișcare a acestuia. În muzica vechilor clavecinisți (Rameau ș. a.) C. ăra o notă de ornament, specie de apogiatură superioară lungă, notată prin semnul  pus înaintea notei. C.-e ăeste încă fragmentul de gamă în note mici, trăgănite, ce se pune cte o dată înaintea unei note reale a melodiei sau a basului:



În muzica veche se însemna încă prin semne convenționale: o linie oblică transversând intervalul format de cele două note principale, prima, care începe grupul, și nota reală, sau prin semnul  pus înaintea notei reale pe linia notei care începe grupul.

Country-dance (engl.) = dans de țară, v. *Anglaise* și *Contra-dans*.

Coup (fr.) = lovitură, se zice pentru a exprima acțiunea producătoare a sunetului. Astfel

*C. d'archet*, ăeste tragerea arcușului pe coardă; *C. de maillet* sau *de baguette*, lovirea unei dobe sau dărbăni cu ciocanul sau cu bagheta; *C. de Cymbales*, lovirea cimbalelor una de alta; *C. de langue*, articularea sunetului în flaut, fără de care sunetele ăese legate, trăgănite. *C. de fouet*, lovitură de biciu (v.).

Coupe (fr.) = tăietură, ăe acelaș lucru cu *formă* (v.).

Couplet (fr.) v. *Cuplet*.

Courante (fr.) v. *Corrente*.

Couronne (fr.) v. *Coronă*.

Courtand (fr.), vechi instr. cu ancie dublă și 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 ori se dă numele de C. hangului mare al cimpoiului.

Queppa, trompetă militară uzitată în Peru.

Crab, specie de castanete siameze.

Cracovianca (fr: *Cracovienne*, germ: *Krakoviatk*) dans polonez (din Cracovia) în <sup>2</sup>,<sub>4</sub>, format din două sau mai multe fraze reluate, din cite 8 tacte, și însoțit de cînt și de loviturile ritmice ale călcăielor dăntuitorilor. Prima păreche de dăntuitori se așază în fața muziceii, întonează un cuplet pe care-l repetează celelalte părechii și astfel dansul începe. Ca și mazurca și celelalte dansuri poloneze, ungare și boeme, C. ă

caracteristică prin frecvența accentuare a timpilor slabi și întrebuințarea sincopei,



dar îe mai puțin pasionată, mai veselă și grațioasă. Introdusă pe scenă prin maștrii de balet. mai cu samă danșuitoarea Fani Ellsler a ridicat entuziasm în public prin acest dans.

**Kratima** sau *Kratima*, nume dat în muzica bisericeii orientale la silabe fără sens, ce se intercalează în textele rugăciunilor „pentru înfrumusețarea cîntăreii.” Aceste silabe sînt *ne-ne-na* și *te-re-rem*. Introducerea lor în cîntul bisericesc îe atribuită lui Manoil Hrisaf Lampadariu, care a trăit în sec. 13. *Ne-ne-na* se întrebuința de obicei după cuvintele heruvicului înainte de aliluia și *te-re-rem*. atît la heruvic cit și în alte cîntări, cari trebuiau prelungite melodic, pentru ca preotul în altar să aibă timpul a termina rugăciunile lui. De aici expresiunea cu *teverem*, echivalînd cu „bogat în melisne. în ornamente ș. a.”. Ie de la sine înțeles ca aceste C.-e se lasă la o parte de cîntăreții bisericești moderni.

**Crea** (a) îeste sinonim cu a compune. În teatru se zice a crea în sensul de a ținea un rol la prima reprezentățiune a unei opere.

**Creantine-cruil** v. *Crut*.

**Crebscanon** (germ.: *Krebskanon*),

canon retrograd sau cancrisant (v. *Canon* și *cancricans*).

**Crevelle** (fr.) = duruitoare (v.).

**Credo** (lat.) = cred, numele lat. al Crezului (Simbolul credinței), a treia parte a liturghiei muzicale catolice (v. *Mesă*). Iel se compune din trei părți: *Incarnatul*, *Crucifixul* și *Resusecit* (v. *Crezul*).

**Cymbalum** (lat.), instr. roman, care după unii îera o specie de castanete, iar după alții nu îera alt ceva decît *drîmba* (v.). **Cremoneze** se zice despre instr. ele (violine, viole, violonecele) fabricate de factorii din cele trei celebre familii de factori din Cremona: Amati, Stradivarius și Guarnerius, de și au fost și alți maștri cremonezi cari cu drept au un renume meritat în factura instr.-elor de arcuș: Bergonzi, Guadagnani, Montagnano, Ruggieri, Storioni, Testore.

**Crepitaculum** (lat.) sau *Crepitaculum* (lat.), instr. roman format dintr'o serie de zurgalăi înșirați pe un cerc, acesta fiind fixat de un miner. Acesta pare că a fost origina instr.-ului uzitat în Evul mediu, prin mînăstirii mai cu samă, sub numele de *Cymbalum* (v. *Cimba!*).



**Crepundia** (lat.) numele dat de Romani în general instr.-elor cu sunete nehotărite.

**Cresc. presc.** în loc de

**Crescendo** (it.) = crescînd, termen de expr., indicînd o creștere în intensitatea sunetului sau a unui șir de sunete, sau

mai bine zis trecerea gradată de la *piano* la *forte* și *fortissimo*. În unul din efectele cele mai des întrebuințate, din cele mai puternice, și puține sînt operele moderne în care acest efect să nu joace un rol important. Vocea, instr.-ele de suflare și de coarde au acest efect la îndămnă și pot să-l obțină chiar pentru fiecare sunet izolat. Pianul este lipsit de aceasta și în țel C. nu se poate obține decît prin lovirea din ce în ce mai tare a tastelor. Orga asemenea a fost mult timp lipsită de acest efect și nu putea să-l obțină decît prin întrebuințarea unui număr din ce în ce mai mare de jocuri. Timpurile moderne au adus două proceduri pentru obținerea acestui efect în orgă: 1) unul sau mai multe jocuri sînt închise într'un fel de ladă cu un pârte mobil guvernate de o pedală (v. *Jaluzii*); și 2) printr'un mecanism ingenios, ascultînd tot unei pedale, se regulează intrarea succesivă a diferitelor jocuri ce pot produce acest efect. În orchestră efectul de C. se poate produce sau prin introducerea unui număr din ce în ce mai mare de instr.-e, sau prin C. parțial al fiecărui instr. izolat.

Expr. C. se raporta mai de mult și la grăbirea mișcării și expr. *C. il tempo* echivala cu *accelerando* sau *stringendo*. A pierdut însă această semnificație. Adesea acest expr. este

înlocuită prin semnul , precum expr. contrară, *decrescendo*, decrescînd, este înlocuită prin semnul . Inițiatorul acestor semne pare că a fost Dom. Mazzochi, care în prefața madrigalelor sale în 5 voci (Roma 1640) dă explicații asupra întrebuințării lor.

De la Jomelli acest cuvînt a luat încă o altă semnificație, aplicîndu-se unei părți dintr'o compoziție în care compozitorul însuși realizează un puternic efect de C. care la execuție apare chiar fără intențiunea expresă a executantului. Pentru aceasta procedurile compozitorului constau în desvoltarea unor formule armonice în pozițiunile din ce în ce mai largi și mai sonore, în adăugirea gradată în orchestră de instr.-e din ce în ce mai resonante, până izbucnește un *tutti* în *fortissimo*. Exemple de efecte de acest gen se găsesc mai întîi la Jomelli; apoi la Mayer (*Lodoiska* 1796), Generali, ș. a. dar mai cu seamă Rossini și Spontini au tras minunate foloase din acest procedeu, obținînd efecte rezistibile. Beethoven încă, în simfoniile sale, s'a folosit de țel pentru a obține puternice efecte. În urma acestora însă, compozitorii nu numai au uzat de țel, dar au abuzat astfel că, prin mijlocul sec. 19, mai nu este posibil a găsi un final fără inevitabilele formule ale acestui procedeu, care totuși,

intrebunțat cu măsură, și prezintă oarecare originalitate în armoniile lui, este unul din cei mai puternici factori ai expresiunii muzicale.

Numele C. a fost dat în sfârșitul secolului trecut de Bauer din Berlin la două instr.-e imaginate de îel. Unul iera o specie de pîauo, de o formă piramidală, cu o extensiune de 5 octave, și care, prin ajutorul a 3 pedale punea la dispozițiunea executantului, opt diferite sonorități; un alt mecanism servea pentru a transpune claviatura cu unul sau două tonuri mai sus. Celalalt, numit *C. royal*, iera tot o specie de piano, la care iera adăugat un joc de orgă, pus sub corpul instr.-ului.

Crescut (fr.: *augmenté. superflu.* germ.: *übermässig.* it.: *eccedente* ș. a.) epitet dat intervalelor cu un semniton cromatic mai mare decît cele respective majore sau drepte. De ex. *do—la* iera o sextă majoră. *do—la<sup>♯</sup>* iera o sextă C.-ă. intervalele C.-e pot proveni sau prin ridicarea notei de sus, sau prin pogărirea notei de jos. Astfel *do<sup>♯</sup>—la* iera încă o sextă C.-ă. Resturnate, intervalele C.-e dau intervale micșurate. Acorduri C.-e sint în general acele cari se bazază pe un interval C. și în special acordul de trei 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 *Alteră*).

Crește (a) se zice cîte o dată în loc de a *agrava* (v.).

Crezul sau *Simbolul credinței*, rugăciune creștină ce se recitează sau se cîntă la liturgie sau în alte ocaziuni. În primele secole ale Creștinismului iera mai multe versiuni; acel uzitat astăzi iera stabilit prin conciliul II din Nicea, la 381. În serviciul liturgiei locul C.-ui iera în urma ectenei de după heruvic, înainte de respunsurile începînd cu „Mila păcei”. De obicei se recitează; dar cîte o dată iera intonat de cor. În general bucățile corale scrise pe textul acestei rugăciuni sint în recitativ și împărțite în trei părți, corespunzînd celor trei diviziuni din *Credo* (v.) al liturgiei muzicale catolice, și începînd întăi prin „Cred întrul unul Dumnezeu”, a doua, de ordinar în mișcare mai rară „și s'a restignit pentru noi” și a treia, în mișcarea primă „și a inviat”.

Crible (fr.), *Cribrum* (lat.) = cîur, nume dat la orgă tablei în care sint înfipte tuburile sonore; are atitea borte cîte tuburi sint, cea ce-î dă aparența unui cîur, de unde numele dat. (Cringa v. *Sringa*).

Crispatio (lat.) vechie figură de ornament melodic (v. *Cint*). Cristallocorde (fr.) sau *Glass-chord* (germ.) a fost numit către sfîrșitul sec. 18 un instr.

vind aparența unui clavecin, iar în care sunetele țerau pro-luse de lame subțiri de cristal ovite de ciocanage. Acest instr., construit de un factor german numit Beyer, a servit în orchestra Operei din Paris în *la Flute enchantée* (*Zauberflöte*) de Mozart.

ritic muzical ȳe acel ce scrie articole sau opuri de *Critică muzicală*, adică articole sau opuri în cari se analizează, din toate punctele de vedere, mai mult sau mai puțin detaliat, opuri, compozițiuni sau ori ce lucrări muzicale. Nu trebuie a confunda cuvintul C.-ă cu acel de *ponegrire*; C.-a nu are această misiune și un articol sau un op, care va conține analiza estetică a unei lucrări artistice, din punctul de vedere al formei, al conținutului, al stilului, al modului de interpretare ș. a. se va numi în general C.-ă, ori care ar fi rezultatul acestei analize, fie blamul, fie apologia acelei lucrări. Semnificațiunea cuvintului C.-ă se întinde și asupra recenziunilor sau dărilor de samă despre spectacole, concerte sau ori ce producțiuni muzicale, cu condițiune însă ca aceste articole să arăte părțile bune și rele ale acestor producțiuni. Se înțelege că pentru a avea autoritate, sau cel puțin oare care valoare, C.-a presupune multe cunoștinți teoretice și un gust estetic dezvoltat la cele o practică. Pentru a putea

juceca și emite o părere asupra unei lucrări artistice, trebuie cel puțin a putea deosebi părțile grele ce ȳea prezintă, a fi în stare a aprecia resursele de care dispune artistul în chestiune și numai atunci a emite opiniunea dacă s'a servit ȳel bine sau rău de ȳele. Din nefericire cea mai mare parte din articolele și chiar opurile de literatură muzicală critică (bine înțeles nu ȳe chestiune de țara noastră, unde C.-a muzicală mai nu există încă) se reduc la polemici și impresiuni personale, și sint absolut lipsite de cea mai mică zare de analiză rațională și critică estetică, și de multe ori chiar (chiar și în țara noastră) nu sint decât reclame dictate de prietenie sau de însuși cei interesați. Cine nu suride astăzi foietind de ex. savantele discuțiuni apărute în Franța pe la începutul sec. 17, paralele stabilite între muzica franceză și cea italiană; cine nu suride astăzi la titlul de savant și competent critic muzical dat unui Geoffroy, Suard, La Harpe, Marmontel, Azevedo, Scudo și mai cu samă la bufonările critice la cari a dat naștere în a doua jumătate a sec. 18 lupta dintre Gluckiști și Picciniști? Numai sfârșitul sec. 18 și mai cu samă sec. 19 i-a fost dat să vadă, alătura cu noianul de articole de reclamă sau dictate de pasiune, în Germania *Allgemeine musikalisches*

*Zeitung* și apoi în Franța *Revue musicale* a lui Fetis dînd sborul unei literaturi de adevărată C.-ă muzicală. D'Ortigue, Coussemaker, Berlioz, Schumann, Wagner, Westphall, Rochlitz, de Witt, Hanslick, Reyer, Gevaert, Grove, Vander Straeten, Riemann, Prouth, J. Weber, și atîtea alte nume sînt cari au strălucit sau strălucesc, și vor străluci pentru totdeauna în cîmpul criticii muzicale. Aceștia, prin lucrările lor critice, au legat inseparabil numele lor, de o perioadă artistică, de o chestiune muzicală, sau de opera unui măștru celebru. Bibliotecile muzicale se pot mindri astăzi cu edițiunile critice ale unui Bach, Händel, Palestrina ș. a. măștri mari, cu colecțiunea capodoperilor (Operei franceze, și cu alte publicațiuni analoage, precum bibliotecile literare se pot mindri cu edițiunile critice ale unui Omer, Virgil, Shakespeare ș. a. măștri ai literaturii.

Dar ori cit s'ar întinde numărul numelor ce C.-a modernă muzicală poate cita, iel va fi infinit mic pe lingă numărul *criticasilor* ce mișună ori unde iese hirtie și cerneală, literă și o presă tipografică. Ie de ajuns a refosi colecțiunile ziarelor politice dintre cari cele măi multe neputînd avea critici speciali, improvază din propria-le autoritate criticii de ocazie, cari la rîndul lor, sub diferite pseudonime, improvi-

ază diferite pseudo-teorii și pseudo-opinii asupra artei și a artiștilor. În toate timpurile și în toate țările, filozofii, istoricii, poeții, literații ș. a., au ținut la onoarea de a conferența sau cel puțin a toci condeul *pro* sau *contra* unei chestiuni muzicale, și cele măi de multe ori nici *pro* nici *contra*. Recitînd argumentările lor, adese întortochiate de fraze de o turnură studiată, presărate ici și colo de jocuri de cuvînte, sau de cuvînte de spirit, cari seduc pe cetitorul zilnic, totdeauna grăbit de a fi în curent cu ceea ce se spune, reminem uimiți văzînd pînă la ce punct poate duce pe om prea mare încredere în sine bazată pe indiferența celorlalți, naivitatea și ignoranța în materie, dublată de o bună doză de pufism sau chiar de șarlatanism.

Critică v. *Critic*.

Croche (fr.) nume dat figurii de notă  $\sphericalangle$  numită în general *optime*, ● și cu cuvintele ajutoare *double*, *triple* ș. a. figurilor de valori măi mici:  $\frac{1}{16}$ ,  $\frac{1}{32}$  ș. a.

Crochet (fr.) = cîrlig (v.).

Crocheta (lat.) nume dat vechei figurii de notă  $\sphericalangle$  (v. *Cîrlig*).

Crocioato (it.) =  $\diamond$  încrucișat.

Croissement (fr.) = *Incrucișare*.

Croma (lat.: *Chroma*, din gr.: *χρῶμα* = culoare) sau *semiton cromatic*, nume dat intervalului format între un sunet a scării naturale și sunetul de

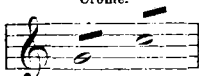


pe acelaș grad, dar afectat de un  $\sharp$  sau un  $\flat$ , sau între un sunet diezat sau bemolizat și sunetul de pe acelaș grad dar afectat de un accident dublu. Raporturile matematice ne dau două deosebite feluri de C., una *majoră* și alta *minoră*, una rezultând din excesul unui ton major asupra semitonului diatonic:  $\frac{9}{8} : \frac{16}{15} = \frac{135}{128}$  și cealaltă din excesul unui ton minor asupra semitonului diatonic:  $\frac{10}{9} : \frac{16}{15} = \frac{150}{144} = \frac{25}{24}$ . Temperamentul (v.) a făcut să dispară din muzică nu numai diferența dintre C. majoră și cea minoră, dar și aceea dintre C. și semitonul diatonic (v. *Semiton*)

Vechii autori cari au scris în limba latină, au dat încă numele C. semnului de alterațiune, și anume C. *simplex* =  $\sharp$ , C. *dublex* =  $\times$ .

În limba italiană cuvântul C. se rapoartă la figura de nota numită în general *optime*, și în cuvinte compuse la notele de valori mai mici: *semi-C.* =  $\frac{1}{16}$ , *bis-C.* =  $\frac{1}{32}$ . Pluralul, *Crome*, se găsește cite o dată scris în partițiunii deasupra figurelor în optimi repetate scrise abreviat:

Crome.



cea ce însemnează că acest tact să se execute făcând cite patru optimi repetate pentru fiecare notă.

Cromamelru (fr.: *Chromametre*), specie de monocord vertical, a căreia coardă putind fi variat acordată, prin ajutorul unui scaunș mobil, asculta unei claviaturi formată dintr'o singură tastă. Acest instr., a fost imaginat și construit către 1827 de Roller și Blanchet din Paris, pentru a ușura acordarea pianului.

Cromatic (it.: *cromatico*, fr.: *chromatique*, germ.: *chromatisch*), de la cuvîntul gr. *Χρῶμα* = culoare, se întrebuintază în muzică raportîndu-se la diferite expresiuni.

Semiton c. ȳe acel ce ȳe format din două sunete ce poartă acelaș nume: *do-do $\sharp$* , *re-re $\sharp$*  ș. a. (v. *Croma*) prin opoziție cu semitonul *diatonic*, format din sunete cu numiri deosebite: *si-do*, *do $\sharp$ -re*, ș. a. De aici mișcarea melodică se zice c.-ă, dacă procede prin semitonuri c.-e: o frază, o temă de fugă, de fantazie se zice c.-ă, dacă conține în ȳea mișcări c.-e.

Gama c.-ă ȳe aceea care procede constant prin semitonuri, astfel că în octava ȳei auzim complet cele 12 semitonuri ale octavei temperate. Gama c.-ă se notează în general la suit prin accidenti suitori:

*do-do $\sharp$ -re-re $\sharp$ -mi-fa-fa $\sharp$*  ș.a. la pogrorit prin accidenti pogrortori: *do-si-si $\flat$ -la-la $\flat$ -sol-sol $\flat$*  ș.a.

Ciud gama c.-ă ȳe acompaniată însă, această regulă nu ȳe absolută și în notarea ȳei trebuie a ținea samă de tonalitatea în

care sintem, de gama diatonică din care această gamă c.-ă provine. Astfel de ex. dacă sintem în *do* min., rațional iese ca gamă c.-ă să nu se mai noteze ca mai sus, ci luind ca baza notele acordului *do* min.:

*do-do#-re-mi-mi#-fa-fa#*  
*sol-la-la#-si-si#-do.*

Mai mult încă, unii autori, ori care ar fi armonia acompaniatoare, preferă a inlocui în gama c.-ă suitoare intervalele crescute de secundă, quintă și sextă (în gama c.-ă începînd cu *do* no lele *re#*, *sol#* și *la#*) prin intervalele minore enarmonice (*mi*, *la*, și *si*).

Notele pasagere sint c.-e, cînd île fac parte dintr'o gamă c.-ă.

Armoniei i se dă epitetul de c.-ă, cînd conține acorduri modulante în cari predominesc mișcările c.-e. De aici încă epitetul c. aplicat stilului bazat pe o armonie c.-ă și cu *chromatism*, cu game și fragmente de game c.-e în melodiile lui.

În special note c.-e într'un acord se numesc acele cari provin din alterațiunea unei note reale a acordului (v. *acord alterat*).

Instr.-e c.-e se numesc acele ce pot emite toate sunetele gamei c.-e, adică toate cele 12 semitonuri ale octavei sistemului temperat și în special instr.-ele de alamă (sau alt metal) cu cilindri sau pistonî (mai de mult chîar cele cu chei), pentru a li deosebi de instr.-ele naturale, cari nu pot emite

deci seria armonică a fundamentalei tubului lor.

Aceste sint principalele cuvinte la cari se aplică în muzica modernă cuvîntul c. și dacă acest epitet se mai poate întilni pe lingă altele, explicațiile de mai sus sint suficiente pentru a nu se întimpina nici o greutate în înțelegerea sensului lui.

În antichitate însă și anume la Greci, găsim încă acest cuvînt aplicat într'un sens, care n'ar avea poate o mare importanță pentru noi, dacă urmele acestui sens nu s'ar găsi, și atit de puternice înca, în muzica bisericească și în cea populară.

Grecii dădeau epitetul de c. unuia din genurile muziceî lor (v. *Gen*), format din două tetracorde c.-e unite printr'un ton complementar. Tetracordele c.-e, formate din două semitonuri și un interval de un ton și jumătate (*trihemiton*) iera de diferite specii, după locul ce-l ocupa trihemitonul în raport cu cele două semitonuri. Autorii deosebeau trei genuri c.-e: *moale*, *sesquialter* și *tonic*, dintre care pare că acest din urmă, format din tetracorde de specia întâi, iera cel mai important și avea o gamă analogă cu seria:

*mi-fa-fa# (sol)-la-si-do-do# (re)-mi,*

dar nici un document n'a parvenit până la noi pentru a justifica vechile teorii ale acestor genuri. Dintre compozi-

torii modernă pare că singurul care, găsind acestei game un caracter de melancolie nu lipsit de farmec, a întrebuițat-o în una din compozițiile sale, a fost savantul profesor de la Conservatorul din Paris, d. Bourgault-Ducoudray (melodia *Primevère*). O gamă analogă 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<sup>♯</sup>-fa<sup>♯</sup>-sol-la-si<sup>♯</sup>-do<sup>♯</sup>-re.*

Iea ie bazată pe dominantă (*re*), tonică fiind *sol*, și astfel fiind ieă nu se deosebește de gama minoră decît prin alterațiunea suitoare a gradului al patrulea (*do*). Această alterațiune însă, care aduce prezența a două secunde crescute, ie suficientă pentru a da acestei game un sentiment de melancolie imposibil de atins prin gama minoră; și pe lângă acest sentiment de melancolie vine să se mai adaugă caracterul visător al terminațiunei sus-pensive pe dominantă.

De observat iese că în această gamă, dacă ambitus al melodiei ar trece peste octava indicată (*re-re*), tetracordul următor superior n'ar mai fi repetarea tetracordului întâi al octavei date, ci după un ton complementar ar veni un tetracord c., care ar fi:

*mi<sup>♯</sup>-fa<sup>♯</sup>-sol<sup>♯</sup>-la.*

Asemenea în jos după un ton complementar ar veni tetracordul pogoritor:

*do-si<sup>♯</sup>-la<sup>♯</sup>-sol.*

Această gamă, după toate probabilitățile, de origină greacă foarte vechie, ie foarte întrebuițată în melodiile populare ale Asiei mici, în tot Orientul european și în toate părțile unde muzicanții ambulante țigani, turci sau persani, au putut s'o ducă. Mai mult încă, ieă formează baza unora din glasurile muziceii Bisericeii orientale; astfel că la noi, avind această dublă cale de propagare, muzica bisericească și lăutarii țigani, nu ie nicî o mirare că s'ă o găsind atit de naturală, atit de națională. În timpurile mai nouă, introdusă în Occident prin muzica și lăutarii unguri, a fost adoptată de unii compozitori; între alții Saint-Saëns s'a servit de ieă în baletul din opera s'a biblică *Samson et Dalila*, ceia ce ne arată cu nu toată lumea o ieă drept gamă ungiurească (v. *Unguri*).

Cromorne (fr.), numele unei întregii familii 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 familiile oboielor și fagotelor. Numele pare că n'ar fi decît o francizare a numelui german *Krummhorn* sau *Kromphorn*, corn întors, care ar veni de

acolo că aceste instr.-e aveau partea inferioară a tubului întoarsă în semicerc, ca o cirjă. Alții deduc acest nume de la *cor* = corn și *morne* = trist, întunecat, care ar proveni de la caracterele timbrului. De aici numele it.: *Cormorne*, *Cornamuto torto* sau simplu *Storto* (intors) ce se mai da acestor instr.-e. Prima etimologie ie mai probabilă și ie chiar cea admisă de autorii francezi. În sec. 16 li s'a dat instr.-elor din această familie și numele de *tournebout* (= capăt-intors). Ancie iera aplicată la un bocal de alamă, analog cu acel al fagotului. Se fabrica în mai multe dimensiuni: *sopran* ( $do_2$ ), *alto* (*sol*), *tenor* ( $do_2$ ) și *bas* ( $do_1$ ); în sec 17 li s'a adăugat chiar un *contrabas*, dar acest secol a fost timpul disparițiunii lor. Extensiunea a variat cu timpul și cu numărul bortelor și a cheilor. — În orgă s'a dat acest nume unor jocuri de 4, 8 sau chiar 16 p. (în pedală), cu ancie și cu tuburi semi-conice (jos) semi-cilindrice (sus). Aveau un timbru de o sonoritate gravă, frumoasă, amintind pe cea a clarnetei bas; ierau unele din jocurile cele mai melodioase ale orgăi și din cele mai întrebuintate și nu se poate explica de ce au dispărut din orgile moderne (în unele orgi acest joc se numea *Phonix*).

Cronometru, cuvânt format din grecește = măsurator de timp,

nume dat de unii autori instr.-ului numit *metronom* (v.).

*Croque-notes* (fr.), literar = mă-nincă (devoră) note, expr. familiară, nume dat în despreț, unor instr.-iști, și în special pianști, cari tot citind și executind cu oare care ușurință pasajele cele mai grele, nu pun nici a expresiune în execuțiunea lor.

Crota v. *Crut*.

Crotale (lat.: *Crotalum* gr.: *Κρόταλον*), specie de castanete (v.) antice. Se fabricau dintr'un baston de trestie, despicat în două și legat la un capăt, așa că scuturind instr.-ul, cele două lame se loveau una de alta producind o specie de clem-păritură utilizată pentru a marca ritmul dansului. Sub această formă instr.-ul avea aspectul unui plisc de cocostirc, de unde porecla de *crotalistră* dată acestei păseri, nume ce se da dăntuitoarelor sau femeilor ce acompaniau dansul cu acest instr. Ie greșit că se compară de unii autori C.-ele cu cimbalele (v.); chiar mai trziu, când s'au făcut C. din lemn, din scoică, din metal, dindulise diferite forme, iele n'au fost altă ceva decit castanete. Instr.-ul gr. numit *Platage* (v.), nu iera altă ceva decit tot o specie de C. fabricate în lemn, și tot numele de C. se dă cite o dată instr.-ului ce servea în antichitate dirijorilor pentru marcarea măsurii, numit în special *scabellum* (v.).

rotchel (engl.) = cirtlig (v.), numele dat figurei de notă pătrimeii.

Crouth (fr.) *Crowd, Cruth* ș. a. v. *Crut*.

Cruce (+), semn convențional care în cifrarea obișnuită a acordurilor se rapoartă la nota sensibilă; pusă deasupra unei note a basului, însemnă că terța acestei note iese sensibilă; pusă înaintea unei cifre însemnă ca nota reprezentată prin acea cifră iese sensibilă. C.-a a fost introdusă în cifrarea basului de Rameau. În cifrația lui G. Weber (v. a *cifra*), C.-a se pune ca exponent cifrei latine III, pentru a indica acordul crescut de pe gradul al treilea din gama minoră. În alte cifrații, pus ca exponent la litere se întrebuițează pentru a indica acordul major prin opoziție cu exponentul 0 indicând un acord minor.

Germanii dau numele de C. (*Kreuz*) diezului și de C. *dublă* (*Doppel-Kreuz*) sau *spaniolă* (*spaniche*) sau *Andreas-kreuz*, dublului diez.

C.-a, ca o transformățiune de necunoscut a literei t, se mai găsește uneori indicând un tril (v.).

În psaltichie C.-a (*Stavros* sau *Stavros*) se întrebuițază indicând locurile unde cîntărețul trebuie să respire.

Crucifixus (lat.), a doua parte din *Credo* (v.) al liturghiei catolice, începînd la cuvintele „*Crucifixus etiam pro nobis*“

= Și s'a restignit pentru noi. Cruil (irl.) v. *Crut*.

Crumata (gr.: Κρομάτις), vechie specie de castanete (v.) făcute din valve de scoici. Numele le venea de la verbul gr.: Κροῖω = a lovi, a pocni.

Crumhorn, v. *Cromorne*.

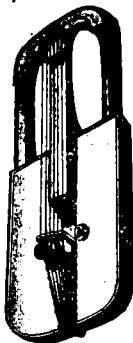
Crupezai (gr.: Κροπέζαι) = opincă de lemn, nume dat de unii autorii speciei de crotale (v.) ce servea dirijirilor pentru a marca măsura (v. *Scabelum*).

Crusmata v. *Crumata*.

Crustice, instr.-e c. (germ.: *Krustische Instrumenten*), de la verbul gr.: Κροῖω = a lovi, nume dat de unii autorii instr.-elor de lovire, de percusiune (v.).

Crut (fr.: *Crouth, Cruth*, engl. *Crowd*, anglo-saxon.: *Cruft*, irl.: *Cruit*, lat.: *Chrotta, Crotta*, it.: *Crut*), unul din cele mai vechi, dacă nu chiar cel mai vechi dintre instr.-ele europene cu arcuș, citat deja, sub numele de *Crotta britana*, la începutul sec. VII (609), cea ce face a se crede că iese de origină britanică. Consta dintr-o ladă de resonanță, de o formă aproape dreptunghiulară, lucrată într-o aceiaș bucată de lemn; o parte a acestei lăzi iese acoperită de o tablă de armonie deasupra căreia sînt întinse coardele. Cea mai vechie formă iese numai cu trei coarde, numit de Anglo-Saxoni *Trithant-crowth*, de Irlandezi *Creamtine-cruit*. Aceste instr.-e, care se deosebeau de instr.-ele cu arcuș uzitate până prin

sec. 9, prin lipsa gîtului, nu aveau nici urechi, nici scaunaș și trebuie a presupune că o



30. Crut.

singură coardă iera pusă în vibrație de arcuș. Celelalte fiind pișcate cu mîna stîngă. Măi tirziu s'a fabricat instr.-e cu mai multe coarde, s'a practicat urechi în tabla de armonie, s'a pus un scaunaș coardelor, și instr.-ele astfel perfecționate, dacă în Franța și Germania au fost repede înlocuite de celelalte instr.-e de arcuș, în Anglia, Irlanda și Bretania s'au menținut mult timp și n'au dispărut cu desăvîrsire decît în secolul nostru. Ultimele instr.-e, de care se găsesc încă specimene prin muzeze, au 6 coarde, acordate  $re_4$ ,  $re_3$ ,  $do_4$ ,  $do_3$ ,  $sol_3$ ,  $sol_2$ ; dintre acestea cele 4 dintăi sînt întinse deasupra unei limbi (taste) care merge pînă la mijlocul tablei de armonie, iar cele două ultime alătura, pentru a fi numai pișcate. Slaba curbură ce prezintă scăunașul arată ca coardele acordate în octavă ierau atacate simultaneu de arcuș.

Crwth v. Crut.

C. s. presc. în loc de *Colla sinistra* = cu stînga, se întrebă

înțază măi cu samă în muzice ca de piano.

Csardas v. *Ciárdas*.

C schlüssel (germ.) = cheia de 60 (v.).

C-sol-fa, sau *C-sol-fa-ut*, numele ce lua în sistemul de solmizare prin mutațiunii sunetul *do*. Cuac (tr.: *couac*) sau *K'ir* (germ.: *Kicks*) nume dat unui accident vocal provenind din saltul bruscat și involuntar pe acelaș sunet de la registrul de pîept la registrul de cap și revenirea imediat înapoi. Se înțelege că nu se produce decît la sunetele ce pot fi luate în ambele registre. Instr.-ele de suflare, măi cu samă acele cu ancie, sînt expuse la accidente analoage, provenind sau din saltul la o armonică prea îndepărtată sau din faptul că tubul nu intră în vibrațiune și sunetul ȳ produs numai de ancie. Generalizindu-se s'a dat acest nume la ori ce greșală frapantă în intonațiune.

Cuculus (lat.) = cucu, se numea în vechile orgi un mecanism destinat a imita cîntecul acestei păseri; efectul ȳera produs de două tuburi acordate în terță majoră.

Cucurbită sau *tidvā*, (fr.: *calabasse*, germ.: *Flaschenkürbis*), fructul unor plante numite în special *Cucurbitacee*, servește la unele popoare cu o cultură primitivă la fabricațiunea instr.-elor lor, fie pentru ale procura pavilioane la instr.-ele lor de suflare, fie pentru a le servi

de lăzi de rezonanță. Chiar formele primitive ale *Cengului* chinez, ale diferitelor specii de *Vina* indiene, încă recurg la aceste specii de lăzi de rezonanță, sau rezervoarii pe care natura li procură de a gata. Cu gura'nchisă (fr.: *à bouche fermee*, it.: *a bocca chiusa*, germ.: *Brummbstimmen*), expr. indicînd un mod de execuțiune corală producînd impresiunea unui murmur îndepărtat, misterios, a unui vuet. sau a unui acompaniament de orgă, după modul cum îe întrebuințat. Verdi în *Rigoletto*, făcînd să vocalizăze astfel un cor. bărbătesc între culise, imitează vuetul vintului. Alte ori un soțo vocal îe acompaniat de masa corală, producîndu-se astfel ilusia unui acompaniament de orgă. Acest efect se întrebuințază mai cu samă în corurile bărbătești și se obține nu literalmente cîntînd cu gura'nchisă, ci vocalizînd cu buzele apropiate, așa că sunetul îe oare cum reținut în cavitătea bucală. Kastner suie originea acestui efect la vechii Germani, cari după cum ne spune Tacit, cînd începeau a intona imnele lor resboinice, își apropiau scuturile lor de buze, astfel că produceau un formidabil murmur, de un efect înspăimîntător.

Cuțe sau *Șuruburi* (fr.: *Cheville*, germ.: *Wirbel*) servesc în violină, chitară ș. a. instr.-e pentru a întinde și acorda coar-

dele, cari la un capăt sint fixate printr'un nod de *cordar*. La instr.-ele cu coarde mai puternice, care susțin o mai mare forță de tensiune, ca la chitară ș. a. aceste cuțe sint învîrtite prin ajutorul unor roți dințate. Capătul instr.-ului în care sint fixate C.-le se numește *Cuier* (germ.: *Wirbel-Kasten*).

Cuivre (fr.) = aramă.

Cujaviac. dans polonez analog cu mazurca (v.).

Culisă (fr.: *Coulisse*, germ.: *Zug*), tub adițional care lunecă fără pierdere de aier în tubul unor instr.-e de metal, făcînd astfel să variează progresiv lungimea lor și schimbîndu-le prin urmare momentan fundamentala, le schimbă și seria armonică și permite a se da instr.-ului o extensiune dramatică. Funcționarea C.-ei cere ca să fie aplicată la un tub cilindric; la un tub conic n'ar putea luneca fără pierdere de aier, ceia ce ar denatura timbrul. Astfel îea n'a putut fi aplicată decît trompetei și trombonului. Iată cum funcționează îea. Să presupunem că avem un trombon în *si<sup>1</sup>*, de lungimea 2 m 95 cm. Pozițiunea lui naturală, numită pozițiunea I ne dă sunetele:

*si<sup>1</sup>*, *si<sup>2</sup>*, *fa<sup>2</sup>*, *si<sup>2</sup>*, *re<sup>3</sup>*, *fa<sup>3</sup>* ș. a.

Prin ajutorul C.-ei lungim tubul instr.-ului până la lungimea de 3 m 126, corespunzînd lui *la<sup>-1</sup>*, și această pozițiune, II, ne va da seria:

*la<sup>-1</sup>*, *la<sup>1</sup>*, *mi<sup>2</sup>*, *la<sup>2</sup>*, *do<sup>#</sup>*, *mi<sup>3</sup>*, ș. a.

A treia pozițiune, lungind tubul instr.-ului până la 3 m. 313 ne va da seria:

$la_2^b, la_1^b, mi_2^b, mi_1^b; la_2, do_2, mi_2$  ș. a.

Pozițiunea IV (lungimea tubului 3 m. 509) ne va da seria:  $sol_1, sol_2, re_2, sol_2, si_2, re_3$ , ș. a.

Asemenea pentru pozițiunea V (lungime 3 m. 718) vom avea seria:

$sol_1^b, sol_2^b, re_2^b, sol_2^b, si_2^b, re_3^b$  ș. a.

A șasa pozițiune (lungime 3 m. 939) ne va da seria:

$fa_1, fa_2, do_2, fa_2, la_3, do_3$  ș. a.

Și în fine a șaptea pozițiune (lungime 4 m. 174), la care se opresc instr.-iștii, ne va da seria:

$mi_1, mi_2, si_1, mi_2, sol_2, si_2$  ș. a.

Intrunind sunetele obținute prin diferitele pozițiuni ce a luat C., avem seria  $mi_1^b, -si_1^b, 2$ , apoi de la  $mi_1$  cromatic înainte. Intre  $si_1^b$  și  $mi_1$ , iese o lacună; ar trebui să mergem până la pozițiunea a 12<sup>a</sup> pentru a o completa. Astfel instr.-iștii mărginesc de ordinar la  $mi_1$ , extensiunea trombonului, dar un bun instr.-ist scoate și câteva din fundamentalele despre a căror întrebuițare sint exemple de un efect formidabil (v. *Trombon*). Se înțelege că mărimea cu cari variază instr.-ul de la o pozițiune la alta variază cu instr.-ul cărui ie aplicată C.

Invențiunea C.-ei ie fără nici o îndoială europeană; nicăiri aiurea nu există astfel de instr.-e. În China există adevărat o trompetă formată din tuburi intrind unul în altul, ca un

telescop, dar această lungire nu are nici un raport cu C. europeană. Cea mai veche urmă de instr.-e cu C. ie figura unui instr. care are toate aparențele unui trombon fără pavilion, figură ce se găsește într'un manuscris din sec. 9 aflător la biblioteca din Bologna.

Aplicațiunea C.-ei la trompetă ie atât de naturală că nu putea lipsi de a se produce și pare că *tromba da tivarsi*, uzitată de J. S. Bach, nu iera altă ceva decit o trompetă cu C. În timpurile mai nouă ideea a fost reluată de Haltenhoff, din Nassau, în 1781, de J. Hyde, din Londra, la începutul secolului nostru, și de Legram, din Paris la 1820. Nicăiri însă n'a întimpinat acest sistem aplicat trompetei succesul ce l'a întimpinat în Anglia, unde și azi sint trompetiști cari preferă trompetei cu piston trompeta cu C. (v. *Trompetă*)

Cumoduli sau *Cumudevati*, numele unuia din micile intervale (v. *Sruti*) ale muziceii indiene (v. *India*).

Cuno (sp.) specie de darabană columbiană, cu cilindrul foarte lung.

Cuplet (fr.: *Couplet*), nume dat diviziunilor unei poezii, fiecare formată din mai multe versuri, cind aceste diviziuni se cîntă pe o aceeași melodie, repetată. Ie o denumire întrebuițată mai mult în muzica ușoară, mai cu samă în ope-



rete și vodeviluri. În cantate, opere și alte lucrări de un stil mai înalt, aceleași diviziuni ieau numele de *strofe* (fr. și germ.: *Strophe*) sau *stanțe* (it.: *Stanza*). Mai de mult numele de C. se dădea diferitelor variațiuni ale unei teme date și se mai da încă diferitelor perioade episodice ce se intercalează între repetările temei principale într'un *Rondo*, *Pas-sacaglia* ș. a.

Curanță v. *Corrente*.

Cuspidă (lat.) = ascuțit, vechi jocuri de orgă, de 8, 4, 2 și chiar 1 p. cu tuburi conice

resturnate. În sub înțeles cuvântul *tibia* (it.: *flauto cuspido*, germ.: *Spitzflöte*).

Cuslos (lat.) nume dat semnului  $\sim$  sau  $\jmath$  ce se punea mai de mult la capătul portativelor pentru a prezice nota ce are să urmeze în portativul următor.

C ul v. *C sol fa*.

Cuvetă (fr.: *cuvette*), nume dat părții ce formează baza harpeii, la care sînt adaptate pedalele.

Cy. . . . v. *Ci*. . . .

Czardas (ung.) v. *Ciardaș*.

Czakan (boem) v. *Ciakan*.





**D**, în notațiunile alfabetice a reprezentat și reprezintă în general sunetul *re*, gradul al doilea al scării majore tip. În sistemul de solmizare prin mutațiuni 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 și în vorbire acestuia sunet *re*.—Până în sec. 13 a figurat între chei (*dd*), fără însă o avea o întrebuițare practică decit în cazuri rari, și atuncea punindu-se pe portativ pe linia a patra, împreună cu cheia lui *sol* (*gy*) pe linia a două, cea ce dădea un pleonasm.—Ca abreviațiune iese întrebuițat: ca termen de nuanțare, în loc de *dolce*: în muzica pentru instr.-e cu claviatură, deasupra un pasaj, în loc de *dreapta* (*dextra, destra, dexte*), sub-înțelegându-se cuvintul *mana* (*manu, mano, main*); în terminii indicind o reluare, în loc de *da*, sau *dal*: *d. c* = *da capo*, *d. s.* = *dal sengo*; în vechi partițiuni vocale, indicind partida cea mai acută, în loc de *discantus*, *dessus*, și făcînd prin urmare dublă întrebuițare

re cu litera *C.* (*Cantus*) și cu litera *S.* (*Sopranus, Superius*).

—În terminologia germană *d* reprezintă nu numai sunetul *re*, dar și tonalitatea lui *re*; *d dur* = *re major*, *d moll* = *re minor*.

**Da**, silabă întrebuițată în modul de solfiare numit în special *damenisativ* (v.).

**Da** (it.), prep. = de la. *Da capo* = de la capăt, expr. care indică o reluare, o repetare a părții întâia, în totalitate sau pînă la locul indicat prin cuvintul *fine*. Adese această expr. iese înlocuită prin semnul *reluării* (v.). În Germania se întrebuițază uneori. expr. *D. c.* de către public, cerind repetarea bucatței, în sensul prin urmare în care iese întrebuițat de celelalte popoare cuvintul *bis*.

**Dab-dab**, specie de darabană arabă.

**Dac**, mare darabană indiană, servind altă dată la resboi, astăzi în ceremoniile religioase. Membranele se lovesc cu două baghete de lemn. Ie ortografiat de muzicografi în diferite moduri: *dak, dhak, dhakka*.

actil, picior poetic format din o silabă lungă urmată de două silabe scurte: — √ √, corespunzând muzical la figura



Dactilion (fr.: *Dactylon*) aparat inventat la 1835 de H. Herz, în scopul de a da agilitate și putere degetelor tinerilor pianişti și care cași celelalte încercări analoage a fost repede pus la o parte (v. *Chiroplast*).

Daf, specie de daira algeriană, cu cadrul patrat și cu două coarde întinse sub membrană.

Dagara și *Jaridap* (*Jharidap*) specii de dărăbăni, cu cite o singură membrană, și cu recipientul piriform de teracotă, întrebuințate la Indieni, în fanfara nupțială numită *nahabat*. Ambele sînt lovite în acelaș timp cu cite o baghetă și nu diferă decit prin dimensiuni. O altă păreche de dărăbăni, în totul analoage și cu aceiaș întrebuințare sînt minute *Damama* și *Tikara*. Toate aceste denumiri sînt în limba bengală.

Daina (beng.) sau *dakskina* (skr), o specie de darabană indiană, cu recipientul de lemn, de forma unui trunchiu de con cu baza sferică și cu o singură membrană întinsă pe circumferința mică. Se mai numește și *tabla*, și, însoțită de o altă darabană mai mică, formează, împreună cu *Sarangi* și cu *Esrar*, orchestra acompaniatoare a cintecelor ușoare.

Dainos, cintece populare ale Li-tuaniei, trăind diferite subiecte și cîntate în diferite circumstanțe, fie în solo, fie în cor, la lucru, la nunți, la boțezuri ș. a. Generalminte au un conținut trist și sînt cîntate pe o melodie melancolică, în mod minor (v. *Doindă*).

Daira sau *Daira*, cuvînt persan adoptat la noi pentru a denumi un instr. de percusiune, probabil introdus prin Țiganiii veniți din Turcia. Constă diutr'o membrană întinsă pe un cerc de lemn; în acest cerc sînt făcute mai multe tăeturi în cari sînt aninate mici discuri de metal, clopoței sau verigi metalice. A servit la toate popoarele din cea mai adîncă



31. Daira.

antichitate, pentru a acompania dansul, și aceasta țe principale țe întrebuințate și azi. Se pot obține trei deosebite vuet, mai mult sau mai puțin muzicale din acest instr.: 1) lovind cu dosul minēi membrana se produc articulațiunii ritmice, de o sonoritate slabă; 2) agitind cu iuțaiă instr.-ul se face ca să sune accesoriile metalice, ceia ce formează un vuet de un caracter pronunțat de veselie; 3) făcînd să lunece pe membrană degetul se obține o specie de duruitură inso-

țită de zingănitul metalic; acest al treilea procedeu cere oare carea bilitate. Acest iustr., cunoscut în Occident sub diferite nume (fr.: *Tambour de Basque*, sp.: *Pandero*, germ.: *Basskische-trommel*, *Tamburin*, ș. a.) a fost utilizat în orchestra de diferiți maiștri mai cu samă în dansuri și bucăți caracteristice (Weber în *Preciosa*, F. David în *le Desert*, Bizet în *Carmen* ș. a.). Ceia ce iese caracteristic iese că numele cel mai respindit, iese acel ce îl dau Francezii, și poporul basc nu numai nu l'a inventat, dar nici nu-l cunoaște, decit daor în mina saltimbancilor nomazi.

Dak v. *Dac*.

Dakshina v. *Daina*.

Dal (it.), contracțiune a prepozițiunei *da* cu articolul *il*; *dal segno* = de la semn, expresiune indicind o repetare, și anume de la locul indicat prin *segn* (v.).

Dalok (ung.) = cîntec. *Nepdalok* = cîntec popular.

Damama v. *Dagara*.

Damaru (beng.) specie de darabană indiană, de dimensiuni foarte mici; recipientul are forma unui cîsornic de năsip și membranele sint întinse prin ajutorul unor coarde. Legenda îi acordă favoarea lui Siva, dar iese foarte decăzut, ne mai găsindu-se decit în minele imblinzitorilor de șărpă și altor saltimbanci.

Dambeg sau *Dambey*, specie de darabană persană.

Dambura v. *Tanbur*.

Damenisatio (lat.) nume dat de Graun, în 1750, unui sistem de solfiare (v. a *solfa*) numind notele cu silabele *da, me, ni, po, ta, la, be*. Ca și celelalte încercări analoage (v. *Bebisatio*, *Bobisatio*) nici 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. Servește cerșitorilor religioși, ce merg în pelerinaj dintr'un oraș sfînt în altul, pentru a-și acompănia rugăciunile lor.

Dämpfer sau *Dämpfung* (germ.) = *Surdină* (v.).

Dancmarca v. *Scandinavia*.

Dans (fr.: *danse*, it.: *danza*, germ.: *Tanz*) se numește atît o serie de mișcări ritmice ale corpului regulate după un ritm muzical, cit și bucata muzicală destinată a regula aceste mișcări ritmice. Această definițiune cuprinde în sine de la cel mai grav și mai solemn marș executat la sunetul unei muzici funebre pînă la cele mai desordonate salturi provocate de ritmul celei mai vesele melodii. Originea dansului iese în însuși natura omului; care în starea sa primitivă simte necesitatea acestor mișcări ritmice, ș.a o manifestațiune a orî cărei emoțiunii vii, mai cu samă în bucurie. Aceasta iese cu atît mai adevărat cu cit observăm aptitudinile pentru dans ale diferitelor popoare. Negrii, popor

copil, cărora le face bucurii exuberante cele mai mici nimicuri, dansază cu trenezie, și pentru aceasta li-i de ajuns a auzi cea mai rudimentară muzică. Din contra, popoarele practice, cu moravuri regulate, mai puțin impresionabile, sînt rebele dansului: Chinezii de ex. pare că nu dansază nicîo dată și consideră chiar arta dansului ca un ce ridicol și degradant.

Fără a face istoricul dansului în sine, aceasta neintrînd în cadrul prezentului op, nu ne putem ocupa decît de importanța muzicală a lui, de rolul ce a ținut și ține dansul în dezvoltarea muzicii.

Autorii vechi, greci și latini, foarte darnici în descrițiunile dansurilor și a caracterelor lor, sînt din contra foarte cumpătați cînd vine chestiunea muzicii: de altmîntrelea aceasta persistă pentru tot ceia ce are un raport cu muzica și face că tot ceia ce se știe asupra antichității muzicale se reduce la foarte puțin lucru.

Astfel, după Ateneu, vechii Greci clasau dansurile lor în modul următor:

I Dansuri *religioase*, executate în temple sau în alte locuri, în onoarea zeilor.

II Dansuri *Dramatice*, sau *scenice, teatrale*, împărțite în două însuși în *tragice* (*Emmeleia*), *comice* (*Cordax*) și *satirice* (*Sikinnis*).

III Dansuri *lirice*, clasate în

*Pirica* (*Pyrrhie*), *Iporhema* și *Ginnopedia*.

#### IV Dansuri particulare.

Aceste diferite specii de dansuri, pe care le regăsim în cursul timpului sub diferite denumiri la diferitele popoare, descrise în detaliu de autori, fiind de caractere atît de deosebite, îe natural că și bucățile muzicale ce le acompaniau corespundeau acestor deosebite caractere. Dar autorii se mărginesc a ne spune ritmul poetic pe care se baza ritmul dansului, și că îele îerau acompaniate cînd de liră, aulos sau kitară, cînd de voce, cînd atît de voce cit și de instr.-e și cînd în fine, une ori, tot acompaniamentul se mărginea la unul sau cîteva instr.-e ritnice, sistru, castanete ș. a.

Această stare de lucruri se prelungeste și tot cit privește Evul mediu. Arta dansului trece prin diferite faze, se prezintă sub diferite aspecte. Iea îe cînd patronată de cei puternici, cînd proscrisă, oficial sau numai condamnată moralicește. Numai către sfîrșitul sec. 15 se produce în Italia o renaștere a artei dansului, atît ca dansuri scenice (v. *Balet*), cit și ca dansuri de societate, muzică de dans propriu zisă. Cu începutul sec. 16 încep și colecțiunile tipărite de arii de dans, în cari putem vedea ce îera muzica de dans la acea epocă. În general această muzică constă, din perioade regulate de

cite opt tacte, cu un ritm bine pronunțat, variind după acel al dansului, după care variază asemenea și măsura și mișcarea (*tempo*). Unele din aceste dansuri aveau o formă muzicală bine hotărâtă; altele nu se deosebeau decit prin detalii și muzica ce le însoța nu iera decit melodia altor dansuri. Sec. 16 ne-a lăsat nu numai specimene melodice de aceste dansuri, dar și de acele prezintind o adevărată valoare artistică prin lucrarea polifonică la care au fost supuse. La cuvinte respective (*giga, sarabanda, gagliarda, passamezzo, tarantela, saltarello, forlana, siciliana, bergamasca, volta, jaleo, rito, branle, corrente, allemande, bourrée, rondena, pavana, ciaccona, seguidilla, bolero, cachucha, passepied, rigaudon, garolta, menuet* ș. a.) se pot vedea detalii, mai cu samă privite din punctul de vedere muzical, asupra dansurilor în favoare în diferitele țări în sec. 16, 17 și 18.

Un rol important îl ține muzica de dans în desvoltarea formelor muzicale în sec. 17. Formele numite *Sonata di camera, Balletto, Suita, Partita*, nu ierau la început decit o serie de arii de dans, executate într'un ordin anumit și legându-se între iele prin tonalitate. Cu timpul aceste diferite părți, formate la început din simple reprize de cite opt tacte, încep a fi bucăți desvoltate, bazindu-

se pe o temă, cu o contratemă și părți episodice: în curind iele pierd și ritmul și măsura primitivă, ne couservind decit mișcarea și numele vechiului dans, și acestea chiar înlocuite mai tirziu prin terminii de mișcare modernă. Astfel s'a desvoltat, din modestele forme ale ariilor de dans ale secolilor trecuți, superbele monumente muzicale ce poartă în secolul nostru numele de simfonii.

Acest rol important ținut un timp de muzica de dans, n'o împiedecă însă de a fi și azi considerată ca un gen cu totul inferior. Lăsind la o parte muzica de balet (v.) care nefiind așa strict supusă ritmului și măsurii ariilor de dans prezintă un cimp mai vast fantaziei compozitorului, muzica de dans, destinată a acompiania dansurile așa zise de societate, forțată ce iese de a se mărgini în urmărirea strictă a ritmului necesar, și a readuce periodic aceleași cedente, nu constă decit din formule, pe care compozitori, ie drept, pun cel mai slab interes pentru a le deghiza și varia, fiind adese foarte mulțumiți dacă întorsătura melodică bazată pe acel ritm și pe aceiaș formulă armonică i se pare de un aspect nu cu totul banal.

Urmind modei, a tot puternică în societatea mai mult sau mai puțin înaltă, și arta dansului a variat cu timpul; tot moda face că balurile de socie-

ate sînt aceleași la Petersbourg și la Lisabona, la Londra și la București. Un timp toate dansurile vechi dispar în sceste baluri și sînt înlocuite prin *polca, vals, cadril* și alte citeva analoge, asupra cărora se văd deslușiri la articolele respective. Acestea domnesc un timp într'un mod exclusiv, neadmițînd decît variații sau mici modifițiuni de detaliu, de mică importanță; de cîți va auzi însă tot moda început o specie de renaștere a vechilor dansuri, mai mult *merse* decît *saltate*, care la rîndul lor tind a face uitare pe predecesorele lor. Ceia ce nu se supus fluctuațiunilor modei însă se arta populară, care în balurile de societate nu se prezintă decît în mod excepțional, și care, în diferite țări, ne prezintă o așa mare varietate de dansuri atît de caracteristice prin ritmul lor, atît de drăgălașe prin simplitatea și sinceritatea melodiei, că nu se pot teme nici odată de a deveni banale, și ne fac, pe noi muzicanții, a asculta cu mult mai mare interes muzica ce face să se bată la arșița soarelui praful pîetelor sătești decît aceea ce resonă sgomotos în saloanele lustruite și iluminate a *giorno*.

Dara, specie de mare dairea indiană.

Darabană, *dobă* sau *toba* (fr.: *lambour, caisse*; germ.: *Trommel*; it.: *tamburo, cassa*; engl.:



*Drum*) se numele dat în general instr.-elor de percusiune producînd un sunet sau un vuet prin lovirea a unei sau două membrane întin-



se și în special acelor cu două membrane întinse la cele două baze ale unui vas deșărt (de ordinar cilindric), de lemn, de metal sau de alt material, aceasta neînfuențînd intru nimic asupra timbrului. Membranele sînt întinse prin ajutorul adouă cercuri și a unui sistem de vergi de fier la capăt cu șurub, sau simplu prin o frînghie mergînd în zigzag de la un cerc la altul și prezintînd legături care permit a varia tensiunea. Sunetul se produs în instr.-ele de dimensiuni mijlocii prin lovirea cu două baghete de lemn, terminate la capăt printr'o mică umflătură; la instr.-ele de dimensiuni mari cu o specie de *maiă* de lemn. Sînt deosebite variații, deosebindu-se prin dimensiunea membranelor, prin înălțimea cilindrului, prin modul de tensiune ș.a. Principalele sînt: 1) *D. mare*, numită în special la noi *tobă* sau *dobă* (v.); 2) *D. propria zisă* (fr.: *caisse roullante*, germ.: *Wirbel-trommel, Roll-trommel*) cu cilindrul lung, de lemn; și 3) *D. militară* (fr.: *caisse claire*, germ.: *Militär-trommel*), cu cilindrul scurt, de metal și avînd o sonoritate pătrunzătoare, provenind din prezența a două



coarde întinse pe membrana inferioară, cari joacă rolul de percutatori. cea ce deschide mult timbrul.




D. fiind un instr. cu sunet rehotărit, nu necesitează decit o notațiune ritmică. Diferitele moduri de a o lovi sint numite și reprezentate grafic în modul următor:

*ta*, lovitură simplă, cu o singură baghetă, întrebuintată rar:    
*fla*, lovitură dublă, cu ambele baghete, aproape simultaneu, notată și care mai corect ar trebui să fie notată    
căci iese o lovitură slabă urmată de una tare:

*tra*, lovitura de șarjă, deosebindu-se de *fla* numai prin accent, *tra* fiind formată dintr-o lovitură scurtă accectuată urmată de un slabă:

*ra* sau duruitură, formată din 3, 4 sau mai multe lovituri

 sau  ș. a.

Duruitura continuă iese însemnată prin semnul de *tremolo*:  sau  sau chiar  sau prin semnul trilului (v. *Duruitură*).

D. cunoscută în Orient din cea mai adîncă antichitate, Grecii și Romanii nu pare a o fi întrebuintat. Introdusă în Europa prin Sarazini, deja în sec. 14 iese adoptată de toate popoarele, servind în armată, mai întâi pentru diferite semnale, apoi în muzicile militare, în ar-

monii și fanfare. Gluck o introduce pentru întâiași dată în orchestra de teatru și anume în corul Sciților din *Ifigenia în Taurida* (Paris 1779). A fost apoi întrebuintată într'un mod natural în opere în cari apare elementul militar și chiar în alte circumstanțe s'a obținut rezultate fericite (între alții Meyerbeer în *Hughenoții* și *Prophetul*), dar locul seu prin excelență iese acolo unde iese armată și efectul iese mai cu samă mare cînd sint întrebuintate în mare număr în același timp. În cortegiile funebre se dă D-ei militare o sonoritate lugubră prin slăbirea coardelor sau prin trecerea unei curăle între acestea și membrană, cea ce împiedecă percutarea; iese un efect analog cu acel obținut prin învălirea timpanelor. Darabancie iese cel ce bate darabana.

Darabuka sau *Darabukeh*, darabana arabă, cu corpul format dintr'un vas de lemn, de metal sau mai adese ori de teracotă, avînd forma unui uleiçor cu gîtul lung, mai totdeauna ornat cu deseme originale în mozaic. Unica membrană iese întinsă acolo unde ar fi fundul vasului. Instr.-ul se ține sau aninat de gît sau sub brațul sting și iese lovit în același timp cu amîndouă minile: mina stîngă producînd o specie de duruitură la marginea membranei pe cînd cea dreaptă bate ritmul în centru. Instr. indispensabil



- al orchestrei arabe (*takm*), D. servește încă dervișilor invirtitori și în orgiile de hașiș, face furorii acompaniată de argul sau de zumarah.
- Daranda specie de darabană indiană.
- Dargha sau *Sarkoh*, semn din notațiunea acetelor tonice (v. *Accent*) uzitate la Evrei.
- Darmseiten (germ.) = coarde de intestine (v. *Coardă*).
- Darubiri, instr. analog cu drimba, uzitat la Negrii din Papuaasia.
- Dasiană numește Bellermann notațiunea propusă de Hucbald în opul seu *Musica enchiriadis* (v. *Notațiune*).
- Davidsharfe (germ.) = harpa lui David, nume dat instr.-ului numit încă *Spitzharfe*, deși îe indofelnic ca harpa lui 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 întrebuintată în așa numită *Bebisatio*.
- De briu, dans popular, v. *Briu*.
- Debut (fr.) prima aparițiune a unui artist în fața publicului.
- De aici verbul a *debuta*, și subst.-ul *debutant* = acel ce debutează. În multe teatre angajamentele artiștilor sînt susepuse consacrațiunei debutului, și numai dacă publicul primește favorabil acest D., angajamentul remine valabil.
- Decacord se numea în vechime (gr.: *Ἀεζήσετον*) în general instr.-ele de forma lirei și a harpei avînd zece coarde. Pare ca harpa regelui David iera un D. În timpii moderni s'a dat numele de D. la instr.-e din familia lăutei 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 celui francez. În 1828, factorul Lucoste construi după indicațiunile chitaristului Carulli o specie de chitară cu zece coarde, dintre cari patru pe tastă și șase servînd numai vibrînd liber.
- Decamerid; unitatea de măsură a intervalelor în sistemul lui Sauveur. Iel împărțea octava în 43 de *meridii*; fie care din aceasta în 7 *eptameride* și fie care eptamerid în 10 D.-e. așa că octava cuprindea 3010 D.-e. Cu această unitate iel putea evalua în numere întregi orîce interval muzical.
- Decem (lat.) = zece, nume dat în unele orgi vechi unui registru care face să se audă *decima* tastei apăsate. Acelaș registru se mai numește încă *Decima*, *Decupla*, *Det.*, *Dez*, *Dezem* și în pedalieră *Decembass*.
- Dechant (fr.) v. *Discantus*.
- Decima (lat. și it.) *Dirieme* (fr.), al zecilea grad, sau terța reduplicată. Ca și aceasta poate fi majoră, minoră, micșurată și chiar crescută. În armonie intervalul de terță micșurată

provenind din alterațiunea poroitoare a quintei în acordul major ie totdeauna preferabil a se prezinta sub formă de terță.—Contrapunct în D. Ie un contrapunct dublu în care resturarea melodiilor se face la interval de D.

*D.-terția* (lat.) *D.-terzait.* sau *Terf.*

*D.-sexta* reduplicată (*Do<sub>1</sub>-la<sub>2</sub>*).

*D.-quarta* (lat. și it.) sau *Quart-D.*

septima reduplicată (*Do<sub>1</sub>-si<sub>2</sub>*).

*D.-quinta* (lat. și it.) sau *Quint-D.*

octava reduplicată (*Do<sub>1</sub>-do<sub>2</sub>*).

*D.-sexta* (lat.), *D.-sesta* (it.) sau

*Sext-D.*, nona reduplicată sau

nona octavei sau secunda dublei

octave (*Do<sub>1</sub>-re<sub>2</sub>*).

*D.-septima* (lat.), *D.-settima* (it.),

sau *Sept-D.*, terța dublei oc-

tave (*Do<sub>1</sub>-mi<sub>2</sub>*).

*D.-octava* (lat.), *D.-ottava* (it.)

sau *Octav-D.*, quarta dublei

octave (*Do<sub>1</sub>-fa<sub>2</sub>*).

**Decimole** sau *Decimolete*. grup

de zece note, care în evalua-

țiunea măsurii nu valorează

decit opt sau nouă de aceiaș

valoare (v. *Olete*). Accentul a-

cestor note va fi hotărit după

modul de diviziune obicnuit.

**Deciso** sau *Decisamente* (it.) =

hotărit, termin de expr.

**Declamațiune** iese recitarea ast-

fel ca să se deie fie cărei si-

labe articulațiunea sa, fie căru

cuvint valoarea sa expresivă,

fie cărei fraze caracterul și

semnificațiunea sa. Scriind mu-

zică vocală compozitorul trebu-

ie să caute ca melodia să co-

respundă acestor cerinți, ca

între ritmul și expresiunea mu-

zicală și ritmul și expresiunea

poetică să existe o perfectă

concordanță. Buna declamațiune

muzicală cere decî nu numai

o prosodie corectă dar și o

putere expresivă absolut evi-

dentă. O melodie ie rău de-

clamată cînd nu ie coincidentă

între silabele lungi și timpii

accentuați, între silabele scurte

și timpii slabi. Ie o greșală

de compozițiune ca o silabă

scurtă să cadă pe un timp tare

sau pe o notă de durată lungă

sau ca o silabă lungă sau un

cuvint important să cadă pe

un timp secundar sau pe o

notă de mică durată. Această

concordanță între accentuațiune

muzicală și cea poetică

nu trebuie să meargă până la

aceia ca melodia să urmăreas-

că servil scandarea poetică. În

cîntecele populare și în muzica

silabică, aceasta se întimplă

foarte adese ori; dar chiar în

melodiile artistice în care pe-

riodele sînt mai dezvoltate încă

accentele nu trebuie să fie de-

naturate. Tot deauna *D.-a* a

fost mai cu îngrijire tratată

în recitative de cit în arii și

bucățile de ansamblu, și crea-

torii Operei puneau o mare

strictetă în observarea bunei

declamațiunii. Și nu numai măis-

trii italieni, cari creînd Opera

nu căutau altă ceva de cit a

reînvia tragedia antică, dar

chiar și în Franța Lulli cerea

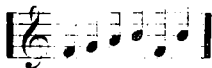
interpreților sei să meargă să

asculte declamîndu-se tragedia.

Cu progresele artei ornamen-

tațiunii vocale, și cu domnia virtuoizismului vedem însă o primă perioadă de decădere a D-ei muzicale și nu sint rare cazurile în cari vedem o serie nesfârșită de rulate pe o silabă absolut fără nici o importanță expresivă, numai pentru faptul că acea silabă se bazază pe o vocală sonoră. Gluck realizează o adevărată revoluțiune în favoarea expresiunii și a D.-ei muzicale și aceasta nu numai prin compozițiile lui, dar și prin scriere, și prefața operei sale *Alceste* ie o adevărată pledoarie în favoare acestei chestiuni. Încă o dată însă D.-a muzicală compromisă prin influența școlii italiene, care sacrifică totul interesului melodic, ie se ridică din nou în a doua jumătate a sec. 19, grație mai cu samă măștrilor francezi și germani: și totuși, chiar astăzi, cînd importanța justei declamațiuni ca un factor puternic al expresiunii în muzica vocală nu mai poate fi contestată de nimeni, sint așa ziși compozitori cari din ignoranță sau afecțiune neglijează cu totul regulele ie și nu țin nici un cont de ie.

**Décompter** (fr.) verb care s'ar putea traduce prin a *grada* și care se întrebuintază în studiul solfegiului, cînd avînd oare care greutate a ataca un interval, atacăm mai întăi gradul fragment de gamă cese cuprinde în acel interval și apoi intervalul însuși:



**Decousu** (fr.) = descusut. epitet defavorabil întrebuintat în limbajul muzical pentru a exprima că o compozițiune ie lipsită de unitate, că diferitele ie fragmente sint fără rapoarte, fără legături între ie.

**Decresc.** presc. în loc de *Decrescendo* (it.) = decrescînd, slăbind gradat intensitatea sunetelor; înlocuit adese prin semnul  $\text{—} \text{—} \text{—}$ , acest termin ie contrarul terminului *Crescendo* (v.)

**Decupla** (lat.) v. *Decem*.

**Deductie.** (lat.: *Deductio*) numeiu unui teoriani vechi (G. d' Arezzo) succesiunea ascendență a sunetelor (*do-re-mi-fa-sol-la*), pe cea pogoritoare numind-o *Reductio*. Alții (Tinctoris) dau acest nume conducerei vocilor într'o ordine anumită, cum ar fi de ex. într'o marșă (v.). Și în fine alții numesc D. succesiunea de acorduri în care o disonanță se rezolvă într'o consonanță.

**Dell.** nume dat la Arabi în general instr.-elor de forma dai-relei, de care ie au mai multe varietăți: *bandar, mazar, tar, rek* ș. a.

**Deficiendo** (it.) termin de expr., întilnit rar, și indicînd o slăbire att în intonațiune cit și în mișcare, avînd prin urmare aceeași semnificațiune cu *man-cando, calando, sau morendo*.

Definitivă v. *durabilă*.

**Degital** sau *degitație* (fr.: *doig-ter*; germ.: *Applikatur, Fin-*

*gersatz*; engl.: *Fingering*). În modul de dispunere a degetelor pe mecanica unui instr. pentru a produce sunetele dorite. D.-ul joacă un rol important atât la intr.-ele de coarde cit și la cele de suflare, și nu numai în cea ce privește ușurința și eleganța execuțiunii, dar și în privința precisiunii, și la unele instr.-e chiar a purității în intonațiune.

Dacă instr.-ele de suflare așa zise naturale nu au de loc, apoi acele cu piston și sau cilindri au cel mai simplu D., căci numărul acestora fiind mic, degetele unei singure mîni sînt suficiente pentru minuirea lor.

Mai complicat în D.-ul instr.-elor de suflare așa zise de lemn, la cari pozițiunea degetelor depinde de la deschizăturile practicate în tub: degetele lucrînd asupra acestor deschizături, direct sau prin ajutorul cheilor, modifică lungimea tubului și prin urmare acuitatea sunetului produs. Dar numărul acestor deschizături fiind relativ destul de mare (la unele instr.-e trece peste 20), acelaș deget va avea a îndeplini mai multe funcțiuni, și după împrejurări aceiaș cheie poate fi maniată de diferite degete.

La ambele aceste categorii de instr.-e însă D.-ul joacă un rol aproape exclusiv numai în cea ce privește ușurința execuțiunii. Nu în tot așa însă la instr.-ele de coarde, fie acestea frecate de arcuș, fie

pișcate direct de degetele executantului sau prin ajutorul unui plectru. Aici puritatea sunetului depinde aproape exclusiv de la modul de aplicare a degetelor pe coarde. Fie care coardă putînd da o lungă serie de sunete mai acute decît a cel ce-l produce vibrînd liberă (v. *Pozițiune*); pe fie care din coardele instr.-ului se poate obține un mare număr de sunete și acelaș sunet poate fi dat de două sau mai multe coarde. Astfel coarda *mi* a violinei poate să ne deie nu numai seria cromatică începînd cu acest *mi*: *mi, fa, fa#, sol, sol#* ș. a., dar și sunete de o intonațiune intermediară, sunete care produse de o aplicațiune incorectă a degetelor pe coardă, ne vor produce o impresiune de fals. Mai mult, acelaș sunet, *mi*, poate fi produs de coarda *mi* a violinei sunînd liber și de coardele *la* și *re* convenabil scurtate prin ajutorul degetelor; aceste deosebite sunete pentru o ureche puțin rafinată vor fi de un timbru deosebit, și vor avea prin urmare o putere expresivă deosebită.

La unele instr.-e de coarde, mai cu samă de coarde pișcate (chitara, mandolina), gîtul instr.-ului poartă marcate diviziuni determinînd locul unde degetul trebuie să apese coarda pentru a obține sunetul dorit, cea ce prezintă o mare ușurință în privința D.-ului.

La altele însă, și la cele mai importante ale orchestrei moderne (violina și instr.-ele moderne din aceeași familie), gîtul iese liber de ori ce diviziune, și locul unde trebuie a apăsa degetul nefiind prin nimic indicat, executantul are nevoie de o lungă experiență, de mult studiu, pentru a fi stăpîn pe intonațiune.

La instr.-ele cu claviatură cazul iese mai simplu, căci sunele corespunzînd fix tastelor, puritatea intonațiunii nu iese în joc, și D.-ul nu influențează decît asupra ușurinței și eleganței execuțiunii. Dar cum aceste instr.-e au ocupat și ocupă în muzica modernă un rol atît de preponderent, D.-ul la aceste instr.-e are o adevărată desvoltare istorică și a variat cu diferitele timpuri și diferitele școli. Astfel școala vechilor clavecinisți, anteriori lui Bach, exclude absolut întrebuintarea degetelor extreme ale mînei, neservindu-se în general decît de cele trei mijlocii. De la Bach începe o a doua perioadă, care durează pînă la începutul sec. 19 și în care întrebuintarea degetelor extreme iese limitată la tastele albe ale claviaturei. Tot lui Bach i se atribuie așa numitul *D. prin substituțiune*, care constă în a înlocui un deget pe tastă prin altul, prelungind astfel sunetul fără a produce o nouă articulațiune. Acest D., foarte folosit pentru compozițiunile

de o natură esențial polifonică, iese propriu mai cu samă instr.-elor cari au posibilitatea de a susține sunetul (orga, armoniul). O a treia perioadă o formează sec. 19, în care virtuozii nu mai fac nici o deosebire între taste pentru întrebuintarea diferitelor degete, deși metodele continuă cu drept cuvînt a recomanda elevilor evitarea întrebuintării acestor degete pe tastele negre ale claviaturei, mai cu sama în game și arpegii.

Obiceul iese a se indica în studii și în pasajele grele D.-ul prin cifre arabe, modul de indicațiune însă variînd după școli și instr.-e. În general în muzica pentru instr.-e de suflare și de coarde cu arcuș sau pisicate, cifra 1 se poartă la arătător, 2 la median, 3 la inelar, și 4 la auricular. Această mod iese adoptat de unii vechi clavecinisți și chiar azi în Anglia pentru instr.-ele cu claviatură, degetul cel mare fiind reprezentat prin 0 sau prin semnul +. Cele mai multe metode de piano ș. a. instr.-e de claviatură întrebuintază însă cifrele de la 1 pînă la 5 pentru cele 5 degete ale mînei.

Se înțelege că nu iese locul aici a intra în detalii asupra acestui subiect, care ocupă în multe metode poate jumătate din conținutul lor.

Degré (fr.) = grad (r.).

Del, dell, della, dello, delli, dei (it.), articolele genetivului.

**Delicato** sau *con delicatezza* (it.) = delicat, cu delicateță, termen de expr.

**Demancher** (fr.) verb întrebuințat în tehnica instr.-elor de coarde pentru a exprima acțiunea schimbării din loc a minei stingi pe gitul instr.-ului pentru a trece de la o pozițiune (v.) la alta.

**Demande** (fr.) = întrebare, nume dat cite o dată temei unei fugi (v. *Tenu*).

**Demi** (fr.) = pe jumătate, cuvint întrebuințat în formațiunea a diferite cuvinte compuse, tradus la noi prin cuvintul lat. *semi*.

**D.-Canon**, vechi nume al instr.-ului numit psalterion.

**D.-cerce** = semi-cerc, semnul vechii măsurii binare (imperfecte, v. C).

**D.-dessus** = mezzo-sopran.

**D.-jeu** = semi-joc, expr. întrebuințată în muzica instr.-ală pentru a indica o moderațiune în emisiunea sunetelor, înlocuind expr. it.: *mezzo-forte*, *mezzo-voce*, *sotto-voce* ș. a.

**D.-mesure** sau **D.-pause** = pauză de jumătate de tact.

**D.-quart** sau **d.-soupir** = pauză de o optime.

**D.-quart de soupir** = pauză de o trei-zeci-doime.

**D.-ton** = semi-ton (v.)

**De mină**, dans popular, jucat de una sau mai multe părechii de dăntătorii. Are două părți; una de o mișcare lină, cu pași regulați, părechile înaintind în cerc; după aceasta urmează o

a doua. mai repede, în timpul căreia barbatul învirește pe sub mină pe femeie. Dansul iese presărat de chiuituri și de versuri recitate în ritmul muziceii. Melodiile acestui dans sînt numite peste munți cu diferite nume, după districtele unde sînt populare: *Ardeleanca*, *Abrudeanca*, *Someșana* ș. a. **Denis d'or** (fr.) nume dat de Procopius Divisc către 1730 unei specii de clavecin cu un mare număr de coarde (aproape 800) care putea pare imita toate instr.-ele de coarde și de suflare; un singur exemplar a fost construit.

**Depărtat**, se zice în studiul armoniei despre tonurile cari nu sînt *relative* (v.).

**Deplasare** (germ.: *Verschiebung*) în terminologia muzicală se zice despre mutarea mecanismului de cîocașe în pianе astfel ca acestea să nu mai lovească pe întreg corul de trei coarde, ci numai pe două sau chiar pe una, ceea ce dă o slabire în intensitatea sunetului. Acest efect, obținut de obicei prin pedala stingă, iese indicat în muzica scrisă prin expr. *una corda*; cînd vroit să înceteze se pune expr. *tre corde* sau *tutte le corde*.

**Derbuka**, darabană arabă, ăna-loagă prin formă cu acea numită *Darabuka* (v.), dar mai mică.

**Derivat**, cuvint ce se aplică în terminologia muzicală la diferite alte cuvinte pentru a

arata oare cum o dependență a acestora. Astfel numele de *Acord d.* se dă atât diferitelor *restunări* (v.) ale acordurilor fundamentale cât și acordurilor alturate. *Interval d.* ie resturarea unui interval dat. *Măsuri d.-e* sînt măsurile compuse. *Moduri* sau *tonuri d.-e*, moduri sau tonuri *playale* (v.). *Sunete d.-e* sînt sunetele reprezentate prin note atectate de accidenti.

**Des**, în terminologia germ.-ă = *re bemol*.

**Desacorda**, a (it.: *scordare*, germ.: *verstimmen*), a distruge, a altera acordul unui instr. Astfel de multe ori găsim expr. *timpani scordati*, cari prin urmare ne dau efectul a unor simple dărăbănî. Asemenea cite o dată se schimbă acordul unui instr. de coarde pentru a ușura efecte poate imposibile cu acordul ordinar; nu ie rar că tutilnim coarda gravă a violinei sau a violei pogorită mai jos de acordul obișnuit. Paganini acorda adese coarda gravă a violinei în *st bemol* în loc de *sol* și sint compozițiunii de Tartini, Biber, Nardini, Campagnoli ș. a. cari necesitează un acord anumit al violinei. Chitara asemenea întrebuințază adese acest artificiu, acordindu-se coardele astfel ca libere să deie notele principale ale gamei în care se cîntă.

**Desaeschi**, tonalitate indiană, corespunzînd oare cum gamei lui *re* minor bazată pe sensibilă

și fără gradul al patrulea: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*. **Desaki** sau **Desakri**, tonalitate indiană corespunzînd oare cum seriei:

*la, si, do, re, mi, fa, sol, la*. **Descar** numele unei vechi *Ragina* (v.) indiană, în a căreia scară lipsește unul sau mai multe grade.

**Deschis**, epitet aplicat sunetelor obținute în corn fără aplicarea minei în pavilion (fr.: *sous ouvert*) prin opoziție cu cele obținute prin acest mijloc, numite *astupate* sau *închise* (fr.: *sous bouches*). **Tuburi d.-e** se numesc acele cari au un eapăt astupat, ca naul de ex. *quinte* sau *octave d.-e*. se zice cite o dată despre quintele sau octavele *paralele* (v.). **Canon d. v.** *Canon*.

**Decifra** (a) (fr.: *dechiffrier*), a ceti la prima vedere o bucată muzicală; se zice mai cu samă despre muzica instr.-ală.

**Descriptiv**, epitet ce se aplică unor compozițiunii ee tînd a evoca în auditor ideia hotărîtă a unui fenomen. a unui eveniment ș. a. Deja de prin sec. 16 au fost compozitori conduși de această dorință și în cursul timpului îi vedem cercînd a deserie prin muzică nu numai farmecele anotimpurilor, grozviile resboaielor, furiile furtunelor pe mare și uscat, dar începînd de la liniștea și tăcerea unei nopți de vară până la haosul ceresc. Ie adevărat că suținute de un program (v.)

cu artă alcătuit. aceste compozițiuni adese reușesc până la un punct a evoca în noi imaginile dorite de compozitor. Dar, lipsite de aceste explicațiuni, și exceptând pe de o parte imitațiunile muzicale ale cîntului păsărilor, ale altor diferite vnete naturale sau caracteristice, artificii cunoscute în general sub numele de muzică *imitativă* (v.) și pe de altă parte convențiunile *culorei locale* (v.), muzica așa zisă d.-ă. ție 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 mai de multe ori în formațiunea unei fraze mu-

zicale și dîndu-î prin aceasta o unitate ritmică.

**Desi**, tonalitate indiană (v. *India*).

**Desiderio**, *con d.* (it.) = cu dorință, termin de expr.

**Deslegare** = rezoluție (v.).

**Desmoll**, în terminologia germ.-ă, = *re* bemol minor.

**Dessus** (fr.) = superior, întrebuințat în acelaș sens cu *soprano* (v.) atît în cea ce privește vocea cît și alipit pe lingă numele unui instr., indicînd atunci varietatea cea mai acută din familia aceluî instr.

**Deșteptarea**, *Zorile* sau *Diana* semnal militar dat cu trîmbița sau darabana în ganizoane pentru scularea oamenilor. În voiaș servă pentru pogorirea oamenilor din vagoane.



**Darabana** nu dă decît desemenul ritmic.

**Desira** (it.) = dreapta, se subînțelege *mano* = *mina* (v.).

**Desuni re** sau *separațiune* numeau teoricianii greci (Διάσεισις) tonul complementar (v.) ce desparte cele două tetracorde ce formează octava și care, după cum se alipea la unul sau la altul din aceste două

tetracorde dădea diviziunea *armonică* sau *aritmestică* a octavei (v. *Diezeugmena*)

**Desunit** se zice despre gradele ce nu poartă numiri alăturate în seria celor șapte denumiri; astfel *mi* și *la* sint *grade d.-e.*

**Desvolta** (a) în arta compozițiunei ție a scoate foloase dintr'o temă dată sau simplu din unul sau mai multe motive, prezentîndu-le sub diferite aspecte,



din punctul de vedere al armoniei și al tonalității, combinându-le în diferite moduri ș. a. În special se dă numele de *Desvoltare* (fr.: *Developement*, germ.: *Durchführung*, în formele mari instr.-ale ale muzicii moderne, părții în care temele sint prelucrate într'un mod liber, și care, urmînd nemijlocit după *expunerea* temelor, ie urmată de ultima reluare a acestora, ca încheiere. În compozițiunea fuguei se dă acest nume părții ce urmează după *contra-expunere*, cînd aceasta există, sau după *expunere*, cînd *contra-expunerea* ie suprimată, și în care tema sau respunsul ie prezintat în diferite tonalități relative. Se mai numește și *repercusiune*. După dezvoltare urmează *streta*, toate aceste părți separate între ȳele prin mici *episoade* formate tot din dezvoltarea motivelor din temă.

**Delaché** (fr.) = deslegat, deosebit. v. *Staccato*.

**Determinato** (it.) = determinat, hotărit, termen de expr., cerînd o accentuare pronunțată a ritmului.

**Détoner** (fr.) = a distona (v.).

**Detz** v. *Decem*.

**Deuterus** cuvînt gr. latinizat, = al doilea, nume dat la al doilea ton al Cîntului plan (v. *ton*).

**Deux-quatre** (fr.), măsura în  $\frac{2}{4}$ .

**Devoto** sau *con devozione* (it.), termen de expr., cu devoțiune, cu religiozitate, într'o mișcare moderată.

**Dextra** (lat.) = dreapta, se subînțelege cuvîntul *manu* = mîna (v.).

**Dez** sau *Dezem* v. *Decem*.

**Dezime** (germ.) = decimă (v.).

**Dhak, Dhaka** v. *Dac*.

**Dhol, Dhola, Dholaha** v. *Dol*.

**Di**, silabă servînd în *paralagie* (v.) și corespunzînd lui *sol*. A servit asemenea și în modurile de solfiare numite *hebisatio* (v.) și *bocedisatio* (v.) în cea întăi corespunzînd lui *re* diez și în a doua lui *mi*.

**Di** (it.) prep. traducîndu-se prin *de* sau prin *genitiv*: *Tempo di marcia* = mișcare de marș.

**Diacromatică, Schimbare d.** s'a numit înlocuirea reciprocă a două sunete diferînd printr'o comă (v.).

**Diafonie** numeau vechii Greci (*Διαφωνία*) orî ce interval disonant, prin opoziție cu *Sinfonia*, nume dat intervalelor consonante. Cu sec. 9 aceste cuvînte au luat un alt sens, și anume aplicîndu-se modului de cîntare uzitat pe atuncî în două sau mai multe voci, și cunoscut în general sub numele de *Organum* (v.). D. ȳera cîntarea în două voci și Huchald deosebește două specii: întăia cînd o melodie fiind dată (*Cantus firmus*) cealaltă voce o urma servil la interval de quintă superioară sau quartă inferioară; și a doua cînd tot mersul în quarte paralele fiind baza, din cînd în cînd, pe cite o notă repetată a cîntului dat se făcea trecător cite un interval de

secundă sauterță. 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, cea ce dădea o *sinfonie*.

Diagramă, propriu ie o figură geometrică simplă servind a da o idee de forma unui obiect. În muzică acest cuvînt a servit mai întâi a numi orîce tablou servind o reprezinta scara sunetelor muzicale. Astfel la Greci Țera D. sistemului unit sau a sistemului mic format din trei tetracorde consecutive, și acea a sistemului desunit sau mare în care cele două tetracorde grave, precedate de proslambanomena Țerau separate de cele două tetracorde acute printr'un ton. În acelaș sens a trecut și la autorii latini. Mai tîrziu D. s'a numit sistemul liniar numit în urmă *Portativ* și apoi indicațiunea tonalității, a gamei. Apoi acest nume a fost dat partițiunei unei bucăți în mai multe voci și chiar unei voci separate transcrișă după această partițiune. Astăzi acest cuvînt care a avut atitea accepțiuni deosebite Țe Țeșit cu totul din vocabularul muzical.

**Dialog**, cuvînt care însemnă un schimb de vorbe, de idei între două persoane, Țe adoptat în vocabularul muzical pentru a denumi în opere comice și o-

perete textul vorbit, prin opozițiune cu textul cîntat. O compozițiune se zice că Țe în D. sau în stil *dialogat*, cînd vocile sau instr.-ele Țeșă succesiv în evidență, Țși trec reciproc interesul melodic. cum Țe de ex. în *duste, tertete* ș. a. și chiar în bucăți corale sau simfonice de un stil polifonic; cu alt: cuvinte cînd vocile sau instr.-ele nu acompaniază servil o melodie principală. Într'un contrapunct notă contra notă sau în acorduri ținute, ci Țe care voce sau instr. vine la rîndul seu a ocupa primul rang, imitîndu-se și respunzîndu-și reciproc. Țe oare cum sinonim cu stil *fugat*.

**Diană** v. *Deșteptarea*.

**Diapason** la autorii greci și latini Țera intervalul de octavă, pentru că acesta cuprinde în sine pe toate sunetele gamei (gr.: *διπασον* = peste toate). Autorii deosebeau *D. perfectum*, octava perfectă, *D. imperfectum*, octava micșurată și *D. super-flaum*, octava crescută. Apoi *D. cum diapente*, octavă cu quintă = duodecima, *D. cum diatesaron*, octava cu quartă = undecima și *Dis D.* = dubla octavă.

S'a numit încă D. atit seria completă a sunetelor ce poate percurge o voce sau un instr., extensiunea, cit și timbrul obicînit al unei voci mai cu samă; astfel se zice că o voce și-a Țeșit din D.-ul seu cînd Țși forțază sonoritatea, în grav sau acut.

Factorii de instr.-e numesc D. o tablă în care sînt însemnate măsurile necesare fabricării instr.-elor și a diferitelor lor părți.

Cea mai importantă semnificație însă a acestui cuvînt iese ca nume al unui mic instr. determinînd sunetul fix după care se acordează toate celelalte sunete muzicale (fr.: *Diapason*; it.: *Corista*; lat.: *Tonarium*; germ.: *Stimnton*, *Kammerton* ș. a.). Cu mult înainte ca Europeii să se fi gîndit la așa ceva, Chinezii fixaseră un tub ce le servea ca măsură de lungime, de capacitate și a căruia sunet servea ca punct de plecare pentru toate celelalte sunete ale sistemului lor muzical. Cu toate acestea, în Europa, în tot Evul mediu nu s'a avut nici o idee de așa ceva. Acordul instr.-elor iese era ceva arbitrar, depinzînd de gustul factorilor și a instr.-iștilor, cari nu se acordau după un acelaș sunet decît dacă aveau a cînta împreună. Abia în sec. 17, Solomon de Caus are ideea de a adopta un sunet fix ca punct de plecare pentru acordarea tuturor instr.-elor și iese alese pentru aceasta sunetul dat de un tub de 3 picioare, aproximativ  $fa_2$  de azi. Mai tîrziu sunetul tip a fost luat  $da_1$ , dat de tubul de 8 picioare, cel mai mare al vechiului organ. Mersenne propune pe  $fa$  grav ( $fa_1$ ), pe care-l calculează după mijloacele imperfecte de

care se dispunea, ca fiind dat de 96 vibrațiuni pe secundă. În 1701 Sauveur descoperă mijlocul de a număra vibrațiunile și de pe atunci a început obiceiul de D.-e formate dintr'un tub cu ancie, dînd un singur sunet sau prin ajutorul unei pompe și a unei gradațiuni exterioare, dînd ori ce sunet voit. În 1711 J. Shore, trompetist în armata engleză imaginează D.-ul în formă de mică furcă (engl.: *Tuning-fork*, germ.: *Stimm-gabel*), sau de  $\psi$ , cu un mic mînunchiu, atît de mult respîndit în urmă și adoptat ca formă oficială a D.-ului. Ca sunet fix s'a ales pe  $la_3$ , sunetul dat, iese sau octava lui gravă, de coardele libere ale violei, violoncelului și contrabasului. Totuși sunetul  $la_3$  nu iese adoptat general-mintea și în unele locuri iese preferat sunetul  $do_4$  sau chiar altul. Cu toate acestea înă confuziunea continuă. În Germania vedem în secolii trecuți mai întăi D.-ul de cameră (*Kammerton*) adoptat pentru muzica de cameră și de orchestră cu mult mai jos de cit D.-ul orgăi după care cînta corul (*Orgelton* sau *Chorton*) de cit care iese mult mai înalt încă D.-ul cornetelor (*Kornetton*). Apoi acelaș gen de instr.-e fabricate de diferiți factori dădeau sunetele lor după un  $la_3$ , dar acest  $la_3$  nu iese fix, ci iese produs de diferite numere de vibrațiuni. Astfel D.-ul di-

feritelor teatre difereau mult între Țele; cel de la Milan de ex. Țera cu o terță mai sus decît cel uzitat la Roma. Mai mult încă pe lîngă cū D.-ele variaiu cu țările și genurile de muzică la cari se aplicau, Țera și o tendință generală de a se urca. Astfel D.-ul Operei din Paris, care în 1700 Țera un  $la_3$  ce se apropria de 800 vibrațiunii pe secundă. În 1800 îl găsim aproape de 850, în 1830 de 870 și în 1858 aproape de 900! Și încă unele muzici militare aveau un D. a căruia  $la_3$  trecea peste 900 de vibrațiunii, cea ce dovedește că tendința de a ridica D.-ul nu venea nici de la compozitori, nici de la interpreți, ci de la factori, cari căutau a da instrumentelor lor un timbru cit mai strălucitor, mai pătrunzător. Această stare de lucruri devenea cu atît mai intolerabilă cu cit muzica instr.-ală lua o mai mare desvoltare. Deja în 1834, în urma unui congres ținut la Stuttgart, se fixază, pentru Germania, un  $la_3$  de 880 vibrațiunii, care însă ne fiind impus cu rigoare, n'a fost mult timp respectat. Totuși cifra 880 prezintă mari avantaje și ușurinți pentru calculele acustice. În Franța s'a fixat deja în 1859 numărul de 870 vibrațiunii simple pe secundă, la 15 grade centigrade, pentru  $la_3$  al D.-ului, și în urma unui congres general ținut la Bruxelles în 1885 acest  $la_3$  a fost

adoptat de toată lumea muzicală drept *D. normal*.

În unele orgi, mai 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. omniscord*, inst. imaginat de Guichard, din Paris, dînd acordul violei: *sol, re. la. mi*.

Diapazorama, nume dat de Matrol. în 1828. la un diapazon complex format din o serie de diapazoane acordate prin semitonuri după sistemul temperamentului egal.

Diapente (gr.: Διαπεντε) sau *Diaria* se numea la Greci și la autorii latini din Evul mediu intervalul de *quintă* (v.). De aici: *D. perfecta. imperfecta* sau *superflua* = *quinta perfecta*, micșurată sau crescută. Apoi *D. cum semitonium* = *sexta minoră: D. cum ditono* = *septima majoră* și *D. cum diapason* = *duodecima*.

Numele de D. se dă în unele orgi jocului numit în general *quintă* (v.). *D. pileata*, joc de *quintă* cu tuburi închise (acoperite).

Diapentisare (lat.) se numea de autorii vechi a merge în *quinte*, fie în *organum* (v.) fie în acordul instr.-elor.

Diaschisma (gr.: Διασχισμα) se numea la Greci unul din micile intervale neglijate în muzica modernă și avînd raportul numeric  $20^{25}/2048$  (v. *Schisma*).

Diaspasma (gr.: Διασπασμα) sau *Diapsalma* (gr.: Διασπασμα) se

numea la Greci separațiunea, pauza dintre două strofe sau versuri ale unui cnt. Mattheson numește *diapsalma* transpunerea sau variațiunea unei melodii.

**Diastaltic** (gr.: Διάσταλτικός), unul din genurile melopeei grece, apt a însufleți curajul, a provoca sentimente nobile și generoase.

**Diastema** (gr.: διάστημα) = interval.

**Diastolica** (gr.: Διαστολική) numeau vechii teoreticieni știința punctuațiunei muzicale determinată prin cadențe și pauze, cu alte cuvinte cea ce numim noi *Frazare*.

**Diatessaron** (gr.: Διατεσσαρίων) se numea la Greci și la autorii latini ai Evului mediu intervalul de *quarta* (v.). De aici verbul lat.: *diatessaronare*, exprimind mersul în *quarte*, în *Organum* (v.).

**Diatonic** (gr.: Διατονικός) se numea unul din genurile vechei muzici grece, și anume acel a căruia bază iera tetracordul d., format din succesiunea a două tonuri și un semiton: *mi-fa-sol-la*, prin opoziție cu cel cromatic, format din două semitonuri și o terță minoră: *mi-fa-sol-la* și cu cel enarmonic (v.) format din două șferuri de ton și o terță majoră: *mi-mi<sup>1</sup>/<sub>2</sub>-fa-la*. Genul d. vechi avea mai multe moduri, avind ca notă fundamentală una din notele scării naturale, specii de octave în cari ordinea to-

nurilor și a semitonurilor varia de la una la alta. Din aceste moduri au derivat mai întâi cele opt tonuri ale muziceii bisericești și apoi cele două moduri d.-e în cari s'a restrîns muzica modernă: *major*, reprezentat prin octava lui *do* și *minor* reprezentat prin octava lui *la*. După aceste două modeluri se formează un mare număr de scări d.-e, adică în cari sunetele merg gradat prin tonuri și semitonuri în ordinea naturală, fără a se întrebuița în aceeași octavă două sunete purtînd același nume, dar unul natural și altul afectat de un accident sau ambele afectate de accidenti deosebiți.

Cuvîntul d. iese adesea întrebuițat calificînd diferiți termeni muzicali. Astfel *Armonie d.-ă* se zice cînd iese lipsită de modulațiunii; *Interval d.*, care face parte dint'o scară d.-ă; *Semiton d.* cînd sunetele cel formează poartă nume deosebite; și altele, asupra cărora se pot găsi explicații la cuvintele respective.

**Diaulos** (gr.: Διάολος) = aulos dublu, specie de fluier sau de oboi (v. *Aulos*) format din două tuburi în cari aierul iera insuflat printr'o singură imbucătură.

**Diazeuxis** (gr.: Διαζεύξις), *Disjunctio* (lat.) = desunire (v.).

**Dibă**, *dibla*, *diplă*, vechi denumiri populare a unui instr. de coarde și arcuș uzitat pe la noi în secolii trecuți. Pro-

habil ȳera o specie de *rehab* (v.) arab, cu două coarde (de unde numele *dipla*), mai ȳtrziu cu trei coarde.

**Di bravura**, *Aria d. b.* (it.) v. *bravură*.

**Dicord** (gr.  $\Delta\iota\kappa\omicron\rho\delta\iota\omicron\nu$ , lat.: *Dichordium*) nume dat ȳn antichitate instr.-elor cu două coarde și ȳn special unui instr. care s'a menȳnut pănă ȳn sec. 18, de specia *trompei marine* (v.) dar avind două coarde și a căruiă nume adevărat nu se știe care a fost.

**Dictat muzical** (fr.: *Dictée musicale*, germ.: *Musikdiktat*), unul din mijloacele cele mai prielnice pentru ȳnvățarea solfegului, atit ȳn privinȳa ritmului cit și a intonaȳiunii. Constă ȳn aceia cã profesorul cintă sau execută pe un instr. fraze muzicale, ȳncepind de la cele mai simple figuri melodice și mergind gradat la cele mai complicate fraze pe care elevul le notează. Acest procedeu de ȳnstrucȳiune, datează de abia de prin mijlocul secolului nostru și din nefericire ȳe nu numai neglijat ȳn marea majoritate a școlilor muzicale, dar chiar ȳn multe ȳe absolut necunoscut.

**Didactic** se zice despre tot ceia ce are un raport cu studiul muziceii, fie ca practicã, fie ca teorie. Astfel operii d.-e sint metodele, studiile, vocalesau instr. ale, tratatele de armonie, compoziȳie ș. a. *Didactician* ȳeste acel ce scrie asemenea operii. **Didimicã** v. *Coma*.

**Diepaga** una din tonalitȳile secundare ale vecheii muzicii a indienilor (v. *Ragina*).

**Diepardhur**, figurã ritmicã ȳn muzica indianã.

**Dièse** (fr.) = diez (v.).

**Dies irae**, (lat.) primele cuvinte și titlul unei rugãciunii ce formează a doua parte a unui *Requiem* (v.). Textul acestei rugãciunii, care a fost atribuit la diferiȳi autori, și pare a fi anterior sec. 13, a dat ocaziune compozitorilor a scrie dezvoltate bucãȳi muzicale. Primele șase strofe descriu sfișitul lumeii și judecata de pe urmã. cu imagini teribile luate din diferite texturi religioase, și restul de 11 strofe formează ca un fel de rugãciune exprimind fricã, cãinȳã și speranȳã. Palestrina, Durante, Pergolese, Haydn, Cherubini, Mozart, Brahms, ș. a. și-au ȳncercat fiecare geniul lor pe acest text, dar nici unul n'a ajuns la o așa putere de expresiune ca Berlioz; și totuși cu toatã superioritate geniului lor muzica ce au scris nu produce asupra credincioșilor impresiunea ce produce simpla melodie gregorianã tradiȳionalã ce ȳnsoștește acest text, melodie care constituie un exemplu caracteristic ȳn care se poate vedea mãreșia și austeritatea vechiului mod hipodorian ȳntr'un grad ce nu l'ar putea atinge minorul modern.

**Diesis** numeau teoricianii greci ( $\Delta\iota\epsilon\sigma\iota\varsigma$  = diviziune) mai multe

intervale mici, șfeturî, treimî, jumătăți de ton, provenind din întrebuințarea genurilor lor: diatonic, cromatic, și enarmonic. Cele mai principale și în special cari au purtat numele de D. au fost: *D. pitagoric*, provenind din excedentul quartei asupra terței majore (două tonuri mari), cu raport numeric  $2^5/2^4$ , numit încă *Lima* (v. *Apotoma*). *Marele D.*, cu raport numeric  $6^18/6^25$  și *Micul D.*, cu raport numeric  $1^28/1^125$ , numite încă enarmonice. Sec. 15 și 16 căutind a reproduce miraculoasele efecte ale muziceî antice prin o mare varietate în înălțimea sunetelor au readus la modă în teorie și au cercat a aduce și în practica instr.-elor vechile D., creînd instr.-e cu un mare număr de coarde și taste (v. *Linceo*, *Clavecîn universal* ș. a.). Ie știut că aceste încercări n'au avut un succes durabil. În muzica modernă D. a ieșit din uzul demonstrațiunilor teoretice, cari nu mai întrebuințază decît expr.-a *Coma* (v.) pentru denumirea intervalului mai mici de  $2^5/2^4$ , dar numele de D. a trecut la semnul suitor de alterațiune al sunetului (v. *Diez*). **Diez** (fr.: *Dièse*, *Dièse*, germ.: *Kreuz*, it.: *Diesi*, *Diesis*) numele semnului ♯ care în notațiuneamuzicală indică ridicarea cu jumătate de ton a intonațiuneî noteî înainte careîa îe pus. Originea acestui semn îe în litera b (v. *Accident*); dar

numai cu sec. 15 accepciunea ce dăm azi acestui semn capătă numele de D. și o strictă separațiune între semnele becar și diez au începe a se stabili decît cu sfîrșitul sec. 17. D.-ul într'o bucată muzicală se poate prezinta sau *accidental* (v.) sau *constitutiv* (v.). În armitură (v.) diezii se pun în ordinea următoare: *fa, do, sol, re, la, mi, si*, adică din quintă în quintă suînd. Dacă în constituțiunea unei game avem nevoie a sui intonațiunea unei note cu un ton, se întrebuințază semnul *dublu-diez* (v.). Pentru a anula un D. se pune noteî ce a fost *diesală*, un *becar* (v.).

**Diezeugmena** (gr.: *Διεύθυμηνον*), *Disjuncta* (lat.) = desunite, se numea în muzica greacă și la autorii latinî ai Evului mediu notele tetracordului al patrulea (*si<sub>2</sub>, do<sub>3</sub>, re<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>*) numit îel însuși *diezeugmenon*, al dezunitelor, fiind că îera separat de al doilea, *meson*, printr'un ton complementar, *diezeugxis*. *Diezeugmenon diatonos* se mai numea încă gradul al treilea al acestui tetracord, *re<sub>3</sub>*, notă numită de obicei *Paraneta d.-on*. **Diferențial** se zice despre acele dintre sunetele rezultante (v. *Rezultant*) a căror număr de vibrațiuni îe egal cu diferența între numerile vibrațiunilor sunetelor fundamentale (v. *Batament*). **Diletant** (it.: *dilettante*), propriu îe acel care simte plăcere ascultînd muzică și prin urmare ar fi acelaș lucru cu *amator* (-).

Această semnificațiune chiar a avut-o la început acest cuvânt. Cu desvoltarea virtuoizmului vocal însă cuvântul D. a trecut din Italia în celelalte țări și a început a se face o deosebire între amatorul adevărat, iubitor și cunoscător de muzică, dar fără a o profesa, și D.-ul, care asemenea iubește muzica fără a o profesa, dar și fără a o cunoaște altfel și nejudicînd-o decît după plăcerea ce-i procură urechilor sale. Mai cu samă în Franța cuvîntul D. a luat această semnificațiune și o importanță istorică prin luptele înverșunate și discuțiunile pasionate din a doua jumătate a sec. 18 dintre partizanii muzicii franceze și acei ai muzicii italiene. Totuși acei ce nu cunosc această deosebire dintre cuvintele amator și diletant, le confundă adese ori.

Diligente sau *con diligenta* (it.) = cu sirguintă, termen de expr.

Diludium (lat.), se întrebuințat uneori în locul expresiunii *interludium*, intermediu, mai cu samă pentru frazele intercalate între deosebitele versete ale unui coral armonizat.

Diluendo (it.) termen de expr., se întrebuințază în acelaș sens cu *morendo* sau cu *perdendosi*.

Dim. sau *dimin.*, prese. în loc de *diminuendo* (v.).

Diminué (fr.) = mîșurat (v.).

Diminuendo (it.) = mîșurînd, termen de expr., de nuanțare, indicînd o descreștere gradată în intensitatea unui sau a unei

serii de sunete, și prin urmare se indentic cu *decrecendo*. (v.).  
 Diminuito (it.) = micșurat (v.). Acest epitet se întrebuințază cite o dată și în loc de *infiorito* (it.: *forito*) vorbindu-se despre *contrapunct* (v.).

Diminulio (lat.) = micșurare, se numea în terminologia latină a vechii notațiuni măsurate înjumătățirea duratei notelor, astfel că se executau cași cum ar fi avut o valoare pe jumătate mai mică decît cea indicată prin figură. D. iera indicată grafic prin o linie verticală trasă peste semnul indicînd măsura și avea oare cum sensul termenului de mișcare modern *Allegro*, adică indica o mișcare mai vioaie. O remășiță din aceasta se semnul măsurii *alla breve* de azi:  $\text{C}$ . Cite o dată această D. iera indicată prin cifrele 2 sau 3 puse la început după semnul de măsură: 0 2 sau 0 3 sau în cursul bucăței prin fracțiunile  $\frac{2}{1}$ ,  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{6}{2}$  ș. a., de unde s'a numit aceasta nu o D. ci o *proportio* (v.). Efectul de D. iera anulat prin semnele de *integer valor* (v.) și fracțiunile de *proportio* prin resturnările lor:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{6}$  ș. a.

În compozițiune se dă acest nume la un artificiu foarte uzitat în formele stilului fugat, și care constă în reproducerea prin note de valori mai mici a unui motiv deja prezentat prin note de valori de obicei de două ori mai mari; se cu



alte cuvinte contrarul agravațiunii (v. a *agrava*).

Se da încă acest nume (fr.: *Diminution*) unui procedeu de figurațiune a melodiei pus în favoare prin lăuțiștii și claveciniiștii secolilor trecuți, cari ne putind da o lungă durată unei note, o înlocuiau prin note de valori mai mici, dar ocupind în total aceeaș durată, astfel de ex. în loc de o jumătate a repeta 4 optimi sau 8 șasesprezecimi, ș. a. Mai totdeauna compozitorul lăsa aceasta la fantazia și gustul interpretului.

**Dinamică** (gr.: δυναμικη) = putere, iera în terminologia muzicală a vechilor Greci, denumirea sub care se înțelegea relațiunea, influența unui sunet în raport cu altele. Această semnificațiune a păstrat-o și în vechia teorie a muzicii apusene, astfel că s'a dat numele de sunete sau note dinamice atit tonice și celorlalte grade importante ale gamei.

În muzica modernă s'a dat numele de D. părții ce se ocupă cu intensitatea sunetelor, cu efectele provenind din opozițiunea contrastantă de *forte* și *piano*, și de creștere sau descreștere gradată a sunetelor, de nuanțare prin urmare, care constituie unul din mijloacele cele mai puternice ale expresiunii muzicale.

**Dinamometru**, instr. pentru a se măsura puterea de tensiune a coardelor.

**Dindimi** specie de dairea indiană.

**Dionisiu** v. *Bacante*.

**Diopos** (gr.: διόπος) se numea la Greci un fluier cu două borte laterale.

**Dioxia** se numea une ori la Greci (διόξια) intervalul de quintă, numit de ordinar *diapente* (v.).

**Dipaca** sau *Diepaga*, în terminologia vechei muzici indiene numele unei tonalități, a cincea, a cărei gamă ar corespunde oare cum serieli:

*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 Greci (διπλάσιον) o diviziune ritmică corespunzind oare cum măsurilor ternare moderne. În Evul mediu s'a întrebuițat acest cuvint în acelaș sens cu *diapason* (octavă) și *dis-D*. În loc de *dis diapason*. În sfirșit numele de D. a fost dat în secolul trecut mai întâi de J. A. Stein din Augsburg (1758), apoi de Kaufman din Gotha (1779) la o specie de piano cu două claviaturi, *Vis-à-vis* (v.).

**Diple**, semn întrebuițat în notațiunea muziceii Bisericeii orientale și care pare că ar da notei deasupra căreia ie pus o valoare de două bătăi (gr.: διπλή = dublu). Autorii muziceii bisericești uzitate pe la noi nu-l citează.

**Direct**, adj. întrebuițat în terminologia muzicală aplicându-se la diferiți termini. Astfel

un acord *ie* în *stare d.-ă* cînd la partida cea mai gravă se află fundamentala lui. Mișcarea armonică *ie* d.-ă cînd partidele merg în aceeași direcțiune, fără a păstra între *iele* aceeași distanță, cea ce ne-ar da o mișcare paralelă (v. *Mișcare*). *Quintă* sau *octavă d.-ă* avem atunci cînd mișcarea directă conduce de la un interval ce n'a fost *quintă* sau *octavă* la o *quintă* sau la o *octavă* (v. *Mișcare*). *Anticipatia* (v.) asemenea poate fi d.-ă, cînd nota anticipată *ie* auzită la aceeași partidă.

**Dirge** (engl.) = cînt funebru.

**Diridje**, specie de darabană arabă, cu corpul foarte lung.

**Dirija** (a). *ie* a supraveghia interpretarea unei lucrări muzicale, și în special a călăuzi pe diferiții artiști ce concură la execuțiunea *iei*. În adevăr reușită execuțiunii unei lucrări artistice depinde mult de la modul de a fi înțeleasă de interpretii *iei*. Ori, la execuțiunea unei opere, a unei simfonii, a unei bucăți corale sau orchestrale, nu avem a ținea samă numai de influența unui interpret unic, ci a unui mare număr de executanți; de aici nevoia unui *dirijor*, a căreia sarcină *ie* foarte importantă. Mijloacele de care dispune *iel* pentru a face să valoare modul seu de a înțelege interpretarea lucrării a căreia execuțiune are a dirija, sint foarte mărginite, și mai mărginite încă la exe-

cuțiunea propriu zisă decît la repetițiuni, cînd poate avea recurs la cuvînt, la reluarea pasajelor ambarasante sau a acelor în care executanții s'au rătăcit, la marcarea ritmului prin lovituri cu piciorul sau cu bagheta în pupitru, ș. a., lucruri care-î sint absolut interzise în timpul execuțiunii, cînd pentru a-și exprima intențiunile, *iel* nu are decît privirea și brațul seu. Funcțiunea brațului drept *ie* ca prin ajutorul baghetei (v.) să indice gradul de repegiune, mișcarea, și timpii principali ai măsurii (v. a *bate*). De ordinar mărimea spațiului parcurs de baghetă *ie* în raport cu gradul de intensitate dorit: mișcări mici pentru *piano*, mișcări largi pentru *forte*; largirea din ce în ce a spațiului parcurs de baghetă indică un *crescendo*, contrarul un *decrescendo*, dar gradațiunile în intensitate cer și intervenirea minei stingî. Menținerea baghetei în loc indică o coronă, a cărei încetare *ie* indicată printr'o mică mișcare în aceeași direcțiune, după care se reia măsura. O privire aruncată unui cîntăreț sau unui instr.-ist poate să-î indice o intrare sau să-î facă atent asupra unui efect de detaliu. În afară de acestea sint proceduri individuale pe care numai o oare care practică făcută împreună poate să le stabilească între dirijor și dirijați. Berlioz, R. Wagner, K. Schröder, ș. a.

au scris detaliat asupra artei de a dirija.

**Dis**, în terminologia germană, = *re diez*.

**Di salto** sau *saltato* (it.) se zice despre contrapunctul procedind constant prin grade desunite, săltind (v. *Contrapunct*).

**Discantus** (lat.), *Dechant* (fr.) îe numele ce se da în Evul mediu mai întâi cîntului al doilea ce se executa pe lingă un cînt dat, care îera de obicei ținut de tenor și se numea *cantus firmus*, și apoi însuși acestei specii de armonii embrionare în două voci, care s'a dezvoltat din vechiul *organum*, dar de care se deosebea prin aceia că pe cînd acesta îera bazat pe mișcarea paralelă, D. îera bazat pe mișcarea contrară. D. apare în sec. 11, dar documentele din acest timp sînt așa de rare și toate numai în notațiune neumatică, astfel că nu se poate preciza nimic asupra acestui period și numai cu sec. 12 începe istoria discantului, care în fond nu îera alt ceva decît un contrapunct (v.) în două voci, la început notă contra notă, apoi ornat, mod dezvoltat mai cu samă în Franța, unde aceste specii de ornamente îerau numite *fleurvettes*. Cîte o dată D. îera scris, dar de multe ori îera improvizat de cîntăreți; îe un obicei care remîne mult timp în vigoare și care îe cunoscut în Franța sub numele de *contrapunct sur le livre* (pe carte) și

în Italia *alle mente* (din memorie). D. îera de regulă încredințat vocii celei mai acute, ceea ce face că mai tirziu s'a dat numele de D. însuși acestei voci, semnificațiune ce și-a păstrat și azi în terminologia germană, unde *Diskant* îe acelaș lucru cu *sopran*. Cu sec. 13 D. îea o dezvoltare mai mare și anume nu se mai mărginește la două voci, ci întrebuintază 3 (*triplum*) și 4 voci (*quadrumplum*). Se înțălege că aici partidele trebuiau a fi scrise și nu mai putea fi chestiune de improvizare, obicei care nu persistă decît pentru detaliu. Această perioadă, care are meritul de a fi antemergătoarea marelui periode de înflorire a stilului contrapunctului vocal, ne prezintă totuși cele mai uimitoare bizareri de stil, pănă la aceia a ne întreba dacă a fost vre o dată posibil a se considera ca combinațiunii armonice aglomerațiunile de sunete simultanee ce se întîlesc în scrierile celor mai renumiți *discantiști*. În adevăr în compozițiunile aceluși timp găsăm nu numai suprapunerea de melodii deosebite, dar chiar textele acestor melodii îerau deosebite. Astfel se văd exemple în cari pe cînd tenorul cînta o melodie cu un text religios latin, sopranul cînta un cîntec popular în limba vulgară și basul își îndeplinea rolul pronunțînd cuvinte fără șir, numai prezentînd vocale sonore; așa

că dacă cu adevărat aceste compozițiuni se executau astfel după cum erau notate și după cum le-au transcris muzicografil ce s'au ocupat în special de acele timpuri (Fetis, Coussemaker, Clement, ș. a.) iele nu puteau da decit un adevat șarivari, a căreia tolerare nu ne-o putem explica decit prin faptul nestabilirei tonalității și prin aceia că se găsea un farmec în însuși nouțatea lucrului. În manuscriptele de prin sec. 12—15 se gășesc tratate de diferiți autori, vorbind despre regulele și legile la cari iera supus D. începind de la Fracon din Colonia, care dă cel întâi difinițiunea acestui contrapunct primitiv. Cea mai mare parte din aceste tratate au fost publicate în colecțiunile abetelui Gerbert și ale lui Coussemaker.

**Discorda** (a se), ie a pierde acordul, așa ca diferitele sunete emise sună rău între iele.

**Discordanță**, relațiune a două sau mai multe sunete cari nu au raporturi armonice între iele. D. se deosebește de *disonanță* prin aceia că această din urmă îndeplinind oare cari condițiuni, poate fi admisă în muzică, pe cînd discordanța, formată din sunete ne acordate împreună, nu poate figura cu nici un chip.

**Discreto** sau *con discretione* (it.), expr. întrebuințată mai cu seamă în acompaniamente, amințind acompaniatorului a nu

căuta să iasă în relief în dauna solistului și a efectului general. **Disdiapason** se numea la Greci (δισδιάπασον) dubla octavă. În muzikie se dă numele de D. scării 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*.

În cuvintele compuse se întrebuințază în acelaș sens cu *sopravan*.

**Dis moll**, în terminologia germană, tonalitatea lui *re diez minor*.

**Disonant**, epitet aplicat cuvintelor *interval, acord, armonie* (v. *Disonanță*).

**Disonanță** sau *interval disonant*, împărechiere a două sunete, cari luate împreună produc o impresiune mai mult sau mai puțin aspră asupra auzului, ceia ce face a se califica D.-ele de intervale diplăcute, prin opoziție cu *consonanțele*, intervale plăcute auzului (v. *Interval*). D.-e sînt intervalele de secundă, septimă precum și celelalte intervale cînd sînt crescute sau micșurate; iele au raporturi numerice mai complicate decit consonanțele.

Acordurile cari conțin în formațiunea lor D.-e se numesc *acorduri disonante*, cari la rîndul lor ne dau o *armonie disonantă*, fie luată în sensul de

parte a studiului armoniei care se ocupă cu acordurile disonante, fie ca schelet armonic al unei compozițiuni. Acorduri disonante sînt acordurile de 4 și 5 sunete (acorduri de septimă și nouă), acordurile alterate și acordurile de 3 sunete în cari se introduce D.-e prin suspensiuni. Aceste acorduri în general nu pot servi ca puncte de repaus și cer totdeauna în urma lor o *rezoluțiune* (v.). Asemenea pentru a se slăbi efectul prea aspru al unor intervale disonante, ȳele au nevoie de o *preparațiune* (v.), care preparațiune se face în diferite moduri. În general în armonie se înțalege prin cuvînlul D. însuși nota superioară a intervalului disonant cuprins în acel acord: astfel în acordul *sol-si-re-fa*, D. ȳeste nota *fa*.

Prin expr. D. *naturală* se înțalege raportul dintre gradele 4 și 7 ale gamei diatonice (*tritonul*) și prin extensiune se dă numele de *acorduri disonante naturale* acordurilor ce conțin 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. *Disonanță*.

*Distona* (a). ȳe a ȳeși cu vocea din intonațiunea cuvenită, fie momentan, fie părăsind cu totul tonul în care s'a început a se cînta. Aceasta poate proveni din două cazuri: Sau se

dă sunetelor o intonațiune falsă, luîndu-le sau prea sus sau prea jos, cea ce aduce o pogorire sau o suire gradată și aproape nesimțită: sau luînd un interval altul decit cei scris, cea ce are de rezultat transpunerea brusca a restului bucăței într-un alt ton și prin urmare discordanță cu acompaniamentul sau cu ceilalți cîntăreți. Disonarea constituie unul din defectele cele mai obicînuite ale cîntăreților cu studii insuficiente, fie în exercitarea organului vocal, fie în educațiunea auzului. Corurile fără acompaniament foarte adese ori termină în alt ton decit în acel în care au început; de obicei mai jos. Une ori această D.-are are cauze pur acustice: vocile, lăstate în libertate, nu atacă exact semitonurile temperate, cea ce, mai cu samă în bucățile cu multe modulații, cari prin urmare aduc un mai mare număr de semitonuri, provoacă o D.-are. Cele mai de multe ori însă acest efect provine din faptul că tot corul ȳe atras de unul sau cîți-va coriști cari au defectul de a distona. Dital-harp (engl.), nume dat de E. Light, din Londra la o specie de harpă, inventată de ȳel către 1798. O serie de burabî puși de o parte și alta a instrulului permitea a ridica cu un semiton intonațiunea coardelor. În 1830 Binmeyer dădu acest nume unei alte varietăți de harpă, de o formă mică, portativă.

**Ditiramb** ȧera la Greci (Διτιράμβου) un imn cîntat în onoarea zeului Bacus și prin extensiune genul de poezie celebrînd pe acest zeu. Unul din cei înțai poeți cari au practicat acest gen a fost Arion, din Metimna, care a trăit în sec. 7 în. de Chr. Aceste imne ȧerau cîntate de un cor format din un mare număr de coriști, cari executau în acelaș timp o serie de diferite evoluțiuni împrejurul altarului zeului. D.-ul ȧe considerat ca origina și prima formă a Tragediei.

**Dito** (it.) = degert.

**Dilon** (gr.: Διλονος, lat.: *Dilonus*), în terminologia veche, interval format din două tonuri: terța majoră. În orgile vechi, se dă acest nume unui joc dînd terța tastei apăsate.

**Diltanaksiss** sau **Diltaleloklange**, nume dat de factorul M. Müller din Viena, unui instr. inventat de ȧel către 1800. ȧera o specie de clavier dublu, cu coarde verticale și cu două claviaturi puse de o parte și alta a instr.-ului, și sunînd una octava celeilalte.

**Div**, presc. în loc de *divisi* (v.).

**Diva** (it.), zeiță, nume dat în Italia, de unde a trecut la celelalte țări, unei cîntărețe excepționale atît prin vocea ȧei cit și prin calitățile ȧei artistice căpătate prin studii. D. într'o companie lirică ȧe punctul de miră a tuturor, idolul publicului, care o aplaudă cu entusiasm și îi face manifes-

tațiunii adese exagerate. Ca și mulți alți termîni din limbagiul artistic însă și acest titlu a fost cu așa galantonie întrebuițat, că a ajuns aproape un termen ironic, atribuindu-se diminutivul fr. *divette* până și la cîntărețe de cafe-concert.

**Diverbia** (lat.) v. *Cantice*.

**Divette** (fr.) v. *Diva*.

**Divertimento** (it.), *Divertissement* (fr.) petrecere, distracțiune, cuvînt întrebuițat pentru a denumi deosebite bucăți, în general de un stil mai mult sau mai puțin liber, de o factură fără pretențiunii de regularitate în formă. Astfel s'a dat acest nume, mai cu samă în Franța, părței coregrafice a unei opere, a unei teerii, compuse din pantomime și dansuri. În sec. 18 s'a numit chiar astfel mici poeme puse în muzică și destinate teatrelor de societate.

— Apoi s'a numit încă astfel compozițiunii instr.-ale în mai multe mișcări, pentru 5, 6 sau mai multe instr.-e de coarde sau de suflare; ȧera o specie de *Suite*, cari se deosebea de vechiul *Concert* (v.) prin o factură mai liberă și prin stilul lor, mai puțin polifon. Mozart a scris 22 de divertimente de acest gen.—Mai tirziu s'a dat încă numele de D. la speciile de fantazii sau rapsodii pe motive populare, pentru piano, sau pentru piano și instr.-e; astfel ȧeste *Allegro* de Schubert.—În fine în Fugă se dă acest nume perioadelor de tran-

siție formate din imitațiuni bazate pe motive din temă sau contra-temă, părți numite în general *episode* (v.).

**Divinare**, joc de orgă.

**Divisium** (lat.) în terminologia latină, numele tetracordului al patrulea al vechiului sistem (v. *Diæseugmenon*).

**Divisi** (it.) = împărțiți, cuvânt ce se întâlnește în partițiunile de orchestră pe portativele instr. elor de coarde, și pe partidele separate ale acestor instr.-e, la pasaje cari conțin coarde duble sau acorduri, indicând că în aceste locuri instr.-iștiți ce cîntă pe aceeași partidă, trebuie să se separe, unii executînd notele superioare, iar alții cele inferioare.

**Divisio modi** sau *Punctum divisionis* (lat.) v. *Punct*.

**Diviziunea** ȳe o operațiune din studiul matematic al sunetelor prin care raportul reprezentînd un interval dat ȳe parcelat în două sau mai multe porțiuni sau prin care între două mărimi date se caută a se introduce una sau mai multe altele intermediare. După modul cum sint calculate proporțiunile dintre aceste diferite mărimi, D. ȳe calificată de *aritmetică*, *armonică* sau *geometrică*.

**D. aritmetică** dă raporturi inegale, dar prezintînd aceeași diferență între membrii lor. Cînd diferența între membrii raportului dat ȳe de 1, atunci se multiplică acest raport cu numărul părților ce ȳe a se

face și între numerile astfel capatate facem o progresiune cu rațiunea 1. Astfel de ex. dacă ȳe a se face D. aritmetică în două părți a octavei  $do_1-do_2$ , a căreia raport ȳe  $2/1$ ; înmulțim acest raport cu 2, cea ce ne dă  $4/2$  și progresiunea va fi 4: 3: 2, cea ce ne dă  $4/3$ , quarta dreaptă ( $do_1-fa_1$ ) și  $3/2$ , quinta perfectă ( $fa_1-do_2$ ), adică D. aritmetică a octavei  $do_1-do_2$  ȳe  $do_1-fa_1-do_2$ . Asemenea dacă voim a face D. aritmetică a octavei  $do_1-do_2$  în trei părți, înmulțim raportul  $2/1$  prin 3, cea ce ne dă  $6/3$  și progresiunea va fi 6: 5: 4: 3, care ne dă raporturile  $6/5$ , terța minoră ( $do_1-mi_1$ ),  $5/4$ , terța majoră ( $mi_1-sol_1$ );  $4/3$ , quarta dreaptă ( $sol_1-do_2$ ). Cînd diferența dintre membrii raportului ȳe mai mare decît 1, se urm-ază acelaș drum, numai rațiunea progresiunei trebuie să ȳe egală cu această diferență. Astfel dacă ȳe a se face D. aritmetică în trei părți a decimei  $do_1-mi_2$ , a căreia raport ȳe  $5/2$ , înmulțind cu 3, avem  $15/6$  și progresiunea va fi 15: 12: 9: 6 cea ce ne dă raporturile  $15/12$  sau  $5/4$ , terța majoră ( $do_1-mi_1$ ),  $12/9$  sau  $4/3$ , quarta dreaptă ( $mi_1-la_1$ ) și 9: 6 sau  $3/2$ , quinta perfectă ( $la_1-mi_2$ ).

**D. armonică** dă raporturi inegale cu diferenți inegale între membrii lor. Pentru a obține termenul intermediar se scade termenul cel mai mic din cel mai mare, diferența astfel ca-

patată se înmulțește cu termenul cel mai mic, produsul capatat se împarte prin suma terminilor, către coșient se adauge valoarea terminului cel mai mic și rezultatul iese membrul intermediar al progresiunii. Astfel dacă de ex. iese a se face D. armonică în două părți a octavei  $do_1$ - $do_2$ , a căui raport iese  $\frac{2}{1}$ , se face diferența între termiți, care iese  $2-1=1$ , care diferență se înmulțește cu termenul cel mai mic  $1 \times 1 = 1$ ; produsul astfel capatat se împarte prin  $2+1=3$  suma ambilor termiți, ceia ce ne dă  $\frac{1}{3}$  către care se adauge valoarea terminului cel mai mic și  $1+\frac{1}{3}$  iese membrul intermediar al progresiunii, care iese  $2:1+\frac{1}{3}$ :  $1$  sau  $6:4:3$ ; această progresiune ne dă raporturile  $\frac{6}{4}$  sau  $\frac{3}{2}$ , quinta perfectă ( $do_1$ - $sol_1$ ) și  $\frac{4}{3}$ , quarta dreaptă ( $sol_1$ - $do_2$ ). Asemenea dacă iese a se face D. armonică a sextei majore  $do_1$ - $la_1$ , a cărei raport iese  $\frac{2}{3}$ , avem diferența 2, care înmulțită cu 3 ne dă 6; produsul, împărțit prin suma terminilor, 8, ne dă coșientul  $\frac{6}{8}$  sau  $\frac{3}{4}$ , către care adăugându-se termenul mic, 3, avem progresiunea  $5:3+\frac{3}{4}:3$ , sau  $20:15:12$ , care ne dă raporturile  $\frac{20}{15}$  sau  $\frac{4}{3}$ , quarta dreaptă ( $do_1$ - $fa_1$ ),  $\frac{15}{12}$  sau  $\frac{5}{4}$ , terța majoră ( $fa_1$ - $la_1$ ).

**D. geometrică** dă raporturi egale cu diferenți inegale între termiți. Terminul intermediar al progresiunii se formează scoțind rădăcina patrată din

productul terminilor raportului intervalului dat. Astfel dacă iese a se face de ex. D. geometrică a intervalului de nonă  $do_1$ - $re_2$ , a căui raport iese  $\frac{9}{4}$ , productul terminilor iese 36 și  $\sqrt{36}=6$ ; progresiunea va fi 9:

6: 4, care ne va da raporturile  $\frac{9}{6}$  sau  $\frac{3}{2}$ , quinta perfectă ( $do_1$ - $sol_1$ ) și  $\frac{6}{4}$  sau  $\frac{3}{2}$ , quinta perfectă ( $sol_1$ - $re_2$ ).

**Divoto, divotamente** sau *con devozione* (it.), termiți de expr., cu religiozitate.

**Dixième** (fr.) = decimă (v.).

**Djauac** sau *Djuac*, mic fluer arab, făcut din trestie.

**D-la-re v. D.**

**D moll** în terminologia germană = *re minor*.

**Do** silabă adoptată în solfiare în locul vechiului *ut*, pentru a denumi primul grad al gamei majore tip. Această silabă pare că iese datorită lui G.-B. Doni, care o întrebunță cel întâi într'un tratat ce se presupune a fi fost publicat la Paris în 1639. (*Nouvelle introduction de musique*). Azi nu se mai posedă decit manuscriptul acestui op, manuscript aflător în rezerva bibliotecii conservatorului din Paris. Cea mai vechie carte imprimată care vorbește despre înlocuirea, lui *ut* prin *do*, atribuind acestei din urmă o sonoritate mai bună, iese *Musico practico* de G. M. Buononcini (Bologna 1673). Cu toată superioritatea lui *do* asupra



luî *ul*, această înlocuire nu s'a făcut în Franța decât la începutul sec. 19 și nici azi chiar într'un mod general.

**Dobă** = darabană (v.). În special se dă acest nume instr.-elor de dimensiuni mari (membranele avînd aproximativ un metru de diametru). Acest instr. a fost adoptat în muzicele militare mai tîrziu și apoi în orchestră, luat fiind de la Turci, care îl lovesc de o parte cu o specie de *mai*, a căruia capăt bombat îl acoperit cu pîslă sau cu plută, iar de cealaltă parte cu un manunchi de vergi. În Occident nu se obișnuiește decât lovirea cu măiul și de obicei D. îl asociată cu cimbalele, același instr.-ist lovind cu o mînă D. și cu cealaltă cimbalele, din cari una îl fixează de cilindrul Dobei (v. *Cimbala*). Împreună cu triunghiul aceste instr.-e formează trinitatea cunoscută sub numele de *baterie* (v.). Izolată, D. îl întrebuințată în orchestra de teatru pentru a imita tunetul sau o lovitură de tun dată în departare. ș. a. efecte analoage, care-î reușesc într'un mod destul de satisfăcător; în orî cari alte cazuri însă îl superior înlocuită prin *limpane* (v.). Astăzi se fabrică dobe pentru orchestră formate dintr'o simplă membrană (v.) întinsă prin ajutorul unor șuruburi pe un cerc de metal și aceste instr.-e pe lângă avantajul de a ocupa un loc relativ cu mult mai mic,

au chiar și o sonoritate preferabilă.

**Do** bemol, sunet mai jos cu un semiton cromatic decât sunetul *do*. În sistemul temperat îl confundat cu sunetul *si*, astfel că dacă se poate întâlni nota D. b. ca făcînd parte din unele game, se poate spune că nici o dată nu o vom găsi luată ca punct de plecare pentru formarea unei game, decât dar în exerciții teoretice, căci în practică îl evident preferabil a scrie în *si* minor, cu o armatură de doi diezi decât a scrie în *do* bemol minor, cu o armatură de zece bemoli și chiar în *si* major, cu o armatură de cinci diezi de cît în *do* bemol major, cu o armatură de șapte bemoli.

În armatură bemolul lui *do* vine al șaselea.

**Doboșâr** îl acei ce bate doba. **Doctor în muzică**, titlu academic urmînd celui de *Bar-laureat* (v.) și care ca și acesta nu există decât în Anglia unde pare a fi fost înființat anterior sec. 15, cel mai vechi nume de D. în m. parvenit pînă la noi fiind acel al lui J. Hamboys, care a obținut gradul la universitatea din Oxford. La început acest titlu nu putea fi conferit decât de universitățile din Oxford, Cambridge și Dublin; acum mai toate universitățile englezilor pot conferi. Se obține în urma unui examen înscris asupra teoriei compozițiunii, a acustice și a istoriei

muziceii și scrierea unei compozițiuni, pentru opt voci reale cu un acompaniament orchestral, de o durată de 40-60 minute. Taxa acestui examen ie de 500 de lei și candidatul trebuie să facă cheltuielile necesare pentru executarea compozițiunii lui. Investitura titlului se face cu mare pompă și cea mai mare parte din compozitorii englezi mai de valoare s'au supus acestui examen și au purtat titlul de D. Astfel au fost J. Bull, Arne, Burney, Calcott, Crotch, Wesley, Bishop, Greene, Boyce, Cooke, Bennett, Macfaren, Sullivan ș. a. Acest titlu a fost conferit și ca omagiu unor compozitori străini; astfel au fost Haydn, Romberg, Brahms, Joachim ș. a. Cea ce micșurează mult titlul de D. ie că arhiepiscopul din Canterbury, printr'un straniu privilegiu, îl poate conferi fără nici un examen printr'o simplă diplomă a căreia taxă ie 1575 de lei.

Compozitorii și muzicografil germani cari se intitulează doctori sint mai totdeauna cu titlul obținut de la o facultate de filosofie, unde muzica are și 1ea locul 1ei. Cursurile la aceste facultăți tratează despre acustică, teorie și istorie muzicală, și examenele se ținut asupra obiectelor ce au o relațiune cu muzica: filosofie, fizică, literatură ș. a. Unele universități au conferit titlul de doctor in filosofie unor muzicanți de va-

loare fără ca aceștia să se fi supus vre o dată la un examen prealabil. Astfel au fost Spontini și 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 ș. a.

Dodiciuila (it.) nume dat măsurilor compuse din 12 timpî: *D. di crome* =  $12/8$ ; *D. di semicrome* =  $12/16$ ; *D. di semiminime* =  $12/4$ ; *D. di minime* =  $12/2$ .

Do diez. sunet cu un semiton cromatic mai sus de sunetul *do*, confundat in sistemul temperat cu *re* bemol, decit care insă ie mai sus in realitate. Diezul lui *do* apare al doilea in armatură. Ca tonalitate *do diez major* care are șapte diezî in armatură, ie foarte rar intilnit, preferindu-i-se naturalmente tonalitatea lui *re* bemol major care nu are decit cinci bemoli. In schimb *do diez minor*, care are patru diezî in armatură ie preferat lui *re* bemol minor, care ar avea opt bemoli. Afară de diezii din armatură, gama lui *do diez minor* mai 1ea diez pentru sensibila *si*, și in scara melodică suitoare și pentru gradul al șasele, *la*. Schubart, in *Indeen zu einer Aesthetik* pune in cercul expresiunii acesteî tonalități; pocăința și suspinul prieteniei înșălate și a amorului nenorocit (v. Caractere).

Dohl sau *Dohol* v. *Dol*.

Doigler (fr.) = degitat (v.).  
Doime, figură de notă, v. *ju-*  
*mitate*.

Doină, nume dat în general cîntecelor noastre populare cu un text trîntind subiecte de dor, de jale. Numele i se atribuie o origină latină, făcîndu-l să derive de la verbul *doleo* = a suferi, a jăli, de unde *dolina* și *doina*. Alții au văzut o analogie între D. și *Dainos* (v.) al Lituaniilor, cu cari, Moldovenii au avut în diferite rînduri relațiuni diplomatice și chiar a se război. Dacă origina latină a cuvîntului îe adevărată, sau că Lituaniii ar fi primii autori ai doinelor, îe un lucru ce nu se poate afirma. Sentimentul românesc re-ar face desigur a zice că Lituaniii au luat de la Moldovenii acest soi de cîntece, sau cel puțin numele lor; judecînd imparțial însă n'am putea spune dacă solii moldovenii mergînd la Lituani le-au cîntat doine pe cari aceștia le-au numit *dainos*, sau acolo auzînd îei cîntîndu-se *dainos*, ne-au adus înțară doine. Mai probabil îe însă că solii moldovenii aveau altă misiune decît acea de a cînta doine sau a învăța *dainos*. Cit pentru momentele de contact ce au avut soldații moldovenii cu acei lituanii în timpul luptelor îe probabil că îei aveau atuncî altă ceva a-și spune decît a-și cînta reciproc doine. Astfel că trebuie a conveni că doina romînă și *dainos* lituan nu are

altă nimic comun decît o analogie fortuită în nume și în caracterul general al subiectelor ce tratează. D. fiind un nume general se înțîlege că nu poate fi chestiune de o formă muzicală hotărîtă, nici în ceia ce privește măsura, nici în ceia ce privește frazarea, necerînd decît un caracter trist în ceia ce privește tonalitatea și o mișcare inceată, rară. Cele mai de multe însă orî melodiele numite doine constau din cîteva fraze în tonalitate mincîră, cupriuzînd vocalize, rulate, apogiaturi și alte ornamente, exprimînd oare cum prin aceste caracterul trist al textului presărat de suspine; aceste vocalize și rulate sînt intrerupte de sunete de repauz, de note lung țînute; sînt imaginea resunetului munților, leagănul doinei, pe care cîntărețul pare că stă să-l asculte sfîrșîndu-se pentru a reîncepe o nouă frază. După această primă parte, de o mișcare foarte rară, aproape fără măsura hotărîtă, o specie de recitativ foarte melodos și plin de melancolie, urmează o a doua, în  $\frac{2}{4}$  de obicei, contrastînd prin mișcare, mai vioaie oare cum, deși adese remînd credincioasă tonalității minore. Fără a avea nimic comun cu *dainos* al Lituaniilor, îe evident că muzica doinelor noastre, populare dincoace și dincolo de Carpați, a servit lăutarilor țîgani nomazi, a fabrica specia de muzică ce face pe Ungurii

să tremure de emoțiune și care a devenit celebră în lume sub numele de *ciardaș-urî* ungu-reștî; auzind însă această muzică se simte ușor că îea nu îe altă ceva decît doine instr.-ale, a căror ritm a fost mai mult sau mai puțin bruscat, executate cu multă afectatiune și cu un sentimentalism exagerat (v. *Ciardaș*).

Doinaș acel ce cîntă doine.

Doini (a.), a cînta doina.

Dol, *Dohla*, *Dohlaka*, *Dhol*, *Dool*, *Dohol* ș. a. darabane orientale, uzitate la Arabi, la Indieni, la Persani; corpul îe cilindric sau ușor eliptic (ca o balercă) și membranele sint întinse prin ajutorul unor curăle; la unele membranele sint acordate în octavă; sunetul îe produs cu una sau două baghete, după cum servește a acompania muzică instr.-ală sau simplu cîntul.

Dol. presc. în loc de *dolce*.

Dolcan, *Dulcan*, *Dulzain* ș. a. joc de orgă, de 4 sau 8 p. cu tuburi cu gură, mai largi jos de cît sus. Se întilnește mai cu samă în orgele germane. Nu trebuie a-l confunda cu *Dolcian* (v.).

Dolce (it.) = dulce, termen de expr., arată că sunete trebuie atacate cu dulceață, cu moderațiune. În acelaș sens îe întrebuițată expr. *con dolcezza*. Superlativul *dolcissimo*, asemenea îe întrebuițat cite o dată.

Dolce-melo (it.) v. *Dulce-melos*.

Dolce-suono (it.) v. *Dolcian*.

Dolcian sau *Dulcian*, au fost

numite în sec. 16 și 17 instr.-e cu tubul conic și ancie dublă, speciî de fagote primitive (v. *Fagot*).—În orgă se numesc astfel jocurî de 8 sau 16 p. cu tuburi cu ancî.

Dolcissimo (it.) superl. de la *dolce* (v.).

Dolendo, *dolente*, *con dolore*, *doloroso*, (it.) terminî de expr., cu tristeță, cu durere.

Dolzflöte (germ.) vechie specie de flaut, ne mai întrebuițat azi.—În vechile orgî, un joc cu tuburi 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*. İea îe gama-tip a modului major (v.) precum paralela sa la minor îe gama-tip a modului minor (v.). Partizanii puterei expresive a diferitelor tonalități (v. *Caractere*), atribuie tonalității lui *domajor* aptitudinea de a exprima naivitatea, sinceritatea, inocența, limbajul copilăriei și gîndirea tinereței (Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik*). Totuși această tonalitate, care pentru inst.-ele cu claviatură, fără a avea caracterele expresive ce i se atribuie, prezintă desigur cea mai mare ușurință executanților, îe din ce în ce mai lăsată la o parte de compozitoriî modernî.

Dombur, instr. cu 2 coardé și cu arcuș, uzitat la Calmuçi.

Domchor (germ.) corul unei biserici catedrale.

Dominantă îe numele dat deo-

ținei gradului cel mai important după tonică în tonalitate. În tonalitățile vechi acest grad varia de la un ton la altul. Astfel în tonul I, D. ȧe quintă finalei; în II, terța finalei; în III, terța finalei; în IV, quarta finalei; în V, quinta finalei; în VI, terța finalei; în VII, quinta finalei; și în VIII, quarta finalei. În muzica modernă se dă numele de D. gradului V al gamei; acesta, făcând parte atit din acordul de pe gradul I cit și în acel de pe gradul V, revine foarte adese ori, și după tonică ȧe gradul cel mai important. Numele de D. apare în sfirșitul sec. 17, în Franța. Deja Brossard, în dicționarul seu (Paris, 1703) ȧă dă definițiunea.

D. joacă un rol foarte important în armonie. Acordurile formate pe acest grad, numite ȧele însuși *acorduri dominante*, susțin foarte bine tonalitatea, așa că sint foarte adese întrebuințate și în modulațiunii servesc minunat a stabili noul ton. În adevăr, acordul de septimă de specia I, care nu poate fi format decit pe gradul V al gamei majore sau minore, format pe un alt grad, va transforma acest grad în D. și astfel va stabili un nou ton. Mai mult, dacă pe lingă septimă se adaugă nona, nu numai noul ton va fi stabilit, dar chiar și modul acestui ton, căci după cum această nonă va fi majoră sau minoră, vom avea modul ma-

Titus Cerne: Dicționar de muzică.

ior sau minor. Atit septima cit și nona acordului format pe D., considerate ca disonanțe naturale, se bucură de privilegiul de a fi scutite de preparațiunea obligatoare pentru toate celelalte disonanțe. Introducerea acordului de septimă dominantă în muzica modernă ȧe atribuită lui C. Monteverde; la cuvintul *acord* se poate vedea pe ce se bazază această aserțiune.

Din cauza rolului important ce îndeplinește D., s'a dat și celor lalte grade ce-ȧi sint vecine, nume derivate; astfel s'a numit *Sub-D.* gradul IV și *Supra-D.* gradul VI al gamei. Asemenea unii autori dau gradului II, care vine foarte des în relațiune armonică cu D., numele de *D.-dominantei*, sau *Contra-D.*

Do mi or (fr.: *Ut mineur*, germ.: *C moll*), gamă minoră avind ca tonică notă *do*. Fiind paralela gamei majore *mi* bemol, are ca armatură trei bemoli: *si*, *mi*, și *la*. Gama armonică cerind semiton între gradele 7 și 8 are bemolul lui *si* anulat prin becar; asemenea de obicei ȧe anulat în gama neliică suitoare bemolul lui *la*. Tonalitatea lui *do* minor ȧe caracterizată de partizaniia puterei expresive a tonalităților (v. *Caractere*) ca cea mai aptă a „exprima plingerile duioase, suspinele, jalea unui amor nenorocit precum și căutarea consolațiunei în iubirea A-tot-

puternicului. "Și în adevăr repertoriul clasic ne prezintă numeroase exemple de bucăți în această tezalitate însoțind un text exprimând aceste sentimente (Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik*). Într-alele celebrul cor din *Judas Maccabäus* de Händel: „*Klagt, Sohne Judas klagt*“, recitativul „*Jehora du mein Vater*“ din oratoriul *Christus am Oelberge* de Beethoven ș. a.

**Domp**, mare darabană indiană, avind o formă octogonală.

**Don** (fr.), joc de orgă, v. *Arcinim*.

**Donna** (it.) = femeie, echivalează în muzică cu cîntăreață; *prima D.*, primă cîntăreață, acea care ține roluri de prima ordine; *secunda D.*, cîntăreață ce ține roluri de importanță mai 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 violei de amor.

**D.-griff** = dublă coardă (v.).

**D.-schlag** = grupet (v.).

**D.-zunge** = dublă lovitură (v.).

**Doppio** (it.) = dublu (v.).

**D. movimento**, mișcare dublă, expr. indicînd că trebuie a da notelor o valoare pe jumătate mai mică decît cea scrisă, cum iese de ex. după o măsură de  $\frac{1}{2}$ , trecerea în micul *alla breve* ( $\frac{3}{2}$ ), în care jumătatea valorază cît o patrimă de mai

înainte. Contrarul se numește **D. valore**.

**Doppioni** (it.), nume dat în sec. 15 și 16 la instr.-e cu ancie dublă și tub conic; după Praetorius aceste instr.-e se construiau în trei diapazoane: *bas*, cu extensiune  $do_1-la_2$ ; *tenor* sau *alt* cu extensiune  $do_2-re_3$  și *sopran*, cu extensiune  $do_3-re_4$ . Naturalitate familia oboielor și a țagotelor a făcut să dispară și acestea ca și multe altele.

**Doquet** sau **Toquet** (fr.), v. *Toccat*.

**Doric**, unul din vechile moduri ale muzicii grece, bazat pe dominantă; scara lui ie scara naturală a lui *mi*, acesta fiind însă dominantă, și dînd o cadență suspensivă:

*mi-fa-sol-la-si-do-re-mi*.

Acest mod iera modul grec prin excelență și iera calificat de cei vechi ca mureș, bărbătesc, calm, plin de demnitate ș. a. Unul din puținele fragmente muzicale remase din antichitate, *Imnul către muză*, de Dionisios, care datează din sec. 2, iese în modul doric. În muzica bisericească, atît orientală cît și cea occidentală, precum și în muzica populară se găsec multe bucăți scrise în acest mod. Numai nu trebuie a confunda acest mod cu D.-ul bisericesc, care ie cu totul alt ceva și anume scara naturală a lui *re*, numită tonul I. Gevaert consideră modul D.

ca unul din cele mai moderne; totuși compozitorii moderni nu l'au desprețuit și au compoz. de ex. l'a întrebuințat în aria lui Herod din *l'Enfance de J. Christ*, și în dansul sclavelor din *les Troyens*.

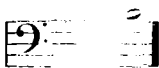
Sub numele de *settă dorică* se înțelege sexta majoră întrebuințată în modul doric fără a fi urmată de septimă majoră; astfel de ex. *fa*  $\frac{2}{2}$  în *le minor* fără a fi urmat de *sol*  $\frac{2}{2}$ .

Doroa, specie de *tam-tam* japonez.

Dosdupla (it.) = *dodecupla* (v.).

Dolar, specie de mandolină persană, cu două coarde de matasă; lada de rezonanță țe de lemn, avind ca tablă de armonie o membrană.

Două, în cifrarea acordurilor reprezintă acordul de septimă în resturzarea a treia (septima la bas); însoțind alte cifre, reprezintă simplu secunda. În degitatul muziceii pentru instr.-e cu claviatură se rapoartă în general la degetul arătător; alte ori la cel median, cum se rapoartă și în degitatul muziceii pentru instr.-e cu arcuș ș. a. (v. *Degitat*): Cifra 2 pusă ca îndicju pe lingă numele unei note arată că acea notă face parte din octava:



Sub numele de *armonica 2* se înțelege octava fundamentalei.

*In 2* sau *In D. rocii*, se zice despre o bucată de muzică scrisă pentru două partide reale (v. *Duel*).

*D.-doimi*,  $\frac{2}{2}$ , sau *Micul Alla-breve*, măsură simplă formată din doi timpi, în care ca valoare a timpului țe luată jumătatea ( $\bullet$ ).

*D.-kentine* v. *Dubla-kentima*.

*D.-pătrimi*,  $\frac{2}{4}$ , măsură simplă, formată din doi timpi, în care ca valoare a timpului țe luată pătrimea ( $\bullet$ ).

Două-spre-zecce, în cifrațiile vechi ale acordurilor, reprezintă quinta reduplicată.—Sub numele de *armonica 12* se înțelege

quinta triplei octave a fundamentalei: astfel dacă fundamentala ar fi de ex. *do*, armonica 12 ar fi *sol*, quinta lui *do*.

*D.-optimi*  $\frac{12}{8}$  *D.-pătrimi*  $\frac{12}{4}$ , măsurii compuse formate din 12 timpi, în cari ca valoare a timpului țe luată optimea ( $\bullet$ ) sau pătrimea ( $\bullet$ ).

În aceste măsurii timpii tari sint: 1, 4, 7 și 10. Iele se bat de ordinar ca o măsură în 4, luindu-se 3 timpi la bataie; cind mișcarea țe foarte înceată, se marchează prin mișcări mai mici a baghetei, în aceiaș direcțiune și timpii slabi de pe lîngă fie care timp tare.

Double (fr. și engl.) v. *dublă* și *dublu*.

*D.-bass* (engl.) = contra-bas (v.).

*D.-barre* (fr.), linie dublă, trasă vertical pe portativ pentru a indica un sfirșit mai mult sau mai puțin complet (v. *linie*)

*D.-croche* (fr.) nume dat figurei de notă numită în general șasespre-zecime  $\left( \begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♪} \end{array} \right)$ .

*D.-échappement* (fr.) = dublu scăpătar (v.).

*D.-triple* (fr.), nume dat cite o dată măsurii  $\frac{3}{2}$ .

*Double* (fr.) = grupet (v.).

*Doubles* (fr.), vechiu nume a ceia, ce s'a numit în urmă *variațiuni* (v.).

*Doublette* (fr.), joc de orgă numit cite o dată *Octavin*, sunind octava jocului numit *Pres-tant* (v.).

*Doubleure* (fr.), nume dat artiștilor cari studiază roluri date deja altor artiști, în scopul de a înlocui pe acestia cind ar fi împiedecați de a juca.

*Douçaine* (fr.) v. *Dolcian*.

*Douce-mèle* (fr.) v. *Dulce-melos*.

*Douçine* sau *Dousaine* (fr.) v. *Dolcian*.

*Douze* (fr.) = 12; *D.-quatre* =  $\frac{12}{14}$ ; *D.-huit* =  $\frac{12}{8}$ ; *D.-seize* =  $\frac{12}{16}$ .

*Douzième* (fr.) = duodecimă (v.).

*Doxologie* (gr.: Δοξολογία) = imn de mărire, de slavă, cîntare a Bisericeii creștine. Se deosebește: *D. mare*, sau imnul de laudă al îngerilor în noaptea nașterii lui Christos: „Slavă intru cei de sus lui Dumnezeu” (lat.: „*Gloria in excelsis deo*”) care se cîntă une ori la liturgie, la *Te Deum* și în alte ocaziuni, și *D. mică*: „Slavă Tatălui și fiului. . . ” (lat.: *Gloria patri et filio*. . .”), care se cîntă ca încheiere a psalmilor, la litur-

gie înaintea antifoanelor, la sfîrșitul serviciului și în alte ocaziuni. Amîndouă pare că datează din cele întîi secole ale creștinismului și nu se știe autorul lor. Cartea care conține melodile D.-ilor în diferitele tonuri bisericești se numește *Doxastar*. La noi a fost tipărit un *Doxastar* de D. Suceveanu (Neamț, 1856).

*Drachenhorn-trompette* (germ.), nume dat de casa berlineză C. W. Moritz la o specie de trompetă cu tubul cilindric în mai toată lungimea lui, avînd o formă circulară ceia ce permițe instr.-istului a-l trece prin braț, și un pavilion în forma unui mare cap de șarpe, de unde numele. Pare că priur' un ingenios mecanism se poate obțineea toarte ușor diferinți mari de nuanțare.

*Draht* (germ.) = sîrmă. *D.-harfe*, mică harpă cu coarde de metal (v. *Arpaneta*). *D.-saut* = coardă de metal.

*Dramă* (gr.: Δράμα = acțiune) în sensul cel mai larg al cuvîntului se aplică la ori ce poem destinat a fi interpretat pe scena unui teatru, inditerent dacă subiectul ce tratenză îe de un caracter tragic sau comic. Astfel, cînd la începutul sec. 17, maîștrii florentini, creatorii stilului recitativ, voră a reinvia tragedia antică, dădufă lucrărilor lor, acțiunii teatrale însoțite de muzică, numele de *Drame muzicale* sau *irice* (it.: *Dramma per musica*), nume



ce se păstrează un timp pentru ace t gen de lucrări. Cind apoi cu sec. 18 cuvintul D. iea in literatură o accepțiune mai restrinsă, raportindu-se numai la acțiuni de un gen mixt, intermediar între tragic și comic, titlul de *D. muzicală* ie înlocuit prin acel de *Operă*, care in italienește (*Opera*) însemnează simplu înscare, și care numai prin epitetetele de *seriu* sau *buffa*, iea accepțiunea ce a căpătat-o in urmă și care s'a admis in toată lumea muzicală. Dar cu cit in Opera italiană mai cu samă, vedem textul pierzind din importanța sa și muzica, sau mai bine zis arta cîntului, cîstigind teren, operile ne mai fiind de cit un pretext pentru arii și cavatine intercalate cu sau fără sens in acțiunea dramatică (v. *Arie*, *Castrat*, *Cînt*), titlul de *D. muzicală* se menține alături a cele de *tragedie lirică*, *comedie-bulet* ș. a. și in timpii mai noi, cind aceste denumiri dispar, titlul de operă generalizindu-se, *D. muzicală* reia un nou avint, unii compozitorii dînd acest titlu lucrărilor lor, pentru a exprima oare cum prin aceasta că in iel? textul și acțiunea dramatică țin rangul principal și că muzica de parte de a împiedeca și a strica efectul acestora, concură la expresiunea dramatică, la efectul general.

*D. liturgică*, *D. religioasă*, v. *Mister*.

**Dramatic**, epitet care se dă muziceii ce serapoartă la un text, la o acțiune dramatică. Ținta muziceii d.-e ie a întări, a da mai multă putere expresivă ideilor și sentimentelor evnuse de text. Cea mai simplă formă a muziceii d.-e ie recitativul (v.), care nu ie altă ceva decit o vorbire, un discurs muzical. Cu cit ideile și sentimentetele cuprinse in text devin mai vii, mai puternice, mai înfocate, și muzica d.-ă tinde a lua o structură mai regulată, mai ritmică, transformindu-se din recitativ in arie (v.). Dar recitativul și aria nu sint singurele forme ale muziceii d.-e. Dialogurile, între două sau mai multe personaje, participarea poporului, a mulțimei la acțiunea d.-ă, dau loc la forme deosebite, la duete, terțete, bucăți de ansamblu, coruri, procurind astfel o varietate care nu ie decit salutară muziceii d.-e. Pe lingă muzica vocală muzica instr.-ală concură și iea a mări efectul; rolul acesteia in drama muzicală ie de a fi un stimulent expresiv, de a face legături între cînturile diferitelor personaje, de a procura oare cum o atmosferă proprie lumii muzicale, pentru a se menține ilusiunea situațiunilor d.-e ce se reprezintă.

Declamațiunea cu acompaniament de muzică, ie un gen ce mai tot deauna n'a prezintat decit amalgame nereușite, in care cele două elemente puse

în prezență nu fac decît a-și strica reciproc unul altuia. Recitațiunea aici pare un element comun, sec, discordant și muzica în acest caz nu numai nu mărește efectul textului recitat, dar i-l nimiceste. Drama vorbită nu suportă cu avantaj muzică decît în scenele mute. În pantomime muzica susține mimica în acelaș mod cum susține cîntul expresiunea textului în dramele muzicale.

Cei întîi compozitori cari crează muzica d.-ă modernă, căutară a pune cit mai multă corelațiune posibilă între accentele expresive, patetice ale textului și recitativul lor, care forma aproape tot conținutul primelor drame muzicale, și cei întîi interpreți ai acestor drame muzicale intruneau pe lingă calitatea de bunî cîntăreți și pe cea de bunî actori. Dar principiile sănătoase ale acestor măștri cad în fața virtuoizismului vocal; în curînd expresiunea d.-ă și acțiunea chiar devin în Operă un lucru cu totul secundar: arta cîntului, ție totul, melodie cu orî ce preț, triluri, rulate, pentru a putea rivaliza cu o privighitoare sau cel puțin cu un flaut din orchestră, pare că ție tot scopul muziceî în opere. Aceste împrejurări aduc în prima jumătate a sec. 18 o decadență a muziceî d.-e în Italia, care avu reflexe ție în toată lumea muzicală.

În Franța la introducerea O-

perei se profesară aceleași principii sănătoase ale creatorilor. Lulli recomanda interpretului a merge să asculte din cîndînindu-se tragedia. Virtuoizismul vocal nu intrizie însă și aici, ca și în Anglia și Germania a se introna. În zădar luptară succesiv diferiți măștri convingși de importanța textului în dramele muzicale; și ție sint siliți a sacrifica virtuoizismului și chiar la cei mai mari măștri ai timpului vedem azi cele mai flagrante infracțiuni contra dreptei declamațiuni. Gluck în a doua jumătate a sec. 18 realizează o salutară revoluțiune în favoarea expresiunei d.-e, atît de nesocotită de marea majoritate a predecesorilor seî, și influențele doctrinelor lui Gluck se simțesc și azi la cei mai mari măștri ai secolului nostru.

Legea estetică a unităței, care pentru muzica așa zisă absolută (v.) cere forme anumite, reîntoarcerea periodică a temelor, menținerea unei tonalități predominante, se înțelege că în ceia ce privește muzica d.-ă, care trebuie să exprime nu numai caracterul general al textului ce însoțește, dar să și urmărească pas cu pas deosebitele sentimente ce se manifestă, și diferitele peripeții ale acțiunei d.-e, trebuie să renunțe la aceste condițiuni. În secolul nostru R. Wagner a pus pe tapet ideia unei unități tematice în muzica d.-ă (v. a

**Conduce**): numai viitorul însă va putea decide dacă acest sistem este cu adevărat un puternic factor de expresiune d. -ă sau simplu un formalism prin care numai un geniu transcendent ca al lui Wagner a putut crea capodoperele ce au revoluționat lumea muzicală.

**D-re v. D.**

**Dreher** (germ. de la *drehen* = a învîrți). dans și arie, uzitat mai de mult în Austria și mai cu samă în Boemia. Avea multă analogie cu valsul, care l'a făcut să dispară. Muzica iera formată din două părți de cite 8 tacte în  $\frac{3}{4}$  și mișcare moderată.

**Dreh** (germ. de la *drehen* = a învîrți) cuvînt ce găsim în diferite cuvinte compuse, ca nume de instr.-e ș. a. exprimînd o acțiune de rotațiune; astfel: **D-leier** = liră cu manivelă, v.

**Ligură.**

**D-piano** = piano cu manivelă.

**D-orgel** = orgă cu manivelă.

**D-ventil** = cilindru de rotațiune, v. **Cilindre.**

**Drei** (germ.) = trei (v.).

**D-achtel-takt** = măsura  $\frac{3}{8}$ .

**D-chörig** se zice despre planele care au cite un cor de trei coarde pentru fie care sunet.

**D-doppelter** = trei-dublu, se zice despre contra-punctul dublu în trei voci.

**D-eckige** = triunghiular, epitet dat instr.-elor ce au această formă.


**D-eintel-takt** = măsura  $\frac{3}{4}$ .

**Dreier** = ternar (v.).

**D-fach** = triplu (v.).

**D-flöte**, joc de orgă cu tuburi în formă de prisme triunghiulare avînd cite o deschizătură pe fie care latură.

**D-gestrichen** = cu trei trăsături, se zice despre sunetele din octava *do<sub>3</sub>-si<sub>3</sub>*, însemnate în sistemul alfabetic germ. prin litere mici cu trei trăsături orizontale deasupra lor. Se zice și în privința valorii, despre trei-zeci-două, cari au

trei cirlige la coada lor 

**D-halbe-takt** = măsura  $\frac{3}{2}$ .

**D-klang** = trison, acord format din trei sunete.

**D-stimmig** = în trei voci.

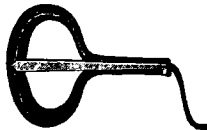
**D-viertel-takt** = măsura  $\frac{3}{4}$ .

**D-zweitel-takt** = măsura  $\frac{3}{2}$ .

**Drei**, 1e calificativul *quartei* de 2 tonuri jumătate cu raport numeric  $\frac{4}{3}$ .

**Dreiflöle** (germ.) v. **Drei-flöte.**

**Drimbă**, instr. popular format dintr'un mic cerc de fier terminat prin două ramuri cari



83. Drimbă.

cuprind între iele o lamă vibrantă. Făcînd să vibreze această ancie cu ajutorul degetului, mica suprafață ce iera prezintă neproducînd decît o slabă deplasare în aierul înconjurător,

nu se va produce decit un sunet foarte slab. Dar ținind instrul între dinți, astfel ca ancia să vibreză în deschizătura gurei, și cîntînd o arie, cea ce dă gurei diferite capacități de aîer, care întăresc diferitele sunete armonice ale lamei vibrante, vocea îea un timbru metalic vibrant, dealmintrelea destul de antmuzical. Totuși acest mic instr., cunoscut în India din adincă antichitate (v. *Mocanga*) îe respîndit nu numai în toată Asia, dar și în toată Europa, cunoscut sub deosebite nume (lat.: *Crembalum*, it.: *aură*, *spassa pensiero*, fr.: *quimbarde*, *rebube*, *trompe de Béarn*, *trompe laquais*, germ.: *Brumm-eisen*, *Maultrommel* ș. a.) și în prima jumătate a secolului nostru au fost chîar virtuozî concertişti, cari executau întregî bucăți muzicale.

Droile (fr.) = dreapta, se subînțelege *main* = mîna (v.).

Drum (engl.) = darabană.

Dsanadse, sistru uzitat în Abisinia.

D-sol-re v. D.

Dualism armonice, se zice despre sistemul care bazază armonia pe rezonanța dublă: majoră, în sus de sunetul fundamental și minoră, în jos de sunetul fundamental.

Dublă (a) se zice cînd o voce sau un instr. nu are partida sa proprie și nu face decit a cînta în octavă sau chîar în unison partida altei voci sau altui instr. Acest procedeu îe

foarte întrebuintat în orchestra, unde fiind un mare număr de instr.-e pentru a executa un număr cu mult mai mic de partide reale, naturalmînte unele trebuie să dubleze pe altele. De obicei această dublare se face numai prin momente, și nu neînterupt de la un capăt pînă la celalt al compozițiunei. În cea ce privește vocile, cari necesitează tot deauna un stil mai îngrijit, acest procedeu trebuie întrebuintat cu circumspecție, dînd loc la încrucișări și la ciocniri în partide cari nu-s tot deaună de un efect fericit. — În armonie se zice a d. în sensul de a întrebuinta un acelaș sunet din acord, în unison sau octavă la două partide deosebite. Mai ades se întrebuintază însă în acest sens verbul a *redu-plica* (v.). — În teatru se zice că un cîntăreț sau un actor dublează pe un altul cînd studiază un acelaș rol ținîndu-se astfel gata a-l înlocui la caz de nevoie (v. *Doubleure*).

Dublă-ancie v. Ancie.

Dublă-coadă, se zice despre liniile verticale trase în jos și în sus pe portativ lîngă o același notă. Aceasta se întimplă cînd două voci sau instr.-e avînd partidele scrise pe un acelaș portativ se întîlnesc momentan în unison. În muzica pentru instr.-e de arcuș se întîlnește cite o dată acest procedeu chîar cînd nu sînt două instr.-e cari



cintă pe acelaș portativ; în acest caz însămnă că acelaș sunet, pentru mai multă sonoritate, trebuie să fie produs în acelaș timp pe două coarde. Astfel nota de mai sus, pe violină ar trebui produsă pe coarda a treia liberă (*la*) și pe coarda a doua (*re*) cu degetul mic.

**Dublă-coardă** se numește în muzica instr.-elor de arcuș ș. a. producerea a două sunete simultaneu. Cele mai lesne de obținut sînt acele cî care conțin un sunet dat de o coardă liberă, cari sînt întrebuițate chiar pe contrabas; după aceea vin sextele, septimile și terțele, apoi quartele și quintele și în fine octavele și secundele. În orchestră iele trebuiesc întrebuițate cu circumspecție și nu în mișcări repezi. Prin extensiune s'a dat numele de D.-c. chiar la acorduri formate din mai mult de două sunete. După unii dublele-coarde ar fi început a fi practicate în muzica de violină în începutul sec. 18, prin violonistul Batiste, un elev al lui Corelli; după alții iele ar fi fost deja practicate în a doua jumătate a sec. 17.

Tot D.-c. se numește cite o dată grupul de două coarde acordate în unison ca în unele clavecine, ca la mandolină ș. a.

**Dublă-expresiune**, mecanism adaptat unor armonii, care ascultînd unor genușchere poate produce efectele de *piano* sau *forte* independent pentru cele două jumătăți ale claviaturei,

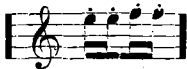
astfel că poate întări după voie o melodia în bas sau în partea acută. Ie o invențiune a cascî Mustel din Paris.

**Dublă-fugă**, ie o compozițiune cu două teme în care după ce fie care din aceste teme a fost dezvoltată separat dînd naștere la cite o fugă, sînt reluate și dezvoltate împreună; ie cu alte cuvinte o compozițiune formată din două fugi executate una după alta și urmate de o încheiere în care ambele teme, lucrate în contrapunct dublu sînt dezvoltate împreună.

**Dublă-incheiere**, se numește în compozițiunile cu părți repetate fragmentele de fraze însemnate prin 1<sup>a</sup> și 2<sup>a</sup> și cari servesc 1<sup>a</sup> pentru încheierea acestei părți la întăia oară și 2<sup>a</sup> la repetarea acestei părți (v. *reluare*),

**Dublă-kentema**, semn din notațiunea muziceî bisericești orientale; efectul ieî ie a sui un grad: *re-mi*. Ie de remarcă că *Kentema* simplă suie două grade: *re-fa*.

**Dublă-lovitură de limbă**, se numește în execuțiunea unor instr.-e de suflare și în special a flautului un procedeu tehnic pentru a obține repercusiunea foarte repede a mai multor sunete pe acelaș grad.



Acest procedeu are multă analogie cu funcțiunea limbei în repetarea unei aceleiaș silabe în vorbire.

Dublă-*témă* ȳe grupul format de temă și contra-temă cind acestea sînt destinate chȳiar de la început a fi continuu împreună în construcȳiunea unei fugi.

Dublu-*acord*, nume vechiu, dat de unii autori acordurilor de septimă, considerindu-le ca formate din suprapunerea a două acorduri; astfel acordul *sol-si-re-fa* ȳera considerat ca couterpirea acordurilor *sol-si-re* și *si-re-fa*.

Dublu-*becar*, ♯♯, semn din notaȳiunea muzicală anulind complet efectul unui dublu-diez sau al unui dublu-bemol (v. *Becar*).

Dublu-*bemol*, ♭♭, semn din notaȳiunea muzicală care are de efect a pogori cu un ton intonaȳiunea notei ȳnaintea căreia ȳe pus. Cind nota ȳe deja bemolizată în armatură, pȳin urmare ȳși are intonaȳiunea deja pogorită cu  $\frac{1}{2}$  ton, și voim a o pogori ȳncă cu  $\frac{1}{2}$  ton, corect ar fi a-ȳ pune ȳncă un bemol, care împreună cu cel din armatură să-ȳ pogoare intonaȳiunea cu un ton ȳntreg; obiceiul ȳeste ȳnsă a nu se mai ținea cont de bemolul din armatură și a pune ȳnaintea notei un D.-b. Pentru a anula complet un D.-b. se ȳntrebuȳnțază semnul *dublu-becar*; ȳar pentru a-l anula numai pe jumătate, adicȳ dacă voim ca nota să rămăie simplu bemolizată, se pune semnul *becar-bemol* (♯♭). Cind prin excepȳiune, pentru exerciȳii teoretice ar fi nevoie a-l pune la cheie, D.-b.-ul nu

poate apărea decit în urma celor șapte bemoli simpli (v. *Accident*, *Armatură*, *Bemol*). Dublu-*clavir* nume dat la instr.-e amintind mai mult sau mai puțin forma adoptată pentru pianele moderne, dar avind două claviaturi, cu mecanismul lor propriu, așezate la ambele capete ale inst.-ului. Aceste instr.-e apar în Germania în sec. 18. Prima specie a fost construită de factorul J. A. Stein din Augsburg, în 1758; ȳera un instr. pe care-l numește ȳncă *Vis-à-vis*, avind două claviaturi absolut independente una de alta. Mecanicul Hofmann, din Gotha, în 1779, imaginează o altă specie, cu cȳte două claviaturi la fie care parte; acestea ȳnsă puteau fi legate ȳntre ȳiele, așa că un acelaș instr.-ist putea să le puie pe toate în acȳiune, ceia ce nu ȳera posibil cu instr.-ul lui Stein. Ideia a fost reluată de diferiȳi factori. Astfel casa Pleyel din Paris constrăiește instr.-e mari, cu două claviaturi *vis-a-vis*, independente, căroră le dă numele de *Piano-dublu*. Aceste instr.-e ȳnsă necesitind camere spaȳioase, factorii au construit pianine cu două claviaturi, căroră le-au dat tot numele de *Dublu-piano*, și care se prezintă sub aspectul unui pianin ordinar, numai avind la spate o a două claviatură. Scopul practic al acestor instr.-e ȳe ușor de ȳnțeles: execuȳiunea muziceii scrisă pentru două pian.

Un alt instr. de acelaș gen, cu care factura modernă a înzestrat arta, ie așa numitul *Dublu-pianarmoniu*. Acesta nu mai ie împărechierea a două piane, ci a unui pianin și a unui *pianarmoniu* (v.): ie un instr. cu două claviaturi așezate de cele două laturi ale corpului unui pianin și punind la dispozițiunea instr.-iștilor pe lângă avantajele unui dublu-piano și o serie de jocuri de armoniu.

**Dublu-concert**, concert de forma modernă pentru două instr.-concertante.

**Dublu-contrapunct** v. *Contrapunct*.

**Dublu-cor** v. *Cor*.

**Dublu-crescut** se zice despre intervalele cu  $\frac{1}{2}$  ton mai mari de cit cele crescute; astfel de ex. *fa-si*  $\sharp$  ie o quartă D.-c.-ă.

**Dublu-diez**,  $\times$  sau  $\times\times$ , semn întrebuințat în notațiunea muzicală, avind efectul de a sui cu un ton intonațiunea notei înaintea căreia ie pus. Cînd nota ie deja diezată în armatură, prin urmare își are intonațiunea suită cu  $\frac{1}{2}$  ton, și voim : o sui încă cu  $\frac{1}{2}$  ton, corect ar fi a-i pune încă un diez, care împreună cu cel din armatură i-ar sui intonațiunea cu un ton întreg; obiceiul ie însă a nu se mai ținea cont de diezul din armatură și a se pune înaintea notei un D.-d. Pentru a anula complex un D.-d. se întrebuințază semnul *dublu-becar*; iar pentru a-l anula

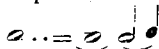
numai pe jumătate, adică dacă voim ca nota să remaie simplă diezată, se pune semnul *becar-diez*. Ca și dublul-bemol, dacă prin excepțiune, pentru exerciții teoretice, ar fi nevoie de a-l pune la cheie, D.-d. nu poate aparea decit în urma celor șapte diezi simpli. Accidentul însă D.-d. apare în practică mai adese ori decit dublu-bemol, ca accident al sensibilei unor game minore (*sol*  $\sharp$  sau *re*  $\sharp$ ) (v. *Accident*, *Armatură*, *Diez*).

**Dublu-mișurat** se zice despre intervalele mai mici cu  $\frac{1}{2}$  ton decit cele mișurate; astfel de ex. *do*  $\sharp$  *sol*  $\flat$  ie 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 unei note, mărește durata acelei note cu  $\frac{3}{4}$  din valoarea ei, cu alte cuvinte pentru punctul întâi  $\frac{1}{2}$  din valoarea notei și pentru punctul al doilea  $\frac{1}{2}$  din valoarea punctului întâi; astfel



**Dublu-ritm** se numește combinarea simultanee a două sau mai multe mișcări ritmice contrastante. Un caz foarte des iese cînd în măsura binară pastrată pentru un grup de partide, la altele se întrebuințază trioleta (diviziune ternară a notelor). Cazuri mai complicate sînt cînd se întrebuințază simultaneu măsuri deosebite

- pentru diferite grupe de partide. Exemple clasice de astfel de combinațiuni ritmice sînt în finalul I din *Don Juan* de Mozart, în finalul II din *Stărua Nordului* de Meyerbeer, în quintetul II de Beethoven ș. a.
- Dublu-tril** sau două note trilate simultan; se execută în acelaș mod cași cum ar fi triluri separate, numai se înțelege că dacă ȳe a se executa pe un acelaș instr. execuțiunea ȳe cu mult mai grea.
- Dublu-triolet**, grup format din unirea a două triolete. În aparență ar fi acelaș lucru cu un sextolet, de care însă se deosebeșă prin accente: D.-t. fiind unirea a două triolete are accentele pe notele 1 și 4, pe cind sextoletul, provenind din sub împărțirea în cite 2 note a fie cărei note a unui triolet, are accente pe notele 1, 3 și 5.
- Ducka** v. *Dudka*.
- Do-co** v. *Cai-hni*.
- Ductus** (lat.) v. a *Conduce*.
- Duda** v. *Dudka*.
- Dudelsack** (germ.) = cimpoi (v).
- Dudaș**, vechie trompetă irlandeză.
- Dudey**, după Prătorius (*Syntaxma*, 1619) ȳera una din variațiunile de cimpoi (v.) uzitate în Germania pe acel timp, și anume cu tuburile acordate în  $mi_3$  și  $si_3$  și carava dînd gama lui  $mi_3$ .
- Dudka**, specie de fluier popular rus, format din două trestii legate împreună și cu o singură îmbucătură. ȳe un instr. primitiv, pe care-l fabrică însuși țaranii, de a căroră favoare se bucură. *Dudocika*, ȳe acelaș lucru.
- Duduc** specie de fluier turcesc. **Duc** (it.) = doi. *A d.* = în doi. În partițiuni se înținește aceeaș expr. pe portativul destinat la două instr.-e de acelaș gen (2 flaute, 2 oboie, ș. a.) însemnînd că amiodouă au a cînta aceleași note scutindu-se astfel de a mai scrie aceste note cu dublă-coadă.
- Duègne** (fr.) unul din rolurile femești ale teatrului modern. Foarte rar în operă și tragedie, il întilnim adese ori în opere comice și comedii și mai adese încă în drame și vodeviluri, în cari de multe ori ȳea o mare importanță. Cele mai de multe ori ȳe o femeie bătrîună, răutăcioasă, speci de guvernante ridiculizate, ceia ce ușurează oare cum caracterul vicios, josnic ce-l joacă, împingînd la rău, sau ocazionînd căderea chiar a acelor a căroră pază le ȳe incredințată. Marta din *Faust* poate servi ca tip.
- Duet**, (it.: *Duetto*, fr.: *Duo*), nume dat unei compozițiuni pentru două voci sau două instr.-e obligate, cu sau fără acompaniament de unul sau mai multe, alte instr.-e. Această formă muzicală o găsim deja în sec. 16, sub numele de *Bicinium*. De ordinar cele două voci sau instr.-e concertează, dar sînt și D.-e în care o partidă pre-



omină și cealaltă numai o ecunderă. Cele mai de multe ori însă o partidă emite un motiv, pe care-l reia cealaltă, apoi îl dezvoltă și-l variază succesiv până la un ansamblu cu care se încheie. Cite o dată alte nouă motive se prezintă în cursul bucăței, intercalându-se astfel episoade melodice deosebite.

În ceea ce privește structura internă a D.-elor trebuie a le deosebi în D.-e iustr.-ale și D.-ete vocale. Pe când cele întâi afectează forma concertului sau a sonatei, forma D.-elor vocale depinde absolut de la text și de la situațiunile ce acesta prezintă. De multe ori însă, mai cu samă în sec. 17 și 18 li se da forma regulată a ariei cu *da capo*. Alte ori se mențin în stilul concertant fugat. Acestei categorii aparțin *D.-ele bisericesti* (concertele în două voci) ale lui Viadana și apoi *D.-ele de cameră* ale lui A. Stefani, A. Clari ș. a. Un exemplu clasic de D. bisericesc ie *Sabat Mater* de Pergolese. În general D.-ele de cameră afectează forma ariei sau a cintecului: astfel sint d. e. D.-ele de Mendelssohn, cari nu sînt decit *lied*-uri pentru două voci.

Un rol important a luat D.-ul în muzica dramatică, unde iese expr.-a muzicală a dialogului vorbit. Cele mai de multe ori se pune în prezență o voce bărbătească cu una femeiască, dar

sînt duete și pentru două voci bărbătești sau pentru două voci femeiești sau chiar pentru două voci egale. Forma acestor D.-e variază cu situațiunea. În secolii trecuți întrunirea vocilor după ce acestea expuneau motivele separat, iera obligatoarea către sfîrșit: în drama muzicală modernă însă un D. nu iese decit un lung dialog muzical bazat pe două sau mai multe motive, în care vocile nu se întrunesc decit arare ori sau chiar de loc.

Deși *Duo* și *Duet* iese unul și acelaș lucru, unul nefiind decit un derivat din celalt, un diminutiv, și corect ar fi dacă se întrebuințază aceste deosebite nume a se da numai în raport cu dimensiunile, *duo* pentru compozițiunii de dimensiuni mari și *Duet* pentru acele de dimensiuni mai mici, totuși s'a stabilit obiceiul a se da numele de *Duo* de preferință la compozițiunii pentru două instr.-e deosebite și acel de *duet* la compozițiunii vocale sau când sint pentru două instr.-e de acelaș fel. Această diferență stabilită mai cu samă în Germania nu iese însă păzită cu rigurozitate.

Prin extensiune se dă numele de D. dialogurilor ce se stabilesc momentan în muzica sinfonică între două instr.-e sau chiar între două grupuri de instr.-e.

Dugazon nume dat în teatru unor roluri femeiești avînd un caracter gingaș, tandru, grațios.

Se găesc mai cu samă în opere comice, operete, vodeviluri și comedii, și numele le vine de la cântăreața franceză L. Dugazon (1753—1821) care pare că excela în acest fel de roluri.

Duillöte v. *Doppel-flöte*.

Dujavuti, numele unuia din intervalele muzicii indiene corespunzând oare cum semitonului *si-do* a muzicii noastre.

Dulcan v. *Dolcan*.

Dulciflöt v. *Dolzföte*.

Dulce-melos, unul din vechile nume date clavicordului (v.).

Dulcian v. *Dolcian*.

Dulcimer (engl.) v. *Dulce-melos*.

Tot acest nume se dă și instrumentului numit *Timbală* (v.).

Dulzain v. *Dolcian*.

Dulzflöte v. *Dolzföte*.

Dumka, cîntec popular maloro-sian.

Dump (engl.) vechie specie de dans.

Dumlubi (skr.) specie de darabană indiană, cu recipientul de teracotă de formă emisferică și cu o singură membrană. Le numită în beng. *Nagara*.

Duo (it. și fr.) v. *Duet*.

Duodecimu (lat.) = quintă reduplicată, avînd raportul numeric  $\frac{3}{1}$ . *Do<sub>1</sub>-sol<sub>1</sub>* ie o quintă, *do<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>* ie o D.—Și un joc de orgă a fost numit astfel, dînd D. tastei apăstate; se întilnește rar.

Duodecimolet, grup de 12 note de aceeași valoare, cari însă în calcularea măsurii nu valorează decît cit 8, (v. *olet*).

Poate fi considerat ca intrunirea a două sextolete sau a patru triolete și accentele variază după aceste două moduri de a-l privi. Dacă prin modul de a-l nota nu ie clară formațiunea lui, atunci trebuie a ne uita la figurile ritmice ce-sînt vecine.

Duodramă, nume dat cite o dată acțiunilor teatrale pentru două persoane, cu sau fără muzică.

Duoclet grup de note de valoare egală care într'o măsură ternară trebuiesc socotite și executate ca de durata a trei de aceeași valoare.



Duolo (it.) = tristeță. *Con d.* = cu tristeță, ca termin de expr.

Duplex-*Pelitti*, nume dat de factorul Pelitti din Milan unor instr.-e complexe imaginate și construite de el în 1855. Ierată formate din două instr.-e (*sax-horni*) de dimensiuni deosebite, cu pavilioane deosebite, dar ascultînd unei aceleiaș imbucături și unui aceleiaș joc de pistonî. Un cilindru transpozitor, mișcat de mina stingă făcea ca aîerul să meargă către unul sau către celalt dintre cele două instr.-e, cea ce dădea pare efecte originale. Această încercare n'a avut însă o dezvoltare ulterioară.

Duplicatio (lat.) = reduplicare (v.).

Dur, în terminologia muzicală

- germană are aceeași semnificațiune cu *major*, prin opoziție cu *minor* care iese numit *Moll*. Astfel *D.-accord* sau *D.-dreiklang* = acord major; *D.-tonart* = modul major; *D.-tonleiter* = gamă majoră ș. a.
- Durabilă** sau *definitivă*, epitet ce se dă unei modulațiuni (v.) stabilită printr'o formulă de cadentă, prin opoziție cu *pasageră* sau *trecătoare*, în care numai se atinge noul ton.
- Duramente** (it.), întrebuințat ca termen de expr. = cu asprime.
- Duranda**, specie de darabană indiană.
- Durală** se numește în muzică timpul ce trebuie să se strecoare între atacul unui sunet și părăsirea lui sau între părăsirea unui sunet și atacul sunetului următor. Durata sunetelor se reprezintă prin figurile de *valoră* (v.) a notelor și durata tăcerilor prin figurile de *pauze* (v.). Duratele exprimate însă prin aceste figurile sînt numai relative, adică una valorează de attea ori mai mult sau mai puțin decît alta, căci durata absolută depinde de la măsură, adică de la valoare unității de măsură (v.), și de la indicațiunea mișcării (v.) fie prin terminii convenționali, fie prin cifrele metronomice (v.).
- Durbeke**, specie de darabană arabă făcută dintr'un trunchi de arbor sau dintr'un vas de teracotă. De o parte are o toartă de car muzicantul ține instr.-ul în mina stingă, pe ciud cu cea dreaptă lovește membrana ce iese întinsă pe gura vasului.
- Durchcomponirt** (germ.) se zice despre un poem a cărui diferite strofe, în loc de a fi cîntate pe o aceeași melodie, sînt cîntate fie care pe o melodie care-î urmărește strict sensul, caracterul iese particular. Se înțelege că în acest gen de compozițiuni expresiunea va fi mai credincioasă textului decît în celelalte, cari nu pot decît a exprima caracterul general.
- Durchführung** (germ.) = dezvoltare (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, termen de expr.
- Durquartsextakkord** (germ.) = resturnarea II a unui acord perfect major.
- Durseptimenakkord** (germ.) = acord major cu septimă, adică un acord de septimă de specia întâi (cu septimă minoră) sau de specia a patra (cu septima majoră).
- Durextakkord** (germ.) după unii iese același lucru cu *Sextakkord*, adică resturnarea I a unui acord perfect major; după alții iese un acord major cu sextă, adică resturnarea I a unui a-

cord de septimă de specia a doua (cu sexta majoră).


Durterz (germ.) terța majoră.



Durlonart (germ.) modul major.

Durtonleiter (germ.) = gamă majoră.



Duruitoare, jucărie copilărească, formată dintr'o mică placă de lemn ce se poate învîrți în jurul unei axe de lemn; de această placă iese fixată o mică limbă de lemn care în rotațiunea plăcii întilnește dinții unei roți convenabil așazate, ceea ce produce o serie de lovituri repetate. Această jucărie nu are altă importanță muzicală decît aceia că a fost introdusă de Haydn în *Kindersinfonia* sa. În Evul mediu se întrebuițau duruitori de dimensiuni mari pentru a se chema pe credincioși la biserică în timpul postului mare, cînd clopotele nu puteau fi întrebuițate. Acestea, cunoscute sub numele de *Crécelle*, *Simandre*, *Tartarelle* (fr.) ș. a. constau dintr'o serie de scinduri dispuse împrejurul unei axe, ca schițele unei roți; între aceste scinduri iese așazate o serie de ciocane tot de lemn, cari prin învîrtirea aparatului veneau să le lovească. *Matraca* (sp.) iese un instr. analog.

Duruitoră efect de darabană sau timpane care constă în repercusiunea foarte repede a membranei cu amîndouă baghetele; iese D. simplă, formată din 3,

4 sau mai multe lovituri (v. *Ra*) notată de obicei 

sau  ș. a. și D. continuă. La această  3

ta din urmă baghetele trebuie să succedă așa de repede că loviturile izolate să nu se poată observa. Se notează priu semnul de *tremolo*:

 sau chiar 

sau prin semnul trilului: tr --- sau chiar simplu prin ---.

Durus (lat.) = aspru, a fost mai întăi dat ca epitet lui b patrat care reprezintă pe *si* natural, prin opoziție cu b rotund, numit *molle* care reprezintă pe *si* bemol. S'a dat apoi exacordului *sol-mi* care conținea pe *si* natural și s'a numit *cantus d.* solfiarea în acest exacord, prin opoziție cu *cantus molle* solfiarea în exacordul *fa-re*, care conținea pe *si* ♭. În fine la stabilirea tonalității moderne s'a dat numele de D. modului numit în urmă *major*, prin opoziție cu *molle*, modul *minor* denumiri ce au ramas încă în vigoare în terminologia germană.

Dutka v. *Dudka*.

Dux (lat.) = conducător, nume dat cite o dată temei unei fugi. Dy . . . . v. *Di* . . . .