

TITUS CERNE

DICȚIONAR DE MUZICĂ

VOCI ȘI INSTRUMENTE
BISERICĂ, CONCERT, TEATRU
COMPOZIȚIE ȘI ISTORIE

Volumul II

E-L



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

— I A Ș I —

Prețul 20 lei

Amintire de C. Didi.
Eleon J. Botey.

TITUS CERNE

DICȚIONAR DE MUZICĂ

VOCI ȘI INSTRUMENTE

BISERICĂ, CÂNCERT, TEATRU

COMPOZIȚIE ȘI ISTORIE

Volumul II

E-L



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

- I A Ș I -



E. In sistemele de notațiuni alfabetice, a reprezentat și reprezentă sunetul pe care-l numim generalmente *mi* (v. *Alfabet*). Al treilea grad al gamei majore tip. În solmizațiunea prin mutațiuni acest sunet lua deosebite nume, de unde denumirile de *e-la-mi*, *e-si-mi*, ș. a. ce i se mai dădeau.

E. sau înainte de vocale *ed* (it.) = și; *è* (it.) = iese.

Ebène (fr.) = abanos (v.).

Ebolimento sau *ebolizione* (it.) = fierbere. *Con E.*, ca termen de expr. indică o execuțiune înflăcărată, plină de violențe.

Ebonite (fr.). cauciuc preparat într'un mod particular pentru a imita abanosul; se fabrică din țel clarnete, flaute ș. a. instr.-e.

Eca-tantrica sau *Eca-tara* v. *Eka-tantrika*.

Echole v. *Ekhole*.

Ecedente (it.) = crescut.

Echappée (fr.) v. *Furișare*.

Echappement (fr.) = scăpătar (v.).

Echelette (fr.) = scăriciță, denumire populară a xilotonului (v.).

Echelle (fr.) = scară (v.).

Echiquier *d'Angleterre* (fr.) nume dat de unii autori (între alții G. de Machault) micelor clavicorde (v.) întrebuințate în sec. 14, importate pare din

Italia. Cernă: Dicționar de muzică. II

Anglia și cari, putându-se închide, luau aparență unei cutii de șah (*echiquier*).

Echo (fr. și germ.) = ecou (v.). **Echo-metre** (fr.) nume dat de Sauveur în 1701 unui instr., specie de scară grațiată destinată a măsura durata sunetelor și a determina intervalele și raporturile dintre Țele.

Echu, Ehu (gr.: Ηχός), *Viers, Glas*, cuvinte întrebuințate de diferiți autori în acelaș sens, denumind diferitele moduri în cari sînt scrise cîntările noastre bisericești (v. *Glas*).

Eclesiastic sau *bisericesc*, v. *Biserică*.

Eclctism se numește în muzică, ca și în filosofie, contopirea într'un sistem a tuturor doctrinelor ce se găsesc bune în sistemele predecesorilor, din orî ce școală și din orî ce timp ar fi aceștia. Tipul E.-ului muzical ni-l prezintă Meyerbeer, care, în stilul muziceii sale dramatice, a căutat a întruni grația melodică a școlii italiene cu factura savantă a școlii germane și cu expresiunea dramatică a școlii franceze.

Eclists (gr.) v. *Ekhole*.

Eclisse (fr.) v. *Fasții*.

Ecole (fr.) = școală (v.).

Ecosseuse (fr.) = scoțiană (v.).

ECOU, efect particular de reflexiune (v.) a sunetului, care constă în aceia că sunetul, iutilind în drumul seu, la oare care distanță, o suprafață mai mult sau mai puțin verticală, îe reflectat, întorcindu-se înapoi de unde a plecat, sau îe aruncat în apropierea acestui punct, astfel ca să poată fi reauzit. Cazul cel mai simplu îe cînd suprafața verticală fiind în direcțiune perpendiculară direcțiunei de propagare a sunetului, îl întoarce direct, ceia ce ne dă un E. simplu. Dacă distanța dintre punctul de emisiune (*centru fonetic*) și suprafața de reflexiune (*centru sonocamptic*) îe destul de mare, sunetul reflectat, care are aceeaș repegiune cași sunetul emis, va fi bine deosebit de observator. Repegiunea sunetului la temperatura ordinară fiind de 340 m. pe secundă, și știut fiind că trebuie aproximativ $\frac{1}{5}$ de secundă pentru a se pronunța o silabă, urmează că îe de ajuns ca păretele reflectant să se afle la o distanță de cel puțin 34 m. pentru ca silaba reflectată să poată fi bine deosebită de silaba pronunțată. În acest caz avem un E. *monosilabic*. Cînd distanța îe mai mare și pot fi auzite distinct două silabe reflectate, avem un E. *bisilabic*; pentru aceasta distanța trebuie să fie de cel puțin 68 m. O distanță triplă (102 m.) ne va da un E. *trisiabic* ș. a.

Cite o dată efectul de E. a produce reflectat între două sau mai multe suprafețe verticale. Cînd aceste suprafețe sînt destul de apropiate astfel ca sunetul reflectat să păstreze destulă intensitate pentru a fi auzit din punctul de emisiune, tot fiind destul de îndepărtate pentru ca E.-l să se poată produce și diferitele reflexiuni să nu fie confundate cu rezonanța sunetului emis, avem ceia ce se numește un E. *multiplu*. Un caz interesant îl prezintă vila Simonetta, lângă Milan: aici sînt două suprafețe paralele față în față: o lovitură de pistol dată între îale îe repetată de peste 30 de ori, reflexiunea mergînd în zigzag între cele două rînduri de clădiri. Tratatete speciale citează multe și variate exemple de E.-ri. Între cele mai importante sînt acele: dintre Coblenz și Bingen pe țărmurile Rinului; din parcul de la Woodstock lângă Oxford; de pe lacul de lângă castelul Rosneath din Scoția, a căruia țermuri repetă de mai multe ori un întreg motiv executat de o trompetă ș. a.

Partea acusticeî care se ocupă în special cu studiul sunetelor reflectate se numește *Catacustică*.

În muzică compozitoriî nu au lipsit de a căută să reproducă E.-l, producînd efecte mai mult sau mai puțin fericite.

Procedurile întrebuițate variază. În general se caută a se reproduce într-o sonoritate mai dulce, mai slabă, un motiv deja auzit, și astfel s'a lărgit sensul cuvintului E. dându-se la ori ce grup de sunete reprodus în aceste condițiuni, chiar fără a fi intențiunea de a se imita fenomenul natural care constituie E.-l. În orgă sînt registre speciale pentru acest soi de efecte și în unele orgi mari chiar o claviatură specială numită și *lea de E*. Pe cor se produc efecte reușite de E. reproducindu-se în sugete astupate un pasaj deja auzit în sunete deschise. În alte instr.-e se obțin astfel de efecte prin *surdine* (v.). Efecte de E. în muzica orchestrală se pot vedea în actul I din *Orfeu* de Gluck, în actul II din *Cosifon tutte* de Mozart, în uvertura din *Wilhelm Tell* de Rossini, în corurile vînătorilor din *Kreischütz* și *Euryante* de Weber, în *Manfred* de Schumann, în *Robert* și *Africana* de Meyerbeer, în corul țiganilor din *Preciosa* de Weber, în actul II (fantarele) din *Lohengrin* de Wagner, ș. a.

Eclara v. *Ēka-lantrika*.

Eclenie sau *Ictenie* (gr.: Ἐκτένεια) nume dat unor părți ale serviciului bisericesc. După ce preutul bine cuvintează, se adresează apoi o serie de invocațiuni, susținute de cor prin refremul „Doamne miluiește”; aceste invocațiuni sînt inche-

iate printr-o alta către Sf. Fecioară, la care iarăși corul răspunde: „Prea Sfînta Născătoare. . . .” și apoi preutul termină prin: „Că ție și se cuvine. . . .” la care corul răspunde: „Amin”. Acest soi de rugăciuni, cari apar din cei întăi secolii ai creștinismului sau numit pană în sec. 9 *litanii*, apoi rugăciunii *irenice* sau de *pace* și în fine E. Se deosebește E. mare, care cuprinde 12 stări, după fie care corul respundînd „Doamne miluiește” și E. mică, care cuprinde numai două stări. Sînt obicnuite numai în Biserica orientală.

Ecvole v. *Ekbole*.

Edda sau *Ala*, denumire generală a instr.-elor muzicale întrebuițate în Egiptul modern. Instr.-iștii se numesc *Alati*.

Edicomos (gr.: Ἐδικομοσ) cîntec dansat al vechilor Greci.

Edita (a), ȳe a face cheltuielile necesare imprimării unui op și a supraveghia această imprimare. Totalul exemplarelor imprimate poartă numele de *Editie*; cînd toate exemplarele provenind din această imprimare sînt vindute, ceia ce arată că lucrarea are succes, se face o nouă imprimare, și totalul exemplarelor provenind din această nouă imprimare formează ediția a doua, și așa mai departe. Unii autori suportă însuși cheltuielile necesare imprimării operilor lor, folosindu-se în urmă în toată de beneficiile vinzării. Cei mai

mulți ipsă vind în diferite condițiuni acest beneficiu viitor și adese problematic, și dreptul de imprimare, *Editura* lucrărilor, la industrii speciali, cari poartă numele de *Editori*. Aceștia joacă adese un mare rol în succesul lucrării editate, prin reclama ce fac impregurului îei. Dacă îei trag adese beneficii incomparabil superioare acelor pe cari le trag însuși autorii operelor în chestiune, ceia ce-î prezintă sub un aspect puțin favorabil din punctul de vedere al echității, nu îe mai puțin adevărat că prin riscul capitalului lor și prin munca pusă pentru a scoate la lumină lucrări de valoare, îei au adus un mare serviciu artei muzicale, și Istoria muziciei înregistrează cu recunoștință nume ca Petrucci, Gardano, Junta, Scotto, Antiquis, Verovio, în Italia, Modernus, Attaignat, Le Roy, Ballard în Franța, Phalèse, Tylman în Țările de jos, Oeglin, Graphäus, Pétrejus, Montan, Neuber, Breitkopf în Germania, Este, Cluer, Walsch în Anglia, dintre cari unii au și meritul de a fi contribuit la dezvoltarea însuși a artei imprimării muzicale. În secolul nostru sint celebre casele de editiune: Breitkopf und Hürtel, Petters, în Leipzig, centrul acestei industrii; Schelesinger, Bote und Bock, în Berlin; Litolf în Braunschweig; André, în Offenbach; Schott în Mainz; Ricordi,

Sonzogno în Milan; Durand, Brandus, Heugel, în Paris; Novello, Augener, Boosey în Londra; Jurgensohn în Petersburg și multe altele.

E dur, în terminologia germană = *mi* major.

Edzeil, numele unei tonalități arabe, a treia, avind ca gamă scara naturală a lui *fa*, caracteristică prin quarta să crescută.

Efect, echivalează în muzică cu „o impresiune mai multă sau mai puțin vie asupra auditorului.” Astfel se zice despre o compozițiune, despre o frază, despre un pasaj că îe de E. Acesta poate fi vocal sau instrumental, poate proveni din sonoritate, din noutatea sau originalitatea timbrului, din ritm, ș. a.

Un alt sens dat cuvintului E. îe relativ la diferența ce îe une ori între nota scrisă, și sunetul real. Astfel E.-ul contrabasului îe o octavă mai jos de cum îe notat. Asemenea pentru toate instr.-ele așa zise transpozitorii (v.), cari au efecte, o secundă, o terță o quartă ș. a. mai jos sau mai sus de cum sint notate.

Egal, epitet întrebuintat în muzică pentru a califica deosebite lucruri. Astfel se zice despre contrapunct, în privința valorii notelor. *Contra punct egal* numindu-se acela a căruia note sint de aceeași valoare cu notele corespunzătoare ale cîntului dat. *Cor de voce egale*, se numește atunci cînd avem în

prezență numai una din categoriile de voci: un cor de bași, un cor de soprani, prin opoziție cu *cor bărbătesc* (bași și tenori) sau *cor femeesc* (altişti și soprani) și cu *cor mixt* cind avem toate categoriile de voci (v. încă *Egalitate*).

Acest epitet (lat.: *aequal*) se dă încă registrelor de orgă cu tuburi de 8 p. sunind nota scrisă, prin opoziție cu acele transpozitoare, cari sună una sau două octave mai jos sau mai sus, sau chiar alt interval.

Egalitate se numește atit pentru voci cit și pentru instr.-e unitatea de timbru in diferitele lor registre. Dacă sint cazuri in cari pentru expresiune se caută a se trage foloase din inegalitatea naturală a diferitelor registre (v.) ale vocii omenești sau ale diferitelor instr.-e, nu se mai puțin adevărat că dacă aceste efecte nu sint intenționate, ȳele sint de-sastroase. Astfel ȳe considerat ca un mare defect pentru un instr. inegalitatea prea pronunțată in timbrul diferitelor lui registre. Crtăreșii mai cu samă însă trebuie să consacre o mare parte din studiile lor pentru egalizarea registrelor și a cūpăta această unitate de timbru fără de care nu poate fi voce frumoasă. Unii instr.-iști și mai cu samă clarnetiștii trebuie să lucreze nu mai puțin pentru a ajunge la acest rezultat, clarneta, mai cu samă varietatea preferată de virtuozii

(in si 2), prezintnd o așa mare diferință in timbrul diferitelor ȳei registre (v. *Clarnetă*). Cauza pentru care violoniștii evită pe cit posibil intrebuintarea sunetelor date de coarde libere, ȳe inegalitatea de timbru ce există intre aceste sunete și acele obținute prin ajutorul apăsărei degetelor pe coarde. Dar nu numai in privința timbrului egalitatea joacă un rol important in execuțiune; gamele, arpegiile, pasajele așa numite de bravură intr'un cuvint, vor fi totdeauna considerate ca rău executate cind nu se va păzi o egalitate in privința intensității și duratei diferitelor sunete ce formează, aceasta bine înțales, cu respectul accentului.

Egeppa sau *Equeppa*, mică trompetă a vechilor Mexicani. Un exemplar, găsit in ruinele de la Palenqué se află in muzeul mexican din Paris.

Egipt. Pe cind încă Europa ȳera intr'o stare de adevărată barbarie, Egiptul avea deja o civilizațiune superioară, dovedită prin faptul că cei mai mari oameni ai vechei Grecii s'au dus acolo pentru a-și desvolta cunoștințele sau pentru a-și exercita talentele. Astfel au fost Orfeu, Museu, Dedal, Homer. Deși până la noi n'a ajuns nici un tratat teoretic despre muzica vechilor Egipteni, și nici macar vre un rest despre această muzică, totuși marea favoare de care se bu-

a
i,
ri

cura ȳea in cele mai vechi timpuri ne ȳe doveditȳ prin mulțimea cu adevarat surprinzătoare a reprezentȳunilor de instr.-e muzicale ce gȳsim pe monumentele funerare, dintre cari unele dateazȳ de peste șase mii de ani.

Dupȳ Diodor din Sicilia, vechi Egipteai atribuȳiau invenționea muziceȳ vocale și instr.-ale, lui Hermes Trimegistul; acesta ar fi inventȳt lira, a cȳreia idee ȳ-ar fi fost datȳ de observaționea anotimpilor, stabilind un raport intre cele trei sezoane ale anului egiptean și cele trei coarde ale lireȳ. Dupȳ alți autori, muzica ar avea o originȳ și mai veche, și inventatorul ȳei n'ar fi altul decit însuși Horus, Apolon al Egiptenilor. De altmintelea, și la Egipteni ca și la celelalte popoare, origina muziceȳ a dat naștere la un mare numȳr de legende; cea ce ȳe constant insȳ in aceste legende, ȳe cȳ această invențione ȳe atribuitȳ unui singur personaj, mai mult sau mai puțin mitic.

Tot Diodor din Sicilia rapoartȳ cȳ Egipteni considerau studiul muziceȳ ca unce nefolositor, chiar dȳunȳtor, pentru cȳ muzica enerveazȳ sufletul și slȳbește caracterul, ȳei fiind convinși cȳ muzica poate fi un puternic ajutor pasiunilor rele și instinctelor brutale. Totuși faptul cȳ muzica in Egipt ȳera asociatȳ la toate felurile de serbȳri, și in toate circumstan-

țele, veșter, și cȳ reginele și princesele nu credeau cȳ se ȳjosese făcind parte din corurile și orchestrele templelor, anihileazȳ această afirmațione a lui Diodor.

Picturele și sculpturile antice de la Karnak, acele din interiorul piramidelor sau din grotele de la El Bersah, și din toate monumentele funerare ce se intȳlesc in tot lungul Nilului, precum și vechile documente (*papyrus*) egiptene, ne aratȳ scene in cari muzica joacȳ un rol foarte important. Clement din Alexandria spune cȳ pe timpul seu (sec. 4) exista incȳ o colecțione de imne atribuite insuși lui Hermes și intr-un vechi tratat se spune cȳ preoții egipteni cintau imne pe cele 7 vocale, cea ce nu ȳe nimic mai puțin decit origina neumelor Evului mediu și a vocalizȳrei moderne, din care s'a tras așȳ minunate efecte.

Autorii au lȳsat descrițione de serbȳri in cari muzica avea o mare importanțȳ și pe de altȳ partea ȳnrȳdȳcȳnarea muziceȳ in popor se poate vedea de acolo cȳ diferitele bresle de meseriași aveau cȳntecele lor speciale; astfel ȳerau luntȳrași Nilului, purtȳtorii de apȳ ș. a. Villoteau in memoriul seu asupra muziceȳ egiptene a notat mai multe de aceste ariȳ, atribuindu-le unora o adincȳ antichitate; ȳele s'au pȳstrat mai cu samȳ in Abisinia, cȳci in Egiptul propriu zis muzica

a. degenerat sub influența corupțiunii romane și a Arabilor.

Sistemul muzical al vechilor Egipteni stabilea raporturi stricte între cele 7 planete, între zilele săptăminei, și între nctele octavei. Tot ceea ce se poate spune ie că iel iera bazat pe o succesiune cromatică începind de la *la*₁. După cucerirea Egiptului de către Arabi, aceștia au introdus sistemul lor muzical (v. *Arabo-Persani*).

Cit pentru ipoteza unei vechi notațiuni muzicale, in nici un monument nu se găsește vre un cîntăreț ținind în mînă cel mai mic papirus, care ne-ar face să credem că iel citea muzica ce cînta Și nici în Egiptul modern nu se găsesc muzicanți indigeni cari să citească muzica. In schimb iei au o memorie așa de credincioasă, că parvin a executa chiar bucăți in armonie numai după auz.

In reprezentațiunile grafice găsim ca instr.-e de coarde, pe care Egiptenii le numeau in general *te buni*, alătura cu instr.-e analoage cu *Kitara* greacă, ornate după gustul egiptean, și instr.-e de genul harpei, de la cele mai primitive până la cele mai artistice lucrate și cu îngrijire construite. Harpe se văd pe monumente ce datează de mai bine de șase mii de ani; unele sint cu corpul rătund, in formă de arc; altele sint formate dintr'o mare ladă de rezonanță in care ie implintat in unghiu drept

un braț de lemn, ceia ce dă instr.-ului înfățișarea unui triunghiu (*harpe trigone*). Variațatea cea mai obișnuită de harpe ie cea cu opt coarde; dar numărul coardelor variază de la un instr. la altul între 4 și 23 și unele harpe sint foarte inalte, mai nalte chiar decit statura unui om. Harpe de această specie n'au fost uzitate in Antichitate, după cit se știe. Ia nici un alt popor decit la Evrei, cari, după toate probabilitățile, le-au cunoscut in Egipt. Mai trapanță încă ieste aparițiunea in aceste reprezentățiuni a unor instr.-e cu coarde pișcate, de forma lăutei, cu lada de rezonanță bombată, cu sau fără urechi, și cu gitul foarte lung, in cari sunetele se obțin prin scurtarea coardelor prin ajutorul degetelor. Aceste instr.-e făcute cunoscut Grecilor prin Egipteni sub numele de *Nabla*, au ramas in umbră, și nu le regăsim in favoare decit la Arabi și la Persani, după, cucerirea Persiei de către Arabi (v. *Tamburah*).

Ca instr.-e de suflare Egiptenii aveau diferite trompete, de lemn sau de metal. Apoi fluiere, a căror invențiune iera atribuită lui Osiris; ele se faceau din os sau din trestie (*lotos*) și se numeau *mam* sau *lotos*. Pare asemenea că și fluieretele traversiere (flaute) le ierau cunoscute și ierau numite *sebi*.

Dar mai cu samă instr.-ele de percusiune ierau numeroase,

dealtmintrelea ca și în tot Orientul. *Kem-ken* iese numele generic al dărăbănilor, de cari aveau de tot soful, cu una sau două membrane, rătunde, patrate, cilindrice, emisferice ș. a. Tot *Kem-ken* iese numele dat de unii autori mult citatului *Sistru* (v.), pe care alții îl numesc *Sen-sen* și care propriu nu iese un instr. muzical ci un instr. al cultului religios, atrăgând prin sunetul lui atențiunea credincioșilor.

Egipteni aveau asemenea crotale și cymbale de diferite mărimi, unele servindu-le pentru a bate ritmul, pe care-l marcau adese prin simpla bataie a palmelor, obicei rămas încă și azi la unele popoare, sau în muzicele militare, cari conțineau pe lângă acestea încă trompete și dărăbani.

Privind mulțimea cîntăreților și instr.-iștilor reprezentați pe monumentele antice și a celor ce luau parte la diferitele festivități, revine natural mite întrebarea dacă acest mare număr de guri și de coarde nu făceau decit a emite un acelaș sunet, sau fie calculul, fie hazardul au condus pe Egipteni la un sistem de armonie rudimentară. Ori ce opinie în această privință ar fi cel puțin hazardată, documentele, se știe, sînt absolut mute nu numai în ceea ce privește antichitatea egipteană, dar chiar la popoare de o civilizațiune mai nouă (v. *Armonie*). În ceea ce privește

starea prezentă a muzicii în Egipt, iese nu prezintă nimic particular. Muzica indigenă nu diferă întru nimic de muzica arabă, introdusă, sistem și instr.-e, prin cucerirea Egiptului de către Arabi, astfel că insr.-ele (*ala* sau *edda*) de cari se servesc muzicanții (*alati*) ce formează bandele orchestrale egiptene, numite *takm*, sînt în primul rang cele de percusiune: *tar*, *davabukeh*, *rek*, *sagat*, ținuțe de femei, apoi cele de coarde și suflare: *el aud*, *kemangeh*, *kanun*, *rebab*, *nei*, ținuțe de bărbați. Cit pentru orașele mari, iese, alături de aceste bande orchestrale și de cîntărețele și dănuțitoarele indigene, au teatru în cari se reprezintă operele măștrilor europeni: *Aida* a fost scrisă de Verdi, după cererea Kediului, pentru inaugurarea teatrului din Cair (1871).

Egiptean, numeau Grecii specia de fluier cu gură laterală ce se ține transversal cu corpul instr.-istului și pe care-l numeau încă *Plagiaulos*.

Egucppa v. *Egucppa*.

Egualte (it.) = egal (v.).

Egualmente (it.) = cu egalitate, cu moderațiune, termen de expr.

Ehu v. *Echu*.

Einfach (germ.) = simplu (v.).

Eingang, *Einleitung*, *Eintritt* (germ.) = intrare, introducere (v.).

Eingestrichen (germ.) = cu o trăsătură, se zice despre sunetele din octava do_3 - si_3 , cari în

notațiunea alfabetică germană sint reprezentate prin literile mici cu o trăsătură deasupra lor sau cu exponentul 1.

Einklang (germ.) = unison (v.).

Einleitung (germ.) v. *Eingang*.

Einstimmen (germ.) = a acorda.

Einstimmig (germ.) = univoc (v.).

Eintritt (germ.) v. *Eingang*.

Eis, in terminologia muzicală germană = *mi*[#].

Eisen-violine (germ.) = violină de fer (v.).

Eka-tantrika, *Eka-tara* (beng. și skr.) = monocord, instr. indian, cu lada de rezonanță formată din $\frac{3}{4}$ de tatarcă pe marginele căreia se întinsă o membrană, și cu gitul lung făcut din bambu; unica-i coardă ie de oțel.

Ekbole sau *Ekbole* (gr.: Ἐκβολή) se numea în vechea muzică greacă ridicarea gradului enarmonic al unui tetracord enarmonic cu $\frac{5}{4}$ de ton, cea ce transforma tetracordul, făcându-l diatonic. Astfel de ex. tetracordul enarmonic *mi-mi*^{1/4}/₄/*fa-la*, prin ridicare cu $\frac{5}{4}$ de ton a lui *mi*^{1/4}/₄ devine *mi-fa-sol-la*. Ridicarea numai cu $\frac{3}{4}$ de ton se numea *Spondeiasmos* (gr.: σπονδειασμός) și transforma tetracordul enarmonic în cromatic: *mi-fa-fa*[#]/₄/*la*. Pogortrea care transforma tetracordul cromatic sau diatonic în enarmonic se numeau *Eklisis* (gr.: Ἐκλίσις).

Eklisis v. *Ekbole*.

Ek-tara v. *Eka-tantrika*.

Ekbole v. *Ekbole*.

El, articol arab și spaniol, îl întâlnim în nume de instr.-e și dansuri.

E-la v. *E*.

Elalron semn din notațiunea muzicală indicând o mișcare descendentă de terță; ie întrebuintat adese în unire cu alte vocale (v.) și atunci valoarea lui ie adăugată către valoarea intervalului reprezentat de vocala pe lângă care ie pus.

E-la-mi v. *E*.

El aud, *Elud*, *Eud* și altele analoge, sint numele date de autori instr.-ului favorit al Arabilor, cari pare că l'au primit de la Perși înainte de Egiră și pe care îl descrie deja El Farabi, în sec. 10. Constă dintr'o lada de rezonanță bombată formată din mai multe doage de lemn și dintr'o tablă de armonie; gitul scurt și cuierul întors în unghiu obtus îi dă în totul aparența exterioară a cobzei (v.) care desigur în acesta își are origina. Numărul coardelor însă ie mai mare și anume de 7 părechii acordate în quartă și quintă: *do*₃/₃/*fa*₃/₃/*si*₂/₂/*mi*₃/₃/*lu*₃-*re*₃/₃/*la*₂. Numele acestui instr., care prin Spanioli a dat naștere lautei (v.) europene, îi vine de acolo că primitiv lada de rezonanță iera făcută dintr'o țasta de broască.

Electricitatea aplicată la instr.-e muzicale nu ie o idee nouă. Deja din sec. 18 călugărul De la Borde a construit un clavicin cu clopoșele electrice (v. *Clavicin electric*). Deși ideea a

fost reluată, totuși nu s'a ajuns la rezultate practice. În timpii mai noi însă E. a fost aplicată într'o altă direcțiune, și anume pentru a face mai expeditiv mecanismul orgelor, căutându-se a se stabile relațiuni electrice între taste și tuburile corespunzătoare. Prin curentul electric se deschide supapa, astfel că instantaneu cu apăsarea tastei se stabilește și curentul aerian producător sunetului. Pentru orgele mari mai cu seamă, mecanismele bazate pe electricitate sint un prețios progres: iele, făcînd de prisos pirghia pneumatică. Înlătură nesiguranta și întirzierea sunetelor produse de tuburi îndepărtate, astfel că jocul instr.-ului devine mai expeditiv și mai puțin obositor chîr decît acel al pianului. Ideia acestei aplicațiuni ie datorită factorului englez Barker; a fost perfecționată în Anglia prin Bryceson și în Franța prin casa Mecklin. În ultimii ani s'a cercat a se aplica E. curenți intermitenți, la punerea în vibrațiune a coardelor, creîndu-se astfel *clavire electrice*.

Elefantinos numea Grecii fluierle făcute din fildeș.

Elegant sau *Con eleganza* (it.), termen de expr., cu eleganță, cu grație, cu îngrijire.

Elegic, poem de un caracter trist, dulce, melancolic. De aici epitetul de *elegiac* dat stilului muzical avînd aceste caractere. Către sfîrșitul sec. 18 și în secolul nostru, compozitorii au

dat titlul de E. la compozițiuni instr.-ale sau vocale cu acompaniament instr.-al scrise în memoria vre unui personaj important. Astfel iese E. pentru violină de Ernst, Ciutul elegiac de Beethoven pentru cor și instr.-e de coarde ș. a.

Elemente sau *Principii* se numesc în special în învățămîntul muzical primele noțiuni, atît în cea ce privește teoria cit și în privința solfegiului. În școlile muzicale se consacără de obicei doi ani studiului E.-lor; acest studiu cuprinde notațiunea și noțiuni asupra măsurii, gamelor și tonalității pentru a putea ceti muzica. — Unii autori întrebuițază expr. *Element metric* în acelaș sens cu *tact*, în studiul analizei frazeologice.

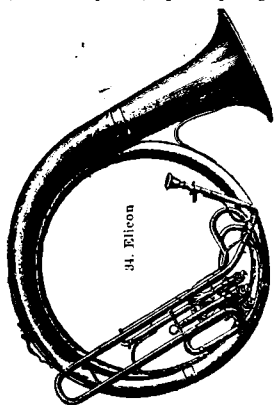
Elevatio (lat.) == ridicare (v.). Se dă încă acest nume unei bucăți muzicale pentru voci singure sau cu acompaniament instr.-al ce se cîntă în liturghia catolică.

Elevato sau *Con elevazione* (it.), termen de expr., cu extas.

El golpe (sp.) v. Castanete.

Elicon sau *Helicon* se numea la Greci (Ἑλικών) un instr. format dintr'o cutie de lemn dreptunghiulară în care ȳerau întinse mai multe coarde, acordate în unison. Variațiunea de înălțime a sunetelor se obținea prin scăunașe mobile. Numărul coardelor a variat, de la 4 (cum îl descrie Aristide Quintilianul în sec. 2) până la 9,

de unde numele. Elicou fiind muntele locuit de cele 9 muze. Iera o specie de *Sonometru* (v.) ce servea la slujile acustice, și n'a avut nici o dată întrebuințare în muzica practică. În timpii din urmă s'a dat numele de E. la instr.-e grave din familia saxhornilor (v.) întrebuințate mai cu seamă în muzicele militare. Sînd *bombardone* sau *contrabase de aramă* în *fa*₁, în *mi*_♭₁, în *do*₁ sau în *si*_♭₂ căroră din cauza dimensiunii tubului li se dă o formă circulară (elicoidală) pentru a putea fi trecute împrejurul corpului, pe după git.



astfel că toată greutatea instr. ului apasă pe umărul sting; pavilionul se ridică mai sus de capul instr.-istului și pistonii. 3 sau 4, sînt așezați într'o pozițiune foarte comodă pentru

mina dreaptă. Ideia de a aplica această dispozițiune la tuburile acestor instr.-e, uzitată deja din sec. 17 la trompele mari de vinătoare, pare a aparține factorului W. Cerveny, din Koniggratz (1845).

În fine numele de E. a fost dat unui mic instr. cu manivelă în care sunetul iese produs de lame metalice; muzica iese notată pe discuri de carton.

Elinos (gr.: *Ἐλιος*) după unii ar fi fost o specie de fluier frigian; avînd la capăt o specie de pavilion format dintr'un corn; după alții ar fi fost numit astfel numai partea din fluier vecină îmbucăturii.

Elinos (gr.: *Ἐλιος*) numeau vechii Greci cîntecul ce intonau femeile țesînd.

Elipsă se numește în studiul muzicîi suprimarea rezoluțiunii naturale a unui acord disonant (v. *Caluceza*).

El jaleo (sp.), arie și dans popular spaniol, executat de o singură dănuitoare. Mișcare moderată, măsura 3/4. Compozitorii moderni l'au introdus în operă și balet.

Ellig (germ.), de la *Elle* = cot, măsură de lungime, se zice despre jocurile de orgă de două picioare.

Elodicon v. *Aeolodicon*.

El ole (sp.) arie și dans în totul analog cu *El jaleo* (v.).

El oud v. *El oud*.

El redoble (sp.) v. *Castanete*.

El ud v. *El aud*.

El vîto (sp.), arie și dans po-

pular, în masura $\frac{3}{8}$, mișcare vivace, cu ritmul castanelor:



El zehr v. *Tablet*.

Embankis sau *Longo*, instr. uzitat în Congo; se compune din doi clopoței de metal aninați la un braț tot de metal; se lovesc cu o baghetă. În instr. rezervat claselor înalte.

Embateria numeau Grecii (*Ἐμβατήρια*) un dans soldătesc și *Embaterion* (—*ριον*) ori ce marș militar. De aici epitetul de *embaterios* (—*ριος*) dat în muzica la tot ceea ce avea un raport cu marșul militar: ritm, melodie, flaute ș. a.

Embitla, fluier etiopian.

Embucure (fr.) = imbucătură (v.).

Emeleia numeau Grecii (*Ἐμελία*) dansurile lor teatrale de un caracter grav, tragic (v. danș.).

Emisomena sau *empneusta*, vechi denumiri (din gr.) a instr.-elor de suflare.

E-mi v. *E*.

Emi sau *Hemi*, particulară greacă (*ἡμι*) corespunzând particulei latine *semi*, și arătând o înjumătățire sau o inferioritate.

Emidiapente (gr.: *Ἡμιδιαπέντε*) sau *Hemidiapente* (lat.) vechi denumiri a intervalului de quintă (*diapente*) micșurată.

Emiditonos (gr.: *Ἡμιδιτόνος*) sau *Hemiditonos* (lat.) vechi denumiri a intervalului de terță (*ditonos*) minoră.

Emifonic (gr.: *Ἡμιφωνία*) se zice despre starea patologică a organului vocal când vocea ieșea abia inteligibilă, stinsă, răgușită.

Emiolie (gr.: *Ἡμιολία*), raport între doi termeni dintre cari unul ie o dată și jumătate mai mare ca celalt: $\frac{3}{2}$.

Emisiunea, sau producțiunea sunetului, constă în atacul acestuia și susținerea lui. Ieșea ie una din părțile cele mai grele ale studiului artei cîntului, parte căreia cîntărețul trebuie să se dedeie cu seriozitate și numai cînd va ajunge la un grad suficient de perfecțiune în emisiune, să treacă mai departe. Studiul emisiunii trebuie să înceapă naturalmente cu exercitarea pe sunetele ce prezintă mai puțină greutate și anume pe sunetele din mediu. Sunetul trebuie atacat franș, dar fără bruschetă, și dindu-i-se exact intonațiunea convenită lui, intonațiune ce trebuie a se menține în toată puritatea ie în tot timpul duratei sunetului. Numai după ce se va poseda cu siguranță sunetele din mediu, se va ataca sunetele extreme, în grav și acut și apoi a căuta a cîștiga în extensivitate. A sili chiar de la început vocea, fie către grav, fie către acut, ar fi a o obosi nefolositor și a-i aduce poate chiar daune ireparabile.

E moll, în terminologia germană = *mi* minor.

Empater (fr.), expr. metaforică

arătînd o prea mare îngrămădire de sunete.

Empiric se zice despre tot ceia ce se bazează numai pe experiență, pe observațiunea practică. Empirismul a jucat și joacă încă un mare rol în dezvoltarea muzicii și în stabilirea legilor îei. Factura instr.-ală n'a fost mult timp guvernată decit de principii empirice; astăzi aceste principii sînt înlocuite cu altele bazate pe raționamentele științifice ale Acusticeii și ale Mecaniceii. În același lucru cu legile teoriei compozițiunii muzicale, la cari însă empirismul pune mai multă greutate a ceda pasul raționalismului.

Enarmonic se numea la vechii Grecii (εναρμονικός = potrivit) unul din genurile muziceii lor. Pare că la început tetracordul genului E. nu conținea decit trei sunete, gradul al treilea, prin pogroria lui, confundindu-se cu al doilea: astfel de ex. dacă în tetracordul doric *mi-fa-sol-la* se pogrora nota *sol* cu un ton, se căpăta tetracordul E. *mi-fa-fa-la*, așa că gama bazată pe acest tetracord iera lipsită de gradele 3 și 7. Mai tirziu s'a fracționat intervalul de semiton dintre gradele 1 și 3 și intercalindu-se gradul 2 la distanță egală de aceste, astfel că tetracordul E. a luat această formă: *mi-mi^{1/4}-fa-la*, în care *mi^{1/4}* reprezintă sunetul intermediar între *mi* și *fa*, și provenind din pogroria cu ^{1/4} de ton a primului *fa*.

Deși Antichitatea n'a transmis asupra formelor acestui gen decit speculațiunii teoretice și nici un document de muzică practică, totuși sec. 16, grecofil prin excelență, a căutat a readuce pe tapet acest gen. Savanții acestui secol au cercat a da deosebite explicațiuni matematice intervalelor minime de la baza tetracordului E. numite *diezi enarmonici*. S'au fabricat instr.-e cu misiunea de a reproduce nu numai genurile diatonic șiromatic, dar și cel E. (v. *Enarmoniu*). Rezultatul acestor efortări zădărnice a fost constatarea că în sistemul nostru muzical unul și același sunet poate avea deosebite valori matematice mai mult sau mai puțin apropiate între ȳele, dar că muzica practică nu le poate reproduce cu rigurozitate, și nu dă decit o valoare aproximativă, cu care trebuie să ne mulțumim. Prin aceasta, teoria veni să deie o nouă întărire temperamentului egal, deja cultivat mai de mult în practică.

Ca un reflex al vechiului gen E. sînt scările enarmonice ale muziceii bisericești orientale, *Nisabur*, *Hisar*, și *Agem*, dintre care aceasta din urmă ȳe dată de autori ca bază a glasurilor 3 și 7. Aceasta însă numai teoretic, practica înlăturînd aceste subtilități și mulțumindu-se cu scările diatonice șiromatic, fericită cînd acestea sînt redade convenabil.

Muzica modernă dă un alt sens cuvintului E., înțelegind sub această denumire relațiunea dintre sunete cari după raporturile lor matematice precum și în scriere sînt deosebite, pe cînd practica muzicală le indentifică. Temperamentul, egalînd semitonurile și tonurile, anulează diferențele de înălțime ale acestor sunete și ne dă sunetele intermediare ce aproximativ ne reprezintă pe $do \sharp$ și $re \flat$, pe $re \sharp$ și $mi \flat$, pe $mi \sharp$ și fa , pe si și $do \flat$, pe $do \flat$ și $mi \flat$, ș. a. Pe instr-ele cu taste și pe acele de suflare, cu chei sau pistonî, aceste note sînt reprezentate exact prin același sunet; pe instr.-ele de coarde, a căror lungimi pot fi variate prin ajutorul degetelor, diferența sunetelor așa zise enarmonice se simțită și instr.-iștiî cîntînd singurî nu întreprînză exact aceiași pozițiune a degetului pentru o notă diezată ca și pe gradul 1-ei superior bemolizat. În vocea ne acompaniată încă se simțesc aceste mici diferenți, țînute instinctiv în samă de către cîntăreți.

De la sensul epitetului E. aplicat sunetelor se ușor a-l înțalege cînd se aplicat la combinațiinnî de sunete.

Astfel prin expr.-a *Schimbare enarmonică* se înțelege o schimbare în scriere de sunete enarmonice, o înlocuire a unei note printr'o alta ce ne reprezintă acelaș sunet, prin *enarmo-*

nica 1-ei. Această schimbare se face fie pentru o ușurare în cetire, fie ca cerută de un procedeu tehnic al artei compozițiuneî.

Intervale enarmonice se numesc acele cari derivă unul din altul prin schimbări enarmonice. Astfel intervalele: $fa-sol \sharp$, $fa-la \flat$, $mi \sharp-sol \sharp$, $mi \flat-la \flat$, sînt intervale enarmonice.

Asemenea putem avea *game enarmonice*, cînd diferențele grade ce formează pe una nu sînt decît schimbările enarmonice ale gradelor respective ale celelalte; gamele $sol \flat$ major și $fa \sharp$ major sînt game enarmonice.

Măi departe încă epetul E. se aplicat cuvintului *acord*, și anume cînd un acord provine dintr'o schimbare enarmonică a unui alt acord. Astfel acordurile de septimă micșurată sau de nonă minoră fără fundamentală; $si-re-fa-la \flat$, $sol \sharp-si-re-fa$, $re-fa-la \flat-do \flat$, $mi \sharp-sol \flat$, $si-re$ ș. a. sînt enarmonice, toat sunînd la fel și neprovenin decît din schimbări enarmonice. Asemenea acordurile create: $do-mi-sol \sharp$, $la \flat-do-mi-fa \flat-la \flat$ do sînt enarmonice.

Enarmonismul sau înlocuirea reciprocă de acorduri enarmonice, ne procură în armonie-proceduri tehnice foarte apreciate permițînd apropierea unor tonalități în aparență foarte îndepărtate. În adevăr, abordînd deex. unul din acordurile de mesus, după o simplă schimbare



- enarmonică, putem a-l rezolvi nu în tonalitatea în care l'am abordat, ci în noua tonalitate din care face parte după realizarea schimbării enarmonice. **Modulațiunile** bazate pe enarmonism, numite la rîndul lor *modulațiuni enarmonice*, sînt unul din farmecele cele mai puternice ale armoniei contemporane; acest gen de artificii armonice, atît de uzat în muzica secolului nostru, că se poate spune că se abuzază de îel, apare pentru prima oară prin Rameau, în terțetul *Parcelor* din opera *Hippolite et Aricie* (1733).
- Enarmoniu** sau *Enharmonium*, nume dat în ultimii ani la instr.-e cu ancii libere, o specie de armoniu (v.) construit astfel ca să aibă taste în claviatură, și prin urmare ancii corespunzătoare, pentru diferitele sunete ale sistemului cu intonațiuni pure, înlăturînd temperamentul. Cea mai nouă încercare de acest gen pare a fi instr.-ul imaginat și construit de japonezul Shohe Tanaka, care și-a făcut studiile sale la Berlin și care s'a făcut cunoscut prin lucrările sale asupra acestei chestiuni. Totuși ideea nu ie nouă și înainte de a se căuta aplicarea ieî la instr.-e de ancii, a fost încercată în diferite rînduri la instr.-e de coarde (v. *Clavecin universal*).
- Enarxis** (gr.: Έναρξίς = început) semn din notațiunea muziceî bisericești orientale, reprezentînd una din figurele melodice numite *ipostas* (v.).
- Enchainement** (fr.) = încatenare (v.).
- Encomion** (gr.: Έγκομιον), imn cîntînd lauda cuiva, făcîdu-i panegirica.
- Ende** (germ.) = fine.
- Endofon** sau *Entofon*, semn din notațiunea muzichiei indicînd o emisiune nasală a sunetului deasupra căruia țera pus. Astăzi nu mai ie întrebuințat.
- Eneacord** (gr.: Ένεαχορδον), liră cu nouă coarde.
- Energico, energicamente, con energia** (it.), termîni de expr. indicînd o execuțiune cu accentele bine, puternic marcate.
- Adjectivul *energico* ie pus cite o dată pe lingă terminul de mișcare *Allegro*, dînd acestuia mai multă putere.
- Enfatico, enfaticamente, con enfasi** (it.) termîni de expr., cu emfas, măreție, pompă.
- Egastrimism** v. *Ventrilogie*.
- Engführung** (germ.) v. *Stretă*.
- Englez**, nume complementar dat la diferite instr.-e (v. *Chitară, Corn, Violeta*); apoi un danz ie numit astfel (v. *Anglaise*) și în fine o perfecțiune a mecaniceî pianului (v.).
- Englisch** (germ.) = englez (v.).
- Enharmonique** (fr.), *enharmonisch* (germ.) = enarmonic (v.).
- Enharmonium** (v. *Enarmoniu*).
- Enigmatic** v. *Canon e*.
- Enmorache** (fr.) specie de chitară de origină maură citată de G. de Machault (sec. 14) ca uzitată în Evul mediu.

Enoplion (gr.: Ἐνόπιον), acelaș lucru ca și *Embaterion* (v.).

Ensemble (fr.) v. *Ansamblu*.

Entofon v. *Endofon*.

Entr'acte (fr.) = între-acte (v. *Act*). Acest nume se dă cîte o dată în opere bucăților muzicale cîntate în timpul dintre acte sau numai imediat înainte de a se începe acțiunea unui nou act (v. *Intermediu*).

Entrata (it.), *entrada* (sp.), *entree* (fr.) = intrare (v.).

Eol-harmonica v. *Eolină 3*.

Eolian sau *eolice* (gr.: Αἰολικός), unul din vechile moduri ale muzicii grece, al noulea după nomenclatura lui Alipius. După unii autori țera acelaș lucru cu *hipodorianul*; alții îl confundă cu *lidianul*. În muzica bisericească apusana s'a dat numele de E. mai întăi tonului al doilea sau primul plagal (scara lui *la* cu finala *re*); numit în urmă *hipo-dorian*; apoi tonului al noulea sau al cincilea autentic (scara lui *la* cu finala *la*) avînd ca plagal pe *hipo-eolianul* (scara lui *mi* cu finala *la*), cari nu sint altă ceva decît modul minor modern fără sensibilă alterată:

la-si-do-re-mi-fa-sol-la.

(v. încă *Mod și Ton*).

Eolina: 1) Joc de orgă (v. *Aelina*) 2) Unul din cele întăi nume date instr.-elor cu claviatură în cari sunetul iese produs de aneii vibrînd sub influența unui curent aerian (v. *Armoniu și Aeolodicon*). 3) Mic instr., mai mult jucărie co-

pilărească, format dintr'o placă de metal purtînd aneii libere așăzată într'o specie de cutie de lemn astfel că aneiele se găsesc în fața unor mici compartimente. Purtînd instr.-ul pe buze, de unde încă numele de *Armonica de gură* (germ.: *Mundharmonika*) și suflînd în aceste diferite compartimente, se pune în vibrație aneiele respective. Cîte o dată se intru-nesc cîte 2, 3 sau 4 de aceste mici instr.-e pentru a forma un instr. complex, care pune astfel un mai mare număr de aneii la dispoziția instr.-istului.



35. Eolină

Eolodicon sau *Eolodion* v. *Aeolodicon*.

Eolomelodicon v. *Aeolodicon*. A fost construit de mecanicul Brunner către 1825 după indicațiunile profesorului Hoffman din Varșovia.

Eolopantalon v. *Aeolodicon*. A fost construit în 1830 de Dlu-posk în Varșovia.

Eolosclavir v. *Aeolodicon*. A fost construit către 1825, de Schortmann din Buttstedt.

Eolsharpe v. *Harpă eoliană*.

Eolina, nume dat unor cîntări bisericești ce fac parte din serviciul utreniei; prin iese „se cere lumina spirituală” și momentul uto-nării lor corespunde cu revarsatul zorilor, de unde numele dat (gr.: Ἐωβ-υεῖς = în zori). Li se mai dă încă numele rusesc de *svetelna*

= cîntarea luminei. Aceste cîntări se cîntă astăzi numai în timpul postului; în celelalte timpuri îele sînt înlocuite prin altele analoage, numite *erapostilure* (= de la apostoli) cari sînt în număr de 11 și cîntă învierea, de unde încă numele rusec de *voscrésna* (= înviere) ce li se mai dă.

Eoud v. *Efaud*.

Epegerma, unul din semnele notațiunii muziceî bisericești orientale raportîndu-se la un grup de sunete (v. *Ipostas*).

Epi, prep. greacă (*ἐπι*) întrebîndu-se cite o dată în cuvînte compuse în acelaș sens cu *hiper* (*ἐπί*) și corespunzînd prepozițiunii latine *super*. Astfel sînt cuvîntele *Epi-diapason*, *Epi-diapente*, *Epi-diatessaron*, *Epi-ditonos*, ș. a. în sens de octava, quinta, quarta, terța, superioară ș. a. *Epi-proslambanomenos* (lat.: *superassumtus*) se numea nota *sol*, adausă după *proslambanomenos*, (*la*) care țera cea mai gravă notă a sistemului grec.

Epic, se zice despre compozițiunii de un stil nobil, măreț, propriu epoeei, în general compozițiunii vocale a căror text îe istorisirea unui fapt eroic.

Epicidium (lat.) *Epihedion* (gr.: *Ἐπιχέριον*), cîntec funerar.

Epidiapason, *Epidiapente*, *Epidiatessaron*, *Epiditon* (gr.) v. *Epi*.

Epiphonos sau *Epiphonos* (lat.), semn din notațiunea neumatică (v. *Neuma*).

Titus Cernea: Dicționar de muzică. II

Epiglotă, denumirea anatomică a uneia din părțile organului vocal. İe o valvulă cartilagi-noasă situată ceva mai jos de baza limbei, opusă omșorului; funcțiunea îei îe de a închide complet deschizătura glotei în momentul înghițirei alimentelor, pentru a împiedeca luncarea acestora pe canalul respirator. Factoriî de spinete și de clavicorde din secolii trecuți dădeau încă numele de *E* limbelor de la capetele tangentelor. *Epigonion* (gr.: *Ἐπιγονίον*), *epigonium* (lat.) instr. acăreia invențiune îe atribuită lui Epigonos din Milet; avea 40 de coarde acordate cite două sau mai multe în unison.

Epihedion v. *Epicidium*.

Epihedionism se numea la Greci (*Ἐπιχέρισμα*), acompaniamantul de liră sau kitară.

Epihedion (gr.: *Ἐπιχέριον*) se numea la Greci cîntece întonate și dansate de culegători în onoarea lui Bachus la culesul viilor.

Epihedionema (gr.: *Ἐπιχέρισμα*) = refren.

Epihedion (gr.: *Ἐπιχέριον*) se numea la Greci cîntecul pe care morariî il întonau lucrînd.

Epinette (fr.) v. *Spineta*.

E. des Vosges (fr.) v. *Bûche*. *E. muette* sau *E. sourde*, nume dat cite o dată clavicordului din cauza sonorității sale moderate.

Epinikion (gr.: *Ἐπινίκιον*), cînt de victorie întonat în onoarea premiaților la concursuri.

- Epiogdoos** (gr.: Ἐπιόγδοος) se numea la Greci raportul de $\frac{9}{8}$ și de aici tonul major care are acest raport.
- Epiparodos** (gr.: Ἐπιπαρόδος) se numea reintrarea corului în teatrul grec.
- Epiproslambanomenos** v. *Epi*.
- Episod** se numea în tragedia antică, în care corul ocupa locul principal, părțile de dialog ș. a. intercalate între bucățile corale; mai târziu s'a dat acest nume diferitelor părți ce nu sînt absolut esențiale acțiunii. În acest sens a fost păstrat cuvîntul *E.* în artele moderne, dîndu-se acest nume la părțile secundare cari servesc a lega între ȳele părțile principale. Mai cu samă în fugă (v.) se dă acest nume părților de dezvoltare, construite pe un motiv din temă sau contratemă, dintre cari una urmînd expunerii și alta precedînd streta.
- Epistrof**, denaturare a cuvîntului *apostrof*, semn din notațiunea muzikiei, indicînd o mișcare pogramitoare de un grad: *mî-re* de ex.
- Epistrofă**, nume dat cîte o dată în formele ciclice reluării frazei finale a unei părți la stîrșitul unei altei părți sau simplu repetării temeii principale.
- Epitalam** (gr.: Ἐπιθαλάμιον, lat.: *Epithalamium*), imn nupțial ce se cînta de cor la casa miresei, prin ceia ce se deosebea de *Imeneu*, care se cînta în timpul conducerei miresei la locuința mirelui.
- Epodă** se numea la Greci (Ἐποδός) a treia strofă a corurilor lor, cîntată de coriștii pe scenă de obicei în nemîșcare (v. *Antistrofă*).
- Eplacord** se numea la Greci (Ἐπιπλάκρον) o liră cu 7 coarde.
- În timpurile moderne s'a întrebuintat cuvîntul *E.*, pînă în sfîrșitul sec. 18, mai întăi în sensul de interval de septimă și apoi în acel de succesiune diatonică de 7 grade. Astfel ȳera un *E. autentic*, cuprinzînd un singur semiton, între gradele 3 și 4 și un *E. plagal*, cuprinzînd două semitonuri, unul între gradele 3 și 4 și altul între 6 și 7. Nomenclatura modernă a înlăturat aceste denumiri. — În 1828 factorul J. B. Vuillaume, din Paris, a dat numele de *E.* la o specie de violă bas cu 7 coarde: *re₁-la₁-mi₂-do₂-sol₂-re₃-la₃*. Acest instr. n'a avut succes.
- Eptamerid** v. *Decamerid*.
- Eqligh**, specii de castanete de lemn, uzitate la Arabi.
- Equabilmente** (it.), termen de expr., echivalînd cu: în acelaș mod, cu egalitate.
- Equisonans** (lat.) nume dat de autorii latinii octavei și compuselor ȳei, pentru a le deosebi de celelalte intervale consonante.
- Erable** (fr.) = arțar (v.).
- Erak sau Irak**, unul din modurile sistemului muzical arabo-persan.
- Erakieh sau Eraquieh**, instr. arab, unul din rarile specimene

de instr.-e în cari ancia dublă
 iese aplicată la un tub cilindric,
 familie cu totul părăsită de
 factura instr.-ală modernă. Tubul
 iese făcut dintr-o singură
 bucată de lemn de tisă, lucrată
 la strug, și avind șase tăeturi
 circulare în față și una în par-
 tea opusă. cea ce-î dă o exten-
 sioniune de o octavă și o sextă,
 în totul divizibilă în șferturi
 de ton, de la *mi*₂ până la *do*.
 Diapazonul grav al acestui
 instr. nu provine de la lungi-
 mea tubului, care iese aproxima-
 tiv de 25 cm., dar de la
 forma particulară a anciei, fă-
 cută din două lame de trestie
 de mare, lungi de 9 cm. și largi
 de 3 cm. legate împreună; a-
 ceastă ancie vibrind, produce
 prin iese însăși un sunet foarte
 grav.

Erbab v. *Rebab*.

Erh-hsien v. *Ur-heen*.

Erica, nume dat unuia din mi-
 cele instr.-e cu manivelă cu
 cari factura modernă a inzes-
 trat așa de galantonește epoca
 contimporană. Muzica iese notată
 pe bande suptiri de metal per-
 forate.

Ermologic sau *irmologic*, expr.
 indicind în muzichie o mișcare
 moderată.

Eroic (it.: *eroico*), epitet dat cite
 o dată la acțiuni teatrale mu-
 zicale în cari se pun în scenă
 fapte din viața eroilor (v. *Ba-
 let*). Cite o dată iese întrebun-
 țat ca termin de expr. indicind
 o execuțiune plină de viață,
 puternică.

Erolic, epitet dat în general
 cintecelor trăind subiecte de
 iubire (v. *Cintec*).

Erz particulă germană cores-
 punzind particulei grece *αγγ*.
Erz-laut = arhilaută, v. *Lăuta*.

Es, în terminologia germană =
mi b.

Eschiquier v. *Echiquier*.

Es dur, în terminologia germană
 = *mi*, major.

Esențial, epitet dat de unii teo-
 reticii disonanțelor ce au o a-
 devarată importanță armonică
 prin opozițiune cu acele *oca-
 zionale* cari provin din apogia-
 turi, note pasagere sau alte
 ornamente. Această clasifică-
 țione are valoarea iese practică
 și mai cu samă disonanțele din
 acordurile de septimă și de
 nonă au dreptul la acest epitet.

— Cuvintul *E*. se întrebunțază
 une ori în același sens cu *con-
 stitativ* (v.) aplicindu-se la sem-
 nele de alterațiune.

Esercizio (it.) = exercițiu (v).

Eses, în terminologia germană
 = *mi* dublu bemol.

Esicastic, epitet dat cite o dată
 muziceii de un caracter grav,
 liniștit, sever, solemn gr.: (Ἠσι-
 καστικός).

Es moll, în terminologia ger-
 mană = *mi* bemol minor.

Espirando (it.) = expirind, iese
 întrebunțat ca termin de expr.
 în acelaș sens cu *morendo* și
 cu *perdendo-si*, adică slăbind
 din ce în ce mai mult inten-
 sitatez sunetelor.

Espressivo (it.) sau *con espres-
 sione* (it.) = cu expresiune (v.).

Espringale = *Saltarello* (v.).

Esquaquier v. *Echiquier*.

Estrar, instr. indian, de origină modernă, având 5 coarde (*fa₃-do₂-do₂-sol₃-do₂*) puse în vibrație de arcuș și 11 sau 12 coarde simpatice. Tabla de armonie este formată dintr-o membrană lipită pe marginele lăzei de rezonanță și gîtul lui, lung, poartă cele 16 diviziuni ce se văd la cea mai mare parte din instr.-ele de coarde uzitate în Bengal. Servește mai cu seamă a acompania vocile femeiești și melodiile de un caracter grațios.

Estetica iese partea filosofiei care tratează despre arte. Iea se ocupă cu studiul frumosului și cu diferitele sentimente ce îl face să se nască în noi. După ce stabilește principiile generale, caută a le aplica în particular fiecarei arte, analizând condițiunile ce trebuie să îndeplinească o lucrare artistică pentru a merita acest nume. Deși speculațiunile asupra acestui subiect sînt tot atît de vechi cași filosofia în general, numele este totuși de origină modernă și nu apare decît în 1750 cînd filosoful german Baumgarten publică la Berlin cel întăi op purtînd numele de E.

E. muzicală se ocupă în special de frumosul muzical, de frumosul realizat prin sunete, și, după ce determină legile de ordine și unitate prin care muzica ia o formă, iea caută a aprecia aptitudinile muziceii de a deștepta în noi anumite

asociațiuni de idei, fie singură, fie în unire cu celelalte arte.

Estinto (it.) = stîns. termen întrebunțat de unii autori pentru a indica un *pianissimo* excesiv.

Estive (fr.). nume dat în Evul mediu cimpoîului.

Estrilillo (port.) = refren.

Estro (it.) = entusiasm. *Con E.*, este întrebunțat cîte o dată ca termen de expr.

Etat (fr.) = stare, pozițiune.

Elé (fr.), una din figurele cadrilului.

Eleron sau *heteron* (gr.: "ἑτερον), semn din notațiunea muziciei, din grupul consonantelor, echivalînd oare cum cu semnul legăturii.

E. parakilisma, Eleros etc., semne din notațiunea muziceii bisericești orientale raportîndu-se la grupe de sunete (v. *Ipostas*).

Elinçon sau *Eleinson* (fr.), mică vargă de lemn, cu capetele late, subțiate și învălite cu pîe'e; servește acordurilor de pian a amorți sunetele cordelor vecine aceleia ce voiește a accorda.

Etnografie *muzicală*, nume dat cîte o dată studiului folkloristic al muziceii analizînd calitățile iei particulare diferitelor rase, diferitelor popoare.

Etouffé (fr.) = înădușit. termen ce se întîlnește în partidele instr.-elor de percusiune, timpane, talgere, tam-tam ș. a., indicînd că trebuie a înterupe vibrațiunea imediat după lovire.

Etouffoir (tr.) = înădușitor (v.).

Etude (fr.) = studiu (v.).

Etui (fr.), nume dat cutielor de diferite forme în cari se păstrează instr.-ele muzicale.

Eud v. *El aud*.

Eufon, *Euphon*, *Euphonic*, *Euphonia*, *Euphonia*, nume date de autori la instr.-e foarte deosebite unele de altele. Astfel găsim:

1) Un instr. imaginat și construit de Chladni, la Wittemberg în 1790. Ieraformat dintr'o ladă patrată, de un metru, naltă de 0,50; înăuntru iera 42 de tuburi de sticlă așezate orizontal, cari, muțate cu un burete și atinse în sens longitudinal cu degetele muțate, produceau sunete. Extensiunea acestui instr. iera de 3 octave $\frac{1}{2}$, (do_2 - fa_5). Perfecționarea lui a dat *Clavicilindrul*. (v.)

2) În 1842, Beale imagină și construiește la Londra un instr., specie de clavier care căuta a întruni timbrul pianului cu al cel al harpei.

3) În 1843 factorul german Sommer dădu acest nume la un instr. de aramă, cu tubul conic larg, cu trei pistonii, construit în *la*, *si* sau *do*. Acest nume s'a păstrat pentru saxhornul bas cu fundamentala *si*, sau *do*, numit încă *bariton* sau *basstubo*.

4) În 1850 Vallez dădu acest nume la un alt instr. cu claviatură, în care sunetul iera produs de lame vibrante.

5) Un joc de orgă, de 16 p., cu ancii libere.

Eufonie (gr.: *Eφωνία*) = bună

sonoritate, efect plăcut produs asupra auzului de o voce frumoasă. Unii autori vechi identifică acest cuvânt cu cuvântul *Armonie*.

Eufotina (fr.: *Euphotine*), nume dat de Petit, în 1852 la un instr. imaginat și construit de iesel, în care sunetul iera produs de o serie de diapazoane de diferite mărimi.

Eumalia, nume dat în sec. trecut la o specie de armonică cu lame de sticlă.

Euph. . . . v. *Euf*.

Eustalic, *tubul e.* sau *trompa lui Eustațiu* v. *Urechie*.

Evacuant (lat.), nume dat unui mecanism în orgă, care ascultind unui registru, permite ieșirea aerului din rezervorul unui joc ce a fost întrebuițat și apoi închis.

Evursio sau *Evolutio* (lat.), resturnarea vocilor în contrapunctul dublu.

Evirato (it.) = castrat (v.).

Evitat, epitet dat cadenței (v.) cind după acordul de pe dominantă urmează orî care alt acord decît acordul tonic care ar forma cadența perfectă. Se mai zice și *înșălătoare*, *ruptă* ș. a.

Evoluție v. *Eversio*.

Evrei. Dacă pentru a avea oare cari noțiuni de cultura muzicală și de instr.-ele muzicale întrebuițate la Egipteni, la Asiro-babilonieni, pe lângă descripțiunile de ceremonii civile și religioase și de petreceri lasate de istorici, avem și re-

prezentațiunii grafice, picturi și sculpturi pe vase și diferite monumente ce timpul a respectat, la E. această resursă ne lipsește cu desăvârșire. În adevăr, E.-lor fiindu-le oprit de lege ori ce reprezentațiune de creaturi însuflețite sau de obiecte fabricate de mână omenească, tot ceea ce posedăm asupra muzicii lor se rezumă în câteva indicațiuni ce se găsesc ici și colo în Biblie, și știut ție că profunditate se ascunde în sensul cuvintelor acestei cărți. Totuși ne avind o altă sursă, traducătorii și comentatorii Bibliei au parvenit a ne da o idee de ceea ce iera muzica la E., și torturind textele, au reușit a forma o listă destul de lungă de instr.-ele lor muzicale.

Un lucru caracteristic în istoria muzicii E.-lor ție că pe cind mai toate popoarele Antichității au atribuit invențiunea muzicii și a primelor instr.-e muzicale vre unei divinități, vre unui personaj mitologic, și au alcătuit fabule și legende în cari se poate vedea totdeauna o intervenire supra-umană, la E. din contra, invențiunea primelor instr.-e muzicale ție atribuită la doi meseriași, fiu ai lui Lameh, și anume lui Jubal i se atribuie instr.-ele de coarde și lui Tubalcain cele de percusiune.

Dar dacă în această privință afirmațiunile sînt categorice, indicațiunile biblice sînt nule

în ceea ce privește sistemul muzical, destul de vagi în descrierea formei instr.-elor și nu prezintă mai multe detalii decit asupra întrebuințării muzicii, mai cu samă în cultul lor religios.

Cea întâi mențiune ce se găsește în Biblie despre un instr. muzical ție în Genesă (Cap. 31 v. 27), unde Laban bănuiește lui Iacob că l'a părăsit fără a-l preveni, căci „dacă l-ar fi prevenit de plecarea lui, l-ar fi însoțit în sunetul dărăbănilor și al *kinor*-ului” (sec.—18). Totuși cum Laban iera siriac, acest pasaj s'ar raporta mai mult la muzica siriacă decit la cea evreie.

Dar de aici în colo nu se mai găsește altă mențiune în cărțile sacre decit la ieșirea din robia egipteană și trecerea mării roșie, cu care ocaziune Moise improvizază un imn (Exoda, cap. 15), exaltînd mărirea lui Dumnezeu și nemărginita-î bunătate pentru poporul lui Israel. Fie care strofă a acestui imn ție repetată de Miriam, sora lui Aron, și de corul femeilor bălîud din dărăbani.

În ceea ce urmează, pasajele în care ție chestiune despre muzică devin din ce în ce mai dese; muzica făcea totdeauna parte din ceremoniile religioase, și toată Biblia iera citată pe o specie de recitativ atribuit lui Moise. Foarte în onoare în timpul judecătorilor, muzica acompănia totdeauna inspira-

țiunile profetilor și dacă aceștia nu țerau ȳei însuși muzicanți, țerau insotiiți de muzicanți de profesiune. Samuel, ultimul judecator, inființă la Ramah o școală destinată profetilor și muzicanților, și tot ȳel, după ce sacra de rege pe Saul, ȳi anunță că va fi primit in oraș de profeti precedați de muzicanți cintind din *nebel*, din *tof*, din *halil*, din *kinor*.

Muzica vocală și instr.-ală făcu mari progrese prin David, care cintind, acompaniat de *kinor*, indulcea melancolia lui Saul și adesea liniștea chiar furiile acestuia. Serviciul religios in templu se făcea cu o pompă fabuloasă. Cu miile se numără leviții muzicanți ce luau parte la acest serviciu, și acești leviți formează o adevărată miliție muzicală sacră, condusă de maștri, dintre cari numele unora a ramas celebru (Asal, Eman, Edutun) și a căror șef suprem (Anania) nu depășea decit de rege. Descriptiunea strămutărei arcăi alianței la Ierusalim procură detalii interesante și precise asupra părții ce David dădu muziceii. In fruntea cortegiu-lui mărgeau 7 preoți sunind din trompete; apoi urmau cintăreți, bătind ritmul in cimbale de aramă; după acestia urmau două coruri, unul cintind o muzică gravă și mistică acompaniindu-se de *nebel*, și altul cintind cintece de triumf și de recunoștință, acompaniindu-se

de *kitara* cu 8 coarde; in fine venea regele David, jucind și cintind acompaniat de harpa trigonă.

Maș tirziu regele Solomon (sec.—10) susținu muzica și-ȳi dădu o maș mare importanță încă. Istoricul Josef spune că la sfințirea noului templu muzicanții și cintăreții țerau in număr de 200,000; integ corpul de 4000 de leviți oficia și afară de templu 120 de preoți sunau din trompete. In lista obiectelor ce formau zestrea acestui templu se văd peste 200,000 de trompete și alte instr.-e muzicale fabricate in aur și argint. După aceste cifre se poate judeca importanța ce se dădea muziceii in serviciul religios, care de altmintrelea țera cintat de la inceput până la stirsit.

După moartea lui Solomon, poporul evreu cade in robia babiloniană, templul ȳe distrus și ȳei „ȳși suspendă harpele la salciile de pe țermurile fluviului babilonian.” In tot timpul robiei muzica ȳe neglijată și dacă după desrobire unii din șefii lor încearcă a restabili vechia pompă a ceremoniilor religioase, toate silințele ce-șȳ dau nu reușec decit a produce din cind in cind slabe reflexe ale vechiei splendori.

In secolii următorii resboaiele succed resboaiele, serviciul divin numai a rare ori poate fi celebrat cu oare care pompă, până in anul 70, teribil pentru

poporul evreu, cînd Ierusalimul iese ars, templul distrus și Evreii pentru vecie imprăștiati în lume.

În afară de cultul religios, cum Evreii dădeau totdeauna un caracter sacru războiului, iese natural că iese să neargă la luptă cîntînd psalmi și acompaniați de leviți și muzicanți. Mai mult încă, iese atribuiau succesul lor în luptă ardorei ce le inspira sunetul trompetelor, singurele instr. e a căror figură ne-a păstrat-o un monument antic (arcul lui Titus).

Muzica asemenea iese întrebuințată în diferite circumstanțe ale vieții și la înmormîntări de ex. iese iese obligatoare: cei mai săraci angajau cel puțin doi fluierari pentru a însoți corpul mortului până la ultima locuință. La prinzuri și la serbări profane muzica asemenea juca un mare rol și dacă vocile femești, printr'un text al talmudului, iese proscrise din serviciul religios, iese iese preferate în acest fel de serbări, și un număr de cîntărețe iese atașate la curtea regilor.

Te de toată probabilitatea că E. cari au știut să treacă atîtea secolii între atîtea alte popoare păstrîndu-și tradițiunile și obiceiurile lor, și-au păstrat și în temple cel puțin părți din vechile cîntări religioase ale străbunilor lor. Clement din Alexandria († 217) afirmă că

pe timpul seu tonurile pe cari se cîntau psalmii iese absolut aceleași ce au resunat în templul lui Solomon. Dar dacă sînt de aceste cîntări cari au înfruntat veacurile, unde le-am putea găsi? Evreii cîntă numai prin tradițiune în templurile lor și nu se poate spune în ce parte a lumii tradițiunea a fost așa de constantă ca să păstreze versiunea originală. Psalmii nu se mai cîntă în același mod în toate sinagoge. În Germania, în Spania și pe aîurea cîntările lor diferă de la un loc la altul, și dacă deertiva timp au început a se face încercări de a se fixa prin notațiunea muzicală uzuală aceste cîntări tradiționale, aceste încercări, de altmîntrelea meritoreii, sînt cam tardive; originea cîntărilor israelite obicinuite azi în sinagoge nu pare a se sui mai mult de sec. 15 și multe melodii reputate tradiționale au un pronunțat caracter modern slav sau oriental.

Evreii au avut, iese drept, o specie de notațiune, pe care pe cînd unii o atribuie lui Moise alții nu-î dau o origină mai veche de sec. 10. Cel mai vechi exemplar al Bibliei, obiectul unei adevărate venerațiuni într'o sinagogă din Cair, poartă semnele acestei notațiuni (v. *Accentele tonice*), care, dacă ar fi corect interpretată, și în același mod în toate părțile, ne-ar da indiscutabil melodii evreie de o frumoasă vîrstă. Din ne-

fericire însă, savanții nu sînt de acord pentru traducerea acestor semne, și același semn ie în diferite moduri interpretat, așa că această notațiune ie ca și o literă moartă pentru acel ce ar vrea s'o studieze.

Muzica întrebuințată azi în templurile israelite ie foarte variată. Alătura de unele bucăți de o aparentă antichitate, se găsesc altele de un caracter pronunțat oriental, încărcate de broderii și de ornamente: mare parte din vechile formule tradiționale au primit armonii în 4 și 5 voci, suferind adese schimbări esențiale. Alătura încă de acest repertoriu aparținînd mai mult sau mai puțin tradițiunii, se găsesc bucăți moderne, scrise de compozitori cunoscuți, și cari cele mai de multe ori, scoțindu-li-se textul, ar putea fi tot așa de la locul lor într'o biserică creștină ca într'un templu israelit.

Restoind și torturînd textele biblice, comentatorii au reușit a face o bogată listă de instr.-ele muzicale uzitate la vechii E. Aceasta provine din faptul că deselegațiunii ce au avut E.-i cu Egiptenii, cu Asirienii și cu alte popoare, au făcut că ieii au adoptat și nume străine pentru același instr. pentru care ieii aveau deja un cuvînt propriu în limba lor.

Cele mai principale instr.-e uzitate la ieii au fost: Ca instr.-e de coarde, numite în general *neghinot*: harpa trigonă, *kinor*,

cu varietățile ieii *asor* și *sabeka*: apoi *kitara*, *psanterin*, *nebel*. Ca instr.-e de suflare, numite în general *nechilot* aveau trompete drepte, *șafoterat*, sau curbe (corni), *keren* și *șofar*: fluier, *halil* sau *katil*, *mahol*, nai, *macrokitah*, cimpoi, *samponiah*, ș. a. Ca instr.-e de percusiune aveau dairele patrate sau circulare, *tof*: sistru, *șalișim* și *menaneim*; cimbale și castanete metalice, *șetșelim* sau *meșilet* ș. a. În fine două instr.-e sînt citate asupra cărora nu se știe mult lucru: *Ugab* și *magrefa*. (A vedea încă detaliu la articolele respective).

Exacord sau *hexacord* la Grecii (*ἑξάχορδον*) iera un nume dat în general lirei sau kitarei cu 6 coarde. La autorii din Evul mediu se numea astfel (lat.: *hexachordum*) scara diatonică formată din 6 sunete care se urmau la distanțe de: ton-ton-semiton-ton-ton și pe care se baza sistemul de *solmizare* (v.) stabilit de Guido d'Arezzo în începutul sec. 11. E.-ul putea să fie *aspru* (lat.: *durum*):

sol-la-si-do-re-mi
moale (lat.: *molle*)

fa-sol-la-si-do-re
și *natural* sau *permanent* (lat.: *naturalis* sau *permanens*):

do-re-mi-fa-sol-la

Numele însă de *ut-re-mi-fa-sol-la* se dădea nu cum le dăm noi astăzi, la sunete anumite, ci la diferitele grade ale E.-ului

astfel că același sunet lua diferite nume, după locul (gradul) ce ocupa în scara *exacordală*. Astfel de ex. sunetul pe care noi îl numim *do*, și care iera reprezentat în notațiunea alfabetică uzitată pe atunci prin litera C, lua numele de *sol*, de *fa* sau de *ut*, după cum E-ul în care se solfia iera cel aspru, cel moale, sau cel natural, de unde denumirea complexă de *C-sol-fa-ut* ce se dădea acestui sunet *do*. Asemenea și pentru celelalte sunete *D-la-sol-re*, *E-la-mi-si*, ș. a. (v. încă *Solmizare și Mutațiuni*).

Exapostilar v. *Eotina*.

Exaquir (sp.) v. *Echiquir*.

Excelente, epitet dat de autorii latini ai Evului mediu celor trei note mai acute ale vechiului tetracord grec *hiperboleon* (v.): *fa₃-sol₃-la₃* și mai tirziu celor patru sunete mai acute în sistemul de solmizare *exacordal*: *si₃-do₃-re₃-mi₃*.

Excelsior-pianiste v. *Pianista*.

Excepție. În studiul compozițiunii întimpinăm diferite încălcări ale regulilor și legilor stabilite și consacrate prin scrierile măștrilor. Aceste încălcări sunt calificate de *greșeli*, cind sunt cu adevărat condamnabile, de *excepții* cind iele sunt admise și practicate chiar de cei mai severi scriitori. Intre aceste două avem *licența*, care nu iese altă ceva decit o greșală tolerată, sau făcută cu intențiune, în vederea efectului. Ast-

fel septima și nona acordului de pe dominantă fac E. la regula preparațiunii disonanțelor; a nu prepara septima acordului de pe gradul al doilea iese o licență, o libertate ce-și ieau unii măștri în scrierile lor, pe cind a nu prepara septima în acordul de septima de specia a patra iese o greșală, care produce un efect aspru. Gustul și experiența, călăuzite de cunoștința aprofundată ale principiilor armoniei și de analiza operilor marilor măștri, stabilesc hotărât între licență și greșală, între încălcarea voită a unei reguli și rezultatul ignoranței, pe cind excepțiile sint însuși bine stabilite prin regulile neîndoielnice.

Exclusus sau *summus tonus* (lat.), nume dat de vechii autori quintei în acordul de trei sunete, pentru că ocupă pozițiunea cea mai înaltă.

Executa (a) iese a interpreta, a realiza o compozițiune, astfel după cum iese scrisă și după cum a voit-o autorul iei. Iea numele de *executant* muzicantul, cîntăreț sau instr.-ist, care îndeplinește sau iese parte cu mai mulți alții la o astfel de lucrare, care însuși iese numele de *execuțiune*. Execuțiunea iese acțiunea mijlocitoare între compozitor și auditor și dacă de la această acțiune nu depinde în totul succesul unei compozițiuni, poate depinde în totul căderea iei, momentan cel puțin, căci pentru auditor com-

pozițiunea nu există altfel decit cum o aude. Astfel ar fi totdeauna preferabil, ca modul de interpretare a executantului să fie în totul conform cu voința și indicațiunile compozitorului, astfel că în caz de cădere, numai acesta să fie responsabil. Dacă compozițiunea ce iese a se executa nu iese după gustul interpretului, iese preferabil a o înlocui, și iese atit de ușor a înlocui ceva ce-ți displace!

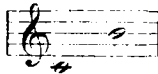
Cite o dată verbul „a executa” iese întrebuințat în sens ironic pentru a exprima acțiunea unei interpretări defectuoase, prin care cu adevărat se decapitează o compozițiune.

Exercițiul se numește acțiunea elevului pentru a se familiariza cu diferitele greutăți ce are a întîlni în practica muziceii, sau a muzicantului, cîntăreț sau instr.-ist, pentru a-și întreține agilitatea sa. Tot acest nume se dă la mici compozițiuni scrise în acest scop, bazate pe unul sau două motive, conținind pasaje mai mult sau mai puțin grele, în game, arpegii, și alte trăsături de agilitate, sau asupra efectelor de expresiune, staccato, legato, variațiuni de nuanțare, încatenări polifonice ș. a. Cînd aceste exerciții sint de un stil melodic mai îngrijit, iese iese în special numele de *studii* (v.).

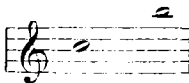
Exo (gr.: ἔξω=afară) v. *Elevon*.

Expirație, a doua parte a respirațiunii, scoaterea aierului din cavitatea toracelui.

Exponent, mică cifră sau literă pusă sus la stînga unei alte cifre sau litere mai mari: A². Lăsînd la o parte semnificațiunea matematică ce au aceste cifre, în muzică se întrebuințaza exponentii pentru a indica în notațiunea alfabetică germană (v. *Alfabet*) octava din care face parte un sunet oarecare; astfel E.-ul 1 se rapoartă la sunete din octava



E.-ul 2 la acele două



și așa mai departe.

Semnele *plus* (+), *minus* (-) și *zero* (0) încă sint întrebuințate de unii autori ca exponentii pe lângă cifre latine, în cifrarea acordurilor. Astfel III⁺ reprezintă acordul crescut de pe gradul al treilea al gamei minore, pe cînd VII⁻ reprezintă acordul micșurat de pe gradul al șaptelea. (v. încă *Indiciu*).

Expresiune iese ansamblul diferitelor accente, diferitelor inflexiuni ce se dau sunetelor unei compozițiuni muzicale, pentru a o face să corespundă la anumite sentimente, și a provoca în auditor aceste diferite sentimente. Numai prin stabilirea, prin intermediarul executantului, a acestor sentimente, co-

mune auditorului și compozitorului, muzica își capătă puterea sa adevărată, și devine aptă a-și exercita efectele îei. Puritatea în intonațiune, păzirea strictă a măsurii, uniformitatea riguroasă a mișcării, cari fără îndoială sînt calități apreciate, nu sînt suficiente pentru ca o bucată muzicală să poată provoca această specie de simpatie, fără de care îea remine o succesiune monotonă de sunete. Introducerea de accente nouă, variațiunea acestor accente, precum și variațiunea în intensitate, în mișcare și în modul de atac al diferitelor sunete ce formează această bucată muzicală, constituie tocmai puterea îei expresivă, mai vagă cînd îe chestiune de muzică pură, cu mult mai evidentă cînd îe chestiune de o muzică cu text, și mai cu samă în muzica dramatică.

Mult timp s'a crezut că E. muzicală nu depinde decît de gustul și sentimentul interpretului, ajutat, în foarte slabe proporțiuni, de vagi indicațiuni semănate îei și colo de compozitor; și chiar în perioada așa zisă pur clasică, compozitorii au fost foarte parcimonioși în ceea ce privește indicațiunile de E. Timpurile mai nouă însă au căutat a sistematiza și E. muzicală, și ne-au dat tratate de E., precum avem tratate de armonie și de contrapunct. Astfel compozițiunile moderne pare că au căzut în excesul

contrar și mai la fie care pas al unei melodii cit de simple, intilnim cu profusiune semne și termiu raportindu-se la variațiunea mișcării, a nuanțării, la accent, la modul de atac ș. a.

În armoniu (v.) se numește E. un mecanism ascultind unui registru, însemnat prin litera E și servind a-î da posibilitatea de a nuanța sunetele, efect de care a fost mult timp lipsită orga și care a valorat armoniului numele de *orgă expresivă*. Acest mecanism, suprimînd curenul venind de la rezervoriu, face ca aniele să nu vibreze decît sub influența curențului venind direct de la foî, astfel că rîrîr-î sau accelerării mișcării foilor corespunde o descreștere în intensitatea sunetului obținut. Practicarea acestui gen de efect constituie principala greutate în execuțiunea instr-ului, și îe necesar un lung exercițiu pentru a se putea obicînuî a regula mișcarea alternativă a foilor astfel ca să nu se producă intreruperi sau bruscări în sunet. În instr-ele mai nouă se obține efectul de creștere și descreștere a sunetelor, prin simpla apăsare mai mult sau mai puțin, a două genunchiere, cari, fără a lucra asupra curențului de aer, acționează un mecanism analog cu ael al jaluziilor orgăi. Expressiv-orgel (germ.) = orgă expresivă, armoniu (v.). Expunere se numește în formațiunea fugăi (v.) prima parte

a acesteia, în care diferitele voci expun succesiv tema, respectiv răspunsul. Într'o fugă în două voci, vom avea o E. formată din tema dată de vocea I și din răspuns dat de vocea II; într'o fugă în trei voci vom avea

vocea I—tema

vocea II—răspunsul

vocea III—tema;

Într'o fugă în patru voci vom avea

vocea I—tema

vocea II—răspunsul

vocea III—tema

vocea IV—răspunsul

și așa mai departe (v. *Fugă*).

Se înțelege că aici I, II, III, IV, nu se raportează decât la ordinul intrării și nu la gradul de acuitate sau la importanța vocilor, căci într'o fugă ori ce voce poate servi pentru a expune tema, alegerea depinzând de la voia și gustul compozitorului și de la diapazonul temei date. O regulă de păzit ie însă ca nici o dată să nu se succedă două voci aralodge; astfel trebuie de a ne păzi ca basului să-i răspundă altistul sau tenorului sopranul și vice versa.

După expunere urmează de obicei un episod după care uneori urmează o *contra-expunere*, adică o nouă parte în care vocele cari în E. au avut tema au aici răspunsul și vice-versa. Cind diapazonul temei date nu permite ca o aceeași voce să poată face și tema și răspunsul, această parte ie suprimată.

Extemporirea (germ.) = a improviză.

Extensiune ie scara cuprinsă între două sunete. Astfel se vorbește despre o E. generală a sistemului muzical, adică scara generală a sunetelor întrebuințate în muzică; această scară ie de opt octave și în total nu ie accesibilă decât unui singur instr.: orga. (v. *Alfabet și Claviatură*). Vorbind despre voci sau despre instr.-e se înțelege prin E. distanța dintre nota cea mai gravă și cea mai acută ce o voce sau un instr. poate percurge. Se înțelege că această E. la instr.-e variază nu numai de la un instr. la altul, dar și cu numărul cheilor, a pistonilor, a coardelor, și une ori chiar și cu abilitatea instr.-istului; asemenea și pentru voci ieă depinde nu numai de la specia vocii, dar variază de la un individ la altul, căci voci de aceeași specie, tot avind același timbru și același mediu comun, pot merge mai mult sau mai puțin către părțile extreme, fără ca pentru aceasta să-și schimbe caracterul. La articolele speciale, tratind despre diferitele voci și instr.-e, se pot vedea și detalii asupra E.-lor lor.

Extincțiunea vocii, stingerea vocii, *afonie* (v.).

Extreme. *Părți c.* se numesc în studiul compozițiunei partida cea mai acută și cea mai gravă

a armoniei. Astfel într'un cor mixt părțile e. sînt sopramul și basul, într'un cor bărbătesc tenorul I și basul. Cît pentru orchestră părțile extreme variază și adese chiar trec de la un instr. la altul, după coloritul orchestral; în general sînt acele cari fac melodia cea mai acută și basul fundamental. Toate celelalte părți ieseau numele de *mediu* sau *mijlocii*. Părțile e., cele mai accesibile

auzului, sînt cele mai importante în structura armonică și totdeauna cele mai riguros conduse: cea mai mică infrațiune în privința quintelor sau octavelor directe sau a rezoluțiilor producînd un efect cu mult mai aspru dacă se află între părțile extreme decît dacă iese între părțile medii sau chiar între una din părțile e. și o parte medie

Extrepton v. *Ipostas*.





, în notațiunile alfabetice a reprezentat și reprezintă generalmente sunetul numit *fa* (v.), acesta fiind reprezentat printr'o literă mare, prin una mică sau altfel, după octava din care face parte (v. *Alfabet*). Acest sunet, reprezentat prin litera *f*, în sistemul de solmizare prin mutațiunii lua denumirile de *fa* sau de *ut*, după cum se solmiza în exacordul natural sau în exacordul moale (cu *si* bemol). De aici numele de *f-fa-ut*, dat acestei note.

Litera *F* împreună cu litera *C* (v.) au fost cele întâi introduse ca puncte de plecare puse pe cite o linie pentru a ușura cetirea notelor (v. *Cheie*). Întrebuințarea acestor litere datează deja de prin sec. 10 și în sec. 11—13 se obișnuia a se însemna linia în fața căreia ȳera pusă această cheie, cu cerneală roșie, pe cind acea a cheiei lui *do* (*C*) ȳera trasă cu cerneală galbănă. Mult timp cheia lui *fa* nu a avut altă formă decit o simplă literă *F* sau *f* și numai după multe transformațiuni, mai mult sau mai puțin fantasiste, ale scriitorilor, a ajuns a avea forma ce o are azi



Se dă cite o dată numele de *f* sau *ff* tăeturelor practice în tabla de armonie a violinelor și a celor lalte instr.-e din această familie, tăeturii cari în adevăr au forma *f*.

Litera *f*. ȳe întrebuințată încă ca prescurtare a cuvintului *it. forte*, și *ff.* în loc de *fortissimo*. Cite o dată se întilnește chiar *fff.*, care se traduce prin *fortissimo possibile*.

Fa, a patra silabă din seria lui Guido d'Arezzo, atribuită azi gradului al patrulea al gamei majore tip. Acest sunet, reprezentat în notațiunile alfabetice prin litera *F* a jucat un rol foarte importat în istoria muziceii. În adevăr, în scara naturală ȳel formează cu sunetul *si* un interval de triton, care în tot timpul Evului mediu a fost spaȳma muzicanților, cari, tot căutând a-l evita cu ori ce preț, au încătușat muzica în sistemul de solmizare prin mutațiunii, în care, același sunet lua diferite denumiri, după cum sunetul *fa* venea sau nu în relație cu sunetul pe care-l numim astăzi *si* (eventual transformat în *si* bemol). Numai după introducerea silabei *si* (v.) seria acestor silabe a fost atribuită la sunete anumite.

Fa bemol, sunet cu un semiton cromatic mai jos de sunetul *fa*, confundat în sistemul temperat cu sunetul *mi*, decit care însă iese ceva mai jos în realitate. Cea ce s'a zis relativ la *do* bemol (v.) iese cu atât mai mult aplicabil la *fa* bemol, a căreia semn apare ultimul în armatură.

Faburden (eng.) v. *Falsobordone*.

Façade (fr.) = fațadă.

Fare (fr.) = față.

Facile (fr. și it.) = ușor, iese întrebuințat cite o dată ca termin, cerind în execuțiune ușurință, eleganță, dar fără afectațiune.

Fackellanz (germ.), *Marche aux flambeaux* (fr.), marș sau dans în care fie care ține în mână o torță aprinsă. Pare că originea acestor specii de procesiuni, de care se poate vedea un exemplu în așa numita *Retragere* (v.) cu *torțe* s'ar sui la nunțile vechilor Greci. Muzica pentru aceste marșuri afectează adese forma polonezei, în $\frac{3}{4}$, și iese de obicei destinată pentru fanfară sau cel mult armonie. Între alții Spontini și Meyerbeer a lăsat frumoase exemple.

Factor, nume dat în general acelor cari se ocupă cu industria instr.-elor muzicale, atât lucrătorilor cari fabrică astfel de instr.-e, cit și șefilor de stabilimente, chiar cind aceștia nu au cunoștinți practice despre această fabricațiune, ci numai diriguiesc manufactura lor, ca ori ce altă întreprindere

industrială. Industria însăși a acestei fabricațiuni iese numele de *factură*.

În Evul mediu, starea rudimentară în care se găsea arta muzicală nu cerea pentru fabricațiunea instr.-elor lucrători speciali: instr.-ele muzicale, atât acele populare cit și a acele resboinice și acele ale menestrelilor, ieseau construite de acei ce lucrau în general materialul din care iese ieseau făcute: lemn, fier, metal ș. a. Cu progresele artei însă, lucrurile se schimbă. Renașterea aduse factura instr.-elor de coarde la un grad remarcabil nu numai prin întrebuințarea considerabilă ce se făcea de produsele iese, dar și prin calitatea acestor produse, grad de perfecțiune atins aproape de la început și căruia timpul nu iese adăugat nimic. În schimb factura celor alte instr.-e nu ajunge la starea actuală decit prin lungi stadii și prin încete perfecționări. În sec. 16, 17 și 18 factorii de instr.-e muzicale formează între iese diferite tari corporațiuni organizate. Dreptul de a fabrica și de a vinde instr.-e muzicale se capătă numai în urma unui examen practic și a dovezelor unui timp de ucenicie. Dar dacă aceste corporațiuni aveau partea lor bună, dădeau și loc la abuzuri și la conflicte, astfel că iese dispar cu sfârșitul sec. 18, cu Revoluțiunea. În secolul nostru, în Franța mai cu seamă, s'au format așa

numitele *Camere sindicale*, a căror scop iese protecțiunea reciprocă și revendicarea drepturilor de interes comun.

Mult timp Italia a păstrat monopolul facturii artistice a instr.-elor de coarde, a cărei perfecțiune a atins-o prin factorii Stradivarius, Amati și Guarnerius, și Germania pe acel al instr.-elor de suflare. Astăzi Franța, Italia și Germania sînt furnizoarele aproape exclusive ale întregii lumi muzicale. O factură care a luat o mare dezvoltare în Anglia și Statele Unite iese cea a pianelor și a armoniilor. Sediurile principale ale facturii muzicale sînt desigur capitalele statelor, centrurile muzicale; dar pe lângă acestea sînt și orașe mici în care factura instr.-ală iese foarte dezvoltată și chiar unele în care iese principală lor resursă. Astfel sînt în Franța Mirecourt, care are și o școală profesională, în Germania Markneukirchen, Klingenthal, Mittenwald ș. a. Pe lângă fabricile mari care construiesc instr.-ele de la cele mai mici detalii ale lor până la ultima fețuire, factura în mic, provocînd diviziunea lucrului, a dat naștere la o mulțime de industrii diverse; astfel lăzile pianelor, mecanicele, claviaturele, postavurile pentru cîocanașe, înădușitori, ș. a., cheile pentru flaute, clarnete ș. a., pavilioane, pistonii, ancii, ș. a. au specialiștii lor și sînt case

cari nu fabrică dect asemenea detalii.

La diferite articole speciale trătînd despre instr.-e se pot vedea numele acelora cari au strălucit mai mult în această ramură a industriei și mai cu samă a acelora cari, prin invențiunile lor și prin perfecționările aduse fabricațiunei instr.-elor muzicale au contribuit la progresul artei noastre.

Factură, cuvînt care are deosebite accepțiuni. Din punctul de vedere al organografeii, F. exprimă atît ansamblul factorilor de instr.-e muzicale, patronii și lucrătorii, (v. *Factor*), cit și însuși fabricarea și comerțul acestor instr.-e. Din punctul de vedere al compozițiunei, F. iese constituțiunea, modul de construire a unei compozițiuni. Din acest punct de vedere, iese poate fi largă sau minuțioasă, abilă sau neîndemanatică, îndrăzneată sau timidă, arhaică sau modernă, ș. a. Regule generale în această privință nu pot fi date; numai gustul și experiența pot fi buni călăuzi. Calitățile de F. ale unei compozițiuni nu depînd atît de la frumuseța și noutatea temelor pe cari aceea compozițiune se bazază, cit de la arta cu care compozitorul le-a expus, le-a dezvoltat, reluat, armonizat, modulat, orchestrat; depînd prin urmare de la știința, gustul și experiența lui. În F. unei compozițiuni trebuie a considera esențialmin

te genul acestei lucrări și subiectul ce are a trata. O idee măreață, epică, trebuie desigur să fie caracterizată prin efecte largi, viguroase, fără multă îngrijire de detaliu, pe cînd un subiect grațios, elegant va cere din contra finețe de detaliu, îngășie în idei, în conducerea armoniei ș. a. Un exemplu frapant de deosebirea de F. ie că desigur altfel trebuiesc tratate diferitele partide ale unui quartet instr.-al, destinat unei execuțiuni intime, într'un salon, și altfel acele ale unei mase coraleacompaniate de orchestra, destinată a se face auzită într'o sală de teatru sau în aer liber.

Prin expr. *Arie de F.* se înțelege o arie (v.) a căreia scop principal fiind a pune în evidență resursele vocale ale unui cîntăreț, compozitorul pune pe un plan cu totul secundar nu numai armonia și acompaniamentul, dar chiar și expresiunea dramatică a textului, concentrînd toată îngrijirea sa asupra mersului melodic al acestei arii, în care caută a îngrămădi efectele vocale cele mai strălucitoare, salturile brusce de la un registru la altul, trilurile, ruladele și tot arsenalul celor mai aride greutăți ale artei cîntului.

Fado, cîntec popular portughez, constînd într'o recitațiune zisă pe un acompaniament de un ritm bine pronunțat ținut de chitară. Variază cu locurile

unde se cîntă și astfel sînt *F. de Coimbra, de Lisabon, de Figuera da Foz* ș. a. până și *de Açores și de Madeira*.

Fa feint (tr.) = fa prefăcut, nume dat pe timpul solmizării cu mutațiunii sunetelor (*do și si bemol*) cari luau numele de *fa*, după cum se solmiza în exacordul aspru sau cel moale, semitonul trebuind a se numi totdeauna *mi-fa*.

Fagot (it.: *Fagotto*, germ.: *Fagott*, fr.: *Basson*), instr. cu ancie dublă și tub conic, basul indispensabil în orchestra al familiei instr.-elor de suflare construite în lemn. Tubul ie format din mai multe fragmente reunite între iele; ancia ie adaptată la un tub subțire de alamă, numit *bocal* și afectînd mai mult sau mai puțin forma unui S.

Înainte de sec. 17 instr.-ele de suflare aveau ca bas instr.-ele din familia *bombarde-lor* (v.). Aceste, pe lingă că acțiunea de a sufla în iele ostenea peste măsură pe executant, dar erau și departe de a fi comode de mînuit, aceasta din cauza lungimei lor. Se atribuie unui călugăr, *Afranio* din Ferrara, ideea de a frînge tubul bombardei bas pentru a-i da o formă mai maniabilă. Instr.-ul construit



36. Fagot.

le Afranio, descris într'un opus publicat în 1539, consta din două tuburi cari comunicau prin ajutorul altor tuburi mai mici, și dintr'un sistem de foi; Țel a fost numit *fagotto* = sarcină, de la aspectul ce avea această adunătură de tuburi. Vr'o 30 de ani după Afranio, Sig. Scheitzer, din Nuremberg, căută a perfecționa F.-ul, îl debărăsă de foile lui și făcînd aluziune la dulceața timbrului, îi dădu numele de *Dulciana*. Noul instr. nu întirzie a detrona cu totul vechile bombarde și în curînd Țel dădu naștere la o întreagă familie, de la sopran până la contrabas. Praetorius descriînd familia fagotelor uzitate în sec. 17 le dă următoarele extensiuni:

- 1) *Diskant-F.*: sol_2 — do_1
- 2) *F. piccolo*: sol_1 — re_4
- 3) *Chorist-F.*: do_1 — sol_3
- 4) *Quart-F.*: sol_1 — re_3
- 5) *Quint-F.*: fa_1 — do_3

Instr.-ele acute însă, (1 și 2) îndeplinînd acelaș rol ca și oboele, nu s'au bucurat de favoarea de care n'au întirziat a se bucura cele grave, mai cu samă n°. 3, cari samanau deja cu cele de azi. Aceste instr.-e dădură naștere la diferite altele, cunoscute sub numele de *Courtaud*, *Cervelas*, *Bassanello*, *Schriari* ș. a., cari difereau prin formă, dar cari, toate instr.-e cu ancie dublă, căutînd a realiza o mare lungime de tub într'un mic volum, nu Țerau decît fagote mai mult

sau mai puțin perfecționate, mai mult sau mai puțin primitive.

Instr.-ele lui Scheitzer, descrise de Praetorius, cari se bucurau de o mare considerație pentru calitățile fabricațiunei lor, aveau numai două chei; cu timpul numărul cheilor crește astfel, că la începutul sec. 19 fagotul are deja 8 chei, plus două mici pentru ușurarea producerii armonicelor. În prima jumătate a sec. 19. Adler și Savary din Paris, Almenrăder în Germania, Simiot în Lion, și mai cu samă Ad. Sax în Paris, aduc fagotului diferite perfecționări. Totuși F.-ul Țe instr.-ul care a suferit mai puțin modificări în timpurile moderne. Către 1854 deja s'a încercat a se aplica F.-ului sistemul Böhmer, (Triebert în Paris), dar fără multă reușită, diviziunea rațională a tubului denaturîndu-Ț timbrul, și sistemul de inele, din cauza lungimei pirghiilor, producînd o specie de clempănitură displăcută. Totuși aceste încercări n'au ramas netructuoase, căci au condus la invențiunea instr.-elor numite *Sarusofoani* (v.). F.-ele de azi sint instr.-e de forma văzută în figura de mai sus, avînd 8 borte laterale pentru degete și în general 16 chei: Țele se construiesc în trei dimensiuni deosebite.

1) F.-ul propriu zis, de dimensiune mijlocie, avînd o lungime totală a tubului de aproape 3 m., îndoit în două, are

o extensiune relativ enormă: si_1 — fa_4 . Notele acute însă sînt de un timbru aspru și greu de emis. De altmîntrelea o ancie moale ușurează producțiunea sunetelor grave, o ancie tare a celor acute. F.-ul iese prin excelență un instr. de orchestră, și nu apare decît excepțional în muzica de cameră (Beethoven, Septet op. 20, Quintet op. 16); cit pentru bandele de armonie, sonoritatea sa iese slabă în raport cu sonoritățile puternice ale basilor metalici de cari dispun timburile moderne. Deja Cambert în orchestra baletului său *Pomone* (1659) îl întrebuințază. Dar adevărata aparițiune în orchestră a F.-ului datează de la Händel (*Rinaldo* 1711). Nicî Händel, nicî Bach însă, nicî chiar Gluck în magistrala-î orchestrațiune, nu-l întrebuințază decît pentru a dubla basul instr.-elor de coarde. Haydn și Mozart cei întîi îl deosebesc de acesta și fac din iese adevăratul bas al instr.-elor de suflare. Beethoven îl ridică încă din acest rol secundar și-î pune în lumină calitățile lui expresive. După acesta Weber și Meyerbeer reușiră a descoperi nouă efecte încă de expresiune dramatică în resursele acestui instr., care în adevăr are calități cu adevărat excepționale. Pe lângă extensiunea sa colosală, care îl face să joace în orchestră cînd rolul de tenor cînd acel de bas, are și un

timbru care se aliază minunat cu toate familiile orchestrei moderne, și cu toată gravitatea sunetelor lui, iese se pretează la un joc destul de repede. Un gen particular al fagotului sînt salturile în octavă, în note bineaccentuate (Beethoven Simfonia 8; Meyerbeer *Hughenoții*). De la Haydn iese obiceiul a se scrie două părți de F., scrise în partițiune pe același portativ, în cheia basului pentru notele grave, în cheia de tenor pentru registrul acut, notele sîntînd astfel după cum sînt scrise.

Metode de fagot au scris Ozy, Blasius, Jancourt, Frölich, Küfner, Cugnier ș. a. cari au fost și virtuozii remarcabili.

2) *Contra-F.* (v.) sîntînd octava gravă a F.-ului ordinar.

3) *F.-quintă* sau *Quint-F.*, *Tenor-F.*, care sună o quintă mai sus de F.-ul ordinar: fa_1 — fa_4 . Numai registrul acut, foarte rar întrebuințat în F.-ul ordinar, nu iese de loc întrebuințat în acesta. De altmîntrelea nu se găsesc exemple de întrebuințarea acestui instr. în orchestră, unde în grav iese înlocuit cu avantaj de F.-ul ordinar, și în acut de cornul englez sau de oboi.

În 1827 Savary din Paris a construit un *F. octavia*, sîntînd octava F.-ului ordinar, dar care n'a găsit aplicațiune practică.

Numele de F. se dă încă în orgă unui joc de tuburi cu ancie imitînd mai mult sau mai

afin timbrul F-ului și în armonia la jumătatea gravă a ocului al patrulea, a căruia umătate acută se numită *oboi*.
Fagot-contră = *Contra-fagot* (v.)
Fagotist se acel ce cîntă din fagot (v.).

Fagot-geigo (germ.) = fagot-violă, după L. Mozart iera un instr. de coarde și arcuș, uzitat în secolul trecut, intermediar între viola actuală și violoncel. Iera încă numit și *Hundbass*.
Fagotlino (it.), dim. de la *fagotto*, nume dat instr.-elor acute din vechia familie a fagotelor.

Fagotto (it.) = fagot (v.).
Fagottone (it.), augm. de la *fagotto*, v. *Contra-fagot*.

Fahnenmarsch (germ.) = marșul steagului, marș intonat de muzica la scoaterea și la reîntrirea steagului.

Fa-la se numeau în sec. 16 și 17, în Italia, cîntece pentru una sau mai multe voci, în genul popular, fără text, cîntate pe silabă ca *fa-la*, sau *tra-la-la* ș. a., sau chiar numai terminate cu un refren pe asemenea silabe. M. Clementi a dat acest nume la mici bucăți destinate pianului.

Falcon, nume dat în repertoriul teatral muzical unor roluri cari pe lângă calități vocale dezvoltate prin arta cîntului cer și o puternică expresiune dramatică. Astfel sînt: Alice în *Robert le Diable*, Rachel în *la Juive*, Valentine în *les Huguenots* ș. a. Numele le vine de la celebră cîntăreață M.-C.

Falcon (1812-1897) care în cariera sa excela în astfel de roluri.

Falș se zice în muzică de tot ce sună contrar legilor acustice sau convențiunilor stabilite. Astfel *Sunet f.* se acel ale cărui intervale cu sunetele ce-l înconjoară nu sînt în raporturile stabilite și prin urmare sună displăcut pentru auz. *Interval f.* vom avea cînd unul din sunetele ce-l formează se f. *Acord f.* cînd conține unul sau mai multe sunete f.-e sau cînd nu poate fi clasat în nici una din categoriile de acorduri admise de știința armoniei. În acelaș sens se zice *Intonațiune f.-ă*, *Expresiune f.-ă*, *Rezoluțiune f.-ă*. ș. a.

Coarde f.-e, *instr.-e f.-e*, sînt acele cari nu-s acordate sau mai bine zis acele cari, din cauze de defecte în construcțiunea lor, nu pot fi acordate. Mai cu samă coardele de intestine, din cauza inegalității grosimei lor, sînt supuse acestui defect.

Persoanele ce nu-și pot da samă de intervalele ce aud sau de justeța unui sunet, au *auz f.*, *urechii f.-ă*; acele cari nu pot reproduce cu vocea un sunet sau un interval auzit, au *voce f.-ă*. Una însă nu implică pe alta: sînt mulți cîntăreți cu voci minutate și cu urechi ce numai la muzicanți n'ar trebui să fie și pe de altă parte vocea de compozitor se proverbială.

Quintă f.-ă, quartă f.-ă, numesc unii teoretici quinta și quarta micșurată; alții deosebesc, dînd epitetul de f. numai intervalelor formate din note ne aparținînd aceleiași tonalități. Astfel de ex. *re-la* 2 ar fi o quintă mică dacă aparține lui *do* minor sau *mi* 1 major și *falsă* dacă sintem într-o altă tonalitate. Sint deosebiri lipsite de fundament și fără avantaje practice.

Relațiune f.-ă ie o relațiune discordantă dintre două sunete aparținînd nu aceluiaș acord ci la două acorduri succesive (v. *Relațiune*).

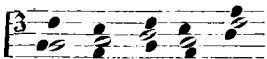
Falset (it.: *Falsetto*, fr.: *Fausset*, germ.: *Fistel*) nume cę se dă registrului acut al vocilor bărbătești, femeiești și copilărești, registru numit și *de cap*, prin opoziție cu registrul grav și cel de mediu, numite *de piept*. Sunetul, pentru a se produce, cere aici tensiunea cea mai mare a coardelor vocale, cari nu vibrează decit în partea lor superioară, pe cînd în registrul de piept iele vibrează în toată întregimea lor. Timbrul acestui registru diferă foarte mult de acel al vocei ordinare, apropiindu-se de al flautului. Studiul poate egaliza la femei și copii timbrul falsetului cu acel al registrului de piept; la tenori această egalizare nu ie posibilă decit pentru notele grave ale acestui registru, timbrul alterîndu-se și devenînd din ce în ce mai anormal cu

cit notele sint mai acute. Cit pentru bași, iei de ordinar renunță cu totul la întrebunțarea acestui registru, mulțumîndu-se cu registrul de piept.

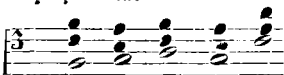
Falsetist, nume dat cîntăreților exercitați în registrul de *falset* (v.). Mai cu samă înainte de sec. 17 ierau apreciați acest fel de cîntăreți, căci vocile de femei ne fiind admise în biserică și notațiunea proporțională fiind prea complicată pentru a fi învățată de copii, partidele de altist și de sopran ierau ținute în corurile bisericesti de barbați exercitați în acest scop și numiți falsetiști, *alti naturali*, *tenori acuti* ș. a. (v. *Alto*). Trebuie a deosebi pe aceștia de cîntăreții cari pe lingă studiu și exercițiu aveau nevoie și de alte sacrificii pentru a putea ținea aceste partide acute, (v. *Castrati*).

Falso-bordone (it), *Faux-bourdon* (fr.) ie una din cele mai vechi forme ale cîntului polifon, analoagă cu vechiul *organum* (v.) dar de care se deosebea de la origină chiar prin aceea că pe cînd acesta nu admitea de cit consonanțe perfecte, octava și quinta sau resturnarea acesteia, quarta, F.-b. se baza pe terță și sextă. Acest gen se dezvoltă în Anglia, unde iera numit *Fa-burden* și iera în două sau trei voci. F.-b. în două voci constă dintr'un cînt dat (*Cantus firmus*), și dintr'o a doua partidă care mergea paralel, în terțe superioare sau în

rioare. În trei voci, pe lângă
ntul dat ținut de tenor, se a-
iuga o a doua parte (contra-
nor), o serie paralelă de terțe
perioare, care însă începea și
irșea de regulă cu quinta, și
a treia, în terțe inferioare,
are începea și sfârșea în unison:



Cum însă în realitate această
treia partidă se executa de
o parte superioară, suna cu o
octavă mai sus astfel că se ob-
ținea o serie de acorduri de
terță și sextă:



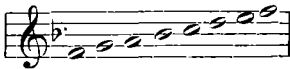
și bucata avea un „bas fals”
pentru că basul notat execu-
tându-se cu o octavă mai sus,
ca adevărat bas rămânea teno-
rul; de aici expresiunea: a cînta
cu bas-fals = *falso-bordone*. Ie
una din explicațiunile ce se dă
acestei expresiuni, căreia de
altmintrelea i se mai dă și al-
tele tot atât de plausibile.

Cu timpul și cu dezvoltarea
cîntului polifon și acest gen
trecut pe continent a luat o
dezvoltare mai mare prin maș-
trii francezi, flamanzi și ita-
lienii și s'a dat numele de F.-b.
la o armonizare simplă a cîntu-
lului dat, dar fără a se mai
păstra mișcarea paralelă, ci în
acorduri consonante, notă con-
tra notă. Mai târziu încă, școala
contrapunțului vocal din sec.

16 și 17 își exercitează influen-
ța sa. Pe lângă un *cantus*
firmus luat din cîntul grego-
rian, care cele mai de multe
ori iera respectat, se scrieau
melodii în contrapunct din
ce în ce mai încărcate de for-
mule și de ornamente, sau chiar,
păstrindu-se o simplitate în
scriere, o învoială tacită între
compozitori și executanți făcea
că bucăți întregi notate notă
contra notă, iera la execu-
țiune încărcate de ornamente
alla mente. Astfel pare că se
cînta prin tradițiune în capela
sixină celebrele *miserere* ale
lui Allegri, Baj, Dentice.

Cum se vede, în cursul tim-
pului, F.-b. a fost o expresiune
prin care se denumea armoni-
zarea în mai multe voci a unui
cînt dat, și în acest sens iesel
s'a menținut în stilul bisericeii
apusene până în zilele noastre.
Numai inovațiunile armonice
aduse de cursul timpului fac
că un F.-b. modern nu mai
are aproape nimic comun cu
Fa-burden primitiv.

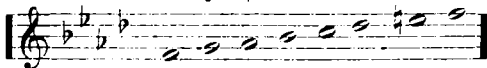
Tot numele de F.-b. s'a dat
în cîntul bisericeii apusene spe-
ciei de psalmodie în care fraze
întregi sint zise pe o aceeași
notă aproape până la sfîrșit.
Fa major, tonalitate bazată pe
nota *fa* ca tonică și avînd ca
armatură un bemol:



Ie una din cele mai întreb-

ințate. Schubart în opul seu „Ideen zur einer Aesthetik“ îi atribuie puterea expresivă a mulțumirei și liniștei (v. *Caractere*).

Fa-mi, denumirea semitonului pogoritor în solmizarea prin



în gama melodică suitoare se becarizază de ordinar nota *re*, pe cînd în cea pogoritoare se restabilește bemolul lui *mi*. Caracteristica expresivă a acestei tonalități ie (Schubart: „Ideen zu einer Aesthetik“) melancolia, plîngerea celor pierduți, desolarea (v. *Caractere*).

Fan sau *Phan*, specie de *Ceng* (v.) uzitat în Siam.

Fandango, cel mai național din dansurile populare spaniole, jucat de ordinar de un barbat și o femeie. Muzica ie o alternațiune de cuplete cîntate, în timpul cărora danșitorii stau și o mișcare ritmică a castanetelor, totul bine înțeles cu obligatul acompaniament al chitarei. Măsura ie $\frac{3}{8}$, mișcarea vioaie, și castanetele execută figura ritmică:



Se mai numește și *Rondena* și *Malaquena*. Din Spania a trecut în sudul Franței și în Italia, unde se cîntă și se dansează însă cu modificări.

Fanfără, semnal de un caracter

mutaționii, ori unde ar fi fost iel aşăzat.

Fa minor, tonalitate bazată pe *fa* ca tonică și ca paralelă a lui *la* major avînd ca armatură patru bemoli;

viu, marțial, destinat trompetelor, format din sunete luate din seria armonicelor și terminîndu-se de ordinar pe dominantă. Origina acestor semnale trebuie a o căuta în Franța. Tot astfel se numesc arii destinate trompetelor de vînătoare, în $\frac{6}{8}$, mișcare *allegro* sau *allegretto*. Efectul pitoresc al acestor arii nu a întîrziat a fi reprodus în muzica dramatică și chiar în piese care nu ierau destinate a fi însoțite de muzică. Astfel mai multe scene din piesele lui Shakespeare sînt acompaniate de F.-e. Printre exemplele celebre de F.-e ce ne procură muzica dramatică se citează F. anunțînd sosirea guvernorului în *Fidelio* de Beethoven, *acea* din actul al doilea din *Sirruense* de Meyerbeer ș. a. În operele lui Wagner asemenea găsim numeroase exemple. În afară de teatru încă s'au scris bucăți imitînd în muzica simfonică caracterul F.-elor de vînătoare. Weber a scris o F. pentru 20 de trompete în *do*.

Numele de F. se dă încă (mai cu samă în Franța), la o ban-

l de muzicanți numai cu instr.-e de suflare așa zise de metal: corni, cornete, trompete, tromboni; saxhorni, saxotrompe, căroră cite o dată li se dauă instr.-e de percusiune. Muzicele regimentelor de cavalerie și a celor de vânători snt în general F.-e, pe cind a celor lalte regimente de infanterie sint armonii. La expoziția de electricitate ținută la Paris în 1881 a figurat sub numele de *F. d'Ader* un aparat care întărea puternic o arie cîntată cit de încet.

Ang-hiang, instr. chinez, analog cu acel numit *Kü.g* (v.) de care se deosebește numai prin aceia că în loc de pietre sonore are 16 bucăți de lemn tare, diferit acordate, ce se lovesc cu un ciocan. Pare ca a fost imaginat de împaratul Hang-hi, în 1679.

Fango-fango, fluier primitiv, uzitat la locuitorii unor insule din Oceania. Îe format dintr'o trestie închisă la ambele capete prin două noduri ale ieii; o deschizătură în apropierea unui capăt servește pentru însuflarea aerului, pe cind alte citeva borte laterale servesc pentru regularea sunetului. Caracteristic îe că aerul nu îe însuflat cu gura, ci cu nasul. Un fluier analog îe numit *Sigu*.

Fantastic epitet dat mai întăi (cătore 1830) unor compozițiunii oare cum condamnindu-le, și arătînd prin aceasta că în îele capriciul și fantazia compozi-

torului nu au ținut samă de nici o stavilă, nu numai în privința formei, dar și în ceia ce privește structura armonică, frazarea, în totul într'un cuvînt. Numai în timpurile mai nouă acest epitet a început a-și lua și în muzică adevăratul seu înfăles, aplicîndu-se la compozițiunii dramatice sau descriptive trătînd un subiect fantastic, în care intervenirea de forțe supranaturale joacă rolul principal. În acest sens avem compozițiunii f.-e în genul simfonic: *Damnațiunea lui Faust* și *Sinfonia f.-ă* (Berlioz), *Manfred* (Schumann), *la Danse macabre* (Saint-Saëns) *le Chasseur mandit* (C. Franck), *Erlkönigstochter* (N. Gade) ș. a., baleturi fantastice: *Coppelia* (L. Delibes). *Korrigane* (Widor), opere f.-e: *Freischutz* (Weber), *Robert le Diable* (Meyerbeer), *le Timbre d'argent* (Saint-Saëns), *le Songe d'une Nuit d'Élé* (A. Thomas), *Hänsel und Grettel* (Humperdinck) ș. a.

Fantazie (it.: *Fantasia*, fr. *Fantaisie* germ.: *Phantasie*) nume dat mai întăi unor compozițiunii instr.-ale fără formă hotărîită, și cari privity astăzi nu s'ar putea spune de ce autorii lor le-au dat numele de F. și nu pe acela de *Praeambulium*, *Ricercar*, *Sonata*, *Toccata* ș. a. În adevăr, toate aceste forme aveau la început caracterul comun de a consta din dezvoltarea fugată sau din imitațiunii libere asupra unei teme. Ast-

fel sînt primele compozițiuni instr.-ale ale lui Newsiedler, Gabrielli, ș. a. purtînd numele de F.

După stabilirea diferitelor forme muzicale, s'a păstrat numele de F. bucăților ne adoptînd nici una din aceste forme, sau mai bine zis a căror formă depinde absolut de gustul și inspirațiunea compozitorului, fără ca acesta să se supună unei schițe anumite. În acest gen de compozițiuni compozitorul dădea liber curs inspirațiunei sale, și în țele își găseau locul cele mai îndrăsuete, cele mai neobișnuite combinațiuni armonice, cele mai neașteptate modulațiuni, cele mai libere variațiuni ale temelor.

Astfel vedem mai întîi F. sau ca o bucată independentă sau ca o bucată servind de introduțiune, un preludiu foarte liber dezvoltat, înaintea unei fugi. Cele întîi compozițiuni de valoare de acest gen apar cu Bach, care ne-a lăsat atît fantazii independente (ca F. în *sol* pentru orgă) cît și bucăți intitulate astfel și servind de introducere altor bucăți (ca *F. cromatică și fugă* pentru clavicin, *F. și fugă* pentru orgă). După Bach forma sonatei fiind stabilită, F. începe a fi opusă acesteia. Astfel Mozart pe lingă mai multe alte fantazii remarcabile pentru piano, a lăsat și frumoasa F. care precede sonata sa în *do* minor. După acesta Beethoven,

în afară de F. pentru piano, cor și orchestră, dă titlul de „quasi una” F., la două dintre sonatele sale pentru piano (op. 27) raportîndu-se prin aceasta la forma lor liberă, și pe drept nimic nu l'ar fi oprit a da acest titlu și la altele, mai cu samă ultimelor.

În genul acestor fantazii, produse adevărat artistice, pot fi citate încă exemple de Schubert și Liszt pentru piano, de Schumann pentru piano și pentru piano și clarnetă, de C. Franck pentru orgă ș. a.

Un alt gen de F. ie inaugurat pe la începutul sec. 19 prin pianistul D. Steibelt, care uzurpă acest nume dîndu-l la bucăți ce nu țerau decît o amalgamă de motive, fie populare, fie luate din opere, fie în fine o serie de improvizățiuni asupra unei melodii, asupra unei arii, cele mai de multe ori mai jos de mediocră, care nemulțumită a toci dinții de pe cilindrele minavetelor, revenea la atac pentru a face să sîbirnte coardele sub degetele turbate ale pianistilor. Acest gen de compozițiuni, dacă li se poate da acest titlu, inaugurat în 1805 de Steibelt prin o F. pe motive din opera *Zauberflöte* de Mozart, se bucură un timp și se bucură încă de marea favoare a amatorilor pianisti. Dacă lăsăm la o parte partea comercială a lucrului, acest gen de compozițiune nu servește decît a satis-

ce dorința neînfrinată de a
erie a celor ce n'au idei și a
ce să piardă timpul acei ce
sau ce face cu îel.

De prisos a adăugi că cu tim-
oul genul și-a lărgit cîmpul
le acțiune, și de la piano a
recut la celelalte instr.-e și
chiar la orchestră și mai cu
samă la bande de armonie (v.
*Potpuri, Ilustrațiune, Selec-
tiane, Centon, Uvertură* ș. a.).
ăvă cuvinte, epitet dat la bu-
căți instr.-ale, mai cu samă
destinate pianului, dar afectînd
forma unor bucăți vocale. Ast-
fel stnt *Cîntece, romanțe f. c.*
(germ.: *Lieder ohne worte*, fr.:
Romances sans paroles).

Farandola (fr.: *Farandole*) dans
popular provansal de un ca-
racter vesel, vioi și de o miș-
care repede. Danșătorii, avînd
în fruntea lor pe muzicanți și
ținîndu-se cite doi de mină
sau formînd un lung lanț, ina-
inteață urmînd undulațiunile
curbei capricioasă descrisă de
cei ce conduc, F. ie prin ur-
mare mai mult un marș dan-
sat, obicinuit mai cu samă în
cortejiile serbărilor. Muzica ie
în măsura $\frac{3}{8}$, în mișcare re-
pede. Compozitorii moderni au
introdus F. în teatru: Gounod
în *Mireille*, Bizet în *l'Arlésien-
ne*; acest dans a procurat chiar
titlul și subiectul unui întreg
balet, de T. Dubois.

Farce (fr.) = farsă (v.).

Farsă (it.: *Farsa*), nume dat la
piese de teatru de un gen co-
mic, fără nici un fond artistic

și bázîndu-se numai pe o serie
de momente unele mai car-
ghioaze decît altele. Ie cel mai
jos grad al artei dramatice.
Uzitat în Franța deja de prin
sec. 12, sub numele de *Sottie*,
acest gen își are la toate na-
țiunile cu o literatură teatrală
tipurile ie: spaniolul *Gracioso*,
italienii *Arlecchino* și *Scara-
muccia*, germanii *Hanswurst*
și *Kasperle*, francezul *Jocrisse*
ș. a. au făcut să ridă multe
generațiuni. Totuși, în timp-
urile moderne genul ie aproape
cu totul decăzut. — În Italia sub
numele de *F. muzicală* se în-
tălege o specie de operă bufă
într'un act.

Fascii (fr.: *Eclises*, germ.: *Zar-
gen*), nume dat păreților late-
rali, șușeniștelor de lemn cari
unesc între ie cele două table
de armonie ale violinelor, chi-
tarelor ș. a. Înălțimea acestor
F., determinînd capacitatea lă-
zei de rezonanță, influențază
mult asupra sonorității instr.-
elor.

Fastoso (it.), cuvînt întrebui-
țat ca termin de exp. = cu
mindrie, cu măreție, cu pompă.

Față, nume întrebuițat de unii
autori francezi (*Face*) vorbind
despre acorduri, în acelaș sens
cu pozițiune (v.).

Fațadă (fr.: *Façade*) nume dat
în orgi grupului de tuburi ce
se așază în fața instr.-ului și
lemnăriei încunjurătoare, că-
reia de obicei i se dă un as-
pect arhitectural.

Fausse (fr.) = falșă (v. *Falș*).

Fausset (fr.) = falset (v.).

Faux (fr.) = fals (v.).

Faux-bourdon v. *Falso-bordone*.

F dur, în terminologia germană = *fa* major.

Fe, silabă uzitată în așa numita *bebisatio* (v.) și corespunzând notei numită astăzi *fa*.

Feerie, reprezentațiune teatrală, de mare spectacol, cu un subiect fantastic (v.), supranatural, în care genii atot puternice, spirite supra omenești, joacă un rol important. În toate aceste reprezentațiuni, în cari elementul miraculos ține primul rang, muzica ține și îea un rol mai mult sau mai puțin important, și sint chiar opere cari nu sint altă ceva decît feerii puse în muzică. În majoritatea cazurilor însă, în acest fel de reprezentațiuni, atențiunea spectatorului iese solicitată de frumuseța, luxul și varietatea decorurilor și a costumurilor, de surprizele mecanice teatrale, de grațiile balleturilor, într'un mod cu mult mai puternic decît de interesul acțiunii dramatice și de frumuseța intrinsecă a muziciei. *Armide* de Lulli inaugurează seria operilor de acest gen, care găsind atita faoare în gustul spectatorilor a fost urmată de *Persée*, *Phaeton*, *Bellerophon*, ș. a. de Lulli, de *Zoroastre* (Rameau), de *Zemire et Azor* (Gretry); *Aline* (Monsigny), *Aladin* (Nicolo), *le Lac des Fées* (Auber), *Zauberflöte* (Mozart), *Oberon* (Weber), sint ja-

loane care prelungesc seria până în zilele noastre cînd elementul feerie a luat o așa importantă în drama muzicală că cele mai mărețe producțiuni ale perioadei contemporane sint adevărate feerii muzicale. Astfel iese *Sigurd* de Reyer, astfel sint cea mai mare parte din lucrările lui Wagner și a măștrilor moderni.

Fait (fr.) = prefăcut, epitet dat mai de mult notelor atectate de un diez sau un bemol accidental (v. încă *Fictus*).

Fell (germ.) = cîmp, lagăr, cuvînt ce intră în combinațiune cu diferite altele. Astfel

F.-flöte, *F.-pipe*, *F.-pfeife*, jocuri de orgă, imitînd timbrul fluerului.

F.-musik = muzică militară.

F.-stücke = semnale militare.

F.-ton, nume dat tonalității mi bemol major, luată ca tonalitate a celor mai multe instr.-e uzitate în muzicele militare.

F.-trompete = trompetă de cavalerie.

F.-trummet, numește *Virdung* (1511) o trompetă lungă, îndoită de trei ori.

Fece, specie de violină uzitată în țările scandinave; are patru coarde (de ordin ardate la_2 - re_3 - la_3 - mi_1) puse în vibrațiune de arcuș și cite o dată și alte patru coarde simpatice întinse sub cele principale.

Femeiesc sau *femenin*, epitet dat în muzică unui ritm cînd ultima sa notă cade pe un timp slab, prin opoziție ca epi-

tetul masculin sau bărbătesc, dat unui ritm a căreia ultimă notă cade pe un timp tare, aceasta prin analogie cu aplicarea acestor epitete unui vers, după cum ultima silabă a acestuia ie scurtă sau lungă. Asemenea și o cesură (v.) poate fi masculină sau feminină.

În coruri se dă epitetul de femeiești vocilor acute, soprani și altişti, proprii femeilor. Astfel „un cor de voci femeiești” ie un cor format numai din soprani și altişti, chiar cînd aceste voci sînt ținute de copii. Cele mai de multe ori aceste coruri sînt scrise pentru trei voci (sopran I și II și altist) sau chiar pentru patru (sopran I și II, altist I și II). Cînd însă au o prea mare durată, iele devin monotone și lipsa vocilor grave se face repede simțită.

În corurile bisericești femeile nefiind decit excepțional admise a cînta, partidele destinate acestor voci sînt ținute actualminte de obicei de copii, iar în primii secolii ai muzicii polifonice, pe cînd greutățile notațiunei muzicale o făceau inaccesibilă copiilor, aceste partide ierau ținute de bărbați în falset sau de castrați (v. *Alto, Castrat, Falsetist*). Această proibitiune a femeilor de a cînta în biserică ie de vechie dată. Deja în cultul evreu nu le iera permis a cînta, și în biserică creștină tăcerea femeilor ie impusă printr'un sinod ținut la Antiohia în sec. 4 și bazată pe un text

al Sf. Pavel: „*taceant mulieres in ecclesia.*” Acest text totuși pare că se rapoartă mai mult a opri femeilor votul în chestiuni de doctrină, de cit a le opri cîntarea. Ori cum această hotărîre a sinodului din Antiohia ie încă în vigoare. Papa Clement 14, vroind a înlătura pe castrați și pe falsețiși din biserică, permise (1769) ca în corurile bisericești vocile acute să fie ținute de femei. Această permisiune a lui însă nu avu multă durată, și chiar azi, atit în biserică apusană cit și în cea răsăriteană, femeile nu sînt decit excepțional admise a cînta la serviciul divin. Și totuși prin stabilitatea acestor voci, permisiunea participărei lor în corurile bisericești ar aduce nu numai o mare ușurință în studiul repertoriului, dar încă s'ar putea îmbogăți mult acest repertor.

Fenician. epitet dat de vechii Greci unei specii de mic *avlos* (v.) pe care-l numea și *gingras* (v.).

Fereastră v. *Urechie*.

Fericiri, nume dat unor cîntări din Liturgie, cu textul luat din Testamentul nou. Se numesc asttel fiind că fie care stih începe cu cuvîntul „fericiți.” Se cîntă înainte de *Sfinte Dumnezeule* și corul le cîntă de obicei în recitativ.

Fermata (it.) v. *Coroană*.

Fermezza (it.) = tărie. *Con F.* = cu tărie, cu hotărîre, termen de expresiune.

Fernambuc, lemn brazilian, de o culoare roșietică, întrebuințat în factura instrumentală mai cu seamă pentru construirea arcușelor. Cel întâi care i-a apreciat calitățile în acest scop a fost F. Tourte, la sfârșitul secolului trecut (v. *Arcuș*).

Fernwerk numesc Germanii jocul de orgă pe care Francezii îl numesc *Cornet d'Echo*, și care ie destinat a produce efecte de ecou, de îndepărtare. *Ferocce* (it.) termen de expresiune = cu sălbătăcie.

Fes, în terminologia germană = *fa* bemol.

Festival, nume dat în general la audițiunii muzicale la cari ăa parte un mare număr de cîntăreți sau instr.-iști, fie aceste audițiuni organizate cu ocaziunea unor serbări naționale sau populare, fie ca un concert monstru dat în onoarea unui compozitor sau spre amintirea unei date importante în istoria muzicii, fie cu simplul scop al adunării acestei mase muzicale, sau ca un stimulent la lucru pentru societățile muzicale.

Patria originară a F.-elor ie Anglia, unde mulțimea societăților corale și instr.-ale face mai ușoară întrunirea unui mare număr de executanți. Astfel deja din începutul sec. 18 vedem organizindu-se, unele anual, altele la doi sau la trei ani, audițiuni monstre date în sale imense sau în aer liber, de cantități imense de voci sau

instr.-e. Se citează în acest sens: *Sons of the Clergy F.-s*, la biserica St. Paul din Londra, organizate la 1709; *Tree Choirs F.-s*, ținute succesiv la Gloucester, la Worcester și la Hereford, de la 1724; apoi audițiunea anuală a oratorului *Messia* de Händel, la Londra, de la 1749; altele au loc la Liverpool, la Manchester, ș. a. unde executanții numără cu mii. Ca un exemplu de F. monstru dat în onoarea unui compozitor se citează acel dat la Cristal-Palace, în onoarea lui Händel: 2600 de coriști și 1200 de instr.-iști ascultați de un public de peste 22000 de auditori! ; înțelege că acest gen de F.-e nu poate avea decît meritul măreției și interesul curiozității, enormitatea masei excluzind orî ce delicatete de expresiune.

După modelul Englezilor, Americani n'au lipsit a organiza la rîndul lor de aceste audițiuni; se înțelege însă că ne avînd tradițiunile artistice ale Englezilor, nu pot ajunge nici la rezultatele la cari ajung aceștia.

Un cu tot alt interes prezintă F.-ele organizate în Germania, în Franța și în celelalte țări ale continentului. Aceste F.-e s'au născut din obiceiul societăților muzicale mai întâi a se întruni între ăele și apoi a concura. Societăți muzicale, venite din localitățile cele mai depărtate se adună într'o lo-

alitate și execută diferite bu-
 ăți în fața unei mulțimi imense
 trasă de aceste serbări. Se
 nțelege că programele acestor
 serbări, cari durează adese-
 măi multe zile, variază nu nu-
 maî cu locurile și obiceiurile,
 dar și cu genul societăților puse
 în prezență, cu mijloacele de
 care se dispune prin urmare.
 În fie care țară sînt societăți
 generale sau se constituiesc co-
 mitete cari organizează F.-ele
 la epoci anumite, fixează premiile
 și condițiunile concursurilor.

În Germania cele întăi F.-e
 datează de pe la sfîrșitul sec.
 trecut, dar pînă pe la 1800
 aceste serbări au un caracter
 pur local. În curînd însă so-
 cietățile de prin orașele vecine
 încep a fi invitate la aceste
 serbări a căror cerc se întinde
 continuu. De pe la 1826 a în-
 ceput a se organiza F.-e cu
 concursuri și cu distribuțiuni
 de premii ș. a. (v. *Concurs*) și
 cu cît ne apropiem de timpu-
 rile măi nouă, cu atît numărul
 acestor serbări crește, și nu
 ie rar a se vedea întrunite
 într'un orașel 70 pînă la 80
 de societăți cu 1500 pînă la
 2000 de executanți.

În Franța instituțiunea F.-elor
 nu ie anterioară anului 1846,
 cînd avură loc cele întăi, la
 ciroul de la *Champs-Elysées*,
 cu aproape 1000 de executanți.
 Apoi s'a organizat F.-e din
 ce în ce măi des și numărul
 lor anual astăzi ie foarte mare,
 în fie care oraș organizîndu-se

asemenea concursuri la cari
 ieau parte un mare număr de
 societăți, corale sau instr.-ale,
 numărul total al acestora fiind
 în Franța de peste 5000! Ex-
 pozițiunile măi cu samă au dat
 ocaziuni la serbări muzicale
 grandioase. Astfel pe cînd la
 1857 vedem la palatul indus-
 triei prima întrunire generală
 a orfeoniștilor din Franța, 172
 de societăți cu peste 3000 de
 executanți, la 1867 vedem un
 F. ce durează opt zile; acelaș
 lucru ie la expozițiunile din
 78 și 89 cari asemenea au dat
 ocaziuni la serbări muzicale
 și la concursuri la cari au par-
 ticipat mîi de cîntăreți și instr.-
 iști.

Urînd exemplul dat de ve-
 chile capele (v.) ale principilor
 și ale suveranilor din secolii
 trecuți, timpurile moderne au
 instituit și iele concursuri in-
 ternaționale la cari participă
 cele măi bune societăți sau
 bande muzicale din diferitele
 țări. Astfel de concursuri cari
 au fost inaugurate cu expozi-
 ționea din Paris de la 1878,
 s'au organizat în urmă în di-
 ferite rînduri și în diferite ora-
 șe și cel măi recent de acest
 gen iește acel organizat la
 Viena cu ocaziunea cincante-
 narului împaratului Frantz-Io-
 sef între bande de armonie,
 concurs la care participă și
 una din bandele militare rom-
 ne, sub direcțiunea d-lui
 Ivanovicî, inspectorul general
 al muzicelor militare.

compozițiunii îi dă un aspect mai artistic.

Numele de F. se dă încă în unele dansuri mai complicate diferitelor părți ce compun aceste dansuri. Astfel un *Cadril*, sau un *Cotillon* ș. a. se compun din mai multe figuri.

Figura corta (lat. și it.) numeiu vechii teoricianii un motiv format din trei note, dintre care una are o valoare cit amîndouă celelalte.

Figura muta (lat. și it.) = pauză.

Figura obliqua (lat.) se numea în notațiunea măsurată o linie oblică trasă pe portativ și reprezentînd în ea două note, grade alăturate. Nu avea o semnificațiune specială, dar în privința valorii notelor la încheieri cerea pentru nota a doua imperfecțiunea.

Figuri sonore sau *Figurele lui Chladni* se numesc în studiul acusticeii niște desemnuri regulate, simetrice, ce se formează făcînd să vibreză prin ajutorul unui arcuș, o placă de sticlă, pe care s'a presărat prealabil uâsip fin. Aceste figuri se formează pe liniile nodale și formațiunea lor a fost descoperită de acusticianul Chladni (către 1802) studiînd vibrațiunile placelor. Forma acestor desenuri depinde atît de modul cum îe fixată placa, cit și de diferitele puncte unde se formează noduri de vibrațiune.

Fila (a) un sunet (fr.: *fil*, it.: *fil* sau *afflar*) propriu zis îe a-l ținea mai mult timp fără

întrerupere și fără tremurătură în voce. Acest verb vine de la cuvîntul lat. *filum* = fr. În arta cîntului se numește în special *filarea* apnelelor un efect vocal ce constituie una din principalele îei greutăți. Acest efect constă în a ataca sunetul *pianissimo*, după ce mai întîi s'a făcut o bună proviziune de aer, a-l crește gradat pînă la *forte* și fără întrerupere în respirațiune, a-l descrește iarăși gradat pînă la nuanța primitivă. Trebuie a observa încă ca culmea intensității să fie exact la mijlocul duratei, cu alte cuvinte creșterea și descreșterea să aibă o durată egală (v. *Filat*).
Filarmonic = iubitor de muzică.
Societate f.-ă = societate muzicală.
Academician f., titlu ce poartă membrii academiilor f.-e din Bologna, ș. a, mai cu samă din Italia (v. *Academie*).
Filat v. a fla. Se zice cite o dată și în alt sens. Astfel: *coardă filată* (fr.: *corde filée*), coardă *învălită* cu un fir subțire, cea ce-î mărește diametrul și prin urmare o face aptă a produce sunete mai grave.

File de album v. *Album*.

Filpen (germ.) = a sări, vorbindu-se despre sunetul unui tub.

Filomela sau *Philonelle*, specie de țîteră cu arcuș, cu patru coarde, apropiindu-se mult de forma violinei.

Filosofia muziceii v. *Estetica*.

Filum (lat.) = fir, cuvînt întrebunțat de autorii latini atît pentru a exprima o *coardă* cit

și pentru a denumi linia verticală trasă lângă o notă, *coada* notei.

in (fr.) = fine (v.).

in'al, presc. pentru *fino al* (it.) = până la.

inal (it.: *Finale*) nume dat unei bucăți de ansamblu (v.) compusă din mai multe scene prezintind un interes din ce în ce mai mare și incheind un act de operă. Imaginat și introdus în opera bulă de un compozitor italian fără renume, N. Logroscino (1700—1763), găsi mai întâi aderenți în Leo, Pergolese, Hasse ș. a. și apoi trecu în opera *seria*, prin Paesiello și Piccini. Nicî Gluck, nici Gretry n'au scris F.-e în operele lor; dar cu începutul sec. 19 compozitorii iveau în afecțiune această specie de ansambluri și Cherubini, Mehul, Boieldieu, Rossini, Bellini, Donizetti scriu în operele lor F.-e de mare efect. Asemenea Mozart în *Nozze di Figaro* și *Don Juan* scrie magistrale F.-e. Beethoven însuși, în unica-i operă nu lipsi de a ne da un splendid F., de o profundă expresiune. Cu draua muzicală modernă, F.-ul propriu zis, în sensul italian, dispare, precum dispar și celelalte forme tipice; totuși acolo unde situațiunea dramatică permite, și chiar cere, compozitorii nu ezită a scrie magistrale concluziuni corale care în fond nu sint alt ceva decît tot F.-e.

Tot numele de F. se dă ulti-

mei părți a unei compozițiuni ciclice: sonată, quartet, concert, ș. a. mai cu samă cînd această parte nu afectează forma de *Rondo* (v.) ci cea de *Allegro* (v.), ca și partea întâi. Ultima parte a unei simfonii iese totdeauna un F. În scrierile instr. ale ale lui Haydn, partea ultimă iera cele mai de multe ori un *rondo* sau o temă cu variațiuni, bucăți de un caracter vioi, vesel. După Haydn, Mozart dă mai multă dezvoltare acestei părți, îi lărgeste forma și în simfoniile sale ne dă frumoase exemple de F.-e. Cu Beethoven în fine forma F.-ului iera proporțiuni grandioase și atinge cel mai înalt grad prin adăugirea corului, în sintonia a noua.

În Cîntul plan se dă numele de F.-ă, notei principale a unui ton, notă care revine mai adese ori și cu care de ordinar se termină melodiile scrise în acel ton. Iea joacă prin urmare acelaș rol pe care-l joacă în muzica modernă tonica, cu deosebire că iera nu iese totdeauna gradul întâi. Astfel F.-ele diteritelor tonuri ale Cîntului plan sint: pentru I și II-*re*, pentru III și IV-*mi*, pentru V și VI-*fa*, pentru VII și VIII-sol. În glaturile muziceî bisericești orientale finalele nu numai nu sint totdeauna gradul întâi al fiecărui glas, dar variază în acelaș glas cu mișcarea; astfel de ex. glasul al doilea stihiraric are finala *di* (*sol*)

- pe cînd ermologic are finala *pa* (re).
- Fine**, cuvînt ce-și găsește locul în bucățile cu reluări pentru a indica punctul unde iese a se termina bucata. Cite o dată acest cuvînt ie înlocuit printr'o Coronă (☉) pusă deasupra liniei de sfîrșit a tactului.
- Fingerbildner** (germ.) v. *Chiroplast*.
- Fingering** (engl.), *Fingersatz* (germ.) = degitat (v.).
- Fingerschneller**, *Fingerspanner* (germ.), nume date de L. Mälzel din Viena, către 1837. la două specii de aparate destinate degetelor pianistilor (v. *Chiroplast*).
- Fino** (it.) adv. = pînă la.
- Finto** (it.) = prefăcut, înșălător.
- Fiorito** (it.) = înflorit, se zice despre un cînt, despre contra punct, despre o cadență ș. a.
- Fioriture** (it.) = ornamente.
- Fiotlola** (it.), de la *fiotto* = val, nume dat une orî cîntecelor luntrașilor, numite încă *barcarole*.
- Fis**, în terminologia germană = *fa* diez.
- Fisarmonica** sau *Physharmonika*, nume dat de A. Häckel, din Viena, către 1821, la un instr. cu anci libere și claviatură; ie unul din antemergătorii armoniului modern.
- Fischiare** (it.) = a șuera. *Fischio* = șuerătura și șueratoare.
- Fischiardello** (it.) specie de fluier popular italian.
- Fis dur** în terminologia germană = *fa* diez major; *Fis fis* = *fa* dublu diez; *Fis moll* = *fa* diez minor; *Fisis* = *fa* dublu diez.
- Fistel** (germ.) = falset (v.).
- Fistula** (lat.) = tub și, prin extensiune, fluier. Acest cuvînt se întilnește cu diferite epitete; astfel: *F. largior* sau *F. minima* = fluier mare sau mic; *F. militaris* v. *Fifre*; *F. pastoralis* sau *F. pastoritia* = fluier ciobănesc; *F. rurestris* = fluier cîmpenesc; *F. panos* = nai; *F. helvetica* = fluier elvețian, flaut (v. *Fifre*); *F. organica* = tuburi de orgă; *F. vulgaris* = fluier ordinar; *F. pileata* = tuburi acoperite.
- Fistuliren** (germ.) a cînta sau a vorbi în *falset* (v.). Vorbindu-se despre tuburi de orgă sau altele, acest cuvînt exprimă acțiunea emiterii nu a sunetului corespunzător lungimei tubului ci uneia din armonicele acestui sunet.
- Fix** sau *stabil*, epitet dat în muzica vechilor Greci (gr.: εἰρώ;) sunetelor extreme ale tetracordului prin opoziție cu cele mijlocii, numite *mobile*, pentru că varieau după genul întrebuințat. Și în muzica modernă se dă de unii autori acest epitet gradelor 1, 4 și 5 ale gamei, fiind că iele rămîn invariabile, atît pentru modul major cit și pentru cel minor.
- Fl.**, în partițiuni, presc. în loc de *flaut* (*flute*, *flauto*, *Flöte*).
- Fla**, lovitură de darabană (v.) dată cu amîndouă baghetele aproape simultaneu.
- Flacări sonore** se numesc flacări

cari produse în tuburi la diferite înălțimi provoacă vibrațiuni sonore. Sunetul produs ie une ori așa de puternic că poate face să se cutremure podeala unei camere; alte ori se produce un contra curent care stingind flacăra dă un vuet ca descărcarea unui pistol. Fenomenul flăcărilor sonore a fost descoperit în 1777 de Higgins, prin flăcări produse arzind hidrogen. Acest fenomen a fost mai întâi studiat de Luc, apoi în 1802 de Chladni și G. de la Rive, mai tirziu de Faraday (1818), de Schaffgotsch și Tyndal (1869). F. Kastner a căutat a da o aplicațiune muzicală bazată pe acest fenomen și a construit instr.-ul numit *Pirofon* (v.) care însă a ramas numai ca un obiect de curiozitate științifică. astfel că până în prezent flăcările sonore n'au găsit o aplicațiune practică în artă. Știința însă le datorește mai multe explicațiuni asupra teoriei vibrațiunilor aerului.

Flagellum (lat.) pare ca a fost o specie de darabană.

Flageolet (fr.), singurul reprezentant al familiei fluierelor propriu zise care a primit perfecționări și a fost intru cit va admis în manifestațiunile artistice. Sub forma cea mai simplă, acest instr. nu ie altă ceva decit un fluier (v.) cu 6 sau 7 borte și cu tubul puțin cam conic, de multe ori de metal. Intre lumină

și imbucătură (plisc) ie intercalat un tub servind pentru introducerea aierului, numit *porte-vent*, astfel că acest instr. are o lungime aparentă mai mare decit cea ce corespunde notei sale celei mai grave. Acest tub, de lemn, cite o dată prezintă o umflătură, în care se pune o bucăciică de burete destinat a reținea umiditatea suflului.

Burney atribuie invențiunea acestui instr. unui oare care Juvigny, care ar fi cîntat din iel la faimosul *Ballet comique de la Reine* (1581). Cunoscut în secolii trecuți sub numele de *Flageol*, *Flayuis*, *Flaiol*, *Flaios*, *Flajos*, *Flajus* ș. a., în diferite rinduri s'a cautat a i se aduce perfecționări; factorii Guerre, Buffet, Gyssens ș. a. au cercat a-l scoate din pătura inferioară în care-l menținea timbrul seu țipător și degitatul seu defectuos. Astăzi construcțiunea lui s'a perfecționat mult, astfel că dacă se poate avea un F. pentru modestul preț de un leu, un F. cu chei sistem Böhm, de abanos sau grenadil, va costa 180 sau 200 de lei. Sint instr.-e în diferite diapazoane, și lungimea variază naturalmente cu diapazonul; cel mai obicînit ie acel în *sol*, a cărei notă cea mai gravă, *re*, sună pentru auz *la*₄. Extensiunea scrisă ie aproximativ de două octave:



suntînd însă cu o duodecimă mai sus: la_3 — la_6 . Această extensiune ie trecută une ori cu un semiton sau chiar cu un ton în grav (la unele instr.-e) și cu o terță în acut dînd pentru auz nota do_7 , \sharp , notă care nu ie dată de nici un alt instr. afară de orgă.

Amintînd prin timbrul seu pătrunzător sonoritatea neilor turcîi, clii va maiștri clasici n'au ezitat a-i da un loc în orchestră, ca element pitoresc; astfel îl găsim în *Les Peterins de la Mecque* de Gluck, în *die Entführung aus dem Serail* de Mozart ș. a. Totuși, cu toate perfecționările ce i s'au aplicat în timpurile moderne, n'a putut căpăta un rol în manifestațiunile înalte artistice și n'a putut ieși din orchestrele de dans de rang secundar, ale Franței și Belgiei; pe ori unde aiurea sonorității lui țipătoare ie preferată sonoritatea relativ mai domoală și mai artistică a flautului octavin. Metode de F. au fost scrise de Bousquet, Cournaud, Collinet, cari au fost și virtuozii remarcabili.

În 1810, un factor din Londra, Bainbridge, a imaginat și construit un *F. dublu*; consta din reunirea a două F.-e, unul

pentru mîna stîngă și altul pentru mîna dreapta, primînd aerul printr'o aceeași imbucătură. Scopul iera ca printr'un acelaș degitat pentru ambele mîni, să se poată obține atît notele scărei naturale cit și cele diezate sau bemolizate. Cele două F.-e putînd suna sau izolat sau împreună, permiteau execuțiunea de bucăți în două voci chiar. Către 1824, acelaș factor construiu *F. triplu*, pogorînd pînă la sol_2 .

Numele de F. se dă încă unuia din jocurile cele mai acute ale orgăi, cu tuburi de 2 sau chiar un picior. Aceleași jocuri în Germania iau denumirile denaturate de *Flaschnet*, *Flaschnet*, *Flasnet*, expresiunea F. fiind întrebuintată pentru a denumi ceia ce se numește în general sunete armonice în jocul instr.-elor de coarde.

Flagol, *Flagius* v. *Flageolet*. Flaututa, *Flauticle*, denumiri vechi de instr.-e din familiile fluierelor și a flautelor.

Flaiol, *Flaios*, *Flajos*, *Flajus* v. *Flageolet*.

Flamand. Școala *f.-ă* v. Țările de jos.

Flammen-orgel (germ.) = orgă cu flacări. v. *Pirofon*.

Flaschenet, *Flaschnet*, *Fasnet*, (germ.), corupțiunii a cuvîntului francez *Flageolet*, joc de orgă. Prin analogie de timbru s'a dat acest nume și micelor orgi portative, cu manivelă și cu sul dințat. De aici corupțiunea

rominească: *Flaşnetă*, dată a acestor instr.-e.

Flaschen-orgel (germ.) = orgă de butelci, nume dat în 1816 de W. Engel din Berlin unui instr. cu claviatură în care sunetul era produs în butelci de sticlă de diferite mărimi, printr'un curent provocat de foi mișcate de picioarele executantului. De altminterlea acest instr. nu mai este cunoscut decât după numele seu.

Flaschină, Flaşnet (germ.) v. *Flaschenet*.

Flaşnetă, v. *Flaschenet*.

Flat (engl.) = bemol.

Flatté (fr.) = lingușit, nume dat de unii autori apogiatuiei inferioare.

Flauste (fr.) veche denumire a flautului.

Flaut (it.: *Flauto*, fr.: *Flûte*, germ.: *Flöte*) nume rezervat la noi fluierelor cu gură laterală (v. *Fluier*), în care sunetul este produs de o pătură de aer, care, ieșind dintre buzele executantului convenabil așezate, se lovește de buza inferioară a gurei instr.-ului, care este ținut într'o pozițiune transversală corpului instr.-istului, de unde numele de *fluier transversal* (fr.: *flûte traversière*, it.: *flauto traverso*, germ.: *Querflöte*) ce i s'a dat. Pătura de aer lovindu-se de gura instr.-ului, se împarte în două; o parte luncind afară se pierde, iar cealaltă își urmează drumul prin tub, dar vibrând, produce sunetul. Un număr de borte

laterale, practicate în lungul tubului, și putând fi după voie închise sau deschise cu ajutorul degetelor, direct sau prin intermediarul unor chei, permit executantului a varia lungimea unde sonore, și prin urmare sunetul produs și seria armonicilor acestui sunet. Scara F.-ului este formată din fundamentale produse prin deschiderea succesivă a diferitelor borte laterale și din cele întâi armonice ale acestor fundamentale, armonice ce se pot obține cu o foarte mare ușurință.

F.-ele se fabrică de ordinul în lemn de preferință de grenadil. Se fabrică însă și din metal (mailehort sau argint), fildeş, baga, cristal, porțelan și chiar marmoră, materialul din care este fabricat instr.-ul neinfluențând întru nimica asupra sonorității (v. *Timbru*). În antichitate se fabrica chiar F.-e din ciolanele picioarelor animalelor, de unde numele lat.: *Tibia*.

Originea F.-ului este foarte veche și multe popoare din antichitate l'au cunoscut. Indienii, Chinezii, Japonezii pretind a-l fi întrebuințat de mulți secolii. Judecând după pozițiunea ce au unele instr.-e în raport cu instr.-istul în unele monumente, trebuie a admite că a fost cunoscut și de Egipteni, cari-l numeau *Sebi*. De la aceștia probabil l'au luat Grecii, cari-l numeau *Fluier egiptean* și *Platyaulos*, și apoi Romanii. *Tibia oblica*.

În Europa cea mai veche reprezentățiune a unui F. ie într'o frescă dăttind din sec. 11 și aflătoare la catedrala Sf. Sofia din Kiev. Autorii citează F.-ul ca un instr. foarte respindit în tot sfirșitul Evului mediu; Eust. Deschamps (sec. 14) îl numește *fleuthe traversaine*. Se citează un tratat italian publicat la Veneția în 1535, care ie o adevărată metodă de F. Se construiesc F.-e mari și mici și M. Agricola, în *Musica instrumentalis* (1528) constată deja o întreagă familie de *Querpfieissau Schweitzerpfieiff*; acest din urmă nume le vine pare de la faptul că la bătălia de la Marignan (1515) a fost pentru întâiași dată auzit la trupele svițerane. Această familie iera formată din *discantus*, *altus-tenor* și *bassus*. Numai, în indicațiunea diapazonelor acestor instr.-e ie evident o greșală, căci iel dă pentru F.-ul bas ca fundamentală nota re_1 , și un F. în aceste condițiuni ar trebui să aibă o lungime de 2 m. 34 cm. ! De altmintrelea Praetorius în *Organographia* (1618) atrage atențiunea asupra inexactităților curente ce se comit în stămarea înălțimeii diferitelor octave și ne spune că un concert de F.-e pe timpul lui se compune din 2 *discanti* (în la_3), 4 *alti-tenores* (în re_3) și 2 *bassi* (în sol_3). De asemenea iel face deosebire între *Querpfieiff*, pe care-l numește și

Traversa, și *Schweitzerpfieiff*, pe care-l numește și *Feldpfieiff*, care ie în sol_3 sau în re_4 , acestea întrebuițindu-se exclusiv în armată împreună cu darabana (v. *Fifre*).

În începutul sec. 17, după Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636), F.-ele întrebuițate în Franța sint; *sopran* (re_3), *alt-tenor* (sol_2) și *bas* (do_2). Cel mai întrebuițat dintre toate, și acel care ie considerat ca tip, ie acel sopran, numit generalminte în *re*. Ie de observat aici că tonalitatea F.-elor ie eronat îndicată un ton prea sus. Astfel de ex. pentru un F. a cărui notă fundamentală, toate boarte laterale fiind acoperite, ie *re*, mulți obicinuiesc a-l numi în *re*, pe ciud în realitate iel, ne transpunind notele, pe care urechiă le percepe astfel după cum sint notate, ie un F. în *do*. Acelaș lucru și pentru celelalte varietăți de F.-e.

Mult timp F.-ul nu avea pentru variarea sunetelor decit cite-va borte laterale, de ordin ar șase, cari ierau de ajuns pentru producerea celor șapte grade ale octavei; primele armonice serveau pentru octava a doua. Cit pentru notele cromatice, iele se obțineau prin astuparea parțială a boftelor laterale și prin așa numitul degitat în furculiță. Aceste mijloace primitive lăsau de dorit în privința inonațiunei.

Către mijlocul sec. 17 F.-ul

apătă prima cheie, pentru o șaptea borbă laterală (re_3^{\sharp}). Tot de prin acest timp s'a luat obiceiul a se parca tubul instr.-ului în trei sau chiar patru bucăți: capul, corpul, tăiat mai tirziu în două, și piciorul; corpul avea până la șase taburi de schimb pentru varierea diapazonului. Către 1722 tubul F.-ului ie lungit, așa ca să producă, prin ajutorul a două chei, sunetele do_3^{\sharp} și do_3^{\flat} . Această prelungire, care la început n'a fost apreciată ie cunoscută azi sub numele de *palte d'ut*. Ciți va anii după aceasta (către 1726), celebrul flautist Quantz, inventă dopul cu șurub, care astupă capătul superior al F.-ului și de la pozițiunea căruia depinde în mare parte justeța intonațiunei.

Mijlocul sec. 18 ie un period important în istoria F.-ului, căci introdus deja în orcestră prin Lulli (*Isis* 1677), la această epocă iel suplantază definitiv familia vechielor fluiere. Cele mai principale varietăți de F.-e întrebuințate pe acel timp ierau pe lingă *F.-ul ordinar* (re_3), *F.-ul mic quartă* (sol_3), *F.-ul bas quartă* (la_2), *F.-ul de amor* (si_2) și *F.-ul mic octavin* (re_4). Se construia încă un *F. bas* (re_2). Vom vedea mai la vale cari sint F.-ele întrebuințate astăzi; mare parte din varietățile încercate în cursul timpului fiind părăsite, unele din cauza timbrului lor prea

strident, altele ca prea obositoare: F.-ul bas cerind o cantitate enormă de aer, și pe lingă aceasta, din cauza lungimei, fiind foarte incomod de minuit.

O dată drumul cheilor deschis, diferiți factori și flautiști introduc nouă chei: astfel vedem rind pe rind pe Gerhard Hoffmann din Rastemberg (sol_3^{\sharp} , 1717), pe Kusder din Londra (fa_3 și la_3^{\sharp} , 1762), pe Dr. Rudolf din Hanovra (do_1 , 1777), ș. a., așa că la începutul sec. 19 găsim F.-ul cu nouă chei, datorit lui J. G. Tromlitz din Leipzig. În acest timp familia F.-elor consta din: *F.-ul tip* (re_3), *F.-ul de amor*, la o terță inferioară (si_2), *F.-ul terță*, la o terță superioară (fa_3). și *F.-ul mic octavin* (re_4).

Către 1797. un italian, G.-B. Orazi, din Roma, încercase de a lungi încă tubul F.-ului, pentru a obține pe F.-ul tip sunete mai grave decit do_3 , ducind astfel extensiunea lui până la sol_2 : această încercare nu avu succes. Asemenea nu întimpină succes o altă încercare, un *F.-bas*, o octavă mai jos de F.-ul ordinar, încercare făcută de Macgregor din Londra (1810).

Alte două nouă chei sint adause F.-ului de Tulou, profesor la conservatorul din Paris (1830), pentru notele fa_3^{\sharp} și do_4^{\sharp} . Tot Tulou îi adause o cheie numită de cadență, destinată a obține trilarile superioare pe notele do_5^{\sharp} , re_5 și mi_5 .

În fine către 1832 celebrul factor flautist bavarez Teobald Böhm își începu încercările sale de perfecționare, cari revoluționară construcțiunea F-ului. În aceste încercări el a



fost condus de observațiunea instr.—elor de cari se serveau Gordon și virtuozul englez Nicholssohn. Böhm mai întâi adoptă ca bază deviziunea rațională a tubului, astfel ca bortele laterale practicate la distanțe proporționale, fiind descoperite succesiv, să deie gama cromatică. A p o i tăstura acestor borte încă a fost modificată de el, mărindu-le diametrul.

37-38. Flaut.

torul F. Nolan din Stratford (1808).

Böhm modifică asemenea ca librul interior al tubului. Pătrunderea flautelor vechi era aceeași ca și a fluierelor: cor resturnat. Această pătrundere a fost adoptată mai întâi de Böhm, apoi schimbată în cea cilindrică, și iarăși modificată cilindrică pentru corp, ușor conică pentru cap. Alătura cu sistemul Böhm, sistemul vechi încă a primit perfecționări, mai cu samă în Anglia (A. Siccama 1845). Cu toate aceste perfecționări însă, F-ul vechi nu poate susține o comparațiune cu sistemul Böhm, și cu toată opozițiunea ce partizanii vechiului sistem au făcut și fac pe unele locuri sistemului nou, acesta, bazat pe rațiune și pe știință, va sfîrși desigur prin a se introna cu desăvîrșire.

Familia F.-elor întrebuințate astăzi îe împărțită în două grupe: *F.-e mari* și *F.-e mici* sau *octavine*. Toate ca extensiune au două octave și o quintă, notată în cheia lui *sol* pe linia a doua între re_3 și la_5 :



Singur instr.-ul tip, F.-ul în *do* (eronat numit în *re*) pogoară până la do_3 (unele instr.-e chiar până la si_2), și suie până la do_6 . Această extensiune îe

împărțită în patru registre: av ($re-do_4$), mediu (re_4-do_5), acut (re_6-sol_6) și supra acut (la_5-do_6).

Pe lângă F.-ul mare, în *do*, mai găsim: *F. în re_3* (eronat numit în *mi*), și *F. în mi_2* (eronat numit în *fa*). Apoi F.-e mici sau octave: în *do*, în *re* și în *mi*, octave terță. Extensiunea scrisă sună un semitonus sau o terță minoră mai sus pentru F.-ele în *re* sau în *mi*, și o octavă mai sus pentru octavele respective.

Din toate acestea numai a-cel în *do* și cu octavinul seu sint întrebuințate în orchestră, unde introdus prin Lulli (*Isis* 1677), în mijlocul sec. 18 suplantează definitiv familia fluerelor, și unde astăzi ie unul din instr.-ele obligatoare ale orchestrei atit de teatru cit și de simfonie, scriindu-se cel puțin două partide de F. către care se adauge une ori și o a treia partidă pentru octavin. Celelalte varietăți sint rezervate bandelor de armonie.

Sonoritatea F.-ului ie generalmente dulce; de un timbru după cum se zice *alb*, F.-ul ie un instr. foarte plăcut auzului, deși cite o dată lasă de dorit în ceia ce privește justetea intonațiunei. Iel execută cu multă ușurință și eleganță arpegii, game, triluri, în toată întinderea diapazonului seu, care ajunge până la limita extrem acută a sistemului muzi-

cal, octavinul, care continuă timbrul F.-ului în acut, atin-gînd pe *si*, și nici un instr. de suflare nu poate a-î fi comparat în ușurinta emisiunei. Un procedeu tehnic particular F.-ului ie așa numita *dubla lovitură de limbă*, care permite repetarea foarte repede a sunetelor de pe acelaș grad.

Metode și studii pentru F. au fost scrise începînd de prin mijlocul sec. 18, de Quantz (1752), Tromlitz (1791), Wunderlich, Berbiguier, Furstenuau, Farbach, Tulou, Terschak, Barge, Drouet, Doppler, Briccialdi, Böhm ș. a.

În orgă, prin denumirea de „jocuri de flaute” se înțelege jocuri formate din tuburi cu gură prin opoziție cu acele formate din tuburi cu ancie. Aceste jocuri pot fi de dimensiuni foarte variate, începînd de la flaut-le mari de 32 p., de 16, 8, 4 p., până la cele de 2 p. și chiar 1 picior. În armoniu se dă numele de F. jumătăței acute a jocului 1, a cărui jumătate gravă ie numită *Corn englez*.

Flautato (it.) = flautat, sau *Flautando* (it.) = flautînd, se numește în jocul instr.-elor de arcuș cînd se atacă coardele pe tastă, departe de scaunaș, cam la jumătatea lor; acest mod de atac al coardelor, defavorabil formărei cortegiului de sunete armonice (v. *Timbru*), modifică timbrul instr.-elor de coarde apropiindu-l oare cum

- de acel al instr.-elor de suflare. — Acest cuvint iese intrebuintat cite o dată vorbindu-se despre jocul tu sunete armonice, cari sint numite *flautate*.
- Flautbass (germ.), joc de orgă, in pedaliară.
- Flautino (it.), dim. de la *Flauto*, = flaut mic, octavin.
- Flautist, instr.-ist care cîntă din flaut.
- Flauto (it.) = flaut și fluier. *F. a becco* (flaut cu plisc) = fluier. *F. amabile* = flaut de amor. *F. di Pane* (flautul lui Pan) = năi. *F. diritto* (flaut drept) = fluier. *F. dolce* (flaut dulce) = fluier. *F. piccolo* = flaut mic, octavin. *F. traverso* = flaut transversal.
- F. cuspido* (ascuțit), *F. doppio* (dublu), *F. italico*, *F. major*, *F. minor*, *F. stoccato* (cu virf), jocuri de orgă.
- Flautone (it.), augm. de la *Flauto*, = flaut bas.
- Flebile (it.), termin de expr. = cu tristetă.
- Flet, *Fletna*, jocuri de orgă, v. *Flaut*.
- Fleurelles (fr.) expr. vechie intrebuintată pentru a denumi ornamentele melodice obicnute in primele timpuri ale contrapunctului inflorit (v. *Dis-cantus*).
- Fleuris (fr.) = inflorit, vorbindu-se despre contrapunct (v.). Mai de mult se zicea *fleurtis*.
- Fleuste, *Fleuthe*, vechi denumiri franceze ale flautului.
- Flexa (lat.), semn din notațiunea neumatică, v. *Neume*.
- Flighorn sau *Fligorn*, corupțiunii ale cuvintului germ.: *Flügelhorn* (v.).
- F.-locher (germ.) = tăieturile F. urechile violinei și a celorlalte instr.-e de coarde, practicate in tabla de armonie și avind forma unui *f*.
- Flogiera, specie de mic fluier uzitat la Greci in timpurile moderne.
- Flonlon (fr.), denumire a refrenurilor de vodevil, astăzi generalizată pentru a denumi o arie ușoară, pe motive uzate și fără nici un interes.
- Florentină = de la Florența. Cu acest epitet iese calificată in istoria muziceii și in special a opereii, reforma realizată către inceputul sec. 17 de pleiada de artiști florentini, in favoarea stilului monodic, înlăturind din muzica dramatică combinațiunile extrem de complicate ale contrapunctului stilului politonic vocal. Această reformă își are originea in intrunirile prietnești artistice ce se făceau la sfîrșitul sec. 16 in casele nobililor florentini Bardi și Corsi. Artiștii ce se adunau la aceste intruniri, nemulțumiți de puterea expresivă a stilului contrapunctului vocal, crează stilul monodic, melodia pentru o singură voce cu acompaniament instr.-al, sau cu un discret acompaniament de alte voci. Apoi căutînd a reinvia antica tragedie, căutară a aplica muzica monodică la teatru. Caccini Cavalieri și J. Peri

sunt numele cari figurează în fruntea acestei reforme, care a dat timpurilor moderne *Cantata*, *Oratoriul* și *Opera*, fără a mai considera influența ce stilul monodic a exercitat asupra muzicii instr.-ale. Această reformă însă ar fi fost desigur departe de aceste rezultate dacă chiar de la început iese nu ar fi avut în cimpul iese nu un talent puternic, dar un adevărat ge-

niu, pe Claudiu Monteverde. Acesta întări astfel bazele stilului recitativ, că edificiul clădit în timp de trei secolii continuu iese încă nesdruncinat.

Floridus (lat.) = înflorit, vorbindu-se despre contrapunct (v.). Florile-dalbe, unul din refrenurile colindelor obicinuite la Crăciun (v. *Colindă*). Una din melodiile cele mai uzitate cu această colindă iese următoarea:



Flöte (germ.) = flaut și fluier.

În general expr. F. iese rezervată pentru instr.-ele mari sau cel puțin de dimensiuni mijlocii, cele mici numindu-se *Pfeiffe*.

Flötenwerk (germ.) se numește în orgă totalitatea jocurilor numite de flaut.

Flotolle (fr.), nume ce se dă pe unele locuri ariilor numite în general barcarole.

Flügel (germ.) = aripă, nume dat pianelor și în general instr.-elor cu claviatură și cu coarde dispuse orizontal (v. *Clavir*), cari au forma unui pentagon neregulat sau mai bine zis a un triunghi dreptunghi cu unghiurile ascuțite trunchiate.

Flügelhorn (germ.), nume dat în Germania instr.-elor din grupul superior al saxhornilor

(v. *Saxhorn*): 1) *F. in Es* = saxhorn sopranino în mi_2 sau saxhorn alt în mi_1 . 2) *F. in C* sau în *B* = saxhorn sopran în do_2 sau în si_1 . Acesta iese instr.-ul numit specialmintre F. 3) *F. in G* sau în *F* = saxhorn alt în sol_1 sau fa_1 . 4) *Alt-F. in F* sau în *Es* = saxhorn alt în fa_1 sau mi_1 . 5) *Alt-F. in C* sau în *B* = saxhorn tenor în do_1 sau si_1 . Acesta iese numit încă *Bass-F.*

Fluier (fr.: *Flute*, it.: *Flauto*, *Piffero*, germ.: *Flöte*, *Pfeiffe*), instr. de suflare, format dintr'un tub de o formă cilindrică sau ușor conică, cu gură (v.). Prin ajutorul mai multor tăieturi circulare, practicate în părțile tubului și pe care executantul le acopere și des-

copere prin ajutorul degetelor sale, lungimea undeï sonore variază și tubul în aceste condițiuni poate da o serie de sunete fundamentale, o scară mai mult sau mai puțin complectă, care împreună cu primele armonice ale acestor fundamentale formează scara instr.-ului. Intreaga familie a fluierelor se împarte în trei secțiuni, după forma instr.-ului și după pozițiunea ce lea față de instr.-ul.

Avem mai întâi *F.-ul cu gura transversală*. Acesta ie simplu un tub deschis la amindouă capetele și *Telınca* ne prezintă forma lui cea mai primitivă. Gura transversală ie simplu tăetura circulară ce se află la capătul superior, pe unde se suflă. Mișcarea vibratoare ie produsă de curentul de aer care ieșind dintre buzele executantului se lovește contra mușchii acesteï tăeturi. Această specie de instr.-e ie după toate probabilitățile cea mai vechie. Poieții spun că vintul, agitind trestia și provocind vibrațiuni în unele din iele dispuse de hazard într'un mod favorabil, ar fi produs cel întâi sunet de F. și ar fi sugerat păstorilor timpurilor primitive, ideia de a imita natura înlocuind vintul prin suflul gureï lor. Ce-ar putea să ne spuie însă dacă această idee le-a venit lor din dorința de a-și procura distracțiune auzului, sau ca un mijloc de a aduna împrejurul lor turmele, cărora aceste su-

nete le indica vecinătatea apeï și le atrăgea. Orî cum această legendă a origineï fluierului, popularizată de Virgil, ie cu atît mai admisibilă cã trestia în picioare ie astupată la partea inferioară, și în acest caz, tubul resună cu multă ușurință. Din contra, cînd tubul ie deschis la amindouă capetele, cum ie cazul pentru F.-ele din această secție, punerea în vibrațiune a coloneï de aer ie foarte anevoioasă, și numai o lungă practică dă buzelor o dispozițiune particulară pentru aceasta. Aceste instr.-e sînt astăzi în aceeași stare primitivă în care le-a lăsat antichitatea; nici cea mai mică perfecționare nu li s'a adus. În țările occidentale ale Europeï nici nu sînt cunoscute. *Neiul* arab cu varietățile lui, respîdit în toate țările musulmane, *Laiacansi* al Indienilor, *Telınca*, *Trișca* și *Cavalul*, pare că sînt singurii reprezentanți ai acesteï secțiuni.

F.-ul cu gura laterală ie un tub închis la un capăt, în apropierea căruia, în însuși pãretele tubului, se prezintă o tăetură circulară, prin care se suflă. Această dispozițiune a gureï instr.-ului necesitează ca ie l să fie ținut într'o pozițiune transversală corpului instr.-istului, de unde numele de *F. transversal* (fr.: *Flute traversière*, it.: *Flauto traverso*, germ.: *Querflöte*, *Querpfiffel*) ce i s'a dat. Acestor F.-e factura modernă le-a adus importante

perfecționări și îele astăzi figurează în cele mai înalte manifestări ale artei muzicale (v. *Flaut*).

O a treia specie ne-o prezintă *F.-ul cu gura cioplită* sau *F.-ul cu dop*. La aceste F.-e capă-



te întră în vibrațiune producnd sunetul. De multe ori acest capăt, pentru a fi comod de pus între buze, iese cioplit, ceea ce-i dă aparență unui *plisc*, de unde încă denumirile de *Flute à bec* (fr.) și *Flauto a becco* (it.) ce i se mai dă. Acest mod de punere în vibrațiune a colonei de aer iese foarte lesnicios, și pe lângă seria sunetelor ce se pot obține prin descoperirea succesivă a bortei laterale, apoi foarte lesne se obțin și armonicele lor, ceea ce mărește extensiunea instr.-ului. Aceste F.-e, fiindu-se drept înainte executantului, li s'a mai dat încă numele de *F.-e drepte* (fr.: *Flute droite*, it.: *Flauto diritto*).

La toate popoarele originea F.-ului se pierde în cea mai adincă antichitate: iesel figurează pe cele mai vechi monumente ale civilizațiunii diferitelor

popoare și il găsim amestecat la tot telul de serbări profane și religioase, acompaniind dansul, însuflețind curajul reboinicilor, dind tonul cîntăreților și chiar oratorilor. În tot Orientul, și mai cu samă în antichitatea greacă, F.-ul a avut o mare importanță muzicală. După originea ce i se atribuia, după rolul seu, după dispozițiunea bortei sale laterale și natura scării sale, după materialul din care iese făcut, se deosebea un mare număr de varietăți de F.-e. Dar imensa cantitate de denumiri ce întrebuițau diferitele popoare pentru a arăta diferitele specii de F.-e, a făcut desesperarea multor savanți. Fetiș zice că numărul varietăților de F.-e citate de autorii antichității trece peste două sute! Și în adevăr, după forma lor, le găsim calificate de: *drepte, curbe, playate, mari mici, simple, duble, drepte, stingi, egale, inegale* ș. a. după materialul întrebuițat sint numite: *fistula, tibia, lotine, elefantine, calamaulos* ș. a.: după destinațiunea lor sint calificate de: *kitaristice, embateriene, pitice, dactilice, tragice, nupțiale, funerare* ș. a.: după originea lor sau după popoarele cărora li se atribuie inventiunea lor lize zicea: *argiene, beofine, corintiene, egiptene feniciene, libiene, tebane* ș. a.; după scara lor ieseau numite: *doriene, lidiene, frigiene* ș. a.

Această bogăție de epitețe des-
tul de inteligibilă în aparență,
îe foarte ambarasantă îndată
ce îe chestiune de a se hotări
sensul precis și tehnic al cu-
vintului, a se specifica nuanța
ce separa aceste varietăți.

Trebuie încă a observa că
expresiunile antice (*Aulos*, *Ti-
bia*, *Fistula* ș. a.) ce se traduc
în limbile moderne prin cu-
vintele *F.* (*Flute*, *Flauto*, *Flöte*)
se raportau atit la instr.-e cu
gură cit și la cele cu ancie,
despre existența cărora avem
o probă în specia de cutie nu-
mită *glossocomion*, cutie în care
se țineau anciele și care se
vede aninată în monumente la
gitul unor instr.-iști.

Orî cum, din marea favoare
din care se bucură în toată
Antichitatea, favoare ce și-o
păstra până în sec. 6 (după
Cassiodor) și chiar până în
sec. 7 (după Isidor de Sevilla),
F.-ul cade în discredit în cea
mai mare parte a Evului me-
diu, în care timp îe aproape
exclusiv în mina muzicanților
ambulanți și a poporului. E-
poca în care a redobîndit fa-
voarea muzicanților, nu poate
fi precizată; totuși îe constatat
că, deja din sec. 13 îl găsim
împărțind această favoare cu
flautul. În sec. 16 vedem *F.*-ele
formînd o numeroasă familie,
care după Praetorius (*Theatrum
instrumentorum*, 1620) se com-
punea nu mai puțin de cit din
opt membri, de la *sopranino*
(*Klein Flötlein*) de o lungime

de 14 cm. până la *contrabas*,
de o lungime de aproape doi
metri! Instr.-ele de o lungime
așa mare îerau susținute prin
ajutorul unui suport. Tot în
familie numeroasă găsim *F.*-ele
în timpul sec. 17 (Mersenne)
și chiar în prima jumătate a
sec. 18 (*Enciclopedia*) În acești
secolî, concertele de *F.*-e, or-
chestre formate din până la
20 de indivizi, aveau mare
căutare. Dar cu perfecționările,
ce obține flautul (*v.*), *F.*-ele
sînt din nou delăsate, îele
dispar din arena artistică, și
poate pentru tot deauna, ne
mai reminînd decit ca instr.-e
populare.

Materialul principal din care
se fabrică *F.*-ele populare îe
lenmul (teî, paltin sau tisă):
sînt însă și făcute dintr'un sim-
plu tub de trestie sau chiar
din metal sau alt material.
Se fac în toate dimensiunile
și în toate diapazoanele posi-
bile; unele chiar, fabricate de
oamenî fără nici o cunoștință
muzicală, au ca notă fundamen-
tală o notă ce n'ar putea con-
corda nici o dată cu un instr.
de o fabricațiune artistică și
de un diapazon fix. Asemenea
variază și numărul bortei laterale
și extensiunea lor; la
unele bortele laterale lipsesc
cu disăvirșire (*Telîncă*), altele
au 3 (ca instr.-ele fr.-e *Flutet*,
Galoubet ș. a.); altele au 5,
cele mai multe 6 (*Cavalut*,
Trișcă, instr. fr.: *Arigot*, ș. a.);
altele în fine au 7 sau chiar

dintre care unele acoperite cu cheri. Dar cu toate perfecționările ce factura modernă a cercat a aplica F.-ului fr. numit *Flageolet* (r.), acesta n'a putut obține favoarea compozitorilor, cari nu vor a-l întrebuința decit pentru culoare locală, și nu-și găsește locul decit în orchestrele de dans de un rang ca totul secundar.

Poate această specie de ostracism care alungă F.-ul din arena artistică nu contribuie puțin la farmecul produs de timbrul lui cind îl auzim la munte și în cimpie.

F. baston v. *Ciacan*.

F. ciobanesc = *Caval* (r.).

F. cu dop v. *Fluier*.

F. cu plisc v. *Fluier*.

F. drept v. *Fluier*.

F. dublu sau *Fluier îngemănate*, ie desigur unul din instr.-ele cele mai curioaze ce există, și pe care-l găsim deja la multe popoare antice. Constă din reunirea a două fluiere într'o a-



ce își îmbrătură, acestea fie construite separat, fie sfredelite într'o aceeași bucată de lemn. Fluieretele gemănate au dat mult de lucru arheologilor; cea ce ie admis, ie că iele 40. *F. dublu*. Ierau de deosebite măriri, și serveau pentru a schimba de ton sau de registru căpătind astfel o extensiune mai mare. Par a fi de origină feniciană și ierau cunoscute la

Evrei (*Nekeb*), la Egipteni (*Fotijur*), la Greci (*Dioulos*) la Romani, cari le deosebeau în *Tibiae paribus* și *imparibus, dextis* sau *sinistris*, după cum ierau egale sau inegale. destinate minei drepte sau minei stingi ș. a. Mai cu samă cind se cinta din fluieretele îngemănate instr.-iștii aveau nevoie a-și garanta obrazii cu specia de căpăstru numit la Greci *Forbeia* și la Romani *Capistrum* (r.). În afară de popoarele cari și-au conservat tradițiunile antice în toată primitivitatea lor, se mai văd specimene de astfel de instr.-e și la popoarele muzicale moderne, fără totuși ca iele să fi putut ocupa un loc în manifestațiunile cu adevărat artistice. Unele din aceste instr.-e sint construite astfel că facultativ instr.-istul poate face să sune unul sau altul din cele două fluiere, sau amindouă în acelaș timp, dind intervale armonice de terțe sau altele, și permițind prin urmare execuțiunea de bucăți în două voci. Astfel sint instr.-ele numite: *Flute harmonique* (fr.), sau *Flute d'accord* (fr.), *Zampogna a due bocche* (it.), *Flageolet double* (fr.), *Svardonița* ș. a.

F. nasal, fluier în care curentul de aer în loc de a fi provocat de gura executantului, vine prin una din cavitățile nasale. Aceste fluierete, de o construcțiune primitivă, de forme variate, se găsec mai

cu samă la locuitorii indigeni ai insulelor Australiei, și sint numite: *Fungo-fungo*, *Sigu*, *Saling* ș. a.

F. -transversal = flaut (v.).

Fluiera (a.), a imita cu gura timbrul fluierului.

Fluierar, acel ce cintă din fluier.

Fluierul, nume dat in unele părți din Valahia cavalului.

Flûte (fr.) = flaut și fluier.

F. à ber = fluier.

F. allemande = fluier german, nume dat in sec. 16, 17 și 18 flautelor, prin opoziție cu fluiererele, cărora li se dădea numele de *F. anglaise* = fluier englez, sau *d'Angleterre*. = din Anglia.

F. d'accord sau *harmonique*, = fluier de acord, sau armonic, fluier dublu, sfredelit într-o aceeași bucată de lemn, cu luminele la înălțimi deosebite: sint construite astfel că bortele ce se găsesec la aceeași înălțime dau intervale de terță. Această specie de fluier gemă-nate iera foarte in favoare in sec. 17 și 18 in tot occidentul Europei.

F. d'amour = flaut de amor, flaut (v.) cu fundamentala *si*₂.

F. de Pan = fluierul lui Pan, v. *Nai*.

F. douce = fluier dulce, fluier cu dop.

F. droite = fluier drept, fluier cu dop.

F. eunuque = fluier eunuc, nume dat in sec. 16 și 17 fluierelor cu dop.

F. harmonique = fluier armonic, v. *F. d'accord*.

F. nasale = fluier nasal (v.).

F. tierce = flaut terță v. Flaut.

F. traversière = fluier transversal, flaut (v.).

Fluté (fr.) v. *Flautato*.

Flutele (fr.), nume dat de factorul Coste, din Paris, in 1847, unei specii de flaut cu străbăterea conică.

Flutel (fr.), mic fluier cu 3 borte laterale, uzitat in Pirenei.

Flutina, nume dat unei varietăți de acordeon (v.).

Flutophone (fr.), nume dat de M. Baduel, din Paris, unei specii de acordeon: mici tuburi cu ancii, o claviatură cromatică între *sol*₂ și *do*₃, dar curentul venind printr'un tub din gura executantului (v. Armonifon).

F moll, in terminologia germană = *fa* major.

Foaiele, nume dat in unele sate din Istria, cimpoșului: specia de fluier ingemauate, ce servește a face melodia, se numește *mişifa* iar țevia pe unde se suflă, *girtieiu* (v. T. T. Burada: () călătorie in Istria).

Foco sau *fuoco* (it.) = foc. *Con f.* sau *suoco*, ca termin de expr. = cu foc, cu violciune.

Foglietto (it.) = foiță, se întrebuintază in sensul de *replcă* și se zice despre pasajele din melodia principală scrise in note mici in partida unui instr. care are mai mult timp a păstra tăcerea sau încă o partidă de violină primă in care sint insemnate replcele principale

ale celorlalte instr.-e (v. *Concertino*).

Fol, servește în unele instr.-e pentru procurarea aerului necesar producției sunetelor. Astfel s'a aplicat F. cimpoiului (v.); instr.-istul le ține sub braț și prin mișcările acestuia se produce curentul, care umflă burduful. La armonii, F.-le țin proporții mai mari, și sînt puse în mișcare prin pedale acționate de picioarele instr.-istului; cite o dată chiar, la instr.-e mai mari, foile necesităză intervenirea unei alte persoane. În același lucru cu foile orgăi, cari țin proporții cu mult mai mari și mai complicate.

Folie d'Espagne (fr.) = nebulie spaniolă, nume dat unui dans de origine spaniolă, dar care pare că nu corespunde de loc numelui seu. Îe definit ca fiind de un caracter nobil, măreț, cu muzica, de multe ori în minor. În $\frac{3}{4}$, formată din două perioade de cite opt tacte.

Folklor (engl.: *Folk-lore*) ție un cuvînt care s'a adoptat, de vr'o jumătate de secol, în toate limbile, pentru a se denumi ramura activității intelectuale ce se ocupă cu culegerea și analiza a tot ceea ce țieste tradițional în popor, fie în ceea ce privește literatura sau muzica, fie în ceea ce privește moravurile. Numele apare pe la 1846, dar lucrul ție cu mult mai vechiu. Deja de prin sec. 16 au început a se face colec-

țiuni de cîntece populare, în Spania și țările scandinave. La începutul sec. 18 editorul parizian Ballard publică primele colecțiuni de cîntece populare franceze (*Brunettes ou Petits airs tendres*, 1721. *Rondes et danses*, 1724). Dar mai cu samă în Anglia și în Germania știința F.-ului a luat o direcțiune sistematică. Volumurile apărute asupra acestei materii ar forma o frumoasă bibliotecă. Din nefericire la cei mai mulți autori muzica nu ocupă decit un rol foarte secundar, dacă nu ție suprîmată cu desăvîrșire: aceasta fie din cauză că în adevăr ție dau o cu mult mai mare importanță F.-ului literar decit celui muzical, fie că ție cu mult mai ușor a nota un text vorbit decit o melodie cîntată.

Fonagogus sau *Phonagoyus* numesc unui autorii tema unei fugi.

Fonascos (gr.: $\varphi\omega\nu\alpha\sigma\kappa\omicron\varsigma$) sau *Phonascus* (lat.) se numea la cei vechi atit maeștrii de cînt cit și cei cari în execuțiunile publice readuceau la tonul convenit pe cîntăreții cari perdeau acest ton.

Fonautograf, aparat acustic servind pentru studiul analizei timbrului prin metoda grafică, și în alte chestiuni acustice.

Fond (fr.) în orgă se numea mai de mult reuniunea tuturor jocurilor așa zise de *flaute*: astăzi acest cuvînt se întrebunțază în același sens cu *Principal* (v.).

Fondamental (fr.) v. fundamental.

Fonelic (gr. φωνητικός), epitet ce se poate aplica la tot ce are un raport cu sunetul. *Centru f.* sau *Focar f.* se numește, în producțiunea ecoului, locul unde se află acel ce emite sunetul.

Fonetica, nume dat cite o dată studiului vocei, atît în ceea ce privește vorbirea cit și cîntarea.

Fonic, epitet ce se întrebuițază în acelaș sens cu *fonetic* (v.).

Fonica, știința sunetului.

Fonocamptic (din gr.), se zice despre locurile cari reflectează sunetele. *Centru f.* sau *Focar f.* ie, în producțiunea ecoului, locul de unde sunetul se reflectează și revine.

Fonograf, aparat bazat pe electricitate și destinat a primi urmele produse de sunetele vocei omenești sau ale unui instr. și a le reproduce după un timp arbitrar. Deși departe de a fi atins perfecțiunea, au ajuns totuși a da rezultate uimitoare. Cuvîntul *Fonografie*, scrierea sunetelor, a fost întrebuițat une-ori, mai de mult, în acelaș sens cu *Notafune*.

Fonolil, piatră vulcanică, dînd sunete muzicale. Instr.-ul chinez *Kiny* ie format din astfel de pietre.

Fonometru, instr. destinat a măsura intensitatea sunetelor.

Fonorganon, nume dat de T. Robertson, în 1813, unui automat muzical.

Forbeia sau *Forveia* (gr.: φορβεία) = *Cepistrum* (v.).

Forlana (it.), dansul favorit al

gondolierilor venețianî. Muzica ie de un caracter vesel, în ⁶/₈, sau ³/₄, și mișcare repede (timpul = 100). Acest dans ie originar din Friul, a căruî locuitorî se numesc *forlanî*, de unde numele dansului.

Formă, în general iese aspectul sub care se prezintă o compozițiune muzicală. Geniul muzical s'a manifestat sub două forme principale caracteristice: 1) *F. fugată* sau *canonică*, caracterizată prin neregularitatea perioadelor, prin varietatea artificiiilor stilului seu bazat pe imitativă, ceea ce nu permite revenirea regulată a cadențelor. Această formă poate fi comparată cu proza în literatură. 2) *F. metrică* sau *simetrică*, caracterizată prin ordonanța măsurată, simetrică a perioadelor sale, prin regulata revenire a cadențelor. Această formă poate fi comparată cu versurile în literatură. *F. metrică*, mai ușor de înțeles, are o acțiune mult mai repede asupra ascultătorilor, și o găsim în muzica primitivă a tutulor popoarelor. Din contra, *F. fugată* cere din partea ascultătorului nu numai o mai mare încordare a atențiunei, dar și o oare-care abilitate, și prin asta ie cu mult mai puțin accesibilă mulțimeî.

Mai departe, prin cuvîntul *F.* san *Tăletură* (fr.: *Coupe*), se înțelege planul după cum sint expuse și desvoltate diferitele teme pe care se bazează o compozițiune. Acest plan variază

de la o bucată la alta, așa că avem forme care depind de la importanța, dimensiunile și destinația compozițiunii; și pe cînd unele nu constau decît din cîteva fraze simple, altele sînt formate din mai multe părți, avînd fie-care din aceste părți forma îei mai mult sau mai puțin dezvoltată.

Legile generale ale formelor muzicale se bazează pe unitate susținută de contrast. Unitatea provine din întrebuițarea armoniei consonante, din predominarea unei tonalități, din menținerea unei aceleiași măsurii, din reîntoarcerea motivelor ritmice, din reluarea mai mult sau mai puțin regulată a diferitelor teme. Contrastul provine din armonia disonantă, din modulațiunii, din întrebuițarea de motive opuse prin caracter, prin ritm, ș. a. Contrastul însă trebuie să facă să valoreze unitatea. Pentru aceasta disonanțele cer rezoluțiunii: modulațiunile trebuie să nu fie prea mult menținute, astiel ca totdeauna să fie o tonalitate predominantă impregurul căreia să concure numai diferitele îei tonalități mai mult sau mai puțin relative; temele sau motivele acestora trebuie să revie, să reapară, ș. a.

Bucățile muzicii dramatice de astăzi au forme foarte variate, o structură atît de neregulată, depinzînd de la cerințele textului, de la situațiunile dramatice, că mai s'ar putea spune

că nu au o formă hotărîtă. N'a fost însă totdeauna tot așa; și mai cu samă nu îe tot așa în muzica de concert, de biserică, ș. a. fie destinată vocilor, fie instr.-elor, pentru cari în cursul timpului s'au stabilit adevărate calupuri.

Lăsînd la o parte formele bazate pe o singură temă, obiiciuite pentru *studii*, *bagatele*, *foi de album*, ș. a., cele mai principale forme specifice sînt cu două sau trei teme, cari ne pot prezinta dispozițiunile cele mai variate. Astfel de forme sînt: *Cintecul*, *Allegro*, *Rondo*, *Menuetul* ș. a. Apoi din unirea a două sau mai multe de aceste forme se combină compozițiunii de o formă mai complexă, în cari dezvoltarea temelor ajunge la un înalt grad, forme numite în special *ciclice* și a căror tip îeste *Sonata*. Aceste forme ciclice variază nu numai prin structura interioară a diferitelor lor părți constitutive, dar și prin contrastul mișcărilor acestor părți. În general, încheierea formelor ciclice se face într'o mișcare repede; sînt totuși exemple și de contrar.

Aplicațiunea acestor forme abstracte la diferite destinațiunii, la diferite combinațiunii de voci sau instr.-e, dă un număr de forme concrete a căror simplă enumerațiune ar forma o listă destul de lungă. La articolele *Biserică*, *Dans*, *Camera*, *Teatru*, *Voce* ș. a., se

pot vedea formele uzitate pentru aceste diferite destinațiuni și la cuvintele respective detalii asupra structurii interne a acestor diferite forme.

Formenlehre (germ.) = studiul formelor.

Forminx (gr.: φόρμιγγι), instr. de coarde, de care se serveau cîntăreții greci pentru a se acompania; nu se știe dacă iera o specie de liră sau de harpă. Il citează Homer.

Formulă, în armonie, se numește o succesiune de mai multe acorduri. Astfel avem formule de *Cadență* (v.), succesiuni de acorduri determinînd tonalitatea și provocînd o dorință de repaus. Asemenea avem formule în modulațiuni, succesiuni de acorduri cari aduc o modulațiune într-o tonalitate anumită, aflătoare la un interval anumit de la tonalitatea în care sîntem. Se înțelege ca dacă în ceia ce privește cadențele, în bucățile cu puțină dezvoltare, formulele sînt mărginite, bazate pe un mic număr de acorduri, și astfel fiind se repetă adese, nu ție tot așa în bucățile cu fraze dezvoltate, în cari și formulelor li se poate da o mai mare dezvoltare, unde chiar tot stabilind tonalitatea se pot introduce diferite disonanțe și modulațiuni pasagere chiar. Intru cit privește însă modulațiunile, trebuie cit mai mult posibil a ne feri de formule deja stabilite și uzate, și a căuta a pune cit mai multă variațiune

și noutate în succesiunea de acorduri ce aduce modulațiunea. Numele de *F.* sau *Model* (v.) se mai dă încă succesiunii de acorduri ce se propune într-o *Marșă* (v.) armonică, pentru a fi reprodusă, și de unia chiar acestor marșe, formate din model urmat de diferitele reproducțiuni.

Fornitura (it.) v. *Mistura*.

Forța (a) se zice cînd un cîntăreț caută a trece limitele diapazonului seu, sau a da sunetelor o intensitate mai mare decît cea ce i-o permite constituțiunea sa fizică. Și într-un caz și în altul vocea își pierde justetea sa și, în loc de efectul dorit, se obține cu totul contrarul. În același sens se zice și despre instr.-iști.

Expr. it. *Forzando* sau *Forzato*, mai ades *Sforzando* sau *Sforzato*, se întrebuițază indicînd că o notă sau un acord deasupra căruia ție pusă, trebuie a fi bine accentuată. Cele mai de multe ori se întrebuițază una din presc.-ile *fz*, *sf*, *sfz*, sau chiar *ffz* sau *fffz*, cari indică un accent și mai puternic încă. Cînd sînt mai multe note sau mai multe acorduri deardîndul cari trebuiesc a fi accentuate se întrebuițază expr. *Sempre sforzato*.

Fortbien (fr.) nume dat de C. E. Friederici, din Gera, în 1758, la o specie de piano patrat construit de țiel.

Forte (it.). prese. *f.*, = tare, cu putere; se întrebuițază ca

- termin de expr. Sînt o mulțime de expresiuni derivate. Astfel *Mezzo-F.* (presc. *mf.*) = pe jumătate tare, potrivit; *Poco-F.* (presc. *pf.*) = puțin tare; *Meno-F.* (presc. *mf.*) = mai puțin tare, sînt expresiuni cari sîe echivalează și cari se rapoartă la un grad de intensitate mai moderat. Din contra *Molto-F.* sau *Piu-F.* = mai tare; superlativul *Fortissimo*, (presc. *ff.*), indică grade mai mari de intensitate. Expr. *F.-posibile* sau *F.-fortissimo* (presc. *fff.*) îe maximum în această direcțiune. *F.-piano* (presc. *fp.*) indică un efect particular, și anume a ataca cu putere sunetul și apoi a-l slăbi. Expr. contrară nu se întrebunțază ca termen de nuanțare așa căpresc. *pf* nu trebuie tradusă nici o dată prin *Piano-F.*
- Fortebien** v. *Fortbien*.
- Forte-campano**, nume dat de Lemoine, în 1825 la o specie de *carillon* (v.) cu sunetele produse de vergi metalice.
- Forte-fortissimo** v. *Forte*.
- Forte-piano** (it.), cea mai vechiă denumire a clavielor cu ciocanase (v. *Clavir*), numite astfel de la posibilitatea ce aveau de a da sunete tari (*forte*) și slabe (*piano*). Această expr. îe întrebunțată și ca termen de nuanțare (v. *Forte*).
- Forte-piano-klavier**, nume dat în 1794, de El. Schlegel, din Altemburg, unui instr. care după voie, prin intermediarul, unei pedale, putea să sune ca un piano sau cu un clavecin.
- Forlezug** (germ.) = pedala de *forte* a pianului.
- Fortissimo** (it.) superlativ de la *Forte* (v.).
- Forveia** v. *Forbeia*.
- Forza** (it.) = putere. *Con F.* = cu putere, ca termen de expr.
- Forzando** (it.) sau *Forzato* (it.) v. a *Forța*.
- Folinx** (gr.: φολιγγί) sau *Foling* (gr.: φολιγγίζω) specie de fluiet dublu uzitat atit la Greci cit și la Egipteni. În unele orgi se dă numele de F. jocurilor numite generalminte *Cromorne* (v.).
- Fotofon** sau *Photophon*, numește profesorul Graham Bell un aparat care prin ajutorul electricității și a unei raze luminoase transmite vocea la mari distanțe. În timpii mai noi încă numele de F. a fost dat de A. C. Ferguson unui aparat analog cu fonograful, dar bazat pe fotografia vocei.
- Fotograf-electro-dinamic**, una din încercările de aparate destinate a înregistra muzica improvizată.
- Fouet** (fr.) = biciu (v.).
- Fourche** (fr.) = furcă. *Fourchette tonique*, diapazon în formă de furcă.
- Fourniture** (fr.) v. *Mixtura*.
- Fouye** v. *Fui*.
- Fp.** presc. în loc de *Forte-piano* (v.).
- Francez**, epitet aplicat la diferite cuvinte. Astfel *Cheia f.-ă* îe cheia lui *sol* pe linia întâi a portativului. *Corn f.*, nume dat cite o dată, mai cu samă

în Anglia (*French-horn*), cornul de vânătoare.

Sertă f.-ă se numește tot în Anglia (*French-sirth*), acordul de *sertă crescută* (v.) cu quartă (ex.: *si re-mi-sol*).

Numele de *F.-ă* (fr.: *Française*) s'a dat încă la o specie de dans în rond foarte uzitat pe la 1830 și trecut repede din favoare. Se dansa pe o muzică de mișcare moderată în „*Franchetta* (it.)=franchetă, sinceritate. *Con F.* se întilnește cite o dată întrebuințat ca termen de expr.

Franța. Dacă trebuie a crede pe Diodor din Sicilia și pe Grégoire de Tours, istoria muzicii în țara care se numește azi *F.* ar începe cu 2000 de ani înainte de era creștină; și în adevăr, acești autori ne spun că deja de pe acel timp muzica iera cultivată în Galia și că Bardus, al cincilea rege al Galilor, ar fi instituit școli muzicale, a căror șefi au luat numele de *barzi* (v. *Bard*). Tit Liviu vorbește despre înspăimântătoarea sonoritate a cinturilor Galilor și a strigătelor lor resboinice, cari îngrozeau pe soldații romani. Tot de o asemenea sonoritate ieran și trompetele galice, numite *Carnu* sau *Carnix*. Barzii se acompaniau de preferință cu lira; o reprezentare a unui astfel de instr. se poate vedea pe unele medalii bătute pe timpul lui Cesar. Crutul (*trit-haut*, asemenea iera întrebu-

ințat. Se știe asemenea prin tradițiuni și prin citeva texte că barzii și druizii aveau cintece sacre și că unele înneși cinturi ale bisericii romane își au originea în *F.*, și se citează chiar printre compozitorii acestora pe Sf. Hilariu, episcop de Poitiers (sec. 4). Asemenea sint conservate textele citorva cintece resboinice, *Chansons de geste*, cintul principalele evenimente ale istoriei patriei și faptele regilor sau ale eroilor. Cel mai vechi de acest gen iese acel asupra lui Clotar II († 628). Dar despre muzică nu se poate vedea nimic în aceste cintece, cari nu pot dovedi altă decit că primele cintece uzitate în *F.* ieran scrise în limba latină, și pare chiar că până prin sec. 10 poporul francez n'a cuitat altfel.

Datele istorice sigure relative la muzica în *F.* nu se urcă mai sus de sec. 8, și cea mai veche iese anul 757, cind imparatul Orientului Constantin V oferi regelui Pepin o orgă, pe care acesta o așeză într'o biserică din Compiègne. După acesta Carol cel mare se interesă mult de cintul biseriesc și contribui astfel la desvoltarea muzicii. Se istorisesc diferite anecdote despre luptele violente ce se iscară în timpul lui între cintăreții locali și cei romani, aduși de dinsul. Orî cum, rezultatul a fost introducerea cintului roman în biserică galicană. Iel a înființat

mai multe școli muzicale; cele întâi au fost cele de la Metz și Soissons, urmate în curînd de altele; la palatul imperial, la școala palatină, îera maestrul de muzică marele Alcuin (735—804). Aceste școli au fost o bogată pepinieră de muzicanți abili și de teorianți celebri.

Cel mai vechi cîntec popular de origină franceză, cu muzică notată în neume, îe o specie de bocet latin (*Planctus Caroli*) asupra morței lui Carol cel mare (814); atribuit lui Columbanus. Un altul îeste asupra bătăliei de la Fontenoy (841), atribuit unui oare care Angelbert. La biserică găsim deja în sec. 10 misterul cu muzică *les Vierges sayes et les Vierges folles*, cu textul în limba latină vulgară. Dar aceste documente sînt departe de a fi suficiente pentru a se putea stabili o istorie a artei practice în acești secolî îndepărtați.

Nu îe tot așa în ceia ce privește teoria, în evoluțiunea căreia F. ține un rol important. Începînd de la Isidor din Sevilla (sec. 7), la care se găsesc primele urme, multe din tratatele acestei epoci sînt datorite măștrilor francezi. Astfel avem în sec. 8 pe Alcuin; în sec. 9 pe Aurelien de Reomé, autor al opului *Musicae disciplinae*; Remy d'Auxere, unul din membrii cei mai savanți ai bisericeii latine din acel secol, autor al unui comentar asupra tratatului de muzică al lui Martianus

Capella; Hucbald, calugăr din St. Amand (840—930), autor între altele a unui op; *Musica enchiridiadis*, care în partea întâi descrie o notațiune propusă de dinsul, iar în partea a doua dă regulile diafoniei (v.) ăzitate pe timpul lui (în quarte, quinte și octave): în sec. 10 pe Odon, abate de Cluny († 942), autor al unui *Dialogus de musica*, al unui *Enchiridion* și a unui mare număr de imne și cîntări ăzitate mult timp în biserica romană. Secolii următorî dădură încă teorianți de valoare; între alții: Francon din Paris. Jean de Garland, Pierre de la Croix, Rob. de Sabillon.

În timp ce teoria muzicală numără în F. astfel de campioni, o nouă artă se manifestă, și anume, către sfîrșitul sec. 12, acea a *trubadurilor*, a *truverilor* și a *menestrelilor*. Cele mai de multe ori acești poeți îerau și muzicanți, și improvizau însuși muzica poemelor lor; dacă îei nu îerau în stare a scrie această muzică improvizată, o dictau la muzicanți de profesiune (*notatores*). Genul preferat al trubadurilor, poeți-muzicanți din sudul F.-ei, îera așa numitul *lai*, specii de micî istorioare, în limba *d'oc*, puse în muzică; acel al truverilor, poeți-muzicanți din nordul F.-ei, și al menestrelilor, îera *romanța*, numită astfel fiind că poemele acestor cîntece îerau scrise în limba vulgară

(*d'oil*), numită încă *română*. Cei mai renumiți trubaduri, truveri și menestrelii din această epocă au fost: Thibaut, comte de Champagne și rege al Navarei, Charles d'Anjou, Perin d'Angecourt, Gauthier de Coincy, Chrétien de Troie, Auboie de Sésanne, Castelanul de Coucy, Gaces Brulez, Folquet de Marseille, Gauselme Faidit, Pierre Vidal, G. de Berneville ș. a. Trebuie a observa că muzica la această epocă era deja constituită și chiar destul de complicată. Pe lângă cîntul pentru o singură voce, întrebuițat în *romanță, lai, sirvente, jeu-partie, prose-farcie* ș. a., se scria încă, după regulile stabilite, muzică în 2, 3 și 4 voci, muzică rezervată pentru *moete, conducte, rondete* ș. a. (v. *Discant*). Între cei mai renumiți discanțiști din această epocă se citează J. Bodel, Andrieux Contredit, Perrotin *le grand*, Leon *optimus notator*, J. Perdigon, P. de Corbie, Rob. de Sabillon și mai cu samă Adam de la Halle, autorul pastoralăi *Robin et Marion*, cu cuplete și dansuri, embrionul operei comice, jucată la curtea franceză din Neapole, la 1260.

În sec. 14 teoria și învățămîntul muzical sînt cu adevărat constituite. Muzicanții formează diferite corporațiuni. Legile notațiunei, ale discantului, ale melodiei sînt bine stabilite. Școlii muzicale funcționează la Bourg en Bresse, la Lyon, la

Geneva, la Arras, și trubadurii se instruesc în noul stil. În 1321 se stabilește corporațiunea *St. Julien*. (v. *Menestrandie*), care corporațiune se menținu în cursul secolilor până la 1789. Iera era guvernată de un șef puternic care avea titlul de *rege al menestrelilor*. Primul document iscălit de un astfel de rege datează din 1338 (Rob. de Caverant).

În această perioadă arta începe a pierde din naivitatea vechiului stil al trubadurilor. Din contrapunctul incorect și primitiv al discanțiștilor secolilor precedenți se naște canonul, fuga, formele școlastice cari sînt și azi baza științei muzicale.

Printre teoricianii acestei epoci se remarcă: Filip de Vitry, episcop de Meaux († 1361), unul din comentarii lui Francon: J. de Muris, doctor de la universitatea din Paris, autor al opului *Speculum musicae*, în care se vede un sistem aproape complet al valorilor timpilor muzicali, și regulile destul de clare asupra notațiunei negre proporționale. Printre compozitori: Guil. de Machault, (1284—1370), căruia i se datorește o colecțiune de bucățile ce se executau pe timpul lui, atît pentru o voce cit și pentru 2, 3 și 4 voci, o mesă în 4 voci, ș. a.; G. Dufay (1400—1474), Gilles Binchois (1400—1460) ș. a.

Dar mai cu samă sec. 16,

domnia lui Francisc I și a ultimilor Valois a fost pentru F. o epocă strălucită, care numără pe: Cl. Jannequin, care pe lângă multe alte compozițiuni a scris și o serie de cetece în stil descriptiv și imitativ remase celebre (*la Bataille de Marignan*, în care defilează toate comenzile și vuetele resboiului, *le Chant du Rossignol*, *les Cris de Paris*, *le Caquet des femmes* ș. a.); P. Certon: J. Mouton († 1522), autor a mai multor mese celebre; Cl. Goudimel (1505—1572), cel mai celebru dintre toți, care fondă la Roma o școală în care avu ca elev pe marele Palestrina și care reintors la Paris, după ce se făcu celebru prin muzica scrisă pentru psalmi traduși de Cl. Marot și T. de Bèze, muri la Lyon, în noaptea de 28 august 1572, aruncat în Ron, ca hughenot.

Către această epocă se alipește fundațiunea ia Paris a unei prime academii de muzică și poezie (1570), prin J.-A. Baif și J.-T. de Courville. Și tot către această epocă apar primele lucrări ce ne prezintă elementele cari în urmă constituiesc opera. Intre acestea ie mai cu samă de citat *le Ballet comique de la Reine*, de Baltazarini, jucat la Paris în 1581, cu soli, coruri și orchestra, muzica scrisă în colaborațiune cu Beaulieu și Salmon, doi muzicanți de la curtea lui Enric III. Acest balet ie

antemergătorul operii, care nu avu existență în F. decit un secol mai tirziu.

Donniile lui Enric IV (1589—1610) și Ludovic XIII (1610—1643) sint puțin favorabile muziceii, care ie într'o perioadă de decadentă, din care nu se ridică decit la majoritatea lui Ludovic XIV. Totuși citi-va scriitori de pe timpul lui Ludovic XIII vorbesc cu entusiasm de trei compozitori din acest timp: Eust. du Courroy (1549—1609), Jac. Mauduit (1557—1627) și Art. au Couteaux. Pe timpul lui Ludovic XIII se ilustrează încă frații organisti Couperin, primii reprezentanți ai unei familii de muzicanți ce au ilustrat F. în timp de aproape doi secolii. O altă familie ie cea de Champion, clavecniști, ilustră în timp de citeva generațiuni și incheiată prin Cl. de Chambonieres, cel mai ilustru dintre toți. Chiar teoria muzicală are a se mindri din această epocă cu franciscanul Mersenne (1588—1648) căruia i se datorește între altele opul *Harmonie universelle*, op care și azi ie un isvor pretios de consultat asupra stărei artei muzicale din acel timp.

Un gen de spectacol foarte în favoare pe timpul lui Ludovic XIII iera așa numitul *balet de curte*; aceste baleturi conțineau muzică și dans, arii și dialoguri, decoruri și mașinării, toate elementele cari constituiesc opera. Cei mai de

valoare compozitori cari scrieau arile acestor baleturi erau P. Guédron (1565--1630), A. Boësset (1585--1643), H. de Bailly († 1669), G. Bataille. Toți acești compozitori însă erau departe de a avea geniul muzical și dramatic al compozitorilor din școala florentină, creatorii opereii în Italia, și astfel se explică cum în F. unde elementele constitutive ale opereii existau deja din a doua jumătate a sec. 16, opera nu apare și nu prinde rădăcinii de cit în a doua jumătate a sec. 17.

Cu Ludovic XIV (1643—1715) începe o a doua mare perioadă a istoriei muziceii în F. Aceasta ie marcată prin nașterea opereii și ie caracterizată prin învaziunea muziceii italiene. contra influenței căreia cu multă greutate măștrii francezii reușesc a se apăra.

În 1645 Mazarin aduce o trupă de italieni, cari reprezentară prima operă în F.: *la Finta pazzia* de I. Strozzi și I. Torelli, cu muzica de un autor remas anonim. După doi ani, la 1647, o nouă trupă reprezentă *Orfeo*, operă a căreii autor asemenea a remas necunoscut (probabil Monteverde). Totuși parizienii pare că nu gstară acest gende spectacole. căci Mazarin numai după 13 ani, la nunta lui Ludovic XIV (1660) reinoi încercarea sa, aducind o nouă trupă de italieni cari dădură opera *Serse* de Cavalli.

Reprezintațiunile italiene iscară naturalminte ideia de a se face analoage spectacole, cu text francez. Un poet mediocre, Perrin, se asocie cu un muzicant, Cambert, și cu marchizul de Sourdeac, care avea talent pentru mașinării teatrale și decorațiuni; această asociațiune produse la 1659, înaintea curței, la Issy, o pastorală, care obținu un strălucit succes. Abia după zece ani, în 1669, ie obținură de la rege un privilegiu pentru a da reprezentațiuni publice; în 1671 avu loc prima reprezentațiune, în Paris, a unui astfel de spectacol în fața unui public plătitor: a fost pastorală *Pomone*, de aceiași colaboratori. În același an, în urma unei neînțelegeri între Perrin și Cambert, o nouă pastorală a acestuia, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, ie cu textul de Gilbert.

În timp însă ce fondatorii opereii franceze își disputau lauri și se certau între ie, un compozitor, de origină italian, crescut la Paris, sub protecțiunea celor mari, căpătind favoarea regelui prin sprințul d.-nei de Montespan, îi suplantă, obținu un brevet exclusiv, și deschise sub direcțiunea sa, la 15 nov. 1672, Academia regală de muzică, cu *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Cambert, persecutat, trebui să se expatrieză. Lulli (1633—1687) un geniu puternic, ajutat de Quinault, completează o-

pera începută de Perrin și Cambert și creă în F. adevărata tragedie lirică. Dispunind de mijloace mai variate și mai bogate, de o expresiune mai puternică, opera, astfel cum a rămas după o Lulli, cel puțin în creațiile principale, se menține mai bine de un secol în F., și măiestrii ce-i urmau, dintre cari unul adevărate genii, remăseră credincioși principiilor tragediei lirice a lui Lulli. *Cadmus* (1673), adevărata prima operă franceză, cele precedente fiind baleturi sau pastorale), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675); *Atya* (1676), *Iris* (1677), *Psyché* (1678), *Bellerophon* (1679), *Proserpine* (1680), *le Triomphe de l'Amour* (1681), *Persee* (1681), *Phaeton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Holland* (1685), *Armide* (1686) și *Acis et Galatée* (1687) sînt titlurile operilor cu cari acest geniu și-a menținut teatrul său. Alară de acestea însă iel mai serie mai multe pastorale și peste 25 de baleturi.

Dar dacă i se cuvime lui Lulli meritul de a fi stabilit opera franceză pe baze atât de solide, nu se poate trece cu vederea absolutismul lui: timp de 15 ani cit a trăit iel, minene dintre compozitorii francezi, nici străini, nu s'a putut apropia de scena ce iel și-a fondat.

După moartea lui Lulli, în timpul renașterii domniei lui Ludvic XIV. și în timpul regnului, nume de compozitori

francezi nu lipsesc. Charpentier (1634—1702), Colasse (1640—1700), Campira (1660—1744), Desmarests (1662—1744), Montclair (1666—1737), Salomon (1661—1731), Gervais (1671—1744), Destouches (1672—1749), Labarre (1680—1744), Mouret (1682—1738), Rebel (1669—1747), Francour (1698—1787), Blamont (1690—1790), dau succes scenei franceze producțiile lor. Dar toți acești compozitori, ne facut excepție decit numai pentru Campira, care avea oare care originalitate în idei, erau veritabili imitatori ai lui Lulli. Iei reuseau în genul secundar de balet și opera-balet, dar toatele n' aveau îndată o ieră chestiune de tragedie lirică, și aceasta ar n' disparut desigur din F. dacă nu ar fi apărut un nou geniu puternic care a reînviat-o cu sufletul său.

Ieră rezervat lui Ludvic XV (1715—1774), a vedea această renaștere a muzicii în teatru, renaștere care se realizează prin marele Rameau (1683—1764). Prima sa operă, *Hippolyte et Aricie*, n'a fost reprezentată decit în 1733. Se spune relativ la această operă că abatele Pellegrin, libretistul, neincrezător în succesul acestui debutant deja bătrîn, ceruse un tuncris prin care i se asigura o sumă în cazul cînd opera nu reusește. Cînd Rameau își execută muzica într'o societate intimă, înainte de prima repre-

zintațiune, Pellegrin se duse
lingă Iel și rupse contractul:
Iera sigur de succes; și totuși
sărăcia abatelui Iera prover-
bială.

Partizanii vechilului stil al lui
Lulli au fost naturalmente vrăj-
mași nouăi reforme, dar acei
ce judecau cu imparțialitate
nu putură a nu constata în
muzica lui Rameau mai multă
vigoare în expresiune, mai mult
interes în acompaniament, mai
multă varietate și bogăție în
armonie. „Ieste în această o-
peră, zicea Campra, material
pentru a face zece opere”. Deși
a debutat destul de târziu, Ra-
meau a dat scenei franceză un
mare număr de opere, între
cari cele mai renumite sint pe
lingă cea de debut: *les Indes
galantes* (1735), *les Talents
lyriques* (1739), *Castor et Po-
lux* (1737), *Davidunus* (1739),
Plutee (1749) ș. a.

Geniul lui Rameau nu s'a
mărginit numai a reinvia tra-
gedia lirică, dar revoluționă
învățămîntul muzical prin teo-
ria basului fundamental, expu-
să în tratatul seu de armonie
publicat deja în 1721, primul
tratată francez asupra armoniei
moderne. Autoritatea teoriei
lui Rameau se prelungi până
în zilele noastre.

În 1732 sosi la Paris o nouă
trupă de italieni. Aceștia re-
prezintă *la Serca padrona*
de Pergolese ș. a. opere cu mu-
zică de Latilla, Cocchi, Ciampi,

Jomelli, ș. a. măștri ita-

lienii. Muzica acestor măștri,
ușoară, melodioasă, fără a fi to-
tuși lipsită de expr., găsi mulți
adoratori; societatea pariziană
se despărți în două tabere:
partizanii stilului italian (al bu-
fonilor) de o parte și partizanii
stilului francez de alta. Această
neînțelegere în gusturi provocă
adese conflicte și a remas ce-
lebră în istoria artei muzicale
în F. sub numele de *resboiul
bufonilor*, dintre colțul regelui
și colțul reginei, numit astfel
pentru că în teatru partizanii
muzicei franceze se așezau din
partea lojei regelui, iar cei ai
muzicei italiene din partea
lojei reginei. J. J. Rousseau,
Grimm, Diderot, baronul d'Hol-
bach, Cazotte, Fréron, ș. a.
au fost campionii infocați ai
acestui resboi, cari se bombar-
dau cu broșuri și articole. Res-
boiul dură doi ani și n'a încetat
decit prin plecarea italienilor.
Voiu vedea mai la vale urmă-
rile ce a avut.

După Rameau, o nouă perioadă
de stagnațiune pentru marea
operă franceză, care nu-și re-
luă un nou avânt decit prin
germanul Gluck. Acesta, prin
operele sale *Iphigénie en Au-
lide* (1773), *Orphée* (1774),
Alceste (1776), *Armide* (1777)
și *Iphigénie en Tauride* (1779),
regeneră opera franceză. Ie
drept a constata că partizanii
stilului francez îi făcură o re-
sistență desesperată! Noi res-
boi de diletanți, cu ploafe de
broșuri și articole iscălite de

La Harpe, Marmontel, Ginguené, d'Alembert de o parte, de Suard, abatele Arnaud, J. J. Rousseau, Grimm, de altă parte (gluckiști). I se improviza lui Gluck chiar un rival, în italianul Piccini, care departe de a fi lipsit de talent, scrisese opere de valoare, între care *Atys* (1780) și mai cu samă *Didon* (1783); dar nu țera de talie a lupta cu Gluck, astfel că reșoiul se termină în favoarea acestuia.

În această perioadă antemer-gătoare a Revoluțiunei, pe lângă citi-va compozitori francezi, ca Gossec (1734—1829), Philidor (1726—1795) ș. a. cari continuară școala lui Rameau, cei mai valoroși compozitori ce ilustrară scena franceză sint: Salieri (1750—1825), un elev al lui Gluck, care dădu *les Danaïdes* (1784), și *Tarare* (1787) și Sacchini (1734—1786) care se produse între altele prin *Renaud* (1783) *Chimène* (1783), *Dardanus* (1784) și *Oedipe à Colonne* (1786). Un alt compozitor din școala lui Gluck a fost Vogel (1756—1788) care se produse cu *le Toison d'or* (1786) și *Demophon* (1789). Între compozitorii școalei franceze influența directă a lui Gluck se simte mai cusamă la Mehul (1763—1817), Lesueur (1760—1837) și Cherubini (1760—1842), a căror opere au făcut gloria școalei franceze cu principiul: adevărul expresiunei (v.) dramatice,

principiul la cari genii străine ca Rossini, Spontini și mai tirziu Meyerbeer, trebură să se supuie pentru a putea cu adevarat reuși în F.

Epoca revoluționară n'a fost favorabilă muziceii; s'au produs opere de ocaziune, dintre cari puține au supraviețuit altfel decit prin titlul lor. Dar ultimii ani ai republicei și primii ai imperiului contează ca o epoca din cele mai strălucite ale opereii. Mehul, Lesueur, Cherubini și Spontini sint cele patru nume cari strălucesc în această epocă. Se observă o întoarcere către antichitatea greacă și romană (*Anacreon*, 1803, de Cherubini, *Adrien*, 1799, și *le Triomphe de Trajan*, 1807, de Mehul, *la Vestale*, 1807, de Spontini). Dar cea mai frumoasă operă din această epocă ie fără îndoială *Ossian* sau *les Bardes* (1804) de Lesueur. Pe toți acești trei compozitori îi vom regăsi îndată pe o altă scenă. Numele care închide această epocă ce precede perioada contimporană ie Spontini (1774—1851), care repurtă succese strălucite mai cu samă cu *la Vestale* (1807) și *Fernand Cortez* (1808).

În același timp cu desvolta-rea ce ieă în sec. 18 opera, care iește focarul mișcării muzicale în F. în acea epocă, un nou gen se naște, gen a căruil embrion l'am văzut deja în sec. 13 cu Adam de la Halle. După plecarea italienilor, în urma

resboiului bufonilor, s'a văzut că ceia ce n'a putut să se împlinească oficial pe scena operii, intrase însă adinc în gustul publicului.

Din sfârșitul sec. 17 deja se văd vodeviluri de Regnart, Boursault ș. a. cu muzică de Lorenzani, Charpentier, Massé, ș. a. Cu timpul însă atmosfera muzicală cu care se învăleau aceste piese devenind din ce în ce mai consistentă, Academia regală de muzică pe deoparte, Comedia franceză pe de altă parte, căutau a pune piedeci acestui nou gen, care le distrăgea spectatorii. Academia puneia piedeci pentru muzică, invocind privilegiul seu absolut de a cînta; Comedia nu dădea voie să se vorbească: pe scenă numai ȳea avea acest drept! Astfel bieții adepți ai noului gen recurgeau la fel de fel de expediente, ceia ce face din această epocă una din cele mai nostime ale istoriei artei. Ajunsesse un timp cînd se aducea pe scenă mari pancarte pe care ȳerau scrise cupletele ce trebuiau a fi cîntate pe arii cunoscute: publicul, care ȳubea acest gen de spectacole vesele însoțite de muzică, se grăbea să le intoneze, acompaniat de orchestră, iar actorii nu mai aveau a face decît mimica! Mai cu samă timpurile dintre anii 1743—44 și 1752—1762 a fost perioade de severă persecuțiune. Totuși acest gen sfârși prin a triumfa și vedem

piese cu muzica de violonistul Gillier (1667—1737), Mouret (1682—1738), Bernier (1664—1734), Corrette (1690—1783) obținind mari succese. *Les Troqueurs* (1753) de D'Auvergne ȳe reputată ca prima operă comică, dar pe nedrept, căci acest titlu apare deja de la începutul sec. 18.

Intre cei întâi compozitori de opere comice se citează italianul Duni (1709—1775), care, stabilit la Paris în 1757 dădu între altele: *le Peintre amoureux de son modele*, *Ninette à la Cour*, *la Chercheuse d'esprit*, *l'Ūle des fous* (1760), *le Milicien*, *les Deux Chasseurs* (1763), *la Fée Urgèle* (1765), *la Clochette* (1766), *les Moissonneurs* (1768), *les Sabots* (1768).

Contemporan cu acesta ȳeste Monsigny (1729—1817), care debută în 1759 cu *les Aoeur indiscrets*, operă care-ȳi inceptu reputațiunea. Urmară *le Maître en droit* și *le Cadi dupé* (1760), *On ne s'avise jamais de tout* (1761), *le Roi et le Fermier* (1762), *Rose et Colas* (1764), *le Déserteur* (1769) *Felix* (1777) ș. a.

Dacă genul înalt al tragediei lirice a remas în timp de mai bine de un secol indiferept fluctuațiunilor timpului, genul mai modest al operii comice în mai puțin de jumătate de secol îl vedem resimțind toate schimbările ce timpul a adus în gustul literar. Astfel opera

comică simplă și pastorală cu creatorii ei, până la Monsigny, o vedem deja modificată printr-un contemporan al acestuia, Philidor (1726—1795), în a cărui stil vedem influențele lui Rameau: o mai multă căutare în efecte de armonie și o instrație neobișnuită pe atunci în acest gen. Cele mai principale din operele lui Philidor sint: *Blaise le Savetier* (1759), *le Soldat magique* (1760) *le Muréchal servant* (1761), *Sancho-Pança* (1762), *le Bûcheron* (1763), *Tom Jones* (1765), *les Femmes vengees* (1775) ș. a.

Prin Grétry (1741—1813) opera comică ia o înfățișare mai vioaie, mai de spirit. Acesta nu scrie mai puțin de 50 de opere comice, între cari cele mai principale sint: *le Tableau parlant* (1769), *Zémire et Azor* (1771), *l'Ami de la Maison* (1772), *la Rosière de Salency* (1774), *la Fausse magie* (1775), *l'Amant jaloux* (1778), *Richard Coeur de Lion* (1785) ș. a.

Aceste trei nume: Monsigny, Philidor și Grétry, rezumă prima perioadă a operei comice franceze.

Influența lui Shakespeare și a lui Osian asupra literaturii franceze se reflectă în stilul operilor comice printr-un romantism întunecat. Reprezentanții acestei perioade sint Méhul, Lesueur și Cherubini, cari am văzut pe de altă parte că au fost influențați de stilul muzical al lui Gluck. Princi-

palele opere ale acestor maiștri sint: *Euphrosine* (1790), *Stratonice* (1792), *Phrosine et Mélidor* (1794), *Ariodant* (1799), *Joseph* (1807), *l'Irato* (1802) de Méhul, *Lodoiska* (1791), *le Mont St.-Bernard* (1794), *Médée* (1797), *les Deux Journées* (1800), *l'Hôtellerie portugaise* (1798), de Cherubini; *la Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794), *Télémaque* (1796) de Lesueur.

Prin Berton (1767—1844) se inaugurează o nouă școală, de un stil sentimental, amabil, galant. Acesta reprezintă între altele: *les Rigueurs du Cloître* (1790), *Montano et Stephanie* (1799), *le Délire* (1799). Tot la această școală aparține R. Kreutzer (1766—1831), Nicolo (1777—1818) și Boieldieu (1775—1834), cel mai ilustru dintre acești maiștri de al doilea rang. Iel produse între altele: *Zoraïme et Zulnare* (1798), *le Calife de Bagdad* (1800), *Matante Aurore* (1800), *Jean de Paris* (1812) *le Nouveau Seigneur du Village* (1813), *la Dame blanche* (1825), capodopera sa.

Astfel opera comică tot lărgindu-și proporțiunile cu cit ne apropiem de perioada contemporană, a luat din ce în ce mai multă eleganță și mlădiere; muzica, mărginită la început la cîteva ariete acompaniate de un quartet de coarde, a luat din ce în ce mai multă consistență, mai mare varietate

în armonie, mai multă bogăție în orchestrație, așa că sint bucăți cari judecate din aceste puncte de vedere, nu s'ar putea spune dacă aparțin unei opere sau unei opere comice. În perioada contemporană, aceste tendinți de unificare a stilului operei și acel al operei comice nu au făcut decit a se accentua.

Dacă acum de la această pleiada de nume ilustre și de la acest repertoriu bogat de producțiuni teatrale muzicale, care în F. formează partea cea mai consistentă a mișcării muzicale, mai cu samă în secolii trecuți și în începutul secolului nostru, ne întoarcem ochii asupra celorlalte ramuri ale culturii muzicale, vedem că dacă F. n'a ținut în toate primul rang, dar cel puțin nici una n'a fost cu totul neglijată.

Astfel am văzut deja rolul important ce a jucat teoria basului fundamental a lui Rameau în evoluțiunea învățămîntului muzical nu numai în F., dar a cărei influență s'a întins și în celelalte țări. Deja înaintea lui, Brossard (1660—1730) publicase cel întâi op purtînd numele de Dicționar de muzică (1703) dînd definițiunea terminilor greci, italieni și francezi uzitați în muzică. Dacă în sec. 16, 17 și 18 Germania și Italia au văzut născîndu-se numeroase școli muzicale speciale, și F. nu avu a le opune în acest timp de cit așa numitele *Matrises*, ieșite

din Evul mediu, sfîrșitul sec. 18 vede fondîndu-se Conservatorul din Paris (1795), care nu întîrzie a deveni unul din cele mai de valoare focare de lumină muzicală din lumea n'treagă. Teoria muziceii în ultima epocă a acestei perioade are campioni succesori a lui Rameau pe un Catel (1773—1830), Cherubini (1760—1842), Choron (1772—1834), Reicha (1770—1836), ș. a., autori, a tratate asupra armoniei, contra-punctului, melodieii, compozițiunii, și astăzi consultate cu avantaj.

Arta cîntului (v. *Cînt*) a fost în F. predominantă nu prin virtuoziism, dar prin expresiune, gust și mai cu samă dicțiune. Cîntul acompaniat de lăută sau chitară, mai tirziu de clavecin, constitui mult timp cea mai mare parte din muzica de cameră franceză. Lambert (1610—1696), Baccilly (1625—1692), Dambruis (sfîrș. sec. 17), sint primii reprezentanți. După aceștia vedem pe Campra (1660—1744), Clérambault (1676—1749), Baptistin ș. a. strălucind în cantată (v.), care însă mărindu-și din ce în ce proporțiunile și apropiîndu-se de scena dramatică, dispăru, cedînd pasul romanței, care-și ajunge apogeul prin Garat (1764—1823), la sfîrșitul secolului trecut și în începutul secolului nostru. Ar fi imposibil în limitele permise a da o listă detaliată de cîntăre-

ții și cîntărețele cari s'au ilustrat pe scenele franceze în această perioadă; ie de ajuns a cita citeva nume: Larrivé (1733—1802), Jéliotte (1711—1782), Lays (1758—1831), Thévenard (1669—1741), L. Nourrit (1780—1831), Dérivis tatăl (1780—1856), d-nele S. Arnould (1744—1803), Laguerre (1755—1783), St. Huberty (1756—1812), Maillart (1766—1818), Branchu (1780—1850), celebri pe scena operei; apoi Favart (1710—1793), Chénard (1758—1831), J. B. Martin (1769—1837), Elleviou (1772—1840), d-nele Favart (1727—1772), Dugazon (1753—1826), Gavaudan (1781—1850), Boulanger (1786—1850), celebri pe scena operei comice.

Sec. 18 numără ca cei întâi reprezentanți ai violinei pe Duval (? 1738), Senaillé (1687—1730), Baptiste (către 1700), cari erau elevi ai italienilor și mai cu samă ai lui Corelli. Dar prin Leclair (1687—1764) se pun bazele unei școli franceze de violină, care continuată prin Guignon (1702—1774) Gaviniés (1726—1800) ș. a. maiștri de valoare, se încheie în perioada care ne preocupă cu Rode (1774—1830), R. Kreutzer (1766—1831) și Bailot (1771—1842). Alătura cu violina avem a cita pe timpul lui Ludovic XIV violiștii virtuozii Marais (1656—

1728) și Forqueray (1671—1745).

Arta orgăi în F. fără a se putea compara cu cea ce iera în Italia și Germania, numără totuși adepți de valoare. Se citează familiile Bournonville, Champion, Couperin, cari au dat citeva generațiuni de artiști remarcabili. Apoi Lebègue (1630—1702), Marchand (1669—1732), Rameau (1683—1764), Daquin (1694—1772), Balbastre (1729—1760).

În același lucru pentru clavicin, cari avind același degitat ca și orga, mai toți organiiștii erau și claviciniști.

Muzica bisericească a suferit în acest timp consecințele învățămîntului muzical și a dezvoltării muzicii vocale și instrumentale. Dacă și aici F. nu are nici un nume a opune unui Bach sau unui Händel, se pot totuși cita muzicanții de valoare. Astfel, entuziasmul ce l'a avut F. pentru Lulli în cea ce privește opera, iera cumpănit în aceeași epocă în cea ce privește muzica bisericească prin acel ce-l avea pentru Lalande (1657—1726), cu drept cel mai de valoare compozitor în acest gen pe timpul lui Ludovic XIV, și a căruî stil, înalt și de o minunată sonoritate, a servit mult timp de model. Alături cu acesta muzică bisericească numără în timpul seu compozitori ca Nivers (1617—1700), Bernier (1664—1734), Campra (1660—

1744), Gilles (1669 — 1705), Charpentier (1730—1794), ș. a. Către sfârșitul sec. 18 Lesueur reînnoiește arta bisericească; îel ie viu combătut, dar silințele lui nu au fost mai puțin fecunde în mari și frumoase rezultate și această perioadă se încheie cu numele lui Cherubini, autor a mai multor mese și compozițiuni de un stil cu adevărat religios.

Spațiul nu permite a intra în detalii asupra diferitelor instr.-ale orchestrei, care cu sec. 18 luă un puternic avânt prin instituțiunea audițiunilor muzicale publice cunoscute sub numele de concerte (v.). În adevăr către începutul sec. 18 vedem instituindu-se *Concertele spirituale* (1725); apoi *Concertele de amatori* (1780) ș. a., și, pe pragul chiar al perioadei contemporane (1828), concertele societăței conservatorului, cari exercitară o influență așa de salutară asupra evoluțiunei moderne a școalei franceză.

În timp ce în F., ca și în Italia, opera ține recordul mișcării muzicale, în Germania, muzica de cameră și cea simfonică sînt duse la un înalt grad de dezvoltare prin Haydn, Mozart și Beethoven. Cînd apoi prin concertele lojei olimpice (v. *Concert*) și ale societăței conservatorului, producțiunile acestor maiștri își făcură intrarea lor în F., maiștrii francezi își apropiară aceste forme și scriseră la rîndul lor

sintonii și muzică de cameră. Onslow (1784—1852), Luiza Farrenc (1804—1875), Reber (1807—1880), Gouvy (1822—1890) reinin credincioși în scrierile lor formelor clasice ale maiștrilor germani. Alții, apropiindu-și forma simfoniei îi dezvoltară elementul pitoresc, introducîndu-î elementul dramatic, astfel că romantismul din celelalte arte își avu reflexul seu în muzică. În semnalul unei a treia mari perioade a istoriei muziciei în F. Acest semnal ie dat prin Berlioz (1803 — 1869) și F. David (1810—1876), cari creară *simfonia dramatică* și *oda simfonică*. Primele producțiuni în acest gen sînt simfoniile sau uverturile descriptive pe subiecte mistice, pe o pagiuă istorică, compozițiuni în cari instr.-ele deviu cei mai buni interpreți ai compozitorului: *Sinfonia fantastică* (1833), *Harold în Italia* (1833) de Berlioz. În curînd însă instr.-ele nu mai par de ajuns de expresive, și li se adaugă vocea, în solo sau în cor și prima producțiune de acest gen ie *Roméo et Juliette* (1839) de Berlioz, căreia îi urmă *le Désert* (1844) de F. David și *la Damnation de Faust* (1846) de Berlioz, cea mai magistrală și care se apropie mai mult de arta dramatică, și care primită cu răceală la început a obținut în urmă succese entusiaste. Toate genurile de subiecte,

de la amorul cel mai pasionat până la sentimentele cele mai pure și erodinte, au fost abordate de maeștrii francezi în acest gen de compoziții. Ie de ajuns a pune alături cu cele de mai sus capodoperile de caracteru așa de variate intitulate: *L'Enfance du Christ* (1854) de Berlioz, *Marie Magdeleine* (1873) de Massenet, *les Béatitudes* (1877) de C. Franck (1822—1890). Dar de la acest gen, contopire a vocilor și a instr.-elor, de la simfonia dramatică și până la scenă nu iera decit un singur pas, și acest pas se făcut dind un nou gen, puțin cultivat altă dată, uel al melodramei muzicale, în care o acțiune dramatică se comentată și susținută de bucăți muzicale simfonice sau corale. Astfel ie *L'Arbésienne* (1872) de A. Daudet cu muzica de Bizet (1838—1875), *les Erynnies* (1873) de Leconte de Lisle cu muzica de Massenet și atitea altele.

Muzica simfonică propriu zisă încă nu se neglijată și pe cind unii compozitori creară *suita modernă* care se deosebește în totul de cea a secolilor trecutului, alții mai îndrăzneți scriu adevărate tablouri muzicale ca *Phaeton* (1873) la *Danse macabre* (1875), *le Déluge* (1877) de Saint-Saëns, *les Scènes hongroises* (1872), *les Scènes pittoresques* de Massenet ș. a.

În această dezvoltare a muzicii simfonice joacă un rol

important instituțiile de concert, despre care vorbindu-se nu se poate a nu aminti numele de Habeneck (1781—1849) organizatorul concertelor conservatorului (1828), și ace al lui Pasdeloup (1819—1887) organizatorul concertelor populare (1861), instituțiile care a servit de model altor altora atit în Paris cit și în provincii, între care celebre sînt mai cu samă acele a lui Lamoureux și Colonne (v. *Concert*).

În timpul acestei frumoase evoluții a muzicii simfonice, opera și opera comică traversază o perioadă din cele mai strălucite, perioadă care se întinde mai cu samă între 1825 și 1850. În această perioadă însă doi maeștri străini exercitează mai cu samă o influență colosală. Acești maeștri sînt Rossini (1792—1868) prin muzica sa melodică și dramatică în același timp, și Weber (1786—1826) prin romantismul seu. Dacă însă în școala franceză se simte puternic influența lui Rossini, nu se mai puțin adevărat că Rossini, stabilindu-se în F. își modifică radical stilul seu: se de ajuns a compara una din primele sale opere pur italiene cu *Guil-laume Tell* (1829). Cit pentru marele Weber, deși operele lui, prezentate la început chiar diformate: *Freischütz* sub titlul de *Robin des bois* (1824), *Preziosa* (1825), nu s'au bucurat nici-o dată de o popularitate

în F., totuși îl a exercitat o influență salutară asupra tuturor măștrilor cu adevărat de o natură poetică, începând de la Hérold (1791—1833) și până la măștrii contemporani, Reyer ș. a.

Alături de aceștia Donizetti (1797—1848), Bellini (1801—1835), și Verdi încă au fost mult apreciați, dar influențele muzicii lor nu se fac prea simțite în muzica măștrilor francezi.

Cel întâi la care se simte mai mult influența lui Weber și Rossini în Hérold, pe care-l găsim exclusiv pe scena operelor comice, și a cărui opere mai principale sînt: *Marie* (1826), *Zampa* (1831) și *le Pré aux Clercs* (1832). Dar printre muzicanții francezi ai acestei perioade primul rang îl ține Halévy (1799—1862). În operele acestui măstru găsim pe lingă emoțiune și putere, instinctul efectelor de teatru. Îl reușește atît pe scena operelor: *la Juive* (1835) capodopera sa, *Guido et Ginevra* (1838), *la Reine de Chypre* (1841), *Charles VI* (1843), cît și pe cea a operelor comice: *l'Eclair* (1835), *les Mousquetaires de la Reine* (1846), *le Val d'Andorre* (1848) ș. a.

Alături de Halévy trebuie a fi pus Auber (1782—1871), care obține pe scena operelor un mare succes, cu *la Muette de Portici* (1828), dar care mai cu samă în opera comică ține

sceptra acestei perioade; cu tot discreditul în care au căzut operele lui în timpurile mai nouă. Nu îi mai puțin adevărat că aceste opere, calificate astăzi de contradansuri scenice, au făcut deliciu publicului operelor comice în timp de aproape o jumătate de secol. *Le Maçon* (1825), *La Fiancee* (1829), *Fra Diavolo* (1830), *l'Ambasadrice* (1836), *le Domino noir* (1837), *les Diamants de la Couronne* (1841), *la Part du Diable* (1843), *Haydée* (1847), sînt principalele jaloane ale unei serii neîntrerupte de succese.

Numai în urma acestora trebuie a cita pe A. Adam (1803—1856), Clapisson (1808—1866), Semet (1824—1888), Bazi (1816—1878), Maillart (1817—1871), Reber (1807—1880), cari strălucesc cu diferite producțiuni pe scena operelor comice.

Un alt compozitor străin care a reputat mari succese pe scenele pariziene și a exercitat o mare influență asupra școlii franceze contemporane a fost Meyerbeer (1794—1864), a cărui opere principale: *Robert le Diable* (1831), *les Huguenots* (1836), *le Prophète* (1849), *l'Africaine* (1865), la operă, *l'Etoile du Nord* (1854), *le Pardon de Ploërmel* (1859) la opera comică, sînt încă în repertoriul curent al teatrelor pariziene.

În perioada contemporană ten-

dințele școalei franceză n'au făcut decât a se accentua, expresiunea dramatică tinzând a lua un loc din ce în ce mai important și stilul simfoniei dramatice exercitând o influență din ce în ce mai puternică asupra stilului dramei muzicale, care se îndepărtează cu atât mai mult de vechia operă italiană.

Iată numele măștrilor școalei franceze cari au ilustrat a doua jumătate a secolului nostru și principalele lor producțiuni scenice.

Berlioz (1803—1869): *Benvenuto Cellini* (1838), *Béatrice et Bénédicte* (Badou 1862), *les Troyens à Carthage* (1863), *la Prise de Troie* (Carlsruhe 1890).

F. David (1810—1876): *la Perle du Brésil* (1851), *Herculanum* (1859), *Lalla Roukh* (1862).

A. Thomas (1811—1896): *le Songe d'une Nuit d'Été* (1850), *Mignon* (1866) capodopera sa, *Hamlet* (1868), *Françoise de Rimini* (1882), baletul *la Tempête* (1889).

Gounod (1818—1893): *Faust*, capodopera sa (1859), *la Reine de Saba* (1862), *Mireille* (1864), *Roméo et Juliette* (1867).

V. Massé (1822—1884): *les Noces de Jeannette* (1853), *la Reine Topaze* (1856), *la Fée Carabosse* (1859), *Fiord'Aliza* (1866), *Paul et Virginie* (1876), *Une Nuit de Cléopâtre* (1885).

C. Franck (1822—1890): *Hulda* (1894), *Gizèle* (1895).

Lalo (1823—1892): baletul *Namouna* (1887), *le Roi d'Ys* (1888), *la Jacquerie* (1895).

Duprato (1827—1892): *les Trovailles* (1854), *Pâquerette* (1856), *Mr. Landry* (1857), *Salvator Rosa* (1861), *la Déesse et le Berger* (1863), *le Sacrifiant* (1867).

Delibes (1836—1891): baleturile *Coppelia* (1870) și *Sylvia* (1876), operile *le Roi Ta dit* (1873), *Jean de Nivelle* (1880), *le Roi s'amuse* (1882), *Lakmé* (1883), *Kassia* (1893).

Guiraud (1837—1892): baletul *Gretna Green* (1873), *Piccolino* (1876), *M-me Turlupin* (1888), *Frédégonde* (1895).

Bizet (1838—1875): *Pêcheurs de Perles* (1863), *la Jolie fille de Perth* (1867), *Djamileh* (1872), *Carmen* (1875), capodopera sa.

Chabrier (1841—1897): *Giocoline* (1886), *le Roi malgré lui* (1887).

Godard (1849—1895): *Pedro de Zalamea* (1884), *Jocelyn* (1888), *Dante* (1890), *la Vivanidière* (1889).

Astăzi cei mai principali reprezentanți ai școalei franceze sint:

Reyer (1823): *Maitre Wolfram* (1854), *Sacountala* (1858), *la Statue* (1861), *Erostrate* (1862) *Sigurd* (1884), *Salambô* (1890).

Saint-Saëns (1835): *la Princesse Jaune* (1872), *le Timbre d'argent* (1877), *Etienne Marcel* (1877), *Samson et Dalila* (1879), *Henry VIII* (1883)

Proserpine (1887) *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893).

T. Dubois (1837): *la Guzla de l'Emir* (1873), *Pain bis* (1879), baletul *la Farandole* (1883), *Aben Humel* (1884), *Xavière* (1895).

Joncière (1839): *Sardanapale* (1867), *le Dernier Jour de Pompei* (1869), *Dimitri* (1876), *la Reine Berthe* (1878), *le Chevalier Jean* (1885).

Bourgault-Ducondray (1840): *l'Atelier de Prague* (1859), *Thumara* (1891).

Massenet (1842): *Don César de Bazan* (1872), *le Roi de Lahore* (1877), *Hérodiade* (1884), *Manon* (1884), *le Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *le Mage* (1891), *Werther* (1893), *Thais* (1894), *la Navarraise* (1895), *Sapho* (1897).

Maréchal (1842): *les Amoureux de Catherine* (1876), *la Taverne des Trabans* (1881), *Déulamie* (1893), *Calendal* (1894).

Lefebvre (1843): *Judith* (1879), *le Trésor* (1884), *Zaire* (1887), *Djelna* (1894).

Paladilhe (1844): *le Passant* (1872), *l'Amour africain* (1874), *Suzanne* (1878), *Diane* (1885), *Patrie* (1886).

Widor (1845): baletul *Korrigane* (1880), *Maitre Ambros* (1886), *les Pêcheurs de la St. Jean*.

Salvayre (1847): *le Bravo* (1877), baletul *Fandango* (1877), *Richard III* (1883),

Eymont (1886), *la Dame de Monsoreau* (1887).

V. d'Indy (1851): *Attendez-moisous l'Orme* (1882), *le Chant de la Cloche* (1886); *Jeanne d'Arc* (1890), *Fervaal* (1897).

A. Bruneau (1856): *Kérin* (1886), *le Rêve* (1891), *l'Attaque du Moulin* (1893).

E. de Missa (1856): *Juge et Partie* (1886), *le Chevalier timide* (1887), *Dinah* (1894), *Ninon de Lenclos* (1895).

P. Vidal (1863): *la Maladetta* (1893) *Guernica* (1895).

Contesa de Grandval (1830): *Piccolino* (1869), *la Fille de Jaire* (1880), *Atala* (1891) *Mazepa*.

Augusta Holmès (1847): *Héro et Léandre* (1872), *la Montagne noire* (1895).

Cu cit opera comică însă își ridică idealul către regiuni mai înalte, confundându-și stilul aproape cu acel al operei, un nou gen se născu, respunzînd necesității gustului francez de a avea acțiuni teatrale vesele, zgłobii chiar. insoțite de cuplete și alte bucăți muzicale de un stil melodios, ușor. Acest nou gen ie opereta. Dar departe de a-și lua de la început locul seu, prin excentricitatea și destrăbălarea ie, prin Offenbach (1819—1880) și Hervé (1825—1892), această reprezentința mai degrabă caricatura operei comice decît continuațiunea genului ușor și grațios ilustrat de vechia școală a operei comice. După cîți va anî

însă opereta reveni la sentimente mai oneste și mai moderate, prin Lecocq (1832) și R. Planquette (1840), luând oare cum în teatru locul lăsat liber prin înaintarea vechei opere comice.

Arta cîntului pe scenă și în concert a fost ilustrată în F. în această perioadă prin nume ca Nourrit (1802—1839), Duprez (1806—1879, Roger (1815—1879), Achard (1831), Capoul (1839) tenori; Lablache (1794—1859), Baroilhet (1810—1871), Bataille (1822—1872), Faure (1830), Taskin (1853—1897) bași; d-nele Cinti-Damoreau (1801—1863), Falcon (1812—1897), Stoltz (1815), Dorus Gras (1813), Viardot (1821) Carvalho (1827—1895), Caron (1857), Calvé (1864).

Frumoasele tradițiuni ale claviciniștilor din secolul trecut sînt continuate în secolul nostru prin pianiștii Plantade (1764—1839), Lecoupey (1811—1887), Alkan (1813—1888), Marmontel (1816—1898), Lacombe (1818—1886), Jaël (1832—1882), T. Ritter (1841—1886), Ravina (1818), Saint-Saëns (1835), De Beriot (1835), Delaborde (1839), V. A. Duvernoy (1842), Diémer (1843), d-nele Farrenc (1804—1875), Massart (1827—1887) ș. a.

Asemenea muzica de cameră și orchestra, care a jucat un rol atît de important în perioada contemporană are a numara

între alții pe virtuozii celebri; Massart (1811—1892), Allard (1815—1888), Dancla (1818—1895), Vieuxtemps (1820—1881), Garcin (1830—1896), violoniști; Franchaume (1808—1884), Chevillard (1811—1877), Lebouc (1822), Jacquard (1826—1886) violonceliști; Werimst († 1893) contrabasist; F. Godefroid (1818—1897) harpist; Tulou (1786—1865), Remusat (1815—1880), Taffanel (1844) flautiști; C. Duvernoy (1766—1845), Klosé (1808—1880) clarnetiști; F. Duvernoy (1765—1838), Vivier (1818) corniști; ș. a.

Arta în biserică încă numără artiști de un stil grav și înalt, atît în compozițiunile lor cit și ca organști; îe de ajuns a cita nume ca Niedermeyer (1802—1861), Choron (1772—1834), Gounod, Saint-Saëns, Batiste (1820—1876), Benoit (1794—1878), C. Franck, Guilman (1837), Gigout (1844), Widor, ș. a.

Vorbindu-se despre orchestră, și instr.-e nu se poate a nu se aminti cite-va nume devenite celebre prin perfecționările aduse în factura acestor instr.-e. Pleyel, casă fondată în 1807, și Erard, renumite pentru pianele lor; S. Erard (1752—1831), a contribuit încă a aduce harpa în starea în care iese azi; Triebert (1810—1878), A. Sax (1814—1894), F. Besson, casă fondată în 1834, sînt nume devenite celebre în

factura instr.-elor de suflare; Merklin (1819), Cavaillé—Coll (1811) sint factori și restauratori de orgi cu adevărat monumentale.

În fine nu se poate termina această schițare fără a se aminti cite-va nume a acelor ce s'au ocupat cu istoria și arheologia muzicală: Villoteau (1759—1839), Fetis (1784—1871), d'Ortigue (1802—1866), Coussemaker (1805—1876), Kastner (1810—1867), F. Clément (1822—1885), și fără a semna silințele mari ce s'au făcut și se fac pentru respindirea muziciei în popor și importanța ce se dă cîntărei corale în școală. Rezultatul acestor silințe sint miile de societăți corale și instr.-ale ce dau Franței o atmosferă atît de muzicală. În fruntea acestei mișcări străluceste numele lui Bocquillon-Wilhem (1781—1842), care-și consacră întreaga viață acestei chestiuni.

Frază se numește o parte, un membru al unui period muzical, cu alte cuvinte un grup de două sau mai multe tacte terminat printr'o cadență imperfectă sau printr'o semicadență. Frazele pot fi masculine sau feminine, după cum se termină pe un timp tare sau pe un timp slab. Numărul tactelor ce formează o frază nu îe hotărit; dar frazele formate din 2 sau din 4 tacte sint cele mai naturale și sint considerate ca regulate sau *patrate*,

pe cînd cele formate din 3, 5 sau 7 tacte sint neregulate. Procedurile întrebuițate în compozițiune pentru a obține fraze neregulate sint:

Contrațiunea, care constă în aceia că micșurînd valoarea notelor, întrunim 2 tacte în unul singur, așa că o frază de 4 tacte nu va mai avea de cît 3.

Dilatațiunea îe contrarul contrațiunei; mărirînd valorile notelor, obținem 3 tacte în loc de 2, 5 tacte în loc de 4.

Repetarea sau întrebuițarea unui motiv de două sau mai multe ori. Aceasta poate să fie simplă, cînd se repetă motivul pe aceleași grade; cînd se repetă pe grade deosebite ne dă o *progresiune* (v.) cînd se repetă în octave deosebite ne dă un *ecou* (v.).

Dacă acestea sint mijloace pentru a distruge regularitatea frazelor, altele sint pentru a o restabili. Astfel îeste *elipsa*, care constă în aceia că o notă sau un tact joacă un rol dublu, servind ca finală unei fraze și ca inițială celei următoare. Asemenea îeste *coda* (v.) repetarea ultimelor tacte ale unei fraze sau adăugirea citor-va tacte nouă cari dau un-sens mai energic terminativ frazei. *Corona* (v.) încă prin prelungirea notei deasupra căreia îe pusă completează numeric lipsa ce îe în frază pentru a fi regulată.

A *fraza* se numește în com-

pozițiune a face să corespundă frazele muzicale cu versurile poetice, a păzi raportul între deosebitele fraze ale textului și cadențele diferitelor fraze muzicale.

În execuțiune se numește accentuarea astfel ca să se cunoască bine începutul și sfârșitul frazelor muzicale; buna frazare joacă în muzică același rol ca și punctuațiunea în vorbire și ie una din cele întâi condițiuni ale unei bune execuțiuni. Adese ori frazarea ie indicată în muzica imprimată prin diferite semne: semne de punctuațiune, sau mici linii verticale sau linii curbe ca cele de legătură, indicând astfel perioadele, frazele sau chîzr motivele.

Frazeologie, știința frazării muzicale (v. a *Fraza*).

Frezare, unul din modurile de punere în vibrațiune a coardelor (v. *Coardă*). F.-a coardelor se face sau prin ajutorul unui arcuș (v.), a cărui viță de păr de cal ie unsă cu saciz, sau prin ajutorul unei roate-arcuș mișcată de o manivelă, ca la ligură (v.) sau prin intermediarul unei pedaliere, ca la clavierele cu arcuș.

Fredon (fr.) expr. echivalind în vechiul cînt fr. cu *diminuțiune* (v.) și indicînd prin urmare înlocuirea unei note printr'un grup de note de valori mai mici, executate pe o aceeași silabă. Acest cuvînt a ieșit din uz; verbul însă a *fredona* (fr.:

fredonner) se întrebuițează în sensul de a cînta o melodie oare care fără a-i pronunța și textul, și fără a da sunetelor gradul de intensitate cerut.

French-horn (engl.)=corn francez, v. *Corn*.

French-sixth (engl.)=sextă franceză, nume dat de unii autori acordului de sextă crescută cu quartă: *la, -do-re-fa*.

Frestel, *Frestiau, Fretel, Fretiau* (fr.), vechi denumiri a *naiului*, întrebuițat în sec. 11—13 de menestrelii francezi pentru a preluda sau pentru a atrage atențiunea asupra cîntărei lor. În timpurile mai nouă s'a păstrat acest nume pentru un fluier mic, cîmpenesc, numai cu trei borte laterale, specie de *galoubet* (v.)

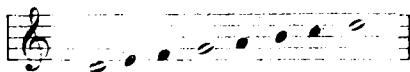
Fretta (it.) = grabă. *Con f.* sau *fretlando*, ca termen de expr. = grăbind.

Fricassée (fr.) tocană, nume dat în sec. 16 unor bucăți muzicale în mai multe voci avînd texte deosebite pentru fiecare voce. Tot astfel a fost numit și un vechiu semnal dat de dă-răbăni în armată.

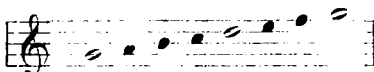
Frigian, în clasificatiunea tetracordelor, în sistemul muzical grec.: (τρίψυχος), se numea tetracordul cu semitonul la mijloc, de ex.:

re—mi—fa—sol

Tot acest nume se dădea și scarei naturale a lui *re*, avînd ca note principale pe *re* și *sol*:



Această gamă nu iese altă ceva decît hipofrigianul bazat pe dominantă:



Cei vechi calificau modul f. ca pasionat, entusiast, religios. estatic și F.-ul iese împreună cu doricul modurile preferate ale lui Platon: doricul inspirînd disprețul durerilor, F.-ul întretinînd curajul și o minie generoasă în inimele războinicilor.

În muzica bisericească și în muzica populară se găsesc melodii în acest mod, dar compozitorii modernii nu l-au întrebunțat.

În sistemul muzicii gregoria- ne însă prin F. nu se înțelege scara naturală a lui *re*, ci scara naturală a lui *mi*, *authentus deuterus* sau *tonus tertius*:

mi-fa-sol-la-si-do-re-mi

Cadența finală în această tonalitate a dat mult de lucru compozitorilor sec. 15 și 16, fiind cu totul refractară armonizării (v. *Cadență frigiană*).

În fine în psaltichie se dă epitetul de F. glasului al treilea, care însă teoretic întrebunțează scara enarmonică agemîar în practică v. *Glas*.

Frînt (fr.: *brisé*, germ.: *zergliedert*, *gebrochen*), epitet aplicat acordurilor arpegiate, cu alte

cuvinte a căror note nu sînt produse simultan, ci succesiv. Frîngerea acordurilor iese unul din mijloacele cele mai lesnicioase și prin urmare mai întrebunțate pentru figurațiunea armoniei, mai cu samă în acompaniamente (v. *Albertin*).

Se zice și relativ la cadențe, în același sens cu *evitat*, *rupt* (v. *Cadență*).

Fris sau *Frisca* partea principală, în mișcare repede a ciardașului (v.).

Frivolo (it), ca termen de expr. = ușor.

Frosch (germ.) v. *Câlcai*.

Frottola (it.), vechie specie de cîntece populare it., polifonice, de origină venețiană, care în sec. 15 și 16 țineau mijlocul între artisticul madrigal și vilanelele armonizate notă contra notă. Textul are de ordină un caracter erotic, une-ori chiar comic. Petrucci a publicat, de la 1504—1509 zece cărți de F.

F schlüssel (germ.) cheia lui *fa*. Flora (gr.: *φλορά*) = distrugere, alterare, corupțiune), nume dat în notațiunea muzicii unor semne cari servesc pentru a schimba intonațiunea notelor și uneori a trece astfel dintr'un glas

tu altul, a modula. F.-lele se impart in *ajutătoare* și *principale*.

F.-le *ajutătoare* sint: \mathcal{F} , *diez*, care p^{us} deasupra unei vocale ridică intonațiunea notei a doua cu $\frac{1}{2}$ de ton și ρ , *ifes* care p^{us} sub o vocală pogoară intonațiunea cu $\frac{1}{2}$ de ton. Afară de aceste mai sint: \mathcal{F}^* , *diez* de $\frac{1}{4}$ de ton; \mathcal{F}^{**} , *diez* de $\frac{3}{4}$ de ton, $\mathcal{F}^{\#}$, *ifes*, de $\frac{1}{4}$ de ton, ș. a., cari bine înțeles numai teoreticește există.

F.-lele *principale* se impart la rindul lor in *diatonice*, *cromatiche* și *enarmonice*, după modulațiunea ce se face și după noul glas ce ie a se termina.

F.-le *diatonice* sint o serie de 8 semne raportindu-se la fiecare grad al scărei: Ω , = *ni*, \varnothing = *pa*, \mathcal{E} = *vu*, \varnothing = *ga*, \mathcal{F} = *di*, \mathcal{O} = *ke*. \mathcal{E} = *zo* și Ω = *ni* de sus. Iele puse deasupra unei note îi dă numirea și intonațiunea notei căreia îi aparține și de acolo se cîntă ca de la acea notă, astfel că modulațiunea ie realizată.

F.-le *cromatiche* sint 5 și a nume 2 ale glasului II: *di* \mathcal{O} și *ke* \mathcal{F} . 2 ale glasului VI: *pa* \mathcal{E} și *ni* \mathcal{F} și *muștar* \mathcal{F} .

F.-le *enarmonice* sint iarăși 5: *nisabur* \varnothing , *hisar* \mathcal{E} , *agem* ρ , *general ifes* \varnothing și *general diez* \mathcal{O} .

La articolul *Glas* și la celelalte articole respective se poate vedea efectul acestor F.-le.

Fuehrer (germ.) v. *Führer*.
Fuellstimmen (germ.) v. *Füllstimmen*.

Fuenf (germ.) = cinci (v.).

Fuenf stullig = pentacordal (v.).

Fugă, (lat. și it.: *fuga*, fr.: *fugue*, germ.: *Fuge*), compozițiune vocală sau instr.-ală pentru două sau mai multe voci sau instr.-e, bazată unic pe dezvoltarea regulată a unei teme date. Această temă ie prezentată de diferitele voci pe diferite grade, sub diferite aspecte, in diferite tonalități. F. ie cea mai perfecționată formă a stilului concertant, in care importanța vocilor ie dusă la cel mai înalt grad de egalitate. Numele îi vine de acolo ca diferitele voci, atacind succesiv tema dată, par a fuși unele după altele. Iea s'a dezvoltat prin sec. 15 și 16 din canoanele vocale ale măștrilor flamanzi; numai cele ce se numea pe atunci F. noi numim azi *canon* (v.) și F. de azi purta pe atunci numele de *ricercar*, *toccata*, *fantasia*, *sonata* chiar, până prin mijlocul sec. 16.

Principalele nume din istoria fugei sint, ca antemergători: A. (1510—1586) și G. Gabrieli (1557—1612), Sweelinck (1562—1621), Froberger († 1667), Frescobaldi (1583—1644), Scheidt (1587—1657), Buxtehude (1637—1707), Pachelbel (1653—1706); dar cel întâi care pare a fi scris fugi in sensul modern al cuvintului, apropiindu-se de forma clasică, a fost Or. Benevoli (1602—1672). F. își stabili forma sa

modernă prin Steffani (1655—1730), A. Scarlatti (1659—1725) și Clari (1669—1745) și atinse cea mai artistică dezvoltare instr.-al prin I.-S. Bach (1685—1750) și vocal prin Händel (1685—1759).

F. și-a găsit rar aplicațiune în teatru; în muzica instr.-ală însă, în oratorii și în muzica bisericească, ȳea și-a luat galantonește revanșa. Afară de maștrii de mai sus se pot cita între alții încă pe Durante (1684—1755), Leo (1694—1746), Pergolesi (1710—1736), Marpurg (1718—1795), Albrechtsberger (1736—1809), Mozart (1756—1791) Cherubini (1760—1842), Beethoven (1770—1827), Mendelssohn (1809—1847), Schumann (1810—1856) ș. a. cari au scris fugi magistrale.

Principalele elemente constitutive ale fugei sînt: *Tema* (v.) numită încă *subiect*, *dux*, *antecedent*, frază expusă de o voce, căreia, după ce ȳe terminată, ȳi urmează o altă voce cu *Responsul*, numit încă *consequent*, *comes* ș. a. Acesta nu ȳe altă ceva decît transpunerea temeȳi la quinta superioară sau quarta inferioară, și anume o transpunere riguroasă sau o transpunere mai mult sau mai puțin modificată din cauza modulațiunilor ce ar atrage transpunerea riguroasă (v. *Respuns*).

După ce vocea întâi a terminat tema, în timp ce a doua voce intră cu respunsul, vo-

cea întâi continuă cu o *contratemă* (v.) frază construită într'un contrapunct ritmic și melodic contrastant.

Dacă F. ȳe în mai mult de două voci, tema în starea primitivă revine cu vocea a treia, căreia ȳi urmează respunsul cu o a patra voce dacă ȳeste, și așa mai departe.

Intrarea succesivă a diferitelor voci cu tema și respectiv respunsul formează partea întâi a fugei, numită *Expunere* (v.). Cu cît vor fi mai multe voci, cu atît și expunerea va fi mai mare, căci seria intrărilor succesive a vocilor cu tema și respunsul va dura mai mult.

Tot deauna pentru o temă dată sînt posibile mai multe expunerȳi. Astfel însemnînd prin cifre romane vocile considerate desus în jos și prin t—tema și r—respunsul, vom avea pentru o F. în două voci două expunerȳi posibile:

- a) I t—II r sau
- b) II t—I r

Pentru o F. în trei voci vom avea ȳi expunerȳi posibile (numărul combinațiunilor a 3 obiecte luate cîte trei: $3 \times 2 \times 1 = 6$):

- a) I t—II r—III t
- b) I t—III r—II t
- c) II t—I r—III t
- d) II t—III r—I t
- e) III t—I r—II t
- f) III t—II r—I t

Pentru o F. în patru voci vom avea un număr de 24 de combinațiuni (expunerȳi) posi-

bile (numărul combinațiilor a 4 obiecte luate câte patru):
 $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$):

- a) I t—II r—III t—IV r
- b) I t—II r—IV t—III r
- c) I t—III r—II t—IV r
- d) I t—III r—IV t—II r
- e) I t—IV r—II t—III r
- f) I t—IV r—III t—II r

sau

- a) II t—I r—III t—IV r
- b) II t—I r—IV t—III r
- c) II t—III r—I t—IV r
- d) II t—III r—IV t—I r
- e) II t—IV r—I t—III r
- f) II t—IV r—III t—I r

și tot asemenea cite alte 6 pentru expunerile începând cu vocea III și IV.

Cind numărul vocilor iese de 5, putem avea 120 de combinații posibile ($5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$) și așa mai departe.

Aceasta bine înțeles lăsând la o parte pozițiile excepționale și licențele admise în fugele neregulate sau libere, ca două voci imediat succesive făcând tema sau răspunsul ș. a. Compozitorul alege din aceste combinații posibile pe cea care i se pare mai avantajoasă: o regulă de păzit iese însă ca nici o dată să nu se succedă în expunere două voci analoge prin timbru; astfel trebuie a evita ca basului să-și răspundă altistul sau tenorului sopranul și vice versa.

După expunere urmează de ordinul o a doua parte, o *contra-expunere* (v.), parte în care vocile se succed în sens invers

de cum au fost în expunere, și anume acele ce au avut tema în expunere au răspunsul în contra-expunere și vice-versa.

Expunerea și contra-expunerea sînt cele mai de multe ori separate printr'un *episod* (v.), dar în tot cazul după contra-expunere urmează tot de a una un episod format din dezvoltarea motivelor, fragmentelor luate din temă sau din contra-temă, sau chiar străine, dar prezintînd totuși oare care analogie. În fugile de dimensiuni mai mari aceste episoade, prin dezvoltările lor, ieau o mai mare importanță, și prezintă un mai mare interes în conducerea vocilor; iese pot conține chiar mici modulațiuni în tonurile relative.

O a treia parte constitutivă a fugei iese *Desvoltarea* sau *Repercusiunea* (v.), care constă în prezentarea succesivă a temei în diferitele tonuri relative. Aici, deosebite complicațiuni și artificii contrapunctice pot servi pentru lungirea unei fugi. Astfel tema poate fi prezentată sub aspectul seu primitiv, sau prin mișcare contrară, prin agravare, prin diminuțiune ș. a.; tot aici își pot găsi loc diferitele specii de contrapuncte în decimă, în duodecimă ș. a.

După un nou episod terminat de ordinul printr'o cadență suspensivă pe dominantă, urmează *conclușiunea* care cuprinde *strela*, *pedala* și *încheierea* propriu zisă.

Streta (it. : *Stretto* = strins), iese partea cea mai importantă din concluziune și nu iese altă ceva de cit o nouă expunere. numai *strinsă*, și anume diferitele voci cari își fac intrările succesive cu tema și răspunsul, fac aceste intrări mai grăbit, fără a aștepta ca vocea premergătoare să-și fi terminat fraza sa. În *stretă* tema, respectiv răspunsul, poate fi prezentată atât sub aspectul primitiv, cât și în agravare, diminuțiune ș. a. (v. *Streta*).

După aceasta urmează o *pedală*, (v.) de obicei în bas, pe care sunt clădite jocuri în imitațiunii asupra unor motive întrebuințate deja în cursul fugei; această pedală se încheie cu cadența finală.

Nu toate aceste părți însă sînt absolut esențiale; mai cu samă contra-expunerea poate să lipsască și în special această suprimare are loc cînd extensiunea temeii date iese astfel că o aceiași voce nu ar putea prezenta această temă atât sub aspectul primitiv (în expunere) cât și transpunerea la quintă (în contra-expunere), sau vice versa în ceia ce privește răspunsul.

În schimb se pot avea mai multe episoade decît în planul expus, se pot avea două sau chiar mai multe strete, încheierea poate fi prelungită prin două pedale, una pe dominantă, alta pe tonică, sau chiar pe ambele în același timp, ș. a.

După cum răspunsul iese *tonal* sau *real* (v. *Răspuns*), F. iese *tonală* sau *reală*. F. iese *tonală* cînd tema merge de la tonică la dominantă, sau vice versa; atunci, pentru a se evita modulațiunii în expunere răspunsul trebuie să meargă de la dominantă la tonică, sau vice versa, făcîndu-se pentru aceasta oare cari mici modificațiuni în transpunere. Cînd tema, începînd cu tonică, trece la orice alt grad decît la dominantă, răspunsul poate fi o transpunere riguroasă în quintă, și F. se numește *reală*. Tot după conformațiunea temeii date fugele sînt clasate de teoreticiani în diferite categorii și calificate cu diferite epite. .

Cînd tema merge prin grade unite F. se numea *composita*; gradele desunite dădeau o F. *incomposita*.

Cînd tema merge suind de la tonică către dominantă, F. iese *autentică*; cînd din contra, pogorîră de la tonică la dominantă, F. iese *plagală*.

Păzirea strictă a legilor privitoare la construcțiunea fugei ne dă naturalminte o F. *regulată*; în caz contrar avem o F. *neregulată, liberă*, sau *de imitațiune*. Libertatea merge până acolo că răspunsul se poate face la orice interval, nu numai decît în quintă.

Dacă chiar de la început tema iese însoțită de o contra-temă (v.) în contrapunct dublu, zisă de o a doua voce, F. ast-

fel formată iese calificată de unii autori de *dublă*. Alții și mai cu drept cuvânt rezervă numele de *dublu-F.* (v.) pentru compozițiunii formate din alipirea a două fugi a căror temă potrivite prealabil în contrapunct dublu, sint lucrate ulterior simultaneu.

În autorii vechi găsim încă multe alte categorii de fugi, îndepărtându-se mai mult sau mai puțin de forma tipică, regulată. Astfel:

F. aequalis motus sau *recta*, cu dezvoltările în mișcări asemenea cu tema.

F. canonica, *totalis* sau în *consequenza* = canon (v.).

F. contraria = contra-fugă (v.).

F. homophona, cu răspunsul în unison cu tema.

F. impropria sau *irregularis*, fugă liberă.

F. in contravio tempore sau *per arsis et thesis*, în care reproducerea temei apar pe deosebite părți ale tactului.

F. inversa, în contrapunct dublu, părțile putându-se resturna.

F. mixta, admitând deosebite feluri de răspunsuri.

F. obligata, întrebuițind strict numai motive luate din temă sau din contra-temă.

F. soluta sau *sciolla*, fugă liberă.

Și alte varietăți, cu alte calificative a căror sens iese ușor de cuprins.

F., considerată astăzi învețită
Titus Corne: Dicționar de muzică. II

chită ca formă, iese totuși exercițiul cel mai salutar ce se poate da elevilor pentru a-și deprinde cu dezvoltarea unei teme date, baza fundamentală a culturii și instrucțiunii compozitorului.

Fugara (lat.), joc de orgă, cu tuburi de 4 sau 8 p.

Fugat, epitet ce se dă stilului și compozițiilor bazate pe imitațiunii (v. *Contra-punct*). Adiectivul it. *fugato* se iese ca substantiv și se dă ca nume unor compozițiuni scrise în stilul fugei, adică avind până la un punct forma fugei, fără a păzi cu stricteță regulile stabilite pentru detaliile iese.

Fuggire *la cadenza* (it.) = a evita cadența.

Fughetta (it.), diminutiv de la *fuga*, mică fugă, cu puține dezvoltări.

Führer (germ.) = conducător (v.), nume dat temei principale a unei fugi. Tot acest nume se dă și la cataloage dind detalii asupra literaturii muzicale relativă la un instr. sau la un subiect oare care. (v. *Conduce*).

Fui sau *Kuvan-teki*, numele japonez al flautelor. Japonezii deosebesc flautul propriu zis, cu 7 borte laterale, pe care-l numesc simplu *F.*, apoi acel cu 6 borte (*Kagura-F.*) și cel mic, cu 4 borte (*Koma-F.*).

Fușara = fluier, la Valahii din Moravia și Silesia (v. T. T. Burada: *Călătorii*).

Fullanthen v. *Anthem*.

Füllstimmen (germ.) = voci se-

cundare, partide de umplutură, ce servesc a complecta armonia indicată de vocile principale.

Fundamental, epitet atribuit în muzică la diferite cuvinte: sunet, notă, bas, scară ș. a.

Sunet f., notă f.-ă sau simplu *Fundamentală* se numește în constituțiunea acordurilor nota cea mai gravă cînd, acordul fiind complet, notele lui sînt dispuse în terțe supra-puse. Astfel în acordul *do-mi-sol*, nota *do* iese *F.-a* acestui acord. De aici expr. de *bas f.*, dat în sistemul armonic al lui Rameau, unei partide, suprimate în execuțiune, formată din *f.-ele* acordurilor, indiferent de ce note ar avea a cînta basul adevărat al armoniei; misiunea acestui *bas f.* iese de a face mai clar mersul armonic al bucaței.

Același nume se dă în cea ce privește o serie armonică sunetului generator, sunetului 1 al acestei serii. La instr.-ele de suflare *sunet f.* iese sunetul ce-l dă sau l'ar da tubul aceluia instr. vibrînd nedivizat în toată lungimea lui. La unele instr.-e, din cauza prea marelui lungimi a tubului în raport cu lărgimea lui, acest sunet *f.* nu poate fi emis, și extensiunea naturală a instr.-ului nu începe decît cu armonica 2 sau chiar 3.

Expr. *Scară f.-a* iese întrebunțată cite o dată în același sens cu *serie armonică* cînd se

vorbește despre instr.-e de suflare sau cu *scara naturală* (*v.*) vorbindu-se despre game sau sistemul muzical.

Funchru, epitet dat muziceii și în special marșurilor destinate înmormintărilor.

Fünfstufig (germ.:) *v. Pentacordal.*

Fungu *v. Humsinga.*

Fuoco (*it.*) = foc. *Con f.* sau *fuocosu*, termin de expr., cerînd o execuțiune vioaie, plină de viață.

Furcă sau *furculiță*, mică pedală inventată de factorul Érard, din Paris, și adaptată harpei (*v.*) pentru a ridica cu jumătate de ton sunetele coardelor. Tot astfel se numește o specie de mică manivelă servind la rotațiunea cilindrelor unor instr.-e de alamă.

Degetat în F., vechi mod de aplicare a degetelor pe unele instr.-e de lemn și în special pe flautele și fluierile primitive, pentru a se putea obține sunetele intermediare celor corespunzătoare bortei laterale. Astfel de ex. lăsînd liberă borta corespunzătoare lui $fa_3 \sharp$ și acoperindu-se pe cea corespunzătoare lui mi_3 , se obține un sunet intermediar care iese considerat ca un fa_3 .

Diapazon în F., diapazon de oțel avînd forma unui U cu un mic mîner jos; a fost inventat de J. Shore, trompetist în armata engleză, la 1711, și iese adoptat azi generalmîntre pentru forma oficială a diapazonului.

- Furia** (it.) = furie. *Con f., furioso, furibondo*, termeni de expr. cerind o execuțiune plină de vehemență, repede și cu accente puternice.
- Furiani**, dans boem, de o mișcare foarte repede, cu accente bine pronunțate și cu schimbări de măsură.
- Furioso** (it.) v. *Furia*.
- Furișare** (fr.: *Echappée*), notă esențial melodică, succedind unei note reale și neavind rezoluțiune regulată, cu alte cuvinte fiind urmată de o altă notă dect de unul din gradele ei alăturate. F. ie o brodărie trunchiată și dacă această notă face parte din acordul următor, ie considerată ca o anticipație indirectă. Ie una din notele melodice ce se întilnește mai rar și F. inferioară, rezolvindu-se într-o notă superioară, mai nu se întilnește. F. ie absolut exclusă din școală și interzisă în contrapunct.
- Furlana** v. *Forlana*.
- Furnitura**, joc de orgă, unul din cele mai bizare, care la fie care tastă posedă în acut o serie de tuburi ce dau diferitele octave și quinte ale notei corespunzătoare tastei și unele orgi chiar septimele acestei note. Acest joc mai ie numit și *Mixtura*.
- Furore** (it.) = furie, turbare. *A face f.* se zice în limbajul teatral despre o lucrare artistică sau despre un artist în sensul că a plăcut în cel mai mult grad publicul.
- Furtună**, nume dat unor bucăți de muzică descriptivă avind misiunea a provoca în auditor imagina acestui fenomen al naturii. Cea mai vechie încercare de a se imita acest fenomen prin instr.-e muzicale se găsește în opera *Thétis et Pelée* (1689) de Colasse. Nu mult după acesta Marais scrise o furtună în opera sa *Alcyon* (1706), unind sonoritatea stridentă a sunetelor extrem acute ale violei (până la *do₆*) și ale oboiului, cu sonoritatea lugubră a netelor grave ale fagotului și a dărăbănilor destinse. În urmă, efectele de F. abundă în operele maștrilor, atit în muzica pur simfonică cu intențiunii descriptive, cit și în muzica dramatică, și mijloacele întrebunțate pentru a imita diferitele elemente ale acestui fenomen variază de la un maistru la altul, precum variază și valoarea artistică a acestor compozițiuni. Se înțelege că ie mare distanța dintre furtunile primitive de mai sus și magistrala furtună din *Pastorala* lui Beethoven. Se înțelege asemenea că pianistii din începutul secolului nu au putut lipsi de a-și apropria această formă și între altele *l'Orage* de Steibelt făcu cu adevarat *furore* pe timpul seu.
- Fusa** (lat. și it.) vechi nume a figurei de notă numită optime. *Fusella* și *Fusellala*, vechi denumiri pentru treizeci-doime și șasezeci pătrime.

Fusée (fr.) = rachetă; se dă acest nume la trăsătură diatonică continue, fragmente de gamă foarte repede executate, ce unesc două note reale separate printr'un interval mai mare decât o terță. Se scrie de ordină în note mici, a căror valoare nu intră în calculul valorii tactului.

Fusel (germ.) v. *Fusa*.

Fusella (lat.) v. *Fusa*.

Füssharmonika v. *Fisarmonica*.

Fusston (germ.) = picior, ca unitate de măsură pentru tuburile orgăi.

F-ul-fa v. *F*.

Fuxsche-wechsel-noten (germ.) = notele schimbate ale lui Fux, v. *Cambiata*. Au fost numite astfel de la faptul că întrebunțarea acestor note în contrapunct au fost codificate de J.-J. Fux (*Gradus ad Parnasum*; 1725).

Fz, presc. în loc de *forzato* (v.).





G, în notațiunile alfabetice reprezintă al șaptelea grad al scării fundamentale începând cu *la*, al cincilea al gamei majore tip, numit astăzi generalmente *sol*. Diferitele sunete ce poartă numele de *sol* au fost și sînt reprezentate prin diferite caractere ale lui G, sau dublînd, sau punînd diferiți exponenți sau indicii, sau chiar simple linii orizontale deasupra. Litera G a fost a treia introdusă ca semn de cheie (v.) și s'a întrebuițat pe linia întâia și a doua a portativului, în special pentru violină, de unde i s'a dat numele de *cheia violinei*. Originea îei pare a fi în Franța, de unde încă denumirea de *cheia franceză* ce i s'a mai dat. Întrebuițarea îei astăzi îe exclusivă pe linia a doua, tînzînd a se generaliza nu numai pentru vîcile și instr. ele acute, dar chiar și pentru cele grave (v. *Cheie*). Pe linia întâia, menținută mai cu seamă în Franța pînă în sec. 18, avea aceeași semnificațiune cu cheia lui *fa* pe linia a patra, numai cu două octave mai sus, cea ce n'a fost străin disparițiunei îei de pe această linie.

În sistemul de solmizare prin mutațiunii sunetele numite azi *sol*, luau diferitele denumiri de *sol*, *re* sau *ut*, după exacordul în care se solfia; de aici denumirile complexe de *G-sol-re*, *G-re-sol*, *G-sol-re-ut* date acestor sunete.—Ca presc., în muzica franceză, de piano, g. îe întrebuițat în loc de *gauche* = stînga, și anume: m. g. = *main gauche* = mina stînga.

Ga, silabă întrebuițată în sistemul de solfiere al lui Waelrant (v. *Bobisatio*) pentru a denumi al patrulea grad al scării diatonice (*fa*). În sistemul muzical indian (v. *India*), această silabă se rapoartă la al treilea grad, corespunzînd oare cum lui *mi* al nostru. În fine în paralaghia (v.) bisericească această silabă, gradul al treilea, corespunde notei *fa*. Gabel (germ.) = furcă. furculiță (v.).

G.-griff = degitat în furculiță.

G.-klavier v. *Adiaphon*.

G.-ton = sunetul diapazonului.

Gagliarda (it.) *Gaillarde* (fr.), vechiu dans de origină italiană, și anume romană, de unde încă numele de *Romanesca* ce i se mai da. Originar pare a nu fi

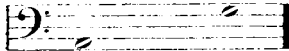
- decit ultima parte a Pavaneî (v.). Muzica, adese însoțită de un text, iese în măsură ternară și mișcare foarte repede MM. timpul = 108). În colecțiunile de dansuri de prin sec. 16 și începutul sec. 17 G. joacă un mare rol; iese în curind însă eclipsată (de prin mijlocul sec. 17) prin celelalte dansuri: *Giga*, *Canaria*, ș. a. Numele pare a-și veni de la caracterul dansului, cuvântul în sine însemnând „vioi, „vesel.“ „în drăsneneț, „ștrengăresc“ chiar.
- Gai** (fr.), **Gajo** (it.) = vesel, expr. ce se întâlnește uneori ca termen de mișcare, înlocuind prin urmare pe *Allegro*. În același sens iese întrebuințat și adv. *Gaiment* (fr.).
- Gaida** = cimpoi, la Romini din Bitinia și Moravia (v. T. T. Burada: *Călătorii*).
- Gaillarde** (fr.) v. *Gagliarda*.
- Gaiment** (fr.) = vesel, v. *Gai*.
- Gajo** (it.) = vesel, v. *Gai*.
- Galant**, epitet dat în sec. trecut stilului întrebuințat mai cu seamă pentru muzica de clavier și deosebindu-se de stilul legat, contrapunctic al muzicii vocale și al muzicii de orgă, cu numărul fix al partidelor, cu regulile severe, stricte. Acest stil, dezvoltat din muzica de laută mai cu seamă în Franța (prin clavecinistii d'Anglebert, Couperin, Rameau ș. a.), a dat naștere stilului muzicii moderne.
- Gălățanca**, varietate de horă (v.)
- originară probabil din Galați, de unde a trecut în celelalte părți ale țării.
- Galempong**, instr. javanez, analog cu *Kin-ul* (v.) chinez și avind 10—15 coarde.
- Galop** (fr.: *Galopp* sau *Galoppade*), dans modern, de origină ungară pare, făcându-și aparițiunea în saloanele din Viena, Berlin și Paris între 1820 și 1830. Muzica, în măsură binară (de ordin $\frac{2}{4}$) și mișcare foarte repede (M M. \bullet = 168), iese de obicei formată din două perioade de câte 8 tacte și un (sau două) *trio*, într'un ton relativ. Servește de multe ori drept ultimă figură în *Cadriu* (v.). S'au scris și galopuri simfonice sau mai cu seamă destinate armoniilor sau fanfarelor, începind cu o introducere și terminind printr'o *coda*.
- Galoubet** (fr.) instr. favorit al vechilor trubaduri, azi uzitat numai în sudul Franței, și în special în Provanza. Același instr. în Bearn se numește *Chirula* (v.). Ie un fluier primitiv, numai cu 3 borte laterale, două deasupra și una dedesubt. Totuși, prin ajutorul acestora și prin variațiunea suflului, se obține o extensiune de aproape două octave. De obicei de o lungime de 30 cm., ar avea ca fundamentală pe *re*; dar din cauza prea marei lungimi în raport cu lărgimea, această fundamentală nu poate fi emisă, și extensiunea nu începe decit cu prima armonică

a acesteia, re_2 , notat însă cu două octave mai jos:



Astfel, notat în unison cu flautul, G.-ul sună două octave mai sus decît acesta și o octavă mai sus decît octavinul, decît care totuși nu se poate sui mai sus. Extensiunea se obține prin descoperirea succesivă, parțială sau totală a celor trei borte laterale și prin cele întăi armonice ale acestor fundamentale. De un timbru foarte pătrunzător, ie cu atît mai greu de cîntat în ie, cu cît instr.-ul nu se poate servi decît de mina stîngă, dreapta servindu-î a lovi cu o baghetă tamburinel, acompaniatorul obligat al G.-ului.

Gamă, serie de sunete mergînd treptat în aceeași direcțiune după legi anumite. În vechiul sistem de notațiune prin litere, diferitele grade ale septimei



îerau reprezentate prin capitelele A—G (v. *Alfabet*). Sunetul sol_1 , sunetul adăugat mai jos de nota la_1 , reprezentată prin A, a fost reprezentat prin litera greacă Γ (gama). octava lui, sol_2 , fiind reprezentat prin G (Odon de Cluny, † 942). După Guido d'Arezzo se admise pentru denumirea diferitelor grade

seriei silabelor: *ut re mi fa sol la*, luată după cum se știe din imnul către Sf. Ioan:

*Ut queant laxis,
Resonare fibris,
Mira gestorum,
Famuli tuorum,
Solve polluti,
Labbii reatum,
Sancte Iohanes.*

în care la silabele cursive corespundeau tocmai șase grade diatonice începînd cu nota pe care azi o numim *do (ut)*. Numele de G. a fost conservat însă și a servit pentru a denumi întreg sistemul de sunete muzicale întrebuițat pe atunci, sistem care până prin sec. 14 a menținut ca limită gravă pe nota sol_1 . Cu timpul întrebuițarea denumirii G. s'a generalizat și a luat sensul ce îl are azi.

Gamele se deosebesc între iele prin raporturile reciproce ale sunetelor ce le formează. Dar legea determinînd o dată aceste raporturi în spațiul unei octave, celelalte octave nu sunt decît reproducerea fidelă a acesteia, astfel că pentru determinarea speciei unei game ie de ajuns a considera numai sunetele cuprinse în limitele unei octave.

O G. ie *diatonică* cînd sunetele ce o formează merg treptat prin tonuri și semitonuri; octava ieî cuprinde 7 sunete. Cînd sunetele merg numai prin semitonuri, avem o G. *cromatică*, și octava ieî cuprinde 12

sunete. Unii autori deosebesc încă o a treia specie de gamă, *enarmonică*, și anume formată din cele 7 grade ale scărei naturale între cari se intercalează sunetele diezate și bemolizate, fără însă a se tempera semitonurile, cea ce ne ar da G. cromatică. Octava acestei game ar cuprinde 17 sunete. Trebuie a deosebi aceasta G. de cea ce se numea G.-e *enarmonice* în sistemul antic și se numește încă în *psaltichie* (v.) cari nu admit decît cite unul sau două grade enarmonice (v. *Enarmonic*).

Pozițiunea respectivă a tonurilor și a semitonurilor în gamele diatonice constituie cea ce se numește *mod* (v.).

Gamele muziceî vechilor Greci nu erau altă ceva decît deosebite aspecte ale aceleiași serii diatonice (v. *Scara naturală*), deosebite speciî de octave diferind între ȳele numai prin sunetele ce jucau rolurile principale. Astfel muzica lor avea un mare număr de moduri. Din aceste moduri mai mult sau mai puțin modificate, s'a derivat gamele stabilite pentru cîntul bisericesc (v. *Ton și Glas*), și adoptate naturalminte în urmă și pentru muzica profană care nu întirzie însă a-și arăta preferințele pentru cele două moduri, *major* și *minor* în cari s'a mărginit aproape exclusiv muzica modernă.

Cerințele extensiunilor vocilor și a instr.-elor însă au făcut

necesară transpunerea mai sus sau mai jos a scărilor formate după aceste moduri, transpunere care nu se putea efectua în limitele scărei naturale, ci necesita introducerea unui număr mai mare sau mai mic de note alterate suitor sau porgoritor.

Astfel, gamele moderne, care-și ȳau numele de la nota inițială a octavei, dacă nu pot prezinta decît două moduri deosebite, dacă nu au de cit două legi deosebite pentru constituțiunea lor internă, pentru așezarea reciprocă a deosebitelor grade ale octavei, ȳele totuși se deosebesc nu numai prin sunetele ce joacă rolul principal, dar și prin însăși seria sunetelor ce le formează.

De multe ori cuvintul de *mod* ȳe suprimat din vorbire, și astfel de ex. în loc de a se zice *gama lui do modul major* cea ce însemnează gama a căreia octavă începe cu nota *do* și ȳși are tonurile și semitonurile așezate după modul major, se zice simplu *gama lui do major*.

Gamele întrebuințate în muzica primitivă a unor popoare ar avea aparența că nu s'ar alipi la nici una din categoriile de game de mai sus; privitye mai de aproape însă se recunoaște că aceste game, de altmintrelea de un interes local, nu sînt decît ușoare alterațiuni sau game diatonice în cari unele grade au fost

suprimate sau sînt de o întrebuintare foarte rară.

La articolele *Mod, Ton, Glas*, ș. a. se pot găsi încă detalii asupra acestor chestiuni.

Gama-isp, nume dat scării naturale servind de model pentru formațiunea gamelor. Astfel G.-t. a modulăi major le octava din scara naturală începînd eu *do*; G.-t a modulăi minor le octava începînd cu *la*.

Gama-ut, în sistemul de solmizare prin mutațiunii, numele lui *sol*.

Gamba (it.) = pieior, v. *Viola di G.*

Gambang, nume generic dat în muzica extremului Orient unei clase de instr.-e de percusiune formate dintr'o serie de discuri sau de lame, de metal sau de lemn, înșirate pe marginile unei lăsi sau pe un cadru și lovite cu unul sau două ciocane asemenea de lemn sau de metal. Astfel se cheamă instr.-ul numit *Staccado*, popular în insula Java. O varietate care merită semnalată prin inteligenta aplicare a unui principiu acustic, se cheamă instr.-ul numit *Gendir*. Un suet produs la orificiul unui tub se întărit și se umple cu o dulceață surprinzătoare dacă tubul se de astfel de dimensiuni ca să poată vibra în unison cu sunetul excicator. În *Gendir* sînt o serie de lame foarte subțiri de metal întinse pe două coarde; sub fiecare lamă se află câte un tub de bambu acordat în unison cu lama vibrantă.

Gambe (fr. și germ.) v. *Gamba*.

În orgă se dă acest nume la jocuri imitînd timbrul instr.-elor de coarde și arcuș. Sînt jocuri de 8 sau 16 p. cu tuburi de zinc, parte cilindrice parte, în sus, ușor conice.

Gambenflügel (germ.) v. *Claric* cu arcuș.

Gambenstimmen (germ.), jocuri de orgă, v. *Gambe*.

Gambenverk (germ.) v. *Claric* cu arcuș.

Gamelang, specie de armonică cu lame metalice, uzată în Siam.

Gamme (fr.) v. *Gamd*.

Giand, corn abisinian, făcut dintr'un corn de bou.

Gandar, *Gander, Gender, Gendir*, v. *Gambang*.

Gandhara — *grama*, unul din durile muzicii indiene.

Gang (germ.) = pașaj (v).

Giagara sau *Ghaghara*, (beng.) grup de clopoșel ce danșătoarii indieni își anină la glezne pentru a marca ritmul.

Ganibri, v. *Ghendri*.

Gianta sau *Ghanta* (beng. și skr.), clopoșel de bronz, servind în cultul indian. *Kudra-G.* (*Khudra-G.*) se un mic clopoșel servind pentru a marca tactul.

Ganun, v. *Kanun*.

Ganz (germ.) = întreg. *G.-instrumenten* = instr.-e întregi, instr.-e de suflare, cu îmbucătură, putînd emite fundamentala (v. *Intreg*).

Garanita v. *Guarana*.

Garbu (it.) = grație. *Con g.*, termen de expr., cu grație, cu dulceață.

Gari sau *Ghari* specie de gong indian, de o sonoritate foarte puternică, uzitat în cult.

Garika, una din denumirile indiene ale arcului instr.-elor de coarde. Acest cuvint, care se constată că ar avea o vîrstă de peste 1500 de ani, se unul din argumentele în favoarea originii indiene a instr.-elor de arcuș.

Garnitură, la instr.-ele de suflare, se ansamblul clapelor; la instr.-ele de coarde, se colecțiunea de coarde, se întinse pe instr., se numai destinate pentru aceasta. G. harpei sau a pianului constă dintr'un mare număr de coarde, până la 20 și chiar mai multe varietăți, prin diametru și material; la violină și celelalte instr.-e de arcuș a orchestrei moderne, G. constă din patru coarde, cari dacă sînt egale în lungime, toate variază între ele prin diametrul lor.

Garșavim sau *Garschavim*, unul din accentele (v.) tonice ale Evreilor.

Gasaf, cimpoi uzitat pe coastele Barbariei.

Gas-harmonika nume dat de mecanicul C. A. Grüel din Berlin unui instr. mai mult acustic decît muzical, constînd dintr'o serie de tuburi de sticlă, la al căror capăt inferior, prin ajutorul unor robinete, se regula flacăările produse prin arderea gazului aerian. Un instr. analog, dar perfecționat, se *Pi-rafonul* (v.) lui Kastner, care

totuși n muzică.

Gallung (germ.) v. *Gen și Mod.*

Gauche (fr.) = stinga.

Gavioli-flute (fr.), nume dat de factorul Gavioli, din Paris la o specie de mică orgă cu tuburi și cu manivelă.

Gavotă, vechi dans francez. Numele (fr. *Gavotte*) pare a-și veni de la *Gavots*, locuitorii ai provinciei Gap. În forma sa primitivă G. avea particularitatea că deși era un dans grav, totuși dințitorii saltau, pe cînd în celelalte dansuri grave pasurile obișnuite erau mai mult merse sau lunecate. De un caracter grațios, muzica acestui dans se în măsură binară, de ordinar în $\frac{2}{2}$ (♩) și mișcare moderată (♩ = 54). Frazele se încep pe ♩ = 54 a doua jumătate a tactului și notele cele mai mici întrebuințate sînt optimele (nici o dată urmînd însă unei pătrimii punctate). Aria se formată din două părți, cari se repetă și la început partea întâi constă din 4 iar a doua din 8 tacte; mai tirziu forma deveni foarte liberă. De multe ori după reluarea părții întâi urmează un *trio*, care nu e altă ceva decît o nouă G., construită de ordinar cu basul în pedală: după (*Musette*). După *trio* se repetă în total partea întâi. La sfîrșitul sec. 17, G. apărui în teatru, în baleturi și, mai tirziu, în opere; apoi, în sec. 18 în mu-

- zica instr.-ală, cînd a fost și perioada sa de apogeu. Se deosebeau mai multe varietăți de gavote: *G. de Sceaux*, *G. de la flore*, *G. à la Vestris* ș. a. În operele lui Gluck se găsesc multe gavote de această din urmă specie. Mai cu samă gavotele din *Armide* și din *Orphée* de Gluck, acele din *Céphale et Procris* și din *Parurge* de Grétry au fost celebre în teatru. În suitele engleze și franceze, ale lui Bach, în sonatele sale pentru violină, încă se găsesc numeroase specimene de gavote. În *Suită* (v.) G. lua loc de ordinar după *Sarabandă* (v.). O varietate de G., de o mișcare repede, a fost numită în Anglia *Cebell*.
- Gjur, în terminologia germ.-ă = *sol* major.
- Ge, silabă întrebuițată în așa numita *Bebisatio* (v.), pentru sunetul numit astăzi *si* ($\frac{1}{2}$).
- Gebrochen (germ.) = frînt (v.).
- Gebunden (germ.) = legat (v.).
- Gedackt sau *Gedeckt* (germ.) = acoperit, închis (v.).
- Gedämpfl (germ.) = înădușit (v.).
- Gedoppelte (germ.) = v. *dublu* și *reduplicat*.
- Gefährte (germ.) = tovarăș, v. *Respuns*.
- Gefüllte-Note (germ.) = notă plină, pătrimea.
- Gegen (germ.) = contra.
- G.-bewegung* = mișcare contrară.
- G.-fuge* = contra-fugă.
- G.-harmonie* sau
- G.-satz* = contra-temă.
- Gogitertes B (germ.) = b grilat, una din denumirile semnului \sharp .
- Geige (germ.) = viola, ca denumire generică a instr.-elor de coarde și arcuș. Acest cuvînt intră în combinațiune cu multe altele, ca:
- Alt-G.* sau
- Arm-G.* = viola de braț, viola propriu zisă.
- Bass-G.*, deosebindu-se în *Kleine B.-G.* = violoncel și *Grosse B.-G.* = contrabas.
- Diskant-G.* = violină.
- Knie-G.* = viola *di gamba*.
- Liebes-G.* = viola de amor.
- Tenor-G.* = violoncel. Apoi:
- G.-n-harz* = saciz.
- G.-n-Klavicembal*, *G.-n-Klavier*, *G.-n-Werk*, v. *Clavir* cu arcuș.
- G.-n-principal*, jocuri de orgă de 8, mai rar de 4 p., cu timbru intermediar între *Gambe* și *Principal*.
- Geister-harfe* (germ.) = harpă eoliană (v.).
- Gemänate, *fluiere g.* v. *Fluier* duplu.
- Gemässigt (germ.), ca termen de mișcare = moderat.
- Geminată subînțeles *claves* (lat.), epitet dat sunetelor dintre la_3 și mi_4 pentru că în notațiunea sistemului exacordal ieraru reprezentate prin litere înpărechete: aa, bb, cc, ș. a.
- Gemischt = amestecat, v. *Mixt*.
- Gemshorn (germ.) = corn de căprioară, nume dat la jocuri de orgă cu tuburi deschise, cu gură, dar ușor conice către extremitatea superioară, acei

ce le dă un timbru apropiindu-se de acel al tuburilor închise. Sint de 8, de 16 p. ș. a. Ţien se numea în muzica vechilor Greci modul de a fi a tetracordului (v.), pe care-l deosebiau în *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic* (v. a. c.).

Gender sau *Gendir*, v. *Gambang*. Generala, subînţeles *Alarma*, baterie de darabană și sonerie de trompetă de o mișcare repede ce se întrebuintază în armată pentru mergerea la atac, sau în garnizoane și tabere pentru adunarea repede a trupelor.

General-*Auftakt* (germ.) numesc unii autorii o specie de *anacrusă* (v.) care nu face parte integrantă din ritmul următor, ci ie numai accesorie, servind pentru aducerea acestui ritm.

General-*bass* (germ.) = bas cifrat.

General-*pause* (germ.) = pauză generală, se zice în special în muzica pentru un număr mare de instr.-e. Ie însemnată de obicei printr'o coronă (v.).

Generator se întrebuintază în același sens ca și *fundamental* (v.), dar se aplică în special vorbind despre sunetul fundamental al unei serii armonice.

Genunchiere (fr. *Genouillère*), mecanism adaptat armoniului și destinat a produce deosebite efecte prin simpla apăsare a genunchiului.

Astfel unele produc efectul de *crescendo* sau *decrecendo*, altele deschid registrul de joc mare, ș. a.

Geometric v. *Diviziune și Scară* naturală.

Germană, nume dat unei specii de arii (v. *Allemande*).

Chitară g. v. *Cetera*

Corn german, nume dat în Franța (*Cor allemand*) cornului cu tuburi de schimb (v. *Corn*).

Sextă germană, nume dat în Anglia (*German sixth*) acordului de sextă crescută cu quintă, de ex.: *do-mi-sol-la*.

Germania. Primul autor la care se găsește cea întâi mențiune despre muzica în G. ie Tacit (54—140), care constată în același timp că imnele resboinice la care face aluziune sint de o origină cu mult mai vechie decit epoca la care scrie.

„Germanii, zice iel în *De moribus Germanorum*, serbătoresc prin cintece antice, care „le sint istoria și analele lor, „un zeu numit Tuiston și pe „fiul seu Mann, ca fondatorii „națiunei lor. Iei au asemenea „cintece pe cari le numesc *bar-dit*; le întonează toți împreună, pentru a-și însufla curaj; „tot aceste cintece le servesc „a augura despre soarta viitoarei lupte și iei sint teribili „sau tremurători, după înto- „națiunea cintecelor trupelor „lor. Aceste voci par mai de- „grabă un concert al bravurei, „decit un vuet zadarnic. Iei „caută a produce mai cu samă „asprime în sunete și un mur- „mur înădușit punind scutul „înaintea gurei, pentru ca voa-

„cea să devie mai plină, mai gravă și mai puternică prin repercusiune“.

Îe singura mențiune ce se găsește despre muzica în G. și dacă îe vag pentru istoricul iubitor de precizie, acest text dovedește totuși existența în acele îndepărtate timpuri a unei muzici proprii Germanilor.

Perioda ce urmează îe pentru muzica în G. o serie de secole obscure, în timpul cărora desigur arta își urmează drumul seu, dar cari pentru istorie a ramas necunoscut. În timpul acestei perioade totuși se petrece un fapt important: cîntul bisericeii romane pătrunde până în inima G.-iei, se stabilește și formează muzica așa zisă religioasă și oficială. Unul din capitularele de la 789 alungă muzica populară din monastirii și oprește călugărilor de a cînta cîntece erotice sau de a comunica copii; un act al conciliului din Mainz hotărăște că ori cine va compune cîntece profane sau le-ar cînta, va fi condamnat la exil. Aceste interdicțiuni dovedesc existența alături cu muzica religioasă, a unei muzici profane; dar îele sînt singurele dovezi ale acestei existenți. Toate cîntecele anterioare sec. 10, ca acele ce celebrează faptele mărețe ale lui Carol cel mare, vitejiile lui Roland, și chiar acel relativ la suirea pe tron a lui Ludovic cel blind (814) nu se

poate spune pe ce fel de melopee se cîntau.

Cel întăi nume ce istoria muziceii în G. poate revendica până la un punct, îe acel al benedictinului Amalarius Symphorius († 840), elev al lui Alcuin și fost director al școaleii de la palatul lui Ludovic cel blind. Apoi acel al lui Notker supranumit *Balbulus* (840—912), căruia tradițiunea îi atribuie un opuscul: *Theotiscum de musica*, în 4 capitule: *de 8 tonis*, *de tetrachordis*, *de 8 modis* și *de mensura fistularum organicarum*, tratat pe drept datorit unui alt Notker, supranumit *Labeo*, care a trăit cu vro sută de ani mai în urmă.

Sec. 10 acuză un real progres. În îel se constată într'un mod sigur existența diferitelor instrumente cari formează embriionul orchestrei moderne: flautul și fluierul, chitara, viola, psalterion, orga de mică dimensiuni, harpa de asemenea, ș. a. În acest sec. îe de semnalat existența lui Adalbert episcop de Praga (950—1034), autor a mai multor imne între cari unul în onoarea Maiceii Domnului pe cari Polonii l'au adoptat și-l intonau înainte de luptă (*Boga Rodzica*). Tot pe atunci a trăit și călugărița Hrotsvitha, celebră în istoria literară și care pare că îera și muzicantă: îea a pus în muzică poemul seu *Panegirica Otonilor* și altele.

Sec. 11 continuă a ne da nu-

me de eclesiastici raportându-se la istoria muzicii. Astfel ie chiar la inceputul secolului abatele Heriger († 1010), autor a mai multor imne: Hilperic autor a unui tratat *De Musica*: Herman din Reichenau supranumit *Contractus* (1013—1054), autor a mai multor imne și mici tratate muzicale între cari și expunerea unei notațiuni bazate pe literele inițiale ale diferitelor intervale (v. *Notațiune*) În fine tot în acest secol apare figura impozantă a lui Francon din Colonia, unul din acei savanți cari în acea epocă, plină de naivitate științifică se aventurau a scrie *de omni re scibili*. Astronom și filosof, iel a jucat și în muzică un rol considerabil. A lăsat un op asupra discantului: *Compedium de discantu*, căutînd a substitui barbarei diafonii anterioare o armonie care azi pare stingace fără îndoială, dar care iera bazată pe principii logice: alt op, *Musica et cantus mensurabilis* caută a înlocui notațiunea cîntului plan prin notațiunea proporțională.

Cu sec. 12 ieșim din regiunile întunecoase abordînd terenul adevărat istoric. În acest secol, în care apar și primele *Weinachtslieder*, cînteca de crăciun, cîntînd nașterea lui Isus, sînt de menționat benedictinul Conrad, de la Hirschau, autor a unui op *De musica et differentia tonarum*, și mai tîrziu pe faimosul scolastic episcop

la Regensburg Albertus Magnus, graf von Bolestadt, (1193—1280), care asemenea a scris un op *De musica* și comentarii asupra problemelor muzicale ale lui Aristot.

Sec. 13 ie pentru toată Europa o epocă strălucitoare. Cruciadele, deschizînd relațiunii cu Orientul, a produs o specie de primă renaștere, pe care o găsim în istoria literaturii și muzicii germane realizată prin așa numiții *Minnesinger*.

Aparițiunea acestor „cîntăreți ai amorului” ie una din cele mai principale evenimente ale istoriei muzicii în G. Aceștia se bucurau de cea mai mare favoare mai cu samă pe timpul domniei lui Frederic Barbarosa (1152—1190). Iei formau o adevărată castă constituită, concurînd periodic între dinșii la castelul de Wartburg în Saxonia. Compozițiile lor, cari au avut o influență salutară asupra muzicii și poeziei germane, nu tratau numai subiecte de amor, după cum s'ar părea judecîndu-se după nume, ci multe ierau poeme pline de istorisiri frumoase, de idei morale și drepte. Sînt cunoscute aproape 200 de nume cari au aparținut la astfel de poeți muzicanți. Printre aceștia unii ierau bogați, alții mai saraci, dar toți ierau nobili. Au fost chiar auverani *minnesinger*, ca împăratul Eric VI (1165—1197), ca regele Vincelas al Boemiei, ca margravul Oton de Bran-

deburg, contele Rudolf de Neuburg, Oton de Botenlaube conte de Henneberg, ș. a. Intre cei mai reuțați însă prin valoarea lor poetică și muzicală se citează pe :

Klingsor (incep. sec. 13), pe care unii îl consideră ca imaginat, personificând în iel puterea muziceii asupra natureii omenestii; iel ar fi fost arbitru concursului din 1208 la Wartburg. Wolfram din Eschenbach, (incep. sec. 13), autorul poemului *Parzifal*, a mai multor cintece și fragmente conservate încă. Tannhauser, cavaler cruciat; unul din cintecele sale. *Venusberg* i-a valorat censura papeii Urban IV (1261—1264). Wagner a imortalizat numele acestor doi *minnesinger*. Ulrich von Lichtenstein, care după ce exaltă amorul seu pentru ducesa de Merania într'o serie de cintece, neputindu-i captiva inima, după 13 ani își resbună printr'o altă serie de cintece: iel a lăsat un poem *Frauentienst* compus din 18 mii de versuri! Nithart din Reuenthal, mai mult muzicant decit poet, a lasat o colecțiune de cele mai vechi cintece germane. Gottfried din Strasburg, autorul poemului *Tristan și Isolda*, care a servit lui R. Wagner. Reinmar bătrînul (*der Alte*), Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Alexander der Wilde (selbategul), Friedrich din Sonnenburg ș. a.

Specimene din muzica pe care

se cintau textele lor s'au conservat și, transcrise în notațiune modernă, au fost publicate de diferiți savanți. Aceste melodii par azi destul de puțin expresive și cea mai mare parte sint încărcate de ornamente în cari se recunoaște influența cruciadelor.

Cu sec. 14 însă arta *minnesinger*-ilor degeneră; împărații, rezii, nobilii au părăsit incetul cu incetul harpa și viola, și muzica decăzu din mina celor bogăți și puternicii în mina cavalerilor saraci, adevărați menestrelii ca Enric de Meissen, supranumit *Frauenlob* (1260—1318), care totuși iera devotat artei, și cintecele lui sint sentențioase și pline de principii bune. La moartea lui femeile din Mainz i-au dus săcriul până la mormint.

În curînd meseriașii și burghezii acaparară arta muzicală, care naturalmente schimbă de caracter. Acestia după modelul *minnesinger*-ilor se uniră și formară o corporațiune puternică și numeroasă și, sub numele de *Meistersänger* (=maistri cîntăreși) iei obținură scrișori patente de la împăratul Carol IV (1347—1378). Nürnberg, Strasburg, Mainz și Francfort au fost primele centruri ale acestei corporațiuni. Iei stabiliră grade ca și la corporațiunile meseriașilor: ucenic, tovarăș și maistru, și supuseră muzica la regule cari dacă azi par înguste și mes-

chine nu iese mai puțin adevărat că au exercitat pe acele timpuri o influență salutară și că muzica măștrilor cîntăreți poate fi considerată cu adevărat ca muzica populară germană în timpul sec. 15 și 16.

Această muzică nu diferă mult de cea a *minnesinger*-ilor; dar ei sînt mai sobri în ornamente.

Cei mai vechi măștrii cîntăreți ce se citează sînt medicii H. Müglin și H.-L. Marner, Regenbogen și Frauenlob. Apoi pascarul Kantzler, curălarul Stall, bărbierul Hans Folz ș. a. între cari fără îndoială cel mai ilustru dintre toți a fost ciubotarul Hans Sachs din Nürnberg (1486—1567).

Totuși arta muzicală nu se mărginea pe atunci numai la măștrii cîntăreți și alătura cu iese vedem discanțiști și teoriciani de valoare. Dar mai cu samă către muzica instr.-ală compozitorii germani își îndreptară atențiunea lor începînd cu sec. 16. Burney spune că cel întăi muzicant german care a scris pentru voci cu acompaniament de instr.-e a fost un oare care Knefel (sfîrș. sec. 16). În urmă s'au descoperit lucrări anterioare acestui compozitor. Astfel un op tipărit în 1523, de H. Judenkönig conține mici simfonii, lieder și dansuri. Un altul de Hoffheimer (1459—1537) iese intitulat *Harmonia poetica* și conține muzică de toate genurile; a

fost tipărit la Nürnberg în 1539.

Începînd cu acest secol măștrii germani iese în istoria muziceii un rang din ce în ce mai important, rang ce devine preponderent în secolii următori. Deși diferiții suverani ai micelor principate și ducate germane aveau o specie de o-roare pentru muzicanții naționali și chîemau la curțile lor măștrii străini, din Franța și Țările de jos mai întăi (Rol. de Lassus, Josquin des Prés ș. a.), din Italia mai tîrziu, totuși lista compozitorilor și teoricianilor germani din sec. 15 și 16 iese frumos ornată.

Se citează pe Traugott Eugenius, cantor la Thorn, către 1490 care ar fi întrebuițat cel întăi contrapunctul propriu zis. Tot către această epocă Adam din Fulda (1460—1537) scriea un cantic în 4 voci adevărat model de puritate de stil. M. Keinspeck iese autor al unui tratat de cînt-plan: *Lilium musicae planae*, unul din cele întăi opuri muzicale tipărite (de Froschauer din Augsburg, la 1498). Martin Agricola (1486—1556) din Magdeburg a lăsat între altele două opuri: *Musica figuralis* (1532), un studiu asupra proporțiunilor, și *Musica instrumentalis* (1529) op prețios prin corecta și complecta descriere a instr.-elor uzitate pe atunci. Iel a fost cel întăi care a părăsit în muzica instr.-ală vechia tabla-

tură germană înlocuind-o cu notațiunea modernă. Alături cu acești se de ajuns a cita: H. Finck (sfârș. sec. 15—incep. sec. 16); Th. Stolzer (1490—1526); H. Isaac (către 1450—1517); L. Senfl (1492—1557); Luscinius, supranumit *Nachtigal* (1487—1536) care între altele a lăsat un op (*Musurgia seu Praxis musica*) interesant prin descrierea instr.-elor de pe timpul seu; Froeschius (incep. sec. 16); Sixtus Dietrich (mijl. sec. 16); Gumpelzheimer (1556—1625); Kasp. Krumphorn (1542—1621); Glarean (1488—1563) mare teorician; Ornithoparchus (sfârș. sec. 15—mijl. sec. 16); Reschius (incep. sec. 16); S. Wurdung (mijl. sec. 15—incep. sec. 16), autor al unui op în care dă o interesantă descriere a muzicii de pe timpul seu și a instr.-elor cu claviatură pe atunci întrebuințate.

Tot către această epocă vin să se alipească cele mai vechi nume de factori germani. Mai întâi Nic. Faber, care între 1359 și 1361 construie faimoasa orgă de la Halberstadt. Unui altul, Bernhard, către 1470, i se atribuie invențiunea pedalelor orgăi, a căror joc a fost perfecționat de S. Castendorfer către sfârș. sec. 15. În fine Burckard din Nürnberg și H. Crantz din Breslau încă au fost renumiți în factura orgelor în sec. 15.

Conrad Gerle (†1521), din Nuits (Gerle); Dicționar de muzică. II

renberg ie cel mai vechiu nume de factor lăutist german și lăutele fabricate de dînsul erau reputate în toată Europa. Duitfoprgcar, cel mai vechiu factor de viole cunoscut (incep. sec. 16), ie originar tot din G., din Tirol, care în sec. 17 a dat atitea familii de factori-lăuțiști celebri: Alboni, Stainer, Klotz ș. a.

În fine invențiunea tipografiei a cărei prime încercări se suie la sfârș. sec. 15, veni a contribui încă la progresul muzicii și a cunoștințelor muzicale prin respinderea operilor măștrilor și scrierilor teoricianilor.

O altă cauză dădu muzicii naționale un puternic avînt cu incep. sec. 16, cînd muzica joacă un rol important în unul din cele mai mari evenimente ale istoriei omnirii. Revoluțiunea realizată în incep. sec. 16 în dogmele bisericeii creștine accelerează într'un mod singular victoria artei populare asupra artei convenționale în G.

După exemplul lui Huss și a fraților moravi, cari colportaseră în toată G. refrenurile lor populare-religioase, marele reformator Luther (1484—1546), convins de puterea muzicii, hotărî a se servi de îea ca de un mijloc de propagandă a ideilor sale. Ajutat de organistul-compozitor Walter (1496—1570), îel creă Coralul, a cărui embrion îl luă din cînturile *minnesinger*-ilor și ale *meistersänger*-ilor, din muzica

populară. Cei d'întăi muzicanți adepți ai doctrinelor lui Luther și autori de melodii și corale au fost M. Agricola, H. Sachs, H. Folz, H. Finck și Heyden (1496—1561), a cărui op *De arte canendi* ne dă o idee completă despre starea doctrinelor muzicale din începutul sec. 16.

Sfîrș. sec. 16 aduce în Italia minunata reformă a stilului monodic, care dădu opera și oratoriul. Dar G., care mai tîrziu merge cu un pas așa de sigur pe calea progresului, reține mult timp credincioasă vechilor tradițiuni și în corul națiunilor ce formau lumea muzicală de pe atunci ȧea ȧe cea din urmă a profita de ideile reformatorilor italieni.

Din cînd în cînd vedem pe unii mergînd în Italia pentru a studia noua artă; dar în general mîștrii germani rîmin în țara lor, în mediul lor, lucrînd încet și cu răbdare. Totuși, dacă progresul ȧe anonim și fără pompă, nu ȧe însă mai puțin real.

La început. sec. 17 teoria muzicală avu cîțȧva campioni cari o puseră pe baze solide. În fruntea lor ȧe Mich. Schulz (1571—1621), zis *Prætorius*, autor a opului *Sintagma musicum*, în 3 mari volume trîtînd despre instr.-ele anticîhităȧei, despre psalmodie și cîntul coral în diferitele culturi religioase, despre instr.-ele timpului și în particular despre orgă,

despre notaȧiune, măsură și arta cîntului. După ȧel, într'un rang mai inferior vin Baryphonus (1580—1630) autor a 18 tratate în limba latină asupra muziceȧi, între cari 4 tipărite și care în studiul consonanȧelor și a disonanȧelor pune o rigoare și o scrupulozitate matematică; J. Crüger (1598—1662); J.-A. Herbst (1588—1665), zis *Autumnus*; M. Meibomius (1626—171:) care publică între altele tratatele muzicale ale celor șapte autori principali greci și latini (1657): Aristoxen, Euclid, Nicomah, Alipius, Gaudențiu, Bachiu, și Aristide Quintilianul; jesuitul At. Kircher (1601—1680), inventatorul harpei eoliene; de o erudiȧiune imensă, s'a ocupat și de muzica anticîhităȧei, a cercat a descoperi în ȧeroglifile egiptene o notaȧiune muzicală, a studiat ritmul și metrul E-vreilor, Grecilor și al Romanilor, a discutat asupra „muziceȧi misterioase” a pietrelor și plantelor, și asupra „muziceȧi ȧeractice” a celor nouă cete de ingeri (*Ars magnetica*, 1641; *Musurgia universalis*, 2 v.: 1650; *Oedipus aegyptiacus*, 4 v. 1655; *Phonurgia nova*, 1675; J. Kepler (1571—1630), marele astronom, se ocupă și de muzica în opul seu: *Harmonice mundi* (Linz 1619).

În compoziȧiune, mîștrii germani tot conservînd cu religiozitate vechile forme muzicale, complicatele combinaȧiuni ale

polifoniei, le perfecționară, le îmbogățiră și creară astfel o artă nouă care în mai puțin de un secol ajunge la combinațiunile mărețe de voci și instr.-e, la simfonia vocală și instr.-ală în sensul cel mai înalt al cuvintului.

Chiar din primii ani ai sec. 17 vedem ciți-va suverani germani, doritori a susține arta națională, trimițând în Italia, și mai cu samă la Veneția, muzicanți cari să se perfecționeze în arta lor, studiind principiile scoalei italiene. Unul dintre cei întâi a fost H. Schütz (1585—1672), „tatăl muzicei germane“, care-și latiniză numele în *Sayttarius*; elev al lui G. Gabrieli la Veneția, reținător în patrie Țel în troduce formele stilului dramatic de curind inventat. Melchior Franck (1580—1639) contribui alături cu Țel la introducerea și perfecționarea noilor forme.

Periodul războiului de 30 de ani (1618—1648) în care țara a fost succesiv devastată de diferitele armate, Țe puțin favorabil dezvoltării artei germane, care rămâne staționară până la suirea pe tron a împăratului Leopold (1658). Totuși în timpul acestui period se întâmplă un fapt important în istoria muzicei în G. La căsătoria fiicei lui George I de Saxonia cu margravul de Hessa-Darmstadt (13 april 1627), la castelul Hartenfeld din Torgau s'a reprezentat opera *Dafne*

de Rinuccini, tradusă de celebrul poet laureat Martin Opitz, cu muzică nouă de H. Schutz. În prima operă cu muzică scrisă de un compozitor german. Anterior acesteia arta dramatică muzicală nu Țera reprezentată în G. decit prin mari baleturi de curte, în care pompoase cavalcade țineau locul de frunte.

După pace însă muzica națională pierde teren. Atit împăratul Leopold cit și diferiții prinți disprețuiesc compozitorii naționali și muzica lor. Santinelli, Caldara, Ziani, Buononcini ș. a. maiștri italieni sint succesiv chemați la Viena și încarcați de onoruri și de distincțiuni. Cu ocaziunea căsătoriei lui Leopold, Santinelli scrisă opera *Gli amori di Orfeo ed Euridice*, care captivă astfel gustul publicului vienez că opera italiană a fost definitiv stabilită.

Curțile din Manheim, München, Stuttgart, Dresda, ș. a. urmară exemplul Vienei; la teatru nu se mai admira de cit maiștrii ultramontani sau cel mult se tolera pe acei dintre germani cari după un voiaj în Italia își latinizau numele. Aceste preferinți ale suveranilor germani întirziază mult progresele muzicei naționale.

Totuși muzicanții pur germani nu se descurajau și grație perseverenței lor vedem cîteva încercări de muzică drama-

tică, mai cu seamă la Hamburg, care în sec. 18 deveni un adevărat centru muzical. Aici vedem în 1678 primele opere cu un text german și cu muzica de un compozitor german: mai întâi *Adam și Eva* și apoi *Orontes*, de J. Theile (1646—1724). J.-Wolfg. Franck (1641—1688), J.-Ph. Foertsch (1652—1708), J.-G. Conradi (sfârș. sec. 17) sînt cei întâi compozitori de opere germane. Dar cea mai mare figură ce s'a ilustrat în acel timp în acest gen a fost fără îndoială Reinhard Keiser (1674—1739), originar din Leipzig, considerat ca fondatorul operii germane, autor a peste 100 opere și oratorii, cari au servit de model lui Händel și succesorilor săi. Tot la Hamburg găsim pe Telemann (1681—1767), pe Mattheson (1681—1764), pe Graun (1701—1759), ș. a.

În urma acestora ieau loc măștrii cari au creat cea ce s'a numit mai tirziu muzică de cameră: J.-H. Schmelzer († 1695), Gottl. Finger (sfârș. sec. 17—încep sec. 18), Chr.-Wolf Drückenmüller (mijl. sec. 17), Mat. Kelz (mijl. sec. 17) ș. a. Violoniștii F.-H. Biber (1648—1705), Dietrich Becker (sfârș. sec. 17), Strungk (1640—1700), Bruns (1665—1697), organiștii și clavecinisții Sam. Scheidt (1587—1654), Reinecke (1623—1722), Buxtehude (1635—1727), J. K. v. Kerl (1625—1690), Froberger

(1637—1695), Pachelbel (1653—1706) fondară marea școală de muzică instr.-ală germană.

Factura instr.-ală de care țeste așa de strîns legat progresul virtuoizismului instr.-al și a muzicii de cameră și simfonică are a număra în acest secol familiile de factori lăuțiști tirolezi Albiani, Steiner, Klotz, pe Denner (1655—1707) oreatorul clarnetei ș. a.

Sfîrșitul sec. 17 a fost încă ilustrat prin figura teoricianului Fux (1660—1741), autorul marelui tratat de compoziție remas mult timp clasic: *Gradus ad Parnassum* (1725), op care scris în latinește a avut onoarea traducerii în toate limbele Europei muzicale.

Muzica bisericească și oratoriul a luat o mare extensiune în această țară în care amintirea misterilor și a moralităților din Evul mediu țera încă puternică. Aceste reprezentațiuni, a căror origină se suie în cea ce privește Pasiunea la sec. 8 și în cea ce privește Nașterea lui Isus la vechile *Weihnachtstieder* din sec. 12, se bucură în G. de mare favoare în tot sec. 15 și 16, mai cu samă la Salzburg, la Stuttgart și în tot Tirolul. Există încă o astfel de piesă asupra nașterii lui Isus de un oare care Knust, reprezentată în 1540, și o alta de Benediet Edelpöck reprezentată în 1556: în fine o a treia, în 9 acte și cu 24

de personaje de celebrul Hans Sachs.

Sec. 17 a lasat un mare număr de acest fel de piese mistice cu muzică și mai cu samă drama din Golgota deveni in acel timp subiectul preferat al măștrilor germani. Intre măștrii cari au strălucit mai mult in muzica religioasă la această epocă se citează: J. S t a d l m e y e r (1560—1646), Andr. Rauch (sfirș. sec. 16—mijl. sec. 17), Zeuschner (†1675), Bocksborn latinizat in *Capricorvus* (1629—1670), J. M. Glettle (sfirș. sec. 17) ș. a.

Compozițiunile acestor măștri, in cari corurile sint larg tratate, orchestra numeroasă și variată, prezic stilul măreț, imponent care face gloria scoalei germane din sec. 18, period incomparabil care numără pe Händel, Bach, Haydn, Gluck, Mozart și sfirșește prin cea mai mare personalitate a istoriei muziceii, prin Beethoven. Aceste nume sintetizează in iele intreaga istorie a muziceii in G. in sec. 18 și prin Beethoven se trece in epoca contemporană.

Händel (1685—1759) deschide drumul marelui periode a sec. 18. Iel se prezintă mai întâi ca imitator al lui Schütz și Keiser și debutează in teatru in 1705 cu opera *Alcina*, căreia îi urmară citeva altele. Merbind însă in Italia și studiind arta măștrilor italieni, iel își modifcă stilul, il mlădiază oare-

cum, făcându-l mai strălucitor, mai ușor chiar, fără a-l aduce totuși la gustul cîntăreților, de la cari a intimpinat totdeauna vii rezistențe. Reintors in G. iel nu obține succesul meritat, astfel că nu stătu mult și plecă in Anglia, unde mai tiziu se și stabili definitiv. Ie faptul pentru care scoala engleză il revendică. Originea și stilul lui însă il alipesc fără indoială la școala germană. Händel a scris aproape 40 de opere, intre cari se citează mai cu samă *Rinaldo* (1710) și *Rudamisto* (1720), muzică de cameră de toate felurile, concerte de orgă ș. a.; dar acolo unde iel ie fără samăn ie in Oratoriu, in care geniul seu merge tot ridicându-se: *Esther* (1732), *Deborah* (1733), *Saul* (1738), *Israel (in Egipt)* (1739), *Messiah* (1742), *Samson* (1743), *Judas Macchabäus* (1747), *Josuah* (1747), *Jephte* (1751) sint o serie de capodopere dintre cari unele și azi ridică un adevărat entuziasm in lumea muzicală din Anglia: *Messiah*, incepind de la 1749 n'a fost an in care să nu fie executat la Londra cu o pompă neintrecută.

J. S. Bach (1685—1750) ie nu numai cel mai ilustru membru al unei numeroase familii de muzicanți cari a strălucit in G. in timp de mai bine de 3 secol, dar ie unul din cele mai puternice și mai variate genii ce au existat in artă. Deși elev al unchiului seu, J.

Chr. Bach (1642—1703), unul din cei mai celebri din această familie, J.-S. Bach a fost măi cu samă autodidact: Ńel fură și copiază la lumina unei colecțiune manuscrisă formată din compozițiunile marilor maiștri, colecțiune pe care unchiul seu Ń-o refuzase, și parcurge poște pe jos pentru a asculta un organist celebru! Acestea ar anunța o viață accidentată, care totuși se petrece între cabinetul seu de lucru, lecțiunile sale și biserica Sf. Toma din Leipzig, unde numit ca organist și șef de cor, păstră acest post până la moartea sa. Geniu muzical prin excelență german, fără nici o alterațiune de proveniență străină, Bach a abordat toate genurile artei muzicale. In 1851 s'a format in G. o societate care a intreprins publicarea scrierilor lui Bach; pste 30 de volume apărute cuprind măi bine de 150 de cantate religioase, 11 cantate profane, 5 mese, 2 pasiuni, oratorii, concerte, fugi, tocate, fantazii, o cantitate enormă de muzică pentru clavecin, incoronată priu opul care a devenit Evanghelia pianistilor: *Voltemperiertes K l a v i e r*, muzică pentru orgă, canoane, corale și nenumărate altele.

In urma acestor două mari nume, Bach și Händel, găsim tu G. in sec. 18 o intregă pleiadă de elevi și continuatori, ilustrindu-se ca organisti, ca compozitori, la teatru, la bise-

rică sau la concert. Astfel au fost fiii lui Bach: J. Cr. Bach (1735—1782); K.-Ph.-Em. Bach (1714—1788); W.-Friedm. Bach (1710—1784); apoi Altnikol († 1759); J.-L. Krebs (1713—1780); J.-C. Kittel (1732—1809); J.-K. Vogler (1698—1765); J.-P. Kelter (1705—1785), cel intăi care a lucrat o fugă pe numele lui Bach (*si 2-la-do-si* ♯); Homilius (1714—1785); Kirnberger (1721—1783); G.-H. Stölzel (1690—1749); M. Kirsten (1682—1742); F. Benda (1709—1786); K.-H. Graun (1701—1759), autorul celebrului oratoriu *Tod Jesu*; Zach (1705—1773); J.-E. Eberlin (1702—1762); Fasch (1688—1758); Albrechtsberger (1736—1809), maestrul lui Hummel și Beethoven; J. A. Hasse (1699—1783); Holzbauer (1711—1783) ș. a.

Pe cind însă in Italia creatorii operei și urmașii lor intreprind și continuă opera de simplificare a orchestrei, tiuzind a o mărğini la timidul rol de acompaniator al vocei, maiștrii germani mult timp păstrează tradițiunile instr.-ale ale Evului mediu. In orchestra lor găsim o mare abundență de sonorități curioaze și ingenioase, dar fără ca maestrul să posedă minunata artă de a contopi aceste colorii multiple ale paletii sale intr'un armonios colorit de ansamblu.

Nu trece însă mult din a doua

jumătate a sec. 18 și apare Haydn (1732—1809), „tatăl simfoniei”, puritatea stilului și poezia personificată. Lui i se cuvine onoarea de a fi stabilit definitiv orchestra modernă și dacă îel nu a creat simfonia trebuie a constată că îel ie acel ce i-a dat forma ei artistică care a servit de model urmașilor sei. Muzica lui ie admirabilă de grație, de bogăție, de eleganță și simplitate, și influența lui a fost imensă; cu toată evoluțiunea modernă a muzicei și azi sintem uimiți de admirare în fața nouăței ideilor respindite în scrierile lui Haydn. 120 de simfonii, 19 mese, 43 de quartete, 12 opere germane și italiene, 4 oratorii, 44 sonate pentru piano ș. a. multe formează bagajul seu, în care unele din simfoniile sale și mai cu samă oratoriile *die Schöpfung* (1798) și *die Jahreszeiten* (1801) sint capodopere care vor face nemuritoare gloria maestrului vienez.

Pe cind Haydn reforma muzica instr.-ală și punea bazele orchestrei și simfoniei moderne, un alt compozitor german, Gluck (1714—1787), lua în mină cauza muzicei dramatice, cauză pe care o pledă cu o magistrală eloquență în capodopere ca *Orpheus* (1762), *Alceste* (1767) și *Paride ed Elena* (1770). Reforma lui însă n'a fost gustată de vienezi, cari în teatru își făceau deliciale cu maestrul italian și muzica lor.

Astfel îel preteră a merge în Franța, mai cu samă că țera chie-mat acolo de foasta sa elevă, regina Marie-Antoinette, și reforma opera franceză (v. *Franța*).

Părăsind însă G. Gluck lăsă ca urmaș pe Mozart (1756—1792). Acesta dacă luă de la Italiani mlădierea melodiei lor, nu luă mai puțin din geniul seu și din studiul maștrilor germani o neîntrecută putere dramatică și o admirabilă profunditate în expresiune. Simfoniile sale, quartetele sale, frumoasele sale partițiuni: *Idomeneo* (1781), *Clemenza di Tito* (1791), *Nozze di Figaro* (1786), *Don Juan* (1787), *Così fan tutte* (1790), *Zauberflöte* (1791), *Entführung aus dem Serail* (1781), mesele sale, *Requiem*, toate compozițiunile sale sint egal de remarcabile prin frumuseța cînturilor, prin bogăția armoniei, prin varietatea acompaniamentelor. și provocară admirațiunea tuturor, partizani ai melodiei sau adepți ai combinațiunilor savante ale politoniei scolastice. Dacă muzica lui Haydn continuă a fi subiectivă, căutînd mai mult o plăcere a urechei decit exprimarea unor sentimente, în muzica simfonică a lui Mozart mai cu samă în ultimele sale simfonii se simte clar o tendință de obiectivitate, se vede intențiunea de a exprima sentimente prin graiul diferitelor instr.-e, de a dramatiza simfonia.

Haydn, Gluck și Mozart sînt legătura între marea școală a lui Bach și Händel și școala modernă. Cu acești măștri muzica germană a realizat un pas gigantic și ajunge prin puritatea, noblețea și bogăția stilului la o astfel de stare, la o astfel de perfecțiune relativă că numai o transformare ar putea să-î urmeze. Beethoven (1770-1827), în a cărui opere se pot întrevădea toate progresele ce muzica germană a realizat, rezumă această transformare. Învederat Beethoven procedează de la Haydn și Mozart: dar mai cu samă influența lui Haydn îe simțită, mai cu samă în primele lui compozițiuni. Geniu transcendent prin excelență, îel în curînd însă lasă să se întrevadă în scrierile sale tendințele estetice caracteristice ale școlii moderne. În compozițiunile lui de muzică de cameră, în simfoniile lui, muzica devine prin îea însuși mai pasionată, mai dramatică. Mai mult încu, simfonia însuși vine și îea în drama muzicală, în operă (*Fidelio* 1803), în oratoriu (*Christus am Oelberg* 1811) un rol de o importanță necunoscută până atunci.

Astfel cu dînsul limbajul muzical se transformă: paleta instr.-ală se îmbogățeste cu noi culori contopite prin arta stilului simfonic, melodia devine mai expresivă, mai profundă.

Deci o transformare se

realizează în muzica simfonică prin influența lui Beethoven, o transformare analagă se realizează în muzica dramatică prin C.-M. von Weber (1787-1826), pentru care G. are un cult egal cu acel ce-l are pentru Bach, Haydn, Mozart și Beethoven. Prin multe legături geniul puternic și înalt al lui Beethoven îe strîns unit cu arta clasică a predecesorilor seî. Acel al lui Weber, mai înegal, pare cu totul independent. În adevăr îel aduce pe arena muzicii dramatice, un element cu totul nou: rădăcinile artei lui sînt în arta populară: *lied*-ul tradițional, care în cursul timpului ne-a dat muzica *minnesinger*-ilor și acea *meistersänger*-ilor, apoi prin Luther și Walther a dat naștere coralului protestant, a fost prin Weber dezvoltat și ridicat la înălțimea operii. Weber debutează ca muzicant popular prin cîntece patriotice și militare, cu muzică pentru piano, cu mici lucrări pentru teatru, ș. a. Dar prin opera *Freischütz* (Dresda 1819) îel sări printr'un singur pas la celebritate. Operele următoare, *Preziosa* (1820), *Euryanthe* (1823) și *Oberon* (1826), fie care de colorii așa de deosebite, susținură această celebritate care nu putea fi mărită, și influența stilului seî nu s'a mărginit numai la măștrii școlii germane.

Un contimporan al lui Weber, F. Schubert (1797-1828) a

tost un alt campion puternic al *lied*-ului german ducându-l la forma cea mai perfectă și mai muzicală. Armonie expresivă, melodie delicată și profundă în același timp, acompaniamente bogate și variate sînt caracteristicile stilului acestui maestru, care, cu toată scurta sa carieră avu o influență puternică asupra muzicii germane. Unele din *lied*-urile lui au ramas celebre, ca *Erkänigt, der Wanderer, Gretchen am Spinnrade, Lebewohl*, faimoasa serenadă (*Ständchen*) ș. a.; dar nu numai acesta iese genul în care a strălucit Schubert și în scrierile sale de muzică dramatică (*Rosamunde*, 1823, *Alfonso und Estrella*, 1822, *der Häusliche Krieg*, ș. a.) sînt pagine pline de farmec și de expresiune.

O altă mare figură a primei jumătăți a sec. 19 iese F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847). Acesta, prin forma compozițiilor sale, procedează de la clasicii a căror cult dă unora din compozițiile sale o înfățișare atît de particulară; prin coloritul orchestrei sale însuși, prin armoniile și mersul visător al melodiilor sale, iese amănunțit pe romantismul Weber. Deși face și iese parte din pleiada compozitorilor cari au avut o carieră scurtă și averea sa îl scutea de nevoia de a scrie pentru cîștig, totuși iese a lăsa un număr însemnat de lucrări: simfonii și uverturi,

muzică de cameră, concerte, între care acel de violină a ramas pîtra de încercare a violonistilor, muzică pentru drame de un caracter romantic ca *Sommernachtstraum*, tablouri fantastice ca *Walpurgisnacht*, muzică pentru *Antigone* și *Oedipus* de Sofocle, pentru *Athalie* de Racine, muzică religioasă, psalmi, în cari mai cu samă se vede cultul sau pentru Bach și Händel, melodii, coruri, *lieder ohne worte* pentru piano ș. a.

Încă un maestru a cărui geniu a exercitat și exercitează încă o influență considerabilă asupra muzicii măștrilor germani din secolul nostru, iese Rob. Schumann (1810—1856). De o natură aleasă și delicată, geniul lui Schumann iese un admirabil traducător muzical al romantismului lui Byron, lui Göthe, lui Heine. Popular în lumea pianistilor prin micile sale compozițiuni pentru piano (*Foi de album, Scene* ș. a.), în acea a cîntăreților prin *lied*-urile și melodiile sale, Schumann iese loc între cei întăi măștri ai scoalei moderne germane prin concertele sale pentru diferite instr.-e, prin muzica sa de cameră, prin uverturile (6) și simfoniele sale (4). Dar mai cu samă sub forma simfoniei dramatice ne prezintă iese gîndirea poetilor săi favoriți: *Das Paradies und die Peri, Requiem für Mignon, Der Rose Pilgerfahrt, Manfred, Scene*

din *Faust*, a cărui misticism nu l'a înspăimîntat, ș. a.

Alături cu acești maiștri de cari am vorbit pe cit spațiul permite, încă au ținut un rang onorabil în muzica germană din sec. 18 și prima jumătate a sec. 19: J.-A. Hiller (1728—1804); Abatele Vogler (1749—1814) maestrul lui Weber și al lui Meyerbeer; P. Winter (1754—1825), compozitor a mai multor opere, între care *der Sturm* (1794), *Tamerlan* (1802) ș. a.; S. Mayr (1763—1845) care s'a bucurat de mare celebritate în Italia; Gyrowetz (1763—1850), compozitor fecund până la bitrăneță; J. Weigl (1766—1846), Konr. Kreutzer (1780—1849); L. Spöhr (1784—1859), autor a mai multor opere, între cari un *Faust* (1816), *Jessonda* (1823); Lindpaintner (1791—1856); Meyerbeer (1794—1869), tipul eclectismului muzical, care născut în G. unde debută (*Jephtas Gelübde*, 1813), mlădiindu-și stilul sub influența maiștrilor Italiei, unde scrisse un număr însemnat de opere ca *Semiramide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1820), *Margherita d'Anjou* (1822), *il Crociato* (1825) ș. a., se stabili la Paris unde produse citeva din cele mai frumoase mărgăritare ale scenelor franceze (v. *Franța*); Marschner (1795—1861) popular mai cu samă prin operele sale *der Vampir* (1828), *der Tempel und die Jüdin*

(1829) și *Hans Helling*, reprezentată pe toate scenele germane; Reissiger (1798—1859); Lortzing (1803—1851), autor între altele a operilor *Zar und Zimmermann* (1837), *der Wildschütz* (1842), *die Undine* (1845); O. Nicolai (1810—1849), un german italianizat, a căruia cele mai principale opere sînt: *il Templario*, (1840), *il Proscritto* (1841), și mai cu samă *die Lustigen Weiber von Windsor*, care reprezentată numai după moartea lui îl făcu adevărat popular.

Mai toți acești maiștri au scris încă oratorii, muzică simfonică, muzică de cameră ș. a. Afară de acestia sînt încă de citat alții cari s'au deosebit în genuri speciale. Astfel iese S. Sechter (1788—1867), în muzica bisericească, F. Hummel (1778—1837), K. Czerny (1791—1857), Mayseder (1789—1863), Ign. Pleyel (1757—1831), în muzica de cameră.

Numărul virtuozilor instr. iști iese cu adevărat nesfîrșit. Astfel nu se poate cita decit o mică parte din cei ce s'au bucurat de mai mult succes: pianistii Dussek (1761—1812), Steibelt (1765—1823), F. Kalkbrenner (1788—1849); familia Stanitz, violoniști și violonceliști; L. Mozart (1719—1787), Schuppanzich (1776—1830), Ernst (1745—1805), F. Ries (1784—1838), violoniști; Quantz (1697—1773) flautist; Reiner

(1732—1782) Brandt (1773—1806) fagotiști; Punto (1748—1803), Hüllmandel (1751—1823), Rodolph (1730—1812) corniști; J. K. Fischer (1733—1800) oboist; J. Beer (1744—1811) clarinetist; Krumpholtz (1745—1790) harpist ș. a. Dintre aceștia cei mai mulți au fost și compozitori, fie numai de muzică pentru instr.-ul lor, fie de muzică de cameră.

Arta muzicală, care în G. a fost totdeauna mai puțin în floare ca în celelalte țări muzicale, are totuși nume care pot fi puse alături cu cei mai de valoare cîntăreți ai Franței și Italiei. Astfel au fost cîntărețele Elis. Hesse (la încep. sec. 18), Mariana Pirker (1713—1783), Regina Mingotti (1728—1807), Mara (1749—1833), Agnesia Heyne (1756—1791), Sontag (1804—1854), Schechner (1806—1860); tenorii Ant. Raff (1714—1797), Haibel (1761—1826), Krebs (1774—1851), Hurka (1762—1805); basii Forst (1660—1710), Bendler (1683—1724), L. Fischer (1745—1825), Maurer (1777—1803) a cărui voce pogora până la contra-fa.

În fine trebuie a aminti că sec. 18 și prima jumătate a sec. 19 formează perioada în care apar cele mai principale perfecționări ale instr.-elor cu claviatură și a instr.-elor de suflare, dintre care cea mai mare parte sînt datorite factorilor germani, cari mult timp

au avut aproape monopolul fabricațiunei acestor instr.-e (v. *Corn, Clariv, Piston, Tub* de schimb, *Factor* ș. a.).

Nu trebuie a uita încă pe acei oameni de valoare cari s'au consacrat în acel timp teoriei și criticei muzicale. Între cei întâi trebuie a cita pe Mattheson din Hamburg (1681—1764), care în afară de compozițiune se ocupă de acustică și teorie; Schröter (1699—1782), care revendică ideea claviurelor cu ciocanașe, ie cel întâi care stabili într'un mod clar teoria intirzierilor; Marpurg (1718—1795) unul din cei mai eminenți teoricianii compozițiunei muzicale. Istoria și biografia se constituie ca adevărată știință. Walthar (1684—1748) publică lexiconul seu (1732); abatele Gerbert (1720—1793) publică colecțiunea sa de *Scriptores ecclesiastici* (3 v. 1784); celebrele lucrări ale lui Forkel (1749—1818) sînt contemporane cu acestea. În fine presa muzicală ieă corp: în 1722 apare la Hamburg *Musica critica* a lui Mattheson; în 1736 la Leipzig *Musikalische Bibliothek* a lui Mitzler (1711—1778), urmată în 1737 de *Kritischer Musikus* a lui Scheibe (1708—1776) și de altele a căror număr crește cu cit ne apropiem de timpurile moderne.

În sec. 19 încetul cu încetul evoluțiunea anunțată prin Beethoven ieă din ce în ce mai

mult corp în G. La teatru ca și la concert, muzica dramatică ca și cea simfonică sau de cameră chiar, din subiectivă cum lera devine obiectivă; ica nu se măi mulțumește a produce o senzațiune vagă pentru distrațiunea și plăcerea auzului, ci caută a preciza această senzațiune, a exprima o pasiune, un sentiment. Dacă ie adevărat că astăzi muzica tutulor școlului a intrat în această cale, nu ie măi puțin adevărat că măi cu samă în G. a început și s'a dezvoltat această evoluțiune filosofică a muziceii, care-și găsi în R. Wagner (1819--1883) pe cel măi valoros campion. Dotat de o admirabilă concepțiune dramatică și de o magistrală abilitate a mineii, iel pare a sintetiza tendințele geniului muzical modern al Germaniei. După marii măistri a căror splendoare a umplut secolul trecut și prima jumătate a secolului nostru, trebuia să vie unul care să prezinte rezultata acestor genii. Acest măistru a fost R. Wagner și *Rienzi* (1842), *der Fliegende Holländer* (1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850) *Tristan und Isolde* (1865), *die Meistersänger* (1868) sint treptele ce suie la glorie pe acest colos al muziceii dramatice din mijlocul sec. 19 ajuns la apogeu prin tetralogia sa *Ring der Nibelungen*, formată din patru opere separate: *Rheingold*, *die Walküre*,

Siegfried și *Götterdämmerung*, reprezentate pentru prima oară la Bayreuth în 1876 într'un teatru anume construit. *Parisfal* (1882), lucrare teatrală de un caracter esențialmente religios și mistic, încoronează opera marelui reformator.

Wagner a acaparat atențiunea lumii muzicale din G. Astfel că acei ce au reușit a-și face un nume alături cu dînsul au fost măi cu samă în muzica simfonică sau de cameră, în cantată, oratoriu sau în opera de un stil măi ușor care tot deauna a avut în G. un public numeros. J. Brahms (1833--1897), ie în prima linie printre cei d'întăi; muzica sa de cameră, simfoniile sale, cantatele sale și măi cu samă *Deutsches Requiem* l'a suit la acest rang. J. Raff (1822--1882), F. Hiller (1811--1885), K. Taubert (1811--1891), Volkmann (1815--1883), T. Kiel (1821--1885), F. Liszt (1811--1886) care pe lingă titlul de compozitor cumula și pe acel de pianist reîntrecut, ș. a., sint dintre cei măi iluștri. În genul măi ușor de muzică dramatică, operă comică sau operetă s'au distins:

Flotow (1812--1882) pe care operele *Stradella* (1844) și *Martha* (1847) l'au făcut popular; F. Lachner (1803--1890); Nessler (1841--1890) autorul între altele a unei devenită populare *Trompeter von Säckingen* (1884); F. Suppe (1820--

1895) autor a unui mare număr de opere teatru ca emul pe J. Strauss (n. la 1825) și pe Millöcker (n. la 1842).

Întâ numele celor mai valoroși reprezentanți ai școlii germane contemporane și principalele lor opere, toți fiind în același timp și compozitori de muzică simfonică, de cameră, de cântate ș. a.

K. Reinecke (n. la 1824): *König Manfred, der Gouverneur von Tours* (1891); F. Wullner (n. la 1832); K. Golmark (n. la 1833): *die Königin von Saba* (1875), *Merlin* (1886), *die Kriegsgefangene*; Hans Sommer (n. la 1837): *Loreley* (1891), *Der Meermann* (1895); Max Bruch (n. la 1838): *Loreley* (1863), *Hermione* (1872); J. Rheinberger (n. la 1839): *die Sieben Raben*; R. Becker (n. la 1842): *Frauenlob* (1895), *Rasbold*; Aug. Büngert (n. la 1846): tetralogia omerică formată din 4 părți: *Kirke, Odysseus, Nausikaa și Odysseus Heimkehr*; Ign. Brüll (n. la 1846): *die Beutler von Samarkand* (1864), *das Goldene Kreuz* (1875), *der Landfriede* (1877), *Bianca* (1879), *Königin Mariette* (1883), *Steinerne Hertz* (1888), *Gloria* (1897); Humperdinck (n. la 1854): *Hänsel und Gretel* (1894), *Königskinder* (1897); W. Kienzl (n. la 1855): *Urvasi* (1886), *Heilmarsch der Norn* (1892), *Evangelimann* (1896) *Don Quischole*; E. Meyer-Helmund (n. la 1860):

Marygitta (1889), *der Liebeskampf* (1892) *Trichka* (1896); R. Strauss (n. la 1864): *Gunterram* (1897) ș. a.

G. prin excelență patria orchestrei și a muzicii simfonice a produs un mare număr de șefi de orchestră incomparabili: H. Proch (1809—1878), K. Rheinthal (n. la 1822), Dessof (1831—1891), Napravnik (n. la 1839), Levi (n. la 1839), Sucher (n. la 1843), Hans Richter (n. la 1843), F. Mottl (n. la 1856), ș. a.

Arta cântului a avut în timpul acestui secol sau are încă în G. ca emul pe cântărețele: Tietjens (1831—1877), Th. Vogl (n. la 1845), Lucca (n. la 1841), G. Krauss (n. la 1842), L. Radecke (n. la 1847), Materna (n. la 1847), Mallinger (n. la 1847), Klafsky (n. la 1855) ș. a.; pe tenorii F. Wild (1792—1860), Tichaschek (1807—1886), Ander (1817—1864), Wachtel (1823—1893), Niemanu (n. la 1831), Nachbauer (n. la 1835), H. Vogl (n. la 1845) ș. a.; bașii Staudigl (1807—1861), Scaria (1840—1886), K. Hill (1830—1893) ș. a.

Nesfârșită ar fi lista virtuozilor instruiți ce s'au distins în acest secol: îată cîțiva din cei mai renumiți: pianistii Moscheles (1794—1870), St. Heller (1813—1888), Henselt (1814—1889), Kullak (1818—1882), Tausig (1841—1871) Bülow (1830—1894), Sophie Menter (n. la 1846); violoniștii

- H.-W. Ernst (1814 — 1865), Joachim (n. la 1831), J. Becker (1833—1884), Wilna Neruda (n. la 1839), Wilhelmy (n. la 1845) ș. a.: violonceliștii N. Kraft (1778 — 1853), Merk (1795—1852), Popper (n. la 1843), K. Schröder (n. la 1848), harpistul Oberthür (n. la 1819); clarinetiștii Iwan Müller (1786—1854), Teobald Böhm (1794—1881) ș. a.
- Acustica a făcut în ultimele decenii un progres imens și în acest progres primul rang îl țin lucrările lui Helmholtz (1821—1894). Teoria și istoria muzicii au a semnalat într-o întreagă pleiadă de savanți muzicografi numele de Moritz Hauptmann (1792 — 1868), Proseke (1794—1861) cu splendida sa colecțiune *Musica divina*, Kiesewetter (1773—1850) și alții cărora arta modernă le datorește cele mai frumoase lucrări asupra originii și trecutului îei.
- Ges, în terminologia germană = *sol* bemol.
- Gesang (germ.) = cînt.
- G.-buch* v. *Choral-buch*.
- Geschwind (germ.) = repede, ca termen de mișcare.
- Ges *dur*, în terminologia germ.-ă = *sol* ♯ major.
- Gesellschaft (germ.) = societate.
- Ges *moll*, în terminologia germ.-ă = *sol* ♭ minor.
- Gestopfte (germ.) = astupate (v.).
- Gelagil, specie de castanete cu clopoșei uzitate la Arabi.
- Gha..... v. *Ga*.....
- Ghenbri sau *Guenbri*, specie de *tanbur* (v.) arab, cu două sau trei coarde; lada de armonie ie de obicei formată dintr-o membrană întinsă pe o țastă de broască.
- Gheraș sau *Gherasch*, *Gerașaim*, *Gereș*, accente tonice evreie (v. *Accent*).
- Ghesha, *Gosba*, *Guesba*, *Guesbate*, *Kesbate* ș. a., o specie de *Caval* (v.) arab, cu alte cuvinte un fluier cu gura transversală, un simplu tub de trestie sau de lemn, lung aproximativ de 64 cm., deschis la amindouă capetele și avînd 5 sau 6 borte laterale pentru degete.
- Gihelch, instr. arab, format dintr-un tub cilindric, străbătut de ordinar de 6 borte laterale, terminat printr-un mic pavilion de tînechea; sunetul ie provocat printr-o ancie simplă lovindă. Ca și *zumarah*, acest instr. ie întrebuințat cu păreche, unul făcînd melodia și al doilea ținînd o specie de ison.
- Ghirbal, specie de daire arabă.
- Ghironda (lat.) v. *Ligură*.
- Guitară v. *Chitară*.
- Ghu..... v. *Gu*.....
- Gi, silabă propusă de D. Hitzler (v. *Bebisatio*) pentru a denumi sunetul *sol* ♯.
- Giamparale v. *Castanete*.
- Giga (it.) *Gigue* (fr.), mai întăi poreclă, apoi nume a vechilor instr.-e de coarde și arcuș, cari prin lada lor bombată, care se prelungea și forma gitului instr.-ului, aveau cu adevărat aparența unui jambon (fr.: *gi-*

que). G. se deosebea de anteriorul *rebec* prin aceea că avea deja *tasta* pe care apăsînd degetele pe coarde se obține scurtări acestora. Numele apare în Lexiconul lui J. de Garland (1210) și aceste instr. e se mențin mult timp în favoare alături cu noile viole, late și cu gîtul cu totul deosebit de ladă, mai cu samă în Germania, unde porecla franceză se transformă în *Geige* pentru a se generaliza cu timpul la toate instr.-ele de coarde și arcuș (v. *Geige*). M. Agricola, în opul *Musica instrumentalis germanica* (1515) descrie o întreagă familie: sopran, alt, tenor și bas.

Numele de G. se mai dă la o arie de dans, foarte în favoare în sec. 17 și 18. Mattheson (1737) deosebește la începutul sec. 18 mai multe specii de G. și anume: *G. engleză*, care îe G. propriu zisă, *G. spaniolă*, care se mai numește și *Loure* (v.), *G. canarie* (v.) și *G. italiană*, destinată numai pentru a fi executată pe instr.-e iar nu dansată. În general G. îe un dans de un caracter vesel, vioi, și o mișcare foarte repede. Muzica îe formată de ordinar din două reluări de cite opt tacte. Măsură variază: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, sau compusele lor $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ ș. a. și chiar cite o dată $\frac{4}{4}$ sau $\frac{2}{2}$, cu triolette. În scrierile măștrilor găsim specimene în toate aceste măsurî;

Bach și Händel afecționau mai cu samă măsurile în 12; Gluck și compozitorii de baleturi de pe timpul lui, pe cea în 6, care o vedem preferată și în ariile populare în Anglia sub numele de *Jig*. Caracteristic pentru G. îe ritmul și stilul



fugat. În Suită însă unde îea lua invariabil loc la sfîrșit i se da o dezvoltare cu mult mai mare. Cuvîntul G. a fost unul din cele întîi întrebunțate ca termin de mișcare (v.).

Gimnaziu, titlu dat unor școli muzicale (v. *Conservator*), și în special la acele destinate a da instrucțiunea necesară pentru a putea fi un bun șef de muzică militară. Cea întîi școală de acest gen a fost înființată la Paris în 1836.

Gimnopedic v. *Dans*.

Gingras sau *Gingria*, nume dat la vechii Greci unei specii de mic *aulos*, pe care-l numeau *fenician*; din cauza timbrului seu melancolic îera întrebunțat în cortegiile funebre și pare că îera identic cu *ginglaros* al Egiptenilor. Mai tîrziu, numele de *Gingrina* a fost dat instr.-ului numit în urmă în Germania *Schalmei* și în Franța *Chulu-meau*.

Giocoso (it.) = șagalnic, *Giojoso* (it.) = vesel, ca terminii de expr.

Gique v. *Giga*.

Girafă, nume dat în sec. 18 și până în începutul sec. 19, mai

cu samă în Franța (*Giraffe*), la o specie de clavire cu coardele verticale, urmînd vechilor *Clavicitherium* și prezicînd modernele pianice.

Girin, instr. japonez, specie de violină primitivă cu lada sonoră formată dintr'un tub de bambu sau de lemn de sicomor scobit înăuntru, și dintr'o membrană, perpendicular în acest cilindru în implindat gîtul instr.-ului, lung de vr'o 45 cm. Are două coarde de matasă, ce se pun în vibrațiune prin ajutorul unui arcuș. Deși se bucură de o mare favoare în toată Japonia și chiar în China, unde ie numit *Urh-sien*, sonoritatea lui amintește urechei europene zice A. Kraus, vuetul produs de o roată ce s'a uitat neunsă.

Girlic = Carava (v. *Foatele*).

Giro (it.) = învîrtire, v. *Grupet*.

Gis, în terminologia germ.-ă = *sol* diez. *Gis dur* = *sol* diez major. *Gisis* = *sol* dublu diez. *Gismoll* = *sol* diez minor.

Gil se numește la instr.-ele de coarde pișcate sau de arcuș, partea mai mult sau mai puțin lungă și îngustă ce prelungește lada de rezonanță și deasupra căreia sînt întinse coardele. Gîtul ie făcut dintr'un lemn tare, pentru a nu se uza, și după ce prezintă către extremitatea opusă lăzei de rezonanță o specie de scobitură *winter* în care sînt implintate cuiele sau șuruburile ce întind coardele, la celalalt capăt fixate

de *cordar*, se termină printr'o *spirală* sau altă figură de ornament, numită *cap*. Pe cînd la unele instr.-e gîtul ie așa de scurt că mai nu există, ca la cobză, la altele ie de 4 sau 5 ori mai lung decît însuși lada de rezonanță, ca la *tanburele* arabe ș. a. În lungul gîtului, pe partea deasupra căreia sînt întinse coardele, se află fixată o șușuniță subțire de abanos sau de alt lemn tare, numită *limbă* sau *tasta*, pe care se aplică degetele pentru a obține scurtarea coardelor și prin urmare varațiunea de înălțime a sunetelor. Tasta la unele instr.-e ie lipită fix atît de G. cit și de lada de rezonanță; la altele, ca la violină și celelalte instr.-e din aceeași familie, fixată de G. ie numai se prelungește liberă deasupra tablei superioare a lăzei de rezonanță. La mandolină, la chitară, la cea mai mare parte din instr.-ele indiene și arabe de coarde pișcate și chiar la unele instr.-e de arcuș, tasta poartă diviziuni, linii subțiri de fildeș, de metal ș. a., făcînd ocazional funcțiunea de praguri și între care se află locul fix unde trebuie a apăsa degetul pe coardă pentru a obține sunetul dorit. Partea opusă a gîtului ie rotunzită și netedă, pentru a nu prezinta asperități minci stîngi în mișcările ie.

Giubilo (it.) = bucurie, *Con g.*, ca termen de expr.

Giucante sau *giuchevole* (it.).

ca termină de expr., în același sens cu *giocos* (v.).

Giusto (it.), = drept. Se pune pe lângă alți termeni, mai cu samă în privința mișcării, întărindu-și. *Allegro g.* ie aproape identic cu *Allegro assai*, adică un *Allegro* pronunțat. *Tempo g.* ie o expr. care arată că executantul sau cîntărețul trebuie să consulte gustul seu pentru a găsi mișcarea potrivită caracterului bucătăi.

Glăș, sinonim cu *voce* (v.).

În muzica bisericeii noastre se dă numele de *G.* (*Eh*, *Echu*, *Ichos*) diferitelor game întrebuințate. Sînt 8 glasuri, dintre cari 4 proprii și 4 lăturașe sau plagale, derivate. prin muzica bizantină, din vechiele moduri grecești.

Vechia muzică bizantină întrebuința 4 glasuri *principale* sau autentice (Καθαροί) corespunzînd seriilor :

$$G. I = sol_2 - sol_3$$

$$G. II = fa_2 - fa_3$$

$$G. III = mi_2 - mi_3$$

$$G. IV = re_2 - re_3$$

și alte 4 *plagale* sau *lăturașe* (Πλάγιος) cari ca și modurile *hipo* antice se găseau cu o quintă mai jos de cele autentice :

$$\text{Lăturașul I} = do_2 - do_3$$

$$, \quad II = si_1 - si_2$$

$$, \quad III = la_1 - la_2$$

$$, \quad IV = sol_1 - sol_2$$

astfel că cel mai grav *G.* al acestei muzici se baza tocmai pe nota *sol*₁, limită gravă a sistemului muzical de pe atunci, notă reprezentată și în apus.

Titus Cerne; Dicționar de muzică. II

chiar prin litera greacă Γ, care cu timpul știm ce semnificațiune a luat (v. *Gama*). Traversînd secolii aceste glasuri ale muzicii bizantine s'au modificat, nu numai intervertindu-se ordinea lor, dar și în structura lor internă suferind alterațiuni. rezultate din gustul și caracterele popoarelor la cari au fost practicate. și mai cu samă din ale acelor cari au contribuit la propășirea îei.

Nu cred că s'ar putea preciza, bazîndu-ne pe scrierile autorilor romîni cari s'au ocupat cu muzica noastră bisericească, fazele anume prin cari au trecut cele 8 glasuri ale vechiei muzici bizantine pentru a se transforma în cele 8 glasuri ale muzicii noastre bisericești. Totuși ieste. că după scrierile teoricianilor ca Macarie, Anton Pan. D. Suceveanu ș. a. mai modernî, nici azi chiar aceste glasuri n'ar fi fixe și ar primi modifi cațiuni după mișcarea în care se cîntă. după diferite alte împrejurări și pare chiar după capriciî: apoi, îele, în structura lor, ar conține intervalle mai mici de un semiton, altele ceva mai mari, altele încă mai mari de un ton fără a fi de un ton și jumătate ș. a. neadmise de Acustică, de Știință. la care toți trebuie să plecăm capul. fie adepți ai Muzicii, fie ai Muziciei (v. *Flora*).

Mai mult încă, lăsînd la o parte aceste mici alterațiuni ale sunetelor, ce nu pot fi decît

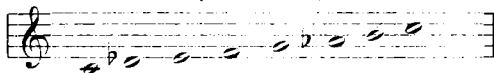
rezultatul intonațiilor nazale și defectuoase ale unor cîntăreți cari au cerat a le erija în principii, altfel sînt date aceste glasuri teoreticește și altfel sînt executate în practică (v. Muzicescu-Dima-Gheorghiu: *Anastasimataru* 1884).

Orî cum, iată, după cum sînt date, aceste deosebite glasuri.

G. I numit încă *doric* sau *dorian*: scara naturală bazată pe *pa*, teoreticește avînd pe

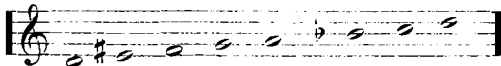


G. II numit încă *lidic* sau *lidian*: scara naturală bazată pe *ni* (*do*) dar avînd pe *pa* și



care nu iese altă ceva decît cromaticul oriental. În forma stihirică, baza impresiunii o are pe gradul 5 (*di*) cu care și de obicei începe, și pe care face și cadențele perfecte și finale, cele imperfecte făcîndu-le pe gradul 3. În forma ermologică începutul, cadențele perfecte și finale le face pe gradul 1, cele imperfecte pe gradul 4.

G. III, numit și *frigian*, după d-nii Muzicescu-Dima-Gheorghiu s'ar practica urmînd scara



răcînd atît în forma stihirică cît și în cea ermologică caden-

gradul 6 natural, dar în practică făcîndu-l ifes (bemol). În forma stihirică începutul, cadențele perfecte și finale, le face de preferință pe gradul 1, cele imperfecte pe gradul 3. În forma ermologică începutul îl face pe gradul 4, pe care face și cadențele imperfecte, cele perfecte și finale făcîndu-le pe gradul 1. Scara sa ar putea fi reprezentată prin seria:

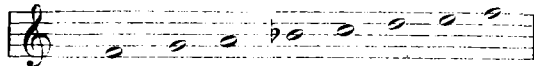
pe *ke* alterate pogrîtor așa că acest glas s'ar putea traduce prin scara:

majoră (gama lui *fa*), cu cadențele perfecte și finale pe gradul 1, iar cele imperfecte pe gradele 3 sau 6. Teoricianii însă (v. I. Popescu-Pasere)' dau pentru scara acestui G. o scară enarmonică, *Agem*, care nu iese altă ceva decît scara naturală bazată pe *pa* avînd pe *zo* ifes și pe *tu* diez; astfel această scară ar avea un interval enarmonic *vu-diez ga* și ar putea fi reprezentată prin scara:

țele perfecte în *pa* (*ve*) cele imperfecte în *ke* (*la*) și finale

in *ga* (*fa*). Astfel că luind ca punct de plecare nota *ga* (*fa*) ce servește de finală în ambele forme, și lăsând la o parte in-

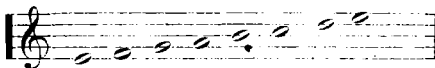
tervalul enarmonic, care nu se face în practică, scara acestui glas ar fi:



avind cadențele finale pe gradul 1, cele perfecte și imperfecte pe gradele 3 sau 6 (v. mai sus).

G. IV, numit și *milesian* sau *mizolidian*, urmează scara naturală bazată în forma stihir-

rică pe *pa*, în cea ermonică pe *vu*, și în cea papadică pe *di*, făcând însă totdeauna cadențele finale în *vu* (*mi*), așa că luind această notă ca punct de plecare scara sa ar putea fi reprezentată prin seria

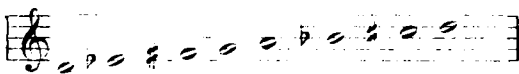


și acest G. ar fi mărăgăritarul muzicii bisericești, fiind identic cu anticul *dorîc* (v.), modul grec prin excelență. În practică însă pare că se confundă scara sa cu scara glasului întâi luind ca finală gradul 2 sau, ceia ce revine la același lucru, în scara de mai sus schimbându-se locul primului semiton între gradele 2 și 3 și transformând astfel vechia scară dorică în scara minoră modernă fără notă sensibilă.

G. V, numit încă și *hipodorian*, ca lăturaș al glasului I, de care nu se deosebește decît prin cadențe, pe care le face în forma stihirică pe cele perfecte în *pa*, pe cele imperfecte în *ke* sau *di*, și pe cele finale în *di*, iar în forma ermonică pe cele perfecte și finale în *pa* (*re*) și pe cele imperfecte în *ga*. O anomalie:

Unii teoreticieni spun că atît în forma stihirică cit și în cea papadică acest G. întrebuițează foarte adese ori scara *agen* (v. G. III). Dar atunci s'ar părea că nu mai iese G. V, nici lăturașul celui I, ci pur și simplu G. III! Observînd mai de aproape însă, nu-î așa: practica, a-tot-puternică, înlătorează în G. I (și prin urmare și în lăturașul seu G. V) pe *si* natural, înlocuindu-l prin *si* bemol, și tot ȳea am văzut că în G. III neglijează intervalul enarmonic *mi*^b/*fa*, astfel că toate aceste se reduc.... la scara minoră fără notă sensibilă!

G. VI, numit încă *hipolidian*, ca lăturaș al glasului II, ȳe format din scara naturală bazată pe *pa* avînd pe *vu* și *zo* alterate pogoritor și pe *ga* și *ni* alterate suitor, astfel că s'ar putea reprezenta prin seria:



aceiași scară cromatică orientată ca și la G. II, numai transpusă. Ie de observat că adese ori tetracordul al doilea nu se face cromatic, ci simplu diatonic. În forma stihirică se face începutul de preferință pe gradul 1, pe care se fac și cadențele perfecte și finale, cele imperfecte făcându-se pe gradul 4; iar în forma ermologică baza impresiunii o are pe gradul 5, cu care se și începe de preferință și pe care se fac și cadențele imperfecte și cite o dată și cele finale chiar, cele perfecte făcându-se pe gradul 3, pe care de obicei se fac și cele finale.

G. VII ie numit și *hipofrigian*, ca lăturașul glasului III, de care se deosebește numai prin cadențe, pe care le face atit în forma stihirică cit și în cea ermologică, de preferință cele imperfecte în *di* și cele perfecte și finale în *ga*.

G. VIII, deși lăturaș glasului IV, de unde ie numit și *hipomilesian*, întrebuințează teoretic scara naturală bazată pe *ni*, cu alte cuvinte gama majoră a lui *do*, făcînd începutul și cadențele perfecte și cele finale pe gradul 1, iar cele imperfecte pe gradele 3 sau 5. Și acest G., apt, după partizanii puterii expresive a tonalităților (v. *do* major) a ex-

prima, naivitatea, sinceritatea, inocența⁴ suferie modifi cațiuni în practică: „cîntăreții cei mai de samă o cîntă în pogorire (gama) cu *si* ♭, precum și pe gradul 2, *re*, îl fac dese ori *diez*“. Aceste alterațiuni transformă glasul astfel că desigur îi dă un caracter patetic cu totul îndepărtat de caracterul inherent naturii lui.

Fie care din aceste glasuri ie prezis în notațiune printr'un semn particular numit *marturie* (v.) și în practică, înainte de a se începe cîntarea, se întonează o mică frază, pentru a prepara impresiunea; aceste mici preludii purtau numele de *ananes* (G. I), *neanes* (G. II), *nana* (G. III), *aghia* (G. IV), *aneanes* (G. V), *neheanes* (G. VI), *aanes* (G. VII), și *neaghia* (G. VIII). Afară de scările descrise mai sus, muzica bisericască mai întrebuințează ocazional scările așa numite *Muștar*, *Nisabur* și *Hisar*, scări provenite din alterațiunea scării naturale sub influența ftoralelor cu acest nume (v. a. c. și *Psaltichie*).

Glas (fr.) sunetul clopotului funebru anunțînd moartea cuiva. Prin extensiune s'a dat acest nume în armată bateriilor de dărăbăni și soneriilor funebre executate în convoiele mortuare.

Glaschord, *Glasharmonica*, *Glasstabharmonica* (germ.) = armonica de sticlă, v. *Armonica* și *Cristalocord*.

Glee (engl. pr.: gli), formă esențialminte engleză. G. ie o compozițiune pentru cel puțin 3 voci, fără acompaniament, și de ordinar numai bărbătești. Stilul obicinuit ie o armonizare bine cadentată, adese notă contra notă. Cei întâi maștri cari au scris G. au fost Arne și Boyce; S. Webbe, Attwood, Battishill, Callcott, Cooke, Horsley, Mornington ș. a. au afecționat această formă, care, ca și cea numită *Catch* (v.) s'a bucurat la Londra de protecțiunea unui club specialminte înființat pentru propagarea și susținerea ieși, și care, înființat la 1787 a durat până la 1857. Cuvintul G. in sine ie mai vechiu decit forma și vine de la anglosaxonul *glegg*, care insemnează in general *muzică*, sau *cînte*. De aici denumirea de *glee-men* dată mai de mult muzicanților in general.

Gleich (germ.) = egal (v.).

Gleichheit (germ.) = egalitate (v.).

Gleichschwebende *Temperatur* (germ.) v. *Temperament*.

Gleichzeitige *Bewegung* (germ.) = mișcare directă.

Glicharifon (sau *Gly...*) instr. de suflare, imaginat și construit de Catterino Catterini, din Monselice, către 1833, cu care a obținut mari succese in diferitele orașe italiene pe unde a concertat și chiar o medalie.

Acest instr. imită timbrul clarinetei și pe acel al fagotului și avea posibilitatea de a emite mai multe sunete simultaneu, ceea ce i-a valorat la început numele de *Polifono*, schimbat mai târziu in acel de G.

Glied (germ.) = membru.

Glissando sau *Glissato* (it.), *Glissé* (fr.), ș. a. termiul cerind in execuțiune, ușurință in emiterea sunetelor, ca *lunecind* oare cum asupra lor. La instr.-ele de arcuș se obține acest efect trăgind arcușul departe de scaunaș, ca și la *slautando*. La muzica de piano se intilnește această expr. in game pe tastele albe, indicind că trebuie să fie executate numai lunecind unghia (deobicei a degetului mare) pe deasupra tastelor. Une ori această expr. ie inlocuită prin cea analoagă: *con un ditto* (it.) = cu un deget.

Glocke (germ.) = clopot (v.).

Glocken-Accordion (germ.), specie de *Carillon* construit de factorul V. F. Cerveny din Königgrätz.

Glocken-Spiel (germ.) = joc de clopote, v. *Carillon*.

Gloria (lat.), primul cuvint al Doxologiilor bisericești apusene (v. *Doxologie*). Se dă ca titlu uneia din părțile meselor muzicale, și anume la a doua, scrisă pe textul doxologiei mari.

Gloria Dei (lat) = mărirea lui Dumnezeu, titlu dat la o specie de armoniu cu tuburi, sau mai bine zis de mică orgă portativă. Glossokomion, mică cutie pe care

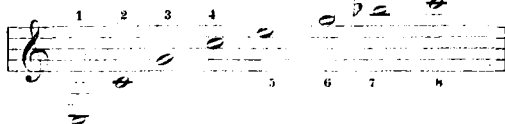
auleții greci o aninau la git și în care își conservau anciile instr.-elor lor.

Gitlă se numește spațiul cuprins între coardele vocale (v. *Laringe*).

G moll, în terminologia germ.-ă = *sol* minor.

Goarnă, denumire populară dată instr.-elor de semnale sau de vînătoare făcute dintr'un corn (v.) de animal sau alt material. În special însă se dă numele

de G. unui instr. de alamă servind pentru semnale în armată, mai cu samă în infanterii. Este un tub conic, destul de larg, astfel că dă cu ușurință sunetul fundamental. De ordinar este în *si*₂, avînd o lungime de 1 m. 475 mm. Instr. natural, fără nici un mecanism pentru schimbarea sunetului fundamental, extensiunea lui este mărginită la seria armonicilor între sunetele 1 și 8



și încă, deși sunetul 1 se emite cu ușurință, din cauză că este prea departat de celelalte, este neglijat; asemenea sunetul 7, care, se știe, nu e exact, astfel că semnalele de G. se mărginesc a întrebuița numai sunetele 2, 3, 4, 5, 6 și 8 și mai cu samă octava *sol*₃-*sol*₁. Se notează în cheia de *sol* pe linia a doua: dar cum se construiește de ordinar în *si*₂, notele scrise sună un ton mai jos. Se construiește însă și în *do*, și atunci sună cum este scris. Din G. s'a derivat familia *bugle*-lor (v.) cu chei și a saxhornilor (v.), elementul principal al armoniilor și al fanfarelor moderne.

Goaldas sau *Kobdas*, specie de dairea, fără clopoței nici discuri metalice, întrebuițată de

vrajitorii din Laponia. Același instr. Norvegianii îl numesc *Runebom* și Svedezii *Troltruma*. *God save the King* sau *the Queen* (engl.) = „Dumnezeu apere pe rege sau „pe regina”, imnul național englez, a cărui muzică a fost succesiv atribuită lui Händel, lui Lulli, organistului A. Young, lui J. Bull, și în fine s'a constatat că atit textul cit și muzica este datorită lui H. Carrey. În *Popular Music of the olden time* de Chappell se găsește un lung articol asupra paternității acestui imn, care a fost executat pentru prima dată ca imn național în sept. 1745, dar care fusese deja cîntat în public de autorul lui la 1740, cu ocaziunea luării orașului Portobello de amiralul Vernon. Ca muzică este un in-

terasant exemplu de asimetrie a frazelor.

Gokkin, specie de *Kin* (v.) japonez cu 5 coarde.

Goliat, nume dat de Kämpfer contrabasului seu, instr. de dimensiuni extra-ordinare și putindu-se desface în mai multe bucăți, pentru ușurința transportării.

Golpe (sp.) v. *Castanete*.

Go-muka (beng. și skr.) = gură de vacă, concă (v.) marină servind ca instr. de semnal.

Gondoliera (it.) = barcarolă (v.).

Gong, denumire generică a unor instr.-e de percusiune foarte uzitate în Extremul Orient. Făcînd abstracție de dimensiuni, cari variază, aceste instr.-e se împart în două categorii. Unele constau într-o calotă emiserică de metal cu borduri relativ foarte late, ceia ce-i dă aparența unei pălării; sînt cunoscute în special sub numele de *lam-lam*. Altele constau dintr-un disc cu bordurile intoarse în unghi drept, ca la o tava; sînt numite în special *kumpul*. Sunetul iese produs prin lovirea cu un ciocan sau cu un mînu de lemn, avînd capătul învîlit în postav sau în piele. Sînt de diferite dimensiuni, începînd de la cîteva centimetri de diametru. Mai multe la un loc, înșirate pe un cadru sau pe axe, formează diferite *carillone* foarte în favoare în China, în Japonia, în India ș. a. Dar cele mai interesante sînt desigur acele de dimensiuni mari,

ajungînd pînă la un metru de diametru. Lovite, produc o sonoritate cu adevărat înspăimîntătoare. Pentru ca această sonoritate să nu-și pierdă din puterea iese, în apropiere de borduri se află o tăietură prin care se trece un găitan de matasă sau o cură, de care se sînt suspendate.

Nu se poate preciza cînd și unde aceste instr.-e au luat naștere; totuși se poate afirma că iese sînt de origină chineză. Trecerea lor în Europa însă s'a făcut prin Indii. Ie de observat că în Europa specia mai cunoscută iese a doua, dar iese numită *lam-lam*. Deși factorii europoi fabrică de aceste instr.-e, totuși sonoritatea acestora iese inferioară celor fabricate în Orient. Analiza chimică a determinat exact natura aliajului întrebuințat (cupru, zinc și bismut în raportul 10-3-1); dar bataia și răcirea pare că trebuie făcute într'un mod particular, mod care a ramas un secret pentru factura europeană.

Indispensabile instr.-e ale orchestrelor orientale, în Europa n'au fost întrebuințate decît în muzica dramatică, în scene infernale, în momente teribile, în efecte de oroare, sau în ceremonii funebre de mare pompă. În *forte* sonoritatea lor, însoțită de acordurile isbucnitoare ale instr.-elor de suflare, face cu adevărat să te cutremurî; în *pianissimo*, dacă nu

Îe prea acoperită de celelalte instr.-e, îe nu mai puțin de un efect misterios, lugubru. Pare că prima aparițiune în orchestra europeană a făcut-o (i.-ul la 4 april 1791, la înmormintarea lui Mirabeau, într'un marș funebru compus de Gossec. În teatru apăru prin Steibelt (*Romeo et Juliette*, Paris 1793), dar fără mult efect, și numai de la începutul sec. 19 a fost mai des întrebuințat: Lesueur în *Ossian* (1804), Spontini în *la Vestale* (1807) și în *Fernand Cortez* (1809), Halevy în *la Juive*; Meyerbeer în *Robert le diable* (efect de *pianissimo* în invocațiunea nodelor) și în *Africana*; și chiar în muzica religioasă: Cherubini în *Requiem* ș. a.

Gongon v. *Gorah*.

Gonstaisi, una din tonalitățile muzicii indiene, corespunzând oarecum scării majore fără gradul al șasele.

Gopi-iandar, o specie de castanete metalice, întrebuințate de dântuitorii indieni.

Gopi-iantra (beng. și skr.), monodord indian analog cu *Ananda-lahari* (v.).

Gorah, numit încă *Gongom* și *Jum-jum*, unul din instr.-ele cele mai originale, întrebuințat în sudul Africei. Constă dintr'un arc format cu o coardă de intestine întinsă pe o baghetă; la una din extremitățile coardei îe fixat un tub de pană de struț, cam de vr'o 5 cm. Sufind în tub, coarda vibrează

și se poate obține fundamentala și mai multe sunete din seria armonică.

Gorgheggiare (it.), = a ciripi. Se zice și în același sens cu a *fredona* și încă pentru a denunți un mod defectuos de a face trilul în cînt.

Gorgon semn din notațiunea psaltichiei și anume dintre temporale, avînd efectul ca nota sau notele la care se rapoartă să se cînte pe partea slabă a timpului notei precedente. Astfel se prezintă simplu, \curvearrowright , cînd se rapoartă la o singură notă, dublu, $\curvearrowright\curvearrowright$, cînd se rapoartă la două note, sau chiar triplu, $\curvearrowright\curvearrowright\curvearrowright$, cînd se rapoartă la trei note ce trebuiesc cîntate pe această parte slabă a timpului.

Gornist, soldatul care cîntă din *goarnă* (v.).

Gosha v. *Ghesha*.

Gott erhalte Franz den Kaiser (germ.) = „Doamne păzește pe împăratul Francisc“, imnul național austriac; textul îe de poetul Haschka, muzica de Haydn. A fost executat pentru prima oară la 12 februar 1797, în toate teatrele din Viena, cu ocaziunea aniversării împăratului, și a obținut un succes strălucit.

Grăbind, sub înțeles *mişcareu*, expr. ce indică o mișcare din ce în ce mai repede: se întilnește mai cu samă către sfîrșitul unei compozițiunii, și îe însoțită mai totdeauna de o creștere în nuanțare. Expr.-ile

stringendo (it.), *accelerando* (it.), *schneller* (germ.), *immer geschwinder* (germ.), *pressez, serrez sau accelerez le mouvement* (fr.), se întrebunțază toate în același sens.

iracés (engl.) = ornamente (r.).

iracieux (fr.) = grațios, ca termen de expr.

irad iese locul ce ocupă un sunet în gamă, luindu-se ca punct de plecare nota ce dă numele ției gamei. Astfel în gama lui *do*, acesta iese G.-ul întâi, *re* al doilea, *mi* al treilea și așa mai departe. Sunt șapte grade în gamă, pentru că după al șaptelea ar veni un al optulea care nu iese decit repetarea în octavă a celui întâi. Cel mai important dintre toate aceste iese desigur întâiul, care dind numele seu gamei i s'a dat numele de *tonică*. Cu timpul și celorlalte grade li s'a dat nume speciale. Astfel s'a observat că după tonică, rolul cel mai important în gamă îl joacă G.-ul al cincilea, cărui i s'a dat numele de *dominantă*. Acest nume apare în Franța, deja la începutul sec. 18; Brossard îi dă definițiunea (*Dictionnaire de musique*. 1703), dind în același timp și denumirea de *mediantă* gradului al treilea. Mai târziu, Rameau adaugă pe acele de *sub-dominantă*, G.-ul al patrulea, și de *sub-mediantă*, terța acesteia, adică G.-ul al șaselea. Rousseau propune a se numi *sub-mediantă* G.-ul al doilea, care se afla un G. mai jos de

mediantă, precum sub-dominantă iese un grad mai jos de dominantă. Asemenea G.-ul al șaselea a fost numit *supra-dominantă* și al șaptelea *sensibilă*. Afară de acestea s'a mai numit de diferiți autori: *supra-tonică* gradul al doilea, *supra-mediantă* gradul al patrulea, *sub-sensibilă* gradul al doilea, *contra-dominantă* gradul al doilea. Din toate aceste denumiri însă astăzi cele mai uzitate sint *tonică*, *dominantă*, *sub-dominantă*, și *sensibilă*.

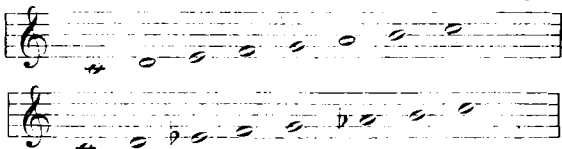
Cind două G.-e sint alăturate în gamă, se zic că sint *unite*. Astfel notele *fa-sol* sint G.-e unite. În caz contrar avem G.-e *desunite*. Astfel *do-fa* sint G.-e desunite.

Între cele 7 G.-e ale gamei sint unele cari susțin tonalitatea, prin aceia că acordurile formate pe iese o determină într'un mod precis; aceste G.-e sint cele mai des întrebunțate-că fundamentale armonice și constituiesc ceamași simplă formulă de cadență: iese sint G.-ele 1, 4 și 5 și în Armonie sint calificate de G.-e *bune*, sau *principale*. În modul major toate aceste G.-e poartă acord perfect major, iar în cel minor acord perfect minor, afară de G.-ul al cincilea, care, prin alterațiunea sensibilă, devine major. Pe lângă aceste G.-e considerate ca bune prin excelență, G.-ele al doilea și al șaselea încă sint considerate ca *bune*, din cauza relațiuni-

lor lor armonice. Iele poartă in modul major acord minor și in modul minor, unul, al șeselea. are acord major, iar celalalt, al doilea, acord micșurat. G.-ele al treilea și al șaptelea nu numai nu susțin tonalitatea, dar acordurile lor tind cele mai de multe ori a fi atribuite altor G.-e sau la combinațiunii armonice aparținind altor G.-e. Astfel că acordul de pe G.-ul al șaptelea nu se întrebuițază dect in marșe armonice sau ca un acord incomplect, avind ca fun-

damentală dominantă suprimată. Acel de pe G.-ul al treilea in minor nu poate fi dect excepțional întrebuițat, și cel din major numai ca trecător, între alte armonii mai susțitoare a tonalității sau in marșe armonice. Rolurile îndoielnice ce joacă acordurile de pe aceste G.-e au făcut să fie calificate de G.-e *rele* ale gamei.

Se dă numele de G.-e sau coarde *modale* G.-elor al treilea și al șaselea, prin cari se deosebesc între iele cele două moduri, major și minor, ale unei game.



In *do* major avem gradele 3 și 6 naturale făcind cu tonica intervale majore; in *do* minor aceste G.-e sint bemolizate și fac cu tonica intervale minore; aceste G.-e se numesc modale.

G.-e *academice* v. *Bacalaurat*, *Doctor* și *Maistru*.

Grada (a) v. *décompter*.

Gradație (lat.), mergerea gradată in melodie, prin grade unite.

Gradevole, *gradevolmente* sau *graditamente* (it), ca terminii de expr. = grațios, cu dulceață, liniștit.

Graduale (lat.) s'a numit mai întâi un imn al bisericeii catolice, numit astfel fiind că se

cinta de oficiant pe treptele (*grades*) antonului. Apoi s'a dat acest nume părții din Antifonar cuprinzind aceste imne și in urmă însuși întreg antifonarul.

Graille sau *Graille* (fr.) specie de mic corn uzitat in Evul mediu pentru semnale.

Gramatică *muzicală*, titlu dat de unii autori unor opuri trăitnd despre compozițiune sau relative numai la unele părți ale acesteia.

Gran, sau *grande* (it.) = mare.

Gran cassa (it.) = dobă (v.).

Grand (fr.) = mare.

Grand-chocur (fr.), in orgă, uniu-neia tuturor jocurilor.

irandezza (it.)=măreție. *Con G.* sau *grandioso*, ca termen de expr. = măreț.

irand jeu (fr.)= joc mare, în armoniu, unirea tuturor jocurilor, efect ce se poate obține sau printr'un registru special, însemnat de ordinar prin G, sau prin ajutorul unei genunchiere.

Grand'orgue (fr.)= orgă mare, nume dat în orgă primei claviaturi, primul manual, care conține jocurile cele mai principale.

Grappa (it.)=acoladă (v.).

Grassayement (fr.) numesc francezii modul afectat și defectuos de a pronunța litera R, prelungind-o oare cum atit în vorbire cit și în cânt.

Grăunle în partea cea mai îngustă a îmbucătorei (v.) instr.-elor de alamă, prin care vibrațiunile, provocate în basen, sînt comunicate colonei de aer. Forma acestei părți a îmbucătorei influentează mult asupra timbrului.

Grav, calificativ aplicat sunetelor prin opoziție cu *acut* (v. *Înălțime*) și anume un sunet se zice că în mai g. decit altul cînd vibrațiunile ce-l produc sînt mai rari. Deprinderea dă omului facultatea de a putea face această deosebire între sunete, care în studiată științific prin ajutorul aparatului numit *Sirenă* (v.). Deși *Gravitatea*, proprietatea ce au sunetele de a fi unele mai grave decit altele, în o proprietate relativă,

practica a întrebuițat totuși calificativul G. într'un mod absolut. Astfel deja Hucbald (sec. 9) și mai tirziu Guido d'Arezzo (sec. 11) numesc *voce graves* sunetele mai g.-e decit *do₂*, adică acele cuprinse între această notă și *sol₁*, limită g.-ă a sistemului muzical de pe atunci, cu alte cuvinte cele 4 finale ale tonurilor plagale bisericești. Chiar astăzi cînd această limită (v.) în împinsă mult mai departe se numesc sunete g.-e acele ce fac parte din octava *do₁-do₂*, acele din octavele *do₂-do₁* și *do₁-do₁* numindu-se *sub-grave*, sau *contra-grave* (v. *Regiune*). Asemenea după extensiunea vocilor și a instr.-elor se dă epitetul de g. registrului care conține notele cele mai g.-e. Cînd în chestiune însă de voci sau instr.-e epitetul de g. în ceva cu totul relativ și un sunet g. pentru c voce sau un instr. poate fi *înalt* sau *acut* pentru o altă voce sau instr. Astfel sunetul *re₃* care aparține regiunii medii a sistemului muzical, în g. pentru un sopran, flaut, oboi ș. a. și în înalt pentru un bas, fagot, trombon ș. a. În general vocile și instr.-ele sînt calificate de g.-e cînd registrul lor de putere aparține regiunilor g.-ă și sub-g.-ă a sistemului muzical; acestea sînt basul între voci, contrabasul, violoncelul, fagotul, trombonul, ș. a. între instr.-e.

Grava (a) în a sapa pe place

de metal, de ordinar de zinc, muzica, pentru a o imprima. Gravura prezintă asupra tipografiei multe avantaje; între principalele sînt că ȳea ȳe mult mǎi plǎcutǎ privirii și mǎi ușor de cetit și cǎ placele pot fi indefinit pǎstrate, așă cǎ se pot avea ori cind la dispoziție pentru un nou tiraj. Muzica gravatǎ se recunoaște mǎi cu samǎ prin continuitatea liniilor portativului, care la muzica imprimatǎ cu caractere tipografice sînt adese foarte neregulate și prezintǎ la fie care pas soluțiunii de continuitate (v. *Impresiune*).

Grave (it.) = grav, ȳe întrebunțat ca termin de mișcare, echivalînd cu „foarte incet”, cerind în același timp noblețǎ, seriozitate în execuțiune. ȳe aproape același lucru cu *largo* și ȳe întrebunțat adese la introducerea primelor pǎrți ale simfoniei, sonatei ș. a.

Graves (lat.) v. *Grav*.

Gravicembalo (it.), *Gravicymbalum* (lat.) v. *Clavir*.

Gravita (it.) = gravitate, seriozitate. *Con G.*, ca termin de expr.

Grazia (it.) = grație; *Con G.* sau *grazioso*, grațios, ca termin de expr.

Great (engl.) = mare. *G.-organ* v. *Choir*.

Greci. Pare constatat astǎzi cǎ în cea ce privește adevǎrul istoric, autorii greci n'au fost tocmai scrupuloși; ȳei l'au imbrobodit, l'au întors dupǎ pla-

cul lor, scoțînd totdeauna în relief superioritatea concetǎțenilor lor, exagerînd importanța faptelor din viața lor politicǎ, injostînd pe nedrept pe celelalte popoare. barbare cum le numeau ȳei, deși unele aveau instituțiuni incontestabil superioare celor grece. Ori cum insǎ, în cea ce privește artele, superioritatea lor ȳe evidentǎ. Cǎ muzica, ca și celelalte arte se bucura la vechii G. de mare considerație, cǎ titlul de muzicant ȳera departe de a se egala, ca în Evul mediu, în Occident, cu acel de vagabond sau altul apropiat, nu poate fi nici o indoialǎ. La marile serbǎri ale G.-ilor, la jocurile olimpice, pitice, și celelalte, concursurile muzicale țineau un rol principal și nu putem de cit sǎ admirǎm suprema rafinare cu care vechii G. considerau estetica, filosofia artei. În special jocurile pitice ȳera la început pur muzicale (muzicǎ și poezie); ȳele ȳera ținute în onoarea lui Apolo și invingătorul ȳera încununat cu lauri, aduși cu o pompǎ excepționalǎ din valea Tempe. Istoricii ne-au pǎstrat numele mǎi multor invingători de la aceste concursuri, dintre cari unii au obținut premii în deosebite rînduri.

G. dǎdeau muziceii un loc în religiunea lor și o încunjurau cu legi divine și omenești, pe cari ȳera un sacrilegiu a le cǎlca: în fine ei făceau din

muzică o adevărată reguloare a vieții și a plăcerilor lor. Nici o dată stilul muzical nu se schimbă, zice Platon, fără ca să se schimbe însuși principiile statului*.

Dar dacă istoricii și filosofi greci au lăsat la fie care pas în scrierile lor pagini despre măreția muziceii și a efectelor ei, dacă legendele și anecdotele asupra invențiunii ei și a diferitelor instr.-e muzicale ce ne-au transmis, ar procura materia a mai multor volume. în privința faptelor cu adevărat istorice, a documentelor muzicale autentice, moștenirea ie cu mult mai puțin importantă.

Perioda cea mai veche a istoriei muziceii la G. ie învăluită în legende și povești, în care ie greu, dacă nu imposibil, a distinge alegoria, symbolismul, de adevăratul fond istoric. Invențiunea muziceii și a diferitelor instr.-e muzicale ie atribuită zeilor și diferitelor personaje mitologice, în fruntea cărora găsim pe Apolon, pe Minerva, pe Mercur, pe Pan. În urma acestora vin alții, dacă nu mitologici dar cel puțin legendari, ca Amfion, Orfeu, care însuflețea stincele, imblinzia fiarele, își deschidea porțile Iadului; Linos, Midas, Marsias, ș. a.

Cădrul nu permite reproducerea legendelor și anecdotelor curențe asupra lor, asupra faptelor și luptelor lor; de altminterlea ce interes cu adevă-

rat istoric s'ar putea pune pe fapte de genul acestuia: „Crotoniații, în reboi fiind cu Sibariti, pentru a învinge, întrebuințară stratagema următoare. Iei adunară un mare număr de fluierari, pe cari-ă așezară în fruntea armatei; la sunetele date de acești instr.-iști, caii mai întâi cabrară, apoi începură a dansa, resturnind pe cavalerii lor, și în fine trecură cadentat în rindurile Crotoniaților, cari nu mai avură nici o greutate a învinge pe dușmanii lor.” Ie de admis poate ca Crotoniații să fi datorit victoria lor spaimei provocate în caii Sibaritilor prin sunetele stridente ale fluierarilor lor, și învălmășeii iscate din această spaimă; dar faptul astfel amplificat ie istoric de Aristote, și repetat de Ateneu și Pliniu!

În schimb alte anecdote sînt pline de un symbolism poetic. Minerva a inventat fluierul; dar văzînd că suflul îi umfla obraji și-ă altera frumuseța, îl aruncă. Marsias îl luă și obținu strălucite succese. Apolon, inventatorul lirei, se simți jignit, și provocă pe Marsias la un concurs în fața Lidienilor ca judecători. Apolon sună din liră, Marsias din fluier; și votul Lidienilor a fost favorabil acestuia. Cînd însă Apolon reveni, pentru a-și acompaña de astă dată vocea cu lira, triumful ă-a fost indiscutabil și Marsias a fost jupuiat de viu.

Le evidentă aici alegoria pentru a arăta superioritatea vocii asupra orî cărui instr.

Lăsînd însă zeii în înălțimele lor uimitoare de strălucire și prin urmare neaccesibile cercetărilor noastre, și cruțînd cettorului anecdotele și alegoriile asupra efectelor miraculoase ale muziceii, cele întăi noțiuni mai precise le găsim la Omer (sec.—9) care la fie care pas în *Iliada* și *Odiseea* vorbește despre muzică, și totdeauna cu cele mai mari laude.

După Pausanias primul concurs muzical a avut loc la Delfi și subiectul iera un imn în onoarea lui Apolon; învingătorul a fost Hrisotemis, din Creta (sec.—9), creatorul *kitarodiei*, artei kitarăii. Pe același timp a trăit și Ardalas, din Trezena, care stabili regulele *aulodiei*, artei fluierului.

În urma acestora, în istoria muziceii grece este o lacună de mai bine de un secol, căci autorii încep partea istorică propriu zisă cu începutul sec. 8 înainte de Era noastră, și deosebesc cinci perioade.

Prima perioadă o formează anii dintre 730 și 665; Sparta ie centrul muzical și artistic al Greciei. Arhiloșos (cătrea—688), cel întăi care pare a fi adoptat alte ritmurii decit metrul dactilic întrebunțat pănă atuncii; Terpandru (cătrea—676), creatorul diferitelor specii de *nomos*; Taletas (cătrea—670), fondatorul dansurilor

corale spartane; sînt principalele nume parvenite pănă la noi din această perioadă.

În perioada a doua, 665—510, Atena și Teba își dispută sceptrul muzical; serbările și jocurile sînt în floare, toată Grecia, de la insulele asiatice și pănă la hotarele barbare, resună de muzică. La această perioadă aparține Polimnast, aulet din Colofan (cătrea—640) căreia i s'a atribuit ideia notațiunei alfabetice, ideie atribuită și lui Pitagora (sec.—6) fondatorul școalei zise *pitagorice*, care baza principiile muzicale pe calculele matematice; apoi Klonas, creatorul formelor auleiceii; Lasos, maistrul lui Pindar și cel mai vechiu autor muzical al vechilor G., din a cărui scierii însă nimic n'a parvenit pănă la noi; Sakadas, kitarist și aulet, primul învingător pe *aulos* la jocurile pitice (585); cîntăreții kitarăzii Stesihore, Xenodam, Xenocrat, poeții lirici kitarăzii Alceu (încep. sec.—7), Anacreon, (cătrea 563—478) Safo, cea mai mare poetă a Greciei ș. a.

În perioada a treia. 510—450, muzica progresaază din ce în ce mai mult, concursurile se înmulțesc, arta pare ajunsă la apogeu. În diferite orașe se înființază școlii special muzicale, între care cea mai ilustră ie cea din Teba, din care ieșiră auletul Pronomos (cătrea—450), alt inventator presupus al notațiunei grece, și per-

fecționator al fluierelor, și ilustrul poet Pindar (522—442) care pare că a fost tot atât de ilustru muzicant și căruia i se atribuie unul din puținele fragmente de muzică greacă ce au parvenit până la noi. Tot către această perioadă se alipsea liricul Simonide (559—469) din Keos, Melanipide ș. a.

A patra perioadă (450—338) îe o epocă de lupte și evoluțiuni; Indrăsneți reformatori aduc discordie în muzică, imaginând moduri nouă, adăugind coarde lirei, instr.-ul sacru al G.-lor. Muzicanții se ceartă între ieși și filozofii, păzitori ai tradițiilor, îi anatemezază pe toți. În această perioadă *aulodia* și *kitarodia* îeau o mare dezvoltare. În fruntea reformatorilor vedem pe kitaratul Timoteu; după îel vin auleții Antigenide, Dorion, Telefon din Samos; ș. a.

În fine perioada a cincea (338—50), după care muzica greacă se pierde în oceanul lumii latine, dînd naștere muzicelor întrebuintate în bisericile apusului (v. *Cint-plan*) și răsăritului (v. *Psaltikie*) sau remînd numai împlîntată în popor, care și astăzi păstrează urme ale anticeî muzicî a G.-lor, dacă ne dă mai puține nume de muzicanți, ne dă însă un mare număr de teoricianî și de filozofi cari ne instruesc astăzi asupra arteî vechilor G.

Aceste fiind trăsăturile generale ale istorieî muziceî la G.

să vedem după tratatele acestor teoricianî și filozofi și după puținele documente pur muzicale ce ne-au parvenit, în ce consta această muzică atât lăudată.

Trebuie a observa aici că, la G. cuvîntul *Muzică* împrățișa mai multe deosebite ramuri: *Ritmica*, care trata despre mișcări, îe în muzică îe în dans; *Metrica*, trata despre cadențe; *Organica* trata despre instr.-e și muzica instr.-ală; *Poetica*, despre versuri; *Olîca*, despre arta cîntului; *Hipocritica*, despre arta dramatică; și în fine *Armonica*, arta muzicală propriu zisă, se ocupa de sunete, de scări, intervale, moduri, modulație (*metabola*), compozițiune (*metopea*).

Cel mai vechiu și unul din cei mai importanți autorî la care se găsesc mențiuni despre muzică, îe filozoful Aristote (384—322) care în *Problemele* sale (cap. 19) și în *Republica* sa (cartea 8 cap. 5) vorbește mult despre muzică. Anterior lui se mai găsesc cite-va notițe în scrierile lui Platon (429—347). Un elev al lui Aristote, Aristoxene (sec.—4) a scris un mare număr de tratate asupra muziceî, dintre cari au parvenit până la noi două: *Armonica* și *Ritmica*. Un rezumat din scrierile lui a parvenit sub numele lui Euclid (Pseudo-Euclid, sec. 1) pe cînd un tratat asupra împărțireî coardelor (intervale) îe datorit

adevăratului Euclid, matematicul (sec. — 2). Numai mai tirziu vin Plutarc (50 — 120) cu dialogurile sale, pitagoricianul Ptolomeu (incep. sec. 2). Aristide Quintilianul (sec. 2), Gaudențiu (sec. 2), Bacchius bătrînul (către 150), Theo din Smirna (incep. sec. 2), și Nikomak din Gerasa (sec. 2). În sec. 3 și 4 apar: comentarul lui Porfirios asupra lui Ptolomeu, tablele lui Alipius (către 360) și tratatul lui Martianus Capella (sec. 4). Ateneu (sec. 3) și Jamblicos (sec. 4) încă dau notițe despre muzică. În sec. 6 apare un tratat clasic despre muzica greacă, scris în limba latină, de Boetius (475—524). În sec. 11 avem încă *Sintagma*, de Pselos, și în sec. 14 *Armonica* de Briennius (către 1320), ultimul autor asupra muzicii grece. Toți acești scriitori se împart în *pitagoriciani* sau *canonici* cari bazeau doctrinele muzicale pe calculul matematic, în *aristoreniiani* sau *armonici*, cari considerau numai partea practică a muzicii, și *eclectici*, ocupîndu-se și de una și de alta. Începînd de prin sec. 17 comentatorii ingenioși și savanți au tradus, interpretat și publicat aceste tratate; astfel au fost Meibom (1652), Wallis (1682), Burette (incep. sec. 18), Perne (incep. sec. 19), Bellermann (1840), Fortlage (1847), Vincent (mijl. sec. 19). O. Paul (1872), Westphal (1854—1883), Gevaert (1875—

81) ș. a. în urma cărora s'a reușit a se scoate oare care lumină asupra acestei muzici.

Îe drept a constata însă înainte de toate, că, în ceea ce privește tratatele teoretice și afirmațiunile filosofice, adevărul îe departe de a fi ieșit într'un mod absolut la lumină. Comparațiunea doctrinelor emise de ex. de un Aristide, cu faptele menționate de un Platon sau de un Pausanias, nu numai dovedesc că acești autori n'au dat lucrurilor muzicale un același sens, dar nici chiar termenilor aceeași accepțiune, cea mai mare parte din ieși nefiînd muzicanți. Și chiar scrierile lui Aristide, examinate din punctul de vedere muzical, ne fac a ne îndoi că acest teorician să fi fost muzicant. Iată un exemplu:

„Coardele acute trebuiesc consacrate imnelor în onoarea muzelor și a lui Apolon: cele medii poeziei ditirambice și cele grave genului tragic.* Cu alte cuvînte Apolon nu poate fi ciutat decît de tenori în registrul acut, poezia ditirambică trebuie rezervată registrului mediu al baritonilor și furiile tragice registrului grav al basilor! Îe drept că aberațiunii de acest gen iutînim și azi în unele critici, dar nu în iele desigăr s'ar căuta doctrine asupra științei și esenței muzicii moderne.

În privința muzicii antice a trebuit însă a se mulțumi cu

scrierile acestor filosofi, muncind pentru a scoate o licărire cit de slabă, spre a putea zări adevărul, făcând ipoteze; atunci când lumina nu vroia să se arăte de loc.

Astfel considerind aceste, considerind că în privința terminilor muzicali vechii autori țerau departe de a fi în unison, că în notațiunea muzicală tablele lui Alipius ne dau 1600 de semne, nu trebuie de loc a ne miera dacă, chiar în urma lucrărilor merituose ale savanților citați, acești savanți însuși și discipolii lor sînt departe de a fi de acord asupra interpretărei muzicale a celor câteva fragmente de muzică greacă ce se găsesc prin diferitele manuscrise în bibliocetele Europei și considerate de unii chiar ca apocrife. Recenta descoperire la Delfi între altele a unui imn către Apolon ne-a dat o nouă dovadă de insuficiența, nesiguranța ce ie încă în istoria muzicii în ceia ce privește arta vechilor G.

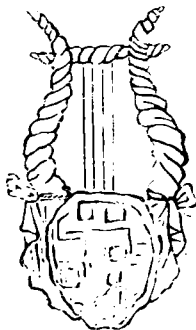
Orî cum, iată în rezumat ceia ce se știe despre instr.-ele muzicale ale vechilor G. și ceia ce se crede a se ști despre notațiunea și sistemul lor, despre inele și muzica lor.

Numărul instr.-elor muzicale reprezentate pe monumentele remase din antichitate ie imens; totuși, eliminînd pe cele evident importate de la Orientali, și grupînd pe cele remase, vedem că numărul lor se re-

Titus Corne: Dicționar de muzică. II

duce la 3 sau chiar la 2 specii principale: *lira* și *aulos*.

Vechia liră greacă, numită *forminx*, a căreia invențiune ie atribuită lui Apolon, avea o construcție foarte simplă:

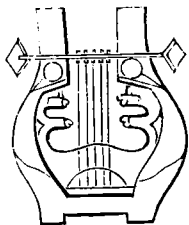


41. Lira.

într'o țastă de broască pe care țera întinsă o membrană formînd tablă de armonie, se implînta două brațe numite *coarne*, unite printr'o traversă, de care prin ajutorul unor inele de piele se mențineau întinse coardele, fixate la celalt capăt de baza instr.-ului. Numărul coardelor a variat: 3, 4 și mai multe, fie care adăugire de coarde anunțînd o revoluțiune în artă și provocînd un adevărat resboi muzical.

Numărul coardelor crescînd și construcțiunea instr.-ului făcîndu-se cu mai multă îngrijire, s'a dat naștere așa numitei *Kitara*; aceste două instr.-e se asemănă astfel între iele,

că țe foarte greu a le deosebi cu siguranță. Gramaticul Polux, in sec. 2, dă o listă de instr.-ele întrebuințate pe tim-



42. Kithara.

pul lui, listă în care lira și kithara au mai mult de zece sinonime.

Această mulțime de nume provine din faptul că fiecare muzicant care a modificat cit de puțin forma instr.-ului sau i-a adăugat coarde, a căutat să-i dea și un nume nou. Una din caracteristicile ce deosebeau kithara de liră ȳera forma bazei sale, adevărată ladă de rezonanță dreptunghiulară, construită în lemn, pe care executantul o rezema pe piept, de unde numele (*Κίθαρ*; = piept) pe cind lira ȳera ținută pe braț. Numărul cordelor s'a suit până la 18.

Helis (= țastă), *Pektis*, *Barbitos*, nu ȳerau decit varietăți de liră sau kithara.

Afară de aceste instr.-e originare ale G.-lor, prin resboaiele și relațiunile continue cu Asia mică, s'a importat în Grecia un mare număr de alte

instr.-e de coarde: *Epigonion*, instr. a cărui invențiune ȳe atribuită lui Epigonos din Milet, ȳera o specie de harpă de origină asiriană, cu un mare număr de coarde; poate același lucru cu *Magadis*, harpă mare avind până la 40 de coarde, ceia ce permitea a se *magadisa*, a cînta în octave; *Trigonon* asemenea o specie de harpă orizontală, sau de psalterion; și multe altele, dar cari nu s'au bucurat de favoarea poporului, a cărui oroare în urma resboaielelor cu Persiï, pentru tot ce amintea Asia, l'a făcut să remăie credincioș vechilor lui instr.-e, lira și kithara.

Reprezentantul instr.-elor de suflare ȳera *Aulos*, termin prin care se înțelegea atit ceia ce

numim noi fluiet și flaut, cit și instr.-e cu ancie, de specia oboiului sau a clarnetei. ȳe foarte mare numărul varietăților de aulos (peste 37) și *auletica*, arta de a sufla în aulos, pare că ȳera o artă cit se poate de complicată. Figura ne arată un aulos grec conservat în muzeul capitolin. Numărul mare de denumiri și de epitete ce luau aceste instr.-e, se explică prin faptul că aceste nume variau nu numai cu forma și mărimea lor, dar și cu materialul din care ȳerau



43. Aulos.

făcute. Astiel *monaulos* ăera un simplu tub; *diaulos*—fluier dublu; *plagioulos*—fluier ce se ținea oblic, ca flautul; *aulos libian* ăera sau *folinr*, fluier făcut din lemn de lotos; *aulos partenian* ăera destinat a însoți procesiunile tinerelor fete; *gingrina* ăera destinat funeriilor; ș. a. *Sirinr* ăera naiul, a căruia invențiune ăera atribuită lui Pan.

Pentru a evita deformarea obrajilor cînd suflau din fluier G. întrebunțeau specia de căpăstru numită de ăei *Forbeia* (v. *Capistrum*).

În afară de fluiere G. măi cunoșțeau ca instr.-e de suflare trompeta (*Salpinx*) și cornul (*Keras*) pe cari le fabricau din os, din lemn, din metal și le întrebunțau măi mult în cult decît în resboi.

Gentul de instr.-e care pare a fi fost cel măi puțin în fa-voare la G., a fost instr.-ele de percusiune; în adevăr diferitele specii de castanete, cro-tale, dairele, talgere, sistre și triunghuri importate din Asia, și Egiptet nu ăerau întrebunțate decît la serbările sgomotoase date în onoarea lui Bachus, și ăerau cu totul excluse de la serbările intime și de la concursuri.

Arta execuțiunei la G. se numea *aulodie* sau *auletica*, cînd

se raporta la *aulos*, și, cînd se raporta la instr.-e de coarde *kitarodie* sau *kitaristica*, și a-nume după cum ăera chestiune de acompanierea vocei sau de execuție pur instr.-ală (v. n. c.).

Sistemul muzical al G.-lor avea ca bază o scară diatonică de două octave (*disdiapason*) care corespondea prin ordinea tonurilor și a semitonurilor scării naturale cuprinsă între la_1 și la_3 din muzica noastră, abstracție făcînd de înălțimea absolută a sunetelor. Îe de observat că G. în argumentările lor considerau sunetele și scările procedînd de la acut spre grav, contrar de cum procedem noi de la grav spre acut. Această scară ăera împărțită în grupe de cite 4 sunete, *tetracorde*, în care sunetele se succedau prin ton-ton-semiton (de la acut) astfel că ultima notă a unui tetracord servea de primă a tetracordului următor, afară de cele două tetracorde medii cari ăerau separate printr'un ton. Fie care tetracord avea denumirea sa proprie și fie care notă din tetracord asemenea primea un nume particular. În tabloul alăturat se poate vedea această scară împărțită în tetracorde, cu numele lor și a diferitelor lor grade

Proslambanomenos

Tetracordul hipaton.

Hipate meson

Parhipate meson

Lihanos meson

Mese

Paramese

Trita diezeugmenon

Paranete diezeugmenon

Nete diezeugmenon

Tetracordul hiperboleon.

Hipate hipaton

Parhipate hipaton

Lihanos hipaton

Tetracordul meson

Tetracordul diezeugmenon

Trita hiperboleon

Paranete hiperboleon

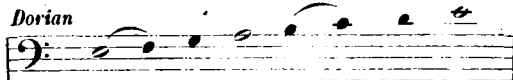
Nete hiperboleon

Iată semnificațiunea acestor cuvinte: *hiperboleon* = al celor înalte; *diezeugmenon* = al celor separate; *meson* = al celor mijlocii; *hipaton* = al celor principale sau grave; *nete* = cea mai înaltă; *paranete* = alăturată celei mai înalte; *trite* = a treia; *paramese* = alăturată celei mijlocii; *mese* = cea mijlocie; *lihanos* = cea atinsă cu indexul (pe kitară); *parhipate* = alăturată celei mai principale; *hipate* = cea mai principală; *proslambanomenos* = cea adăugită.

Cele două tetracorde mijlocii fiind separate printr'un ton, adese se practica în aceasta parte a scării o alterațiune, formindu-se prin pogorirea lui *si* un nou tetracord, *sinemenon* = al unitelor :



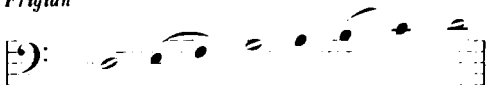
Scara astfel formată se numea



sistemul complex (sistema teleion) variabil, apt modulațiunilor (*metabolon*) pentru că în trebuințarea tetracordului *si* sinemenon aducea o modulațiune în tonul quintei inferioarei considerat ca cel mai învecinat, pe cînd noi considerăm astfel pe acel al quintei superioare; fără acest tetracord, sistemul iese *incomplex, invariabil (ametabolon)* impropriu modulațiunilor.

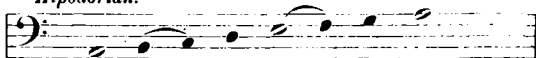
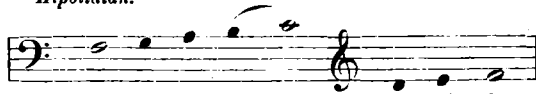
Acest sistem a servit de bază nu numai considerațiunilor teoretice ale G.-lor, dar și teoriștilor din Evul mediu, cînd găsim în toate părțile aceste denumiri ale tetracordelor și a diferitelor lor grade. Și chiar extensiunea $la_1 - la_3$ a fost mult timp în Occident strict păzită și notațiunea alfabetică din sec. 9 și 10 se baza pe această scară de două octave, conservînd pînă și mișcarea cromatică din mijlocul sistemului.

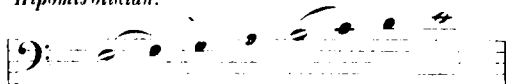
Ca și muzica modernă, muzica vechilor G. admitea deosebite game sau mai bine zis deosebite *specii de octave*, cari, deși fragmente ale aceleiași scări diatonice, se deosebeau între ele prin *modul* dispozițiunii tonurilor și a semitonurilor, mod determinat prin rolul ce jucau diferitele note în constituțiunea melodiei. Principalele moduri ale G.-lor ieseau :

Frigian*Lidian.**Mirolidian.*

Aceste 4 moduri, in care rolul de tonică îl joacă nota de la mijlocul scării, nota care formează limitele scării jucind rolul de dominantă, erau oarecum modurile principale, precum cele 4 tonuri ale cîntului plan purtînd nume analoage, dar de constituțiunii deosebite (v. *Ton*) formează grupul *autenticelor*. Alte 4, plagale sau lăturașe, purtau același nume,

numai precedat de particula *hipo* (=sub); iele se deosebeau prin aceea că octava lor era cuprinsă între tonică și octava ieî, iar nu între dominantă și octava acesteia. Ie de observat că aceste moduri lăturașe sînt o quintă mai jos sau o quartă mai sus decît principalele lor, pe cînd in cîntul plan plagalele sînt o quartă numai mai jos.

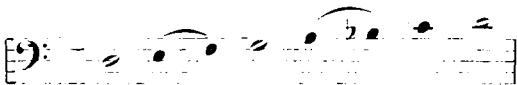
Hipodorian.*Hipofrigian.**Hipolidian.*

Hipomixolidian.

Acest din urmă iese confundat de unii autori cu dorianul, astfel că numărul lor iese redus la 7.

Cum însă muzica greacă nu iese mărginită, cum a fost mult timp cîntul plan, în limitele dublei octave diatonice la_1-la_3 , fără nici un semn de alterație, ci întrebuița atît gra-

dele cromatice intermediare, cît și un număr de sunete mai jos sau mai sus, se căpăta un număr de scări și de sisteme transpuse. Astfel dacă în sistemul de mai sus, complet, luăm octava re—re cu tetracordul sinemenon, cu *si b* în loc de *si* natural, această gamă



nu va mai fi modul frigian, ci hipodorian, căci propriul modurilor iese așezarea semitonurilor.

Astfel se întrebuițau game cu note diezate și cu note bemolizate și unele din aceste game transpuse au primit chiar nume speciale, ca *eolian*, *ionian* sau *ianian*, plagalele lor *hipoeolian*, *hipoionian* sau *hipoianian*. Altele numai cu particola *hiper* (= supra), arătînd prin asta că sînt o quintă mai sus de principalul lor. Din nefericire atît în privința numelui cît și a numărului lor, teoricianii nu sînt de acord. Și nu numai prin trecerea acestor moduri în cîntul plan și în psaltichie s'a făcut confuziune de nume, dar chiar pe autorii vechi îi găsim în divergențe de opinie, atît în

privința numelui cît și a numărului modurilor principale. Astfel pe cînd Aristide și Bacchius le reduce la 7, Aristoxene numără 13 și Alipius 15!

După teoricianii și filosofii greci fie care mod avea caracterul seu propriu, imposibil de alterat și iese considerat ca o dovadă de cea mai netăgăduită ignoranță sau cel puțin de cel mai rău gust, a cînta o poezie într'un alt mod decît în acel strict indicat de caracterul iese. Plutarco ne spune că Euripide, la o repetițiune, văzînd pe unul din executanți rîzînd, îi zise: „Dacă n'ai fi lipsit de orî ce instrucțiune și de orî ce inteligență artistică, n'ai putea rîde auzînd cîntîndu-se în modul mixolidian*.

Puținul ce există însă din muzica vechilor G. și slaba concordanță în interpretarea acestui puțin, nu poate să ne deie nici cea mai mică idee de strictetea raportului observat între caracterul poeziei și a melodiei acompaniatoare.

În afară de genul diatonic de care am vorbit, bazat pe tetracordul diatonic, teoricianul Aristide atribuie G.-ilor încă un gen *cromatic* și unul *enarmonic*.

În genul cromatic gradul al treilea al tetracordului doric iera pogorit cu un semiton, astfel că acesta iera format din două semitonuri și o terță minoră :

mi—fa—fa[#]—la

Genul enarmonic iera însuși, de două feluri: *vechiu*, în a cărui tetracord gradul al treilea lipsea :

mi—fa——la*

sau se confunda cu al doilea :

mi—fa—fa—la

și *nou*, în tetracordul căruia intervalul dintre gradele întâi și al doilea iera împărțit în două șferturi de ton :

mi—mi^{1/4}—fa—la

Îe de observat că aceste genuri nu au decit numele comun cu cea ce s'a numit în timpii moderni *cromatic orientat* (v.) și cu gamele enarmonice ale psaltichiei.

De altmintrelea în afară de descripțiunile teoretice ale lui Aristide nu se posedă nimic mai precis asupra acestor ge-

nuri decit doar glumele și sarcasmele lui Platon în *Republica* sa: „Nu-î oare glumeț Socrate, de a vedea pe muzicanții noștri discutind asupra ceea ce iei numesc nuanțe diatonice, întinzind urechia ca pentru a surprinde un secret? unii pretind a deosebi un interval, cel mai mic ce s'ar putea aprecia, pe cind alții susțin că această diferență iei neînsemnată: și totuși toți, în practica artei lor, neglijează teoriile spiritului lor pentru a nu urma decit legea urechei lor.”

O altă chestiune mult agitată de muzicografi a fost cea a armoniei la G. Periodic apar opuri relativ la această chestiune, o discută, arată probabilități pro și contra și termină fără a o rezolvi. G. au avut cuvintul *armonie*, și tratate asupra iei; dar în sensul de simetrie, proporție, în cea ce privește sunetele succesive și nici decum simultaneitatea lor. Desigur armonia în sensul care i se dă astăzi iei o știință relativ cu totul modernă; totuși, cind vedem popoare în starea cea mai primitivă, amestecind în muzica lor intervale armonice de terță, quintă ș. a., iei greu de admis că un popor ajuns la un așa grad de cultură cum au fost G., să nu fi observat sonoritatea intervalelor armonice, ale căror raporturi numerice le cunoșteau, intervale date cel puțin din întimplare pe instr.-ele lor cu mai

multe coarde, și să nu fi căutat a imita, într'un mod artistic, aceste sonorități, accidentale, din cînd în cînd, în imnele lor. Orî cum însă asupra acestei chestiuni nu se pot face decît ipoteze.

Din timpuri foarte vechi G. s'au servit de o notațiune muzicală și chiar de două, dintre cari însă una pare a nu fi avut nici o dată o întrebuințare practică (v. *Alfabet*). Dar și în cea ce privește a doua, care după tablele lui Alipius consta din peste 1600 de semne, unele pentru muzica vocală și altele pentru muzica instr.-ală, semne derivate din literile alfabetului, drepte, resturnate, culcate, trunchiate, accentuate, dintre toți autorii cari au cerat a le explica și aplica diferitelor moduri, nu se găsesc doi cari să fie absolut de acord în traducțiunile lor; și aceasta de la Alipius, Aristide, Gaudențius, Bacchius, până la cei moderni Meibon, Burette, Perne, Belermann, Fetis, ș. a., toți avînd în particular dreptate și toți contrazicîndu-se unul pe altul.

Astfel fiind, nici chiar descoperirea unor nouă documente muzicale nu ar aduce o mare lumină asupra muzicii grece, decît doar un fragment de muzică cu o dublă notațiune, cea greacă și cea boețiană, care ar aduce notațiunei grece același serviciu ce l'a adus notațiunei neumatice antifonarul de la Montpellier.

Pe lîngă semnele cari reprezentau sunetele notațiunea greacă întrebuința altele raportîndu-se la durată acestor sunete. În muzica vocală durata se deducea din metrul textului, dar în muzica instr.-ală sau în acompaniamente această durată se indica prin semnele: \dots (=2 timpî), \dots (=3 timp), \dots (=4 timpî), \dots (=5 timpî), lipsa orî cărui semn indicînd un timp.

Semnul de pauză Λ și pentru a se indica durata tăcerii, acest semu se combina cu cele de durată.

În solfiare G. întrebuințeau silabele *te, ta, ti, to* atribuite diferitelor grade ale tetracordului.

Ceia ce se posedă din muzica vechilor G. se reduce la foarte puțin lucru. Trei imne, unul către Caliope, altul către Apolon și un al treilea către Nemesis, cele două dintîi atribuite unui oare care Denis, ultimul lui Mesomed, un muzicant din sec. 2. Au fost găsite în hîrtiele savantului episcop anglican Usher (†1656). Apoi citeva exerciții de kitară fără multă importanță și cele întîi citeva versuri din prima pitică de Pindar, manuscript descoperit de P. Kircher în biblioteca unei monastiri din Sicilia, publicat în *Musurgia* și dispărut în urmă, cea ce-i face autenticitatea foarte indoelnică.

Aceste fragmente au fost transcrise de Chilmead (1672), Bu-

rette, Marpurg (1759), Beller-mann (1840), Böckh (1821), Fétis (1872) Clément (1885), ș. a. Toți acești savanți au dat interpretății deosebite, nu numai în privința înălțimei absolute a sunetelor și a valorii notelor, dar chiar și în privința tonalităților și a intervalelor melodice.

În Martie 1893 s'a descoperit la Delfi, sapat în două lespede de marmură, un imn către Apolon, însoțit de notațiunea sa muzicală. În ceia ce privește autenticitatea ie cel mai autentic document ce se posedă și într'același timp cel mai important prin faptul că, după toate probabilitățile, aparține începutului sec. 3 înainte de era noastră, cu alte cuvinte unei perioade de înflorire. Dar în ceia ce privește interpretarea lui, savanții sînt tot așa de puțin în acord, și cu tot succesul ce au obținut transcrierile acestui imn pe orî unde a fost executate, nu se poate spune cu siguranță dacă un vechiu atenian l'ar recunoaște și după care versiune.

Cu toate aceste, cunoscînd pe de o parte locul ce a ținut muzica la Greci, cari o întrebuințau în pace și resboi, în cult, la teatru (v. *Cor*) și la petreceri, la cele mai intime serbări cit și la cele mai grandioase festivități publice, considerînd ceia ce spun autorii greci, muzicanți și filosofi, asupra puterii expresive a ace-

teii muzicii, și cunoscînd pe de altă parte puterea expresivă a tonalităților derivate din vechiele moduri grece, ie cu atît mai mult de regretat că astăzi nu avem decît cunoștinți teoretice asupra acestei muzicii și încă și acestea une orî atît de problematice.

În adevăr atît în muzica bisericească a cărei scări sînt derivate din vechiele moduri (v. *Psaltichie*) cit și în muzica populară a G. ilor de azi, care ne prezintă specimene de o puritate în tonalitate cu adevărat antică și de care savantul profesor al conservatorului din Paris d. Bourgault-Ducoudray a publicat o admirabilă colecțiune, se simte puternic influența arabă și chiar acea a muzicii italiene.

Astăzi la Atena, în conservator, se studiază muzica bazată pe cele două moduri moderne, se dau audițiuni de muzică clasică europeană, există teatru în cari trupe străine reprezintă operele maștrilor italieni, germani, francezi, gustate de publicul atenian, și în ultimii anî, un maistru grec, Spiro Samara a obținut succese chiar pe scenele străine: *Flora mirabilis* (1886), *Medge* (1888), *Lionella* (1891) *Martire* (1894).

Gregorian, epitet dat cîntului bisericeii occidentale, reformat prin papa Grigorie cel mare sau prin unul din succesorii săi (Grigorie II sau III), la

stârșitul sec. 6 sau la începutul sec. 7. v. *Cînt gregorian*.

Grelot (fr.) = zurgălău (v.).

Grenadii (fr.: *Grenadille*) v. *Abanos*.

Greșală v. *Excepție*.

Greu se zice cîte o dată în același sens cu *tare* (v.) vorbindu-se despre timpii măsurii.

Griffbrett (germ.) = tastă, la instr.-ele de coarde.

Groppo (it.) v. *Circolo*.

Gros-bois (fr.) nume dat în sec. 17 celor două mai grave instr.-e din familia numită *Pommer* (v.), cu alte cuvinte instr.-e cu ancie dublă și tub conic.

Gros-fa (fr.) denumire populară dată în secolii trecuți muzicii bisericești, scrisă în note de valori mari. Numele apare în Dicționarul lui Rousseau.

Gross, Grosse (germ.) = mare (v.) și major. Pentru cuvintele compuse a vedea articolele relative la cuvintele pe lângă care ie pus acest adjectiv.

Grosse (fr.), **Grosso** (it.) = mare.

Grund (germ.) = fundament, bază.

G.-accord = acord fundamental.

G.-bass = bas fundamental.

G.-harmonie = armonie fundamentală.

G.-note = notă reală.

G.-ton cînd ie vorba de un acord = sunet fundamental; despre o gamă = tonica; despre o bucată de muzică = tonalitate principală.

Grupă, întrunire a mai multor note aparținînd unui același

timp, și, în notațiune, cu cozile legate între iele, prin una sau mai multe linii de durată. În special însă se dă numele de **G.** sau mai adesea acel de *Grupet* (it.: *Gruppetto*) la o figură de ornament formată din 3 sau 4 note de valori mici. Acest ornament, însemnat prescurtat prin semnul \curvearrowright se execută orînd succesiv nota reală cu gradele ieî alăturate, superior și inferior. Iel se poate întilni:

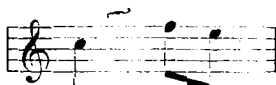
1) între două note de pe același grad:



și atunci se execută:



2) între două note de pe grade deosebite:



și atunci se execută:



3) deasupra unei note:



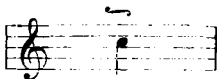
și atunci se execută:



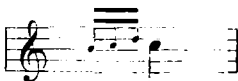
luindu-și după cum se vede totdeauna valoarea de la nota reală ce ornează.

Un accident pus deasupra sau de subtul acestui semu înseamnă că nota de ornament superioară sau cea inferioară să fie afectată de acel accident.

Unii autori fac o deosebire începând grupetul cu nota de ornament superioară dacă semnul iese așezat ca mai sus sau (↖) cu cea inferioară dacă e așezat invers. Astfel



s'ar executa:



Această deosebire iese însă învechită și nu se mai ține în samă; dacă compozitorul doarește a avea un grupet începând cu nota de ornament inferioară, îl scrie în note mici sau chiar în note ordinare.

G-schlüssel (germ.) = cheia lui sol.

G-sol-re-ul v. G.

Guaracha (sp.), dans popular spaniol, care dacă nu iese așa respindit ca *Bolero*, *Fandango*

ș. a., nu iese mai puțin adevărat că se obișnuiește mult în unele părți, mai cu samă în Andaluzia. Ie dansat de o singură persoană, care de obicei își face și muzica, cu o chitară. Mișcarea, moderată la început, merge din ce în ce însuflețindu-se. Compozitorii nu au lipsit de a adopta această formă; în opere și baleturi se întâlnește adese G. Ie formată din două părți și un *trio*. Partea întâi se menține în tonalitatea primitivă; a doua modulează în dominantă și aduce repetarea părții întâi. Ambele sînt în $3/4$ și mișcare moderată. Urmează *trio*, în $2/4$, în mișcare mai vie și tonalitatea subdominantei, după care se încheie cu partea întâi.

Guarana sau *Guaranita* (sp.) specie de chitară uzitată în Brazilia și în țerile Americii de Sud.

Gudalo = arcuș, v. *Gusla*.

Gudok (rus.) instr. de coarde și arcuș, popular în Rusia. Ie o specie de violină primitivă cu 3 coarde acordate în quintă, cari însă din cauza scăunașului, drept, sînt atăcate simultaneu de arcuș, astfel că melodia, executată pe coarda acută, iese acompaniată continuu de un hang în quintă. Instr.-istul se numește *godocinic*.

Guek-kin, nume dat unor instr.-e japoneze cu coarde pișcate. Sînt și cu 6 coarde, dar cele mai uzitate sînt cu 4 coarde și cu lada de rezonanță sau lungă-

- reață sau rotundă. Iele sînt de origine din China, unde cele cu lada lungăreață se numesc *pipa* iar cele cu lada rotundă *ine-kin*.
- Guenbri** v. *Ghenbri*.
- Guerrero** (it.) = resboinic, ca termen de expr.
- Guesba** sau *Guesbate* v. *Ghesba*.
- Gueteh** v. *Gheteh*.
- Gug**, monocord algerian, cu arcuș. Unică-î coardă ie de păr de cal și ie întinsă prin ajutorul unei curăle resucită imprevjurul gitului instr.-ului. Lada ie formată dintr'o emisferă scobită în lemn pe marginile căreia ie întinsă o membrană.
- Guida** (it.) = călăuz; în fugă, = tema. Se mai zice încă sem-nului numit *custos* (v.).
- Guida-voce** (it.), instr. inventat de Pontoglio; ie o specie de acordeon destinat a ușura studiul solfegiului sau a susține vocea cîntăreților.
- Guide** (fr.) = călăuz.
- Gi-acord*, mic diapazon dînd cele 4 note ale acordului vio-linei. Tot acest nume a fost dat de abatele Coutures în Paris, la 1856 unui diapazon complex format din 13 diapa-zoane așezate într'o ladă so-noră și dînd semitonurile gamei cromatice (v. *Partițiune*).
- G-archet*, aparat imaginat de Guhmann și construit de factorul Gautrot din Paris, la 1855, pentru a ușura studiul ținerii arcușului.
- G-douigts*, nume dat de Temple în 1754 unui mecanism pentru a ușura studiul degitatului, la instr.-ele de coarde.
- Guide-main* v. *Chyroplaste*.
- Guidon** (fr.) = *custos* (v.).
- Guidoniană**, *Mină g.* (v.), *Silabe g.-e* (v.).
- Guimbarde** (fr.) = drîmbă (v.).
- Guitarra** (sp.) *Guitare* (fr. și germ.) = chitară (v.).
- Guitare-violoncel* v. *Arpegione*.
- Guitarion** = chitară cu arcuș.
- Guitarne** (fr.) sau *Güteron* (fr.) v. *Chitară* și *Chitarone*.
- Gumra**, instr. african analog cu *ghenbri* (v.).
- Gunibri** v. *Ghenbri*.
- Gură**, tăietură circulară sau longitudinală practică în tuburile unor instr.-e pentru a se putea insufla aierul necesar producției sunetului. Pătura de aier se lovește și se sfarmă de margina acestei tăieturi producînd pulsații regulate ce provocă mișcarea vibratoare a colonei de aier. Instr.-e cu G. sînt diferitele specii de fluier; astfel la articolul *Fluier* se pot vedea detaliile asupra diferitelor specii de guri: *transversală*, *laterală* și *cioplită*. În unele tuburi de orgă încă producția sunetului ie provocată în același mod ca la fluierile cu gură cioplită (v. *Tub* cu gură).
- Gură** v. *Gorah*.
- Guracho** v. *Guaracha*.
- Gusla**, ie numele unui tustr. de arcuș foarte uzitat la toate popoarele slave de Sud. Ie format dintr'o ladă bombată, ca la cobză, și gitul lung, ceia ce

a făcut a o seimana cu o giscă, de unde numele (*gus* = giscă). Unica-î coardă, de păr de cal, iese pusă în vibrațiune prin frecarea cu un arcuș primitiv (v. *Arcuș*, fig. 2), numit *Gudalo*. Coarda nu are un diapazon fix, ci iese acordată după vocea ce are a acompania. Instr.-istul se numește *Guslar*.

Gusli (rus), pare a fi o specie de țiteră sau harpă orizontală populară în Rusia.

Gust în muzică, vorbindu-se despre un executant, iese maniera de a interpreta diind fie cărei fraze, fie cărui sunet expr. covenită, astfel ca să facă asupra ascultătorilor maximum de efect posibil. Vorbind în general se zice că cineva are G. muzical, cînd știe să aprecieze compozițiunile de o valoare artistică și să le deosebească de flonflonurile de modă. Și într'un caz și în altul G.-ul iese un dar de la natură, dar pe care studiul și experiența îl dezvoltă și perfecționează.

Gusto (it.) = gust. *Con. G.*, ca termen de expr. v. *Gust*.

G-ul, v. G.

Gut-kom, specie de mandolină chireză; ladă piriformă, tablă fără urechi, gitul relativ scurt cuierul întors în unghiu drept și 4 coarde de intestine (*fa₂-si₂-do₃-fa₃*) pișcate cu un plectru, sînt părțile din cari se compune acest instr. Gitul și o parte din tablă poartă diviziuni fixe tonurile și semitonurile. Acest instr. iese numit încă *Pepa* sau *Pipa*.

Gutru sau *Ghutru*, darabauă indiană, cu o singură membrană și cu lada de teracotă în forma unui ulcior cu gitul lung. Caracteristic iese că partea opusă membranei (gura ulciorului) iese deschisă. Diametrul membranei iese de aprox. 16 cm.

Guturalis (lat.), semn din notațiunea neumatică (v. *Neume*).

Guzla v. *Gusla*.

Gwerziou (breton) specie de cîntec popular cu un subiect narativ, tratat într'un mare număr de cuplete toarte scurte. Gy.... v. *Gi*....





H, în notațiunile alfabetice moderne, reprezintă sunetul numit generalmente *si*, al șaptelea grad al scării majore tip (v. *B*). **Habanera**, *Havanera*, cîntec popular spaniol, originar din Cuba (de la Havana): ȳe de o mișcare moderată, măsură $\frac{2}{4}$ și ritmul caracteristic în aacompaniament:



Bizet a făcut acest cîntec celebru prin aria din *Carmen*, prelucrată însăși după o melodie populară.

Haborn-sip (ung.), specie de oboi primitiv, vechiu instr. al țiganilor din Ungaria. ȳera întrebuițat și pentru semnale, în armată, mai cu samă pe timpul lui Ragoți, de unde i s'a dat încă numele germ. de *Ragoczi-Pfeife*.

Hackbret (germ.), *Hakberd* (oland.) v. *Țîmbală*.

Haçocera, altă ortografie a instr. evreu descris la art. *Chatzotzerah*.

Haduba, specie de trompetă romană; ȳe citată de Du Cange.

Hagadah, numele unei melodii tradiționale cîntată de Evrei în amintirea ieșirii din Egipt.

Halali v. *Alali*.

Halb (germ.) = jumătate.

H.-cadenz = semi-cadență (v.).

H.-e-note = jumătate, figură de notă (v.).

H.-e-pause = semi-pauză (v.).

H.-e-taktnote = jumătate, figură de notă (v.).

H.-instrument, expr. vechie, denumind instr.-ele de suflare cu tubul relativ strînit, astfel că nu pot da fundamentala (v. *Intreg*).

H.-mond = semi-lună (v.).

H.-schnitt = semi-cadență (v.).

H.-ton = semi-ton (v.).

Halel, *Halil*, *Chatil*, *Kalil* ș. a. ortografii analoage. fluier evreu.

Haling, dans popular în Norvegia; mișcare moderată și măsură $\frac{2}{4}$.

Hals (germ.) = gît (v.).

Hamil v. *Camil*.

Hammer (germ.) = ciocan.

H.-clavier, *H.-pantolon*, *H.-werk*, vechi denumiri ale pianului (sec. 18).

Hanakischi, nume dat în sec. trecut, în Germania, la o specie de dans în $\frac{3}{4}$, analog cu *poloneza* (v.), dar de o mișcare mai repede.

Hand (germ.) = mina.

H.-bassl v. *Fagot-geige*.

- H.-bildner* v. *Chioplast.*
H.-klappern = castanete.
H.-leiter v. *Chioplast.*
H.-stücke nume dat la mici bucăți, exerciții ușoare destinate începătorilor.
H.-trommel = dairea.
- Hang**, nume dat la cimpoi (v.) unui tub cu ancie ce ține o specie de pedală continuă. în timp ce carava face melodia. Numele de H. se dă încă și însuși acestei specii de pedală. Unele cimpoie au cite două de aceste tuburi, unul mare și altul mai mic, dind de obicei quinta celui mare.
- Un dans popular încă poartă acest nume; iese executat numai de bărbați, cari ținindu-se pe după git sau pe după talie, încep într-o mișcare moderată, iușind din ce în ce până la foarte repede. Muzica iese de ordinar în $\frac{2}{4}$ și de un ritm bine pronunțat.
- Haravi**, nume generic dat cintecelor populare ale Mexicului și ale țerilor spaniole din America de Sud. Pe lângă acestă li se mai dă totdeauna încă unul complementar.
- Hardanger-Fiedel**, violină de Hardanger, instr.-ul favorit al țăranului norvegian. Are forma obișnuită a violinei, cu 4 coarde pe tastă și 4 coarde simpatice. Acordul variază.
- Harfe** (germ.) = harpă (v.).
- Harfen-bass** (germ.) v. Bas albertin,
- Harfenett** (germ.) v. *Arpanetta.*
- Harfen-instrumente** (germ.), nume dat instr.-elor de coarde pișcate.
- Harmatios** se numea la Greci (ἁρματίος) un cînt resboinic sau funebru, după cum iera susțit de cuvintele *nomos* sau *melos*.
- Harmodion** (gr.: Ἁρμόδιον) = cintecul lui Armodios, cîntec de masă.
- Harmomello**, nume dat către 1806 la o specie de pianino.
- Harmonette** (fr.), instr. pus în mișcare de o manivelă și executind arii notate pe bande perforate.
- Harmonica** (fr.) v. *Armonica.*
H. à bouche = A. de gură, v. *Eolină.*
H. de bois = A. de lemn. v. *Xilofon.*
H. metalique = A. cu lame metalice, v. *Armonică.*
- Harmonicello** (it.), nume dat în 1794 de J.-C. Bischoff, din Dessau, la un instr. de coarde și arcuș, o specie de violoncel cu 5 coarde pe tastă și cu alte 10 coarde de metal, suntd nu numai prin simpatie, dar și pișcate.
- Harmonicon** (fr.) v. *Armonicon.*
- Harmonicorde** (fr.) v. *Armonicord.*
- Harmonicor** (fr.) v. *Armonicor.*
- Harmonie** (fr. și germ.) v. *Armonie.*
- Harmoniflute** (fr.), mic *armoniu* (v.).
- Harmonifon** v. *Armonifon.*
- Harmoni-harpe**, (fr.) specie de harpă orizontală sau mare țiteră.

Harmonina sau *Harmonino*, mic *armoniu* (v.).

Harmonișpan (fr.) specie de orgă portativă, cu tuburi și manivelă.

Harmoni-frase (fr.) nume dat de casa Dumont și Lelièvre, din Andelys, unui mecanism destinat a da o armonizare mecanică unui cînt executat pe un armoniu la care ar fi adaptat. Se înțelege că funcționează după voie.

Harmoni-piano (fr.) uniune a unui piano și a unui armoniu (v. *Armoni-cord*).

Harmonista (fr.) v. *Armonista*.

Harmonium (fr. și germ.) v. *Armoniu*.

Harmonomètre (fr.) v. *Armonometrul*.

Harpă (it.: *Arpa*, fr.: *Harpe*, engl.: *Harp*, germ.: *Harfe*), unul din instr.-ele cele mai poetice și din cele mai vechi în același timp. Principiul său totuși a rămas același din cea mai adîncă antichitate: coarde de lungimi deosebite puse în vibrație prin pișcarea cu degetele sau cu un plectru.

În vechime H. a purtat deosebite nume și erau de deosebite dimensiuni, de la instr.-e mici ce puteau fi ținute pe brațe, până la instr. întrecînd statura unui om. Numele modern nu apare de cît către sfîrșitul sec. 6, la poetul Fortunatus, deși H. ie cu mult mai veche. Numărul coardelor a variat tot-deauna de la un instr. la altul. Cea ce n'a variat însă

Titus Cerné: Dicționar de muzică. II

a fost forma, care în general a fost cea a unui triunghiu mai mult sau mai puțin regulat, două laturi servind pentru întinderea coardelor, iar a treia pentru susținerea acestora. Astfel părțile din care se compune corpul harpei sînt:

1) *lada* de rezonanță, construită de ordină în lemn de arțar, mai largă jos de cît sus și acoperită cu o tablă de lemn de brad, în care sînt fixați bumbii ce țin coardele; 2) *consola*, afectînd mai mult sau mai puțin forma unui S, în care sînt cuiele sau șuruburile ce întind coardele și servesc la acordarea lor; 3) *colona*, a cărei funcțiune proprie ie susținerea celorlalte două părți. Ca o a 4 a parte ie considerată bază instr.-ului, *cueta*, care la unele instr.-e conține mecanismul pedalelor.

Origina harpei se pierde în legende populare și, în stare rudimentară, o găsim la popoarele cele mai primitive: în Africa, în America, în Oceania, pretutindene. Cea ce ie curios ie că pare a nu fi pătruns nici o dată în Extremul Orient: China și Japonia n'au cunoscut-o și nici n'o cunosc. În schimb însă Asirienii, Evreii, Egiptenii au avut deosebite specii de harpe și țineau H. în mare favoare: Biblia Evreilor, sculpturile asiriene, picturile egiptene ne dovedesc aceasta. Mai cu samă Egiptul ne procură minunate specii

mene superb ornată și dintre care unele au mai bine de 2 m. de înălțime. Cea ce ie mai important încă ie că s'au găsit chiar mai multe de aceste instr.-e într'o perfectă stare de conservățiune: o H. de la Teba avea și coardele pe ieă, și datează de 13 secole înainte de Christos! Unele picturi contemporane piramidei celei mari atestă ca Egiptenii au cunoscut H. cu 40 de secole înainte de era noastră.

Harpele ce se văd pe sculpturile asiriene sînt în general și mai mici și mai puțin elegante ca cele egiptene, dar și la ieă iele ie erau de dimensiuni foarte variate. Grecii și Românii n'au întrebuintat H., sau cel puțin n'au cunoscut-o decît foarte tîrziu. În schimb popoarele din Nordul Europei au avut-o în mare favoare. Devenită populară în Evul mediu ieă a fost instr.-ul favorit al barzilor, al trubadurilor și al celorlalte specii de poezii muzicanți. Harpele occidentale însă sînt în general mici sau cel puțin de dimensiuni mijlocii, și toate portative. Foarte simplă la început, coardele ieă, de ordinar în număr restrîns, ie erau naturalmente dispuse în ordinea diatonică, și astfel se menținu H., în tot Evul mediu. Cerone descrie H. din sec. 16 și spune că ieă avea de obicei 15 coarde. Praetorius, la începutul sec. 17, cunoștea 3 specii; 1)

H. ordinară, acordată diatonic: $fa_1 - la_2$; 2) *H. dublă*, cu două rînduri de coarde, acordată cromatic: $do_1 - do_5$; 3) *H. irlandeză* cu 43 de coarde, acordată în grav diatonic: $do_1 - si_2$ și în sus, până la mi_5 , cromatic.

Galileu asemenea descrie o H. dublă care s'a bucurat în Italia de o mare favoare în sec. 16. Dar Mersenne în 1636 descrie o H. cu nu mai puțin de 78 de coarde, dintre care 58, dispuse pe două rînduri dădeau scara diatonică $do_1 - do_5$ și celelalte 20 gradele cromatice.

Dispozițiunea cromatică înăă, din cauza prea marelui număr a coardelor, a fost totdeauna excepțională și dispozițiunea diatonică, care de altmîntrelea s'a menținut până în zilele noastre, a fost totdeauna preferată instr.-iștilor, cari se mulțumeau a căuta procedeurii cari să le permită a modifica această dispozițiune schimbînd momentan sînetul coardei.

Cea întăi perfecționare ie datorită unui factor tirolez, care pe la sfîrșitul sec. 17 aplică harpei o serie de cirlige dispuse astfel ca să poată micșura lungimea vibraută a coardelor, pentru a putea obține semitonul superior. Mișcarea cirligului se făcea cu ajutorul mînei, sistem de altmîntrelea care fusesă practicat la kitarele antice. Extensiunea ordinară a harpei pe atuncî ieă $do_1 - do_5$. Cirligele aplicate mai

Intăi coardelor *do*, *fa* și *sol*, nu întârziară a se aplica și la celelalte, dar greutatea acestui sistem devenea de neînviș indată ce modulațiunile țerau prea neașteptate.

Către 1720 factorul Hochbrucker din Donauwörth imagină mijlocul de a pune în acțiune aceste cirlige prin ajutorul picioarelor, astfel ca minele să nu aibă a se ocupa decit direct de coarde, și construi H. cu 5, apoi cu 7 pedale, a căror efect țera că sunetul fiecărei coarde țera instantaneu ridicat cu un semiton. Mecanismul acestor pedale țera astfel că o pedală acționa nu numai asupra unei coarde unice, ci asupra tuturor acelor ce dau același sunet în diferitele octave. Aceasta aduse însă defectul că pe H. unele combinațiuni de sunete țerau absolut imposibile, defect ce s'a menținut în cursul timpului.

Extensiunea în acest timp a variat; astfel la mijlocul sec. 18 H. țe acordată în *si* \flat major cu extensiune: *si*₁ \flat — *sol*₆; mai tîrziu țe în *mi* \flat major, cu extensiune *mi*₁ \flat — *re*₇. Krumpholz, Nadermann și mai cu samă Cousineau contribuiri a perfecționa H. cu cirlige. În 1782 acest din urmă inventă H. cu 7 pedale duble, pe care o acordă în *do* \flat major, acord ce se generalizează și care a ramas până în zilele noastre. Prima pedală ridică coarda cu un semiton. produ-

cînd astfel nota naturală, iar a doua pedală o ridică încă cu un semiton, producînd astfel nota diezată. Astfel fie care coardă dădea cele trei stări ale unei note: bemol, becar, diez.

Cirligele însă prezintau inconveniente; între altele pe acela că lucrînd asupra coardelor, le trîgea din pozițiunea verticală, cea ce făcea că timbrul își perdea caracterul seu. În 1786 Seb. Erard inventă mecanismul furculiței care dădea coardei lungimea voită fără a o scoate din pozițiunea verticală, și în 1801 țel luă la Londra o patentă pentru H. cu 7 pedale cu mișcare dublă (fr. *à double mouvement*) care nu țera decit o perfecționare a sistemului cu furculiță. După această invențiune a lui Erard, H. n'a mai primit decit modificări de mică importanță, așa că se poate spune că țea s'a menținut astfel până în zilele noastre.

Această H. are 47 de coarde, acordate diatonic în *do* \flat major, cu o extensiune de la *do*₁ — *sol*₆. Coardele de *do* sint de ordinar colorate în roș, cele de *fa*, în albastru sau galben. Mecanismul celor 7 pedale permite suirea fiecărei note cu un semiton sau cu un ton, astfel că se poate obține ori ce gamă voită. Muzica se scrie pe două portative, ca cea de piano.

Instr. prin excelență acompaniator, formele cele mai prin-

cipale cari reușesc mai bine harpei sînt: acordurile, cari sună bine în toate registrele, atît în *forte* cît și în *piano*; cari pot fi foarte întinse, o mînă cuprinzînd cu ușurință decima și chiar undecima; bateriile și mai cu samă arpeggiile, cari și-au luat chiar și numele de la ȳea. Sînt mai cu samă o specie de acorduri în note repetate, în acorduri de nonă fără fundamentală și în unele acorduri de septimă, cari foarte grele pe celelalte instr-e sînt de o ușurință de necrezut pe H. Aceste arpegii sînt posibile chiar și *glissando*, care ȳe unul din efectele cele mai reușite ale harpei.

Sunetele armonice au pe H. o sonoritate cu adevărat cerească; ȳele se obțin atingînd coarda la mijlocul ȳei cu palma mînei, pe cînd degetele produc sunetul; efectul ȳe o octavă mai sus. Cel întăi care le-a întrebuițat în orchestră a fost Boieldieu (*la Dame blanche* 1825). Dar mai cu samă unite cu note ținute de flaute și clarinete în mediu, produc un efect incomparabil (Berlioz, *Roméo et Juliette* 1839).

Intrebuițarea harpei în orchestră a traversat trei perioade. Introdusă mai întăi ca instr.-ul cel mai apt pentru aluziuni istorice, pentru amintiri antice, pentru culoare locală a operilor petrecute în Antichitate, astfel ȳe întrebuițată pînă la sfirșitul sec. 18,

și în acest sens o găsim la Händel (*Esther* 1720), la Gluck (*Orphée* 1762) la Beethoven (*Promethäus* 1799).

Cu 1800 începe o a doua perioadă, prin excelență franceză, care coincide cu perfecționările moderne și cu gustul pronunțat al publicului francez de pe acel timp pentru operele cu subiecte antice, luate din Biblie sau din istoria greacă sau romană, sau cu acțiuni petrecîndu-se în Scoția, în Irlande, în Nord. Și în adevăr, harpele, întrebuițate în mase, convin minunat reprezentațiunilor de serbări antice, scenelor poetice legendare, pompelor religioase, marșurilor solemne. Astfel o găsim rînd per rînd la Měhul (*Uthal* 1803, *Joseph* 1807), la Lesueur (*les Bardes* 1807), la Spontini (*la Vestale* 1807, *Olympie* 1819), la Catel (*Wallace* 1817), la Boieldieu (*la Dame blanche* 1825) la Rossini (*le Siège de Corinthe* 1826, *Moïse* 1827).

Atreia perioadă începe cu romantismul; H. ȳe din ce în ce mai întrebuițată. Berlioz, Meyerbeer, Halévy, și ceilalți maiștri contimporani o introduc în toate scenele de visuri poetice, de aparițiuni, de exaltațiune lirică, așa cū ȳea devine aproape un instr. obligator al orchestrei moderne.

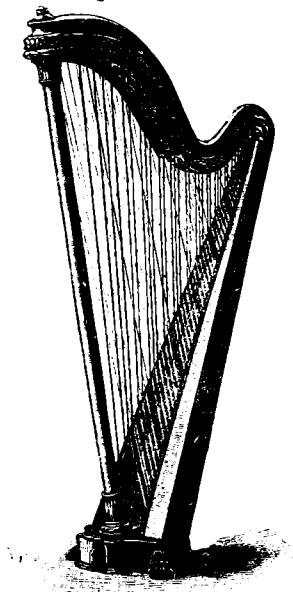
De obicei se sorie o singură partidă de H. în partițiune; dar combinarea a două partide prezintă avantaje reale. Wag-

ner a mers până la 6 partide în finalul din *Rheingold*, cind cortegiul zeilor Germaniei pășesc spre Valhala pe podul gigantic format de un curcubeu între pământ și cer.

Totuși cum mișcările cromatice rezezi sint imposibile; cum unele modulațiuni necesitează un număr așa de mare de schimbări de pedale că sint aproape imposibile fără un repauz; cum modul minor modern cu gradele lui variabile

necesitează dese schimbări de pedale, chiar cind nu sint modulațiuni pronunțate; s'a cercat în diferite rinduri a se da harpei coarde dispuse cromatic. Am văzut deja descrise în sec. 17 de Praetorius și Mersenne. În timpurile mai nouă s'au făcut alte încercări. Astfel sint acele ale lui Bothe și Pfranger, din Berlin. Coardele ȳrau diferit colorate, albe pentru notele naturale, roșii pentru cele alterate. Din cauză însă că coardele ȳrau prea numeroase și prea des dispuse, și cereau uu mecanism cu totul deosebit, n'a obținut nici un succes. În 1845 factorul J. H. Pape a luat în Germania un brevet de invențiune pentru o H. cromatică cu coarde incrușate. Nici această invențiune însă n'a avut urmări. În 1897 în fine G. Lyon, șeful casei Pleyel, Wolf și Co. din Paris a inventat și brevetat o nouă H. cromatică, tot cu coarde incrușate, dar dispuse pe două rinduri, astfel că un rind reprezintă notele naturale (tastele albe ale claviaturei) pe cind celalt notele diezate sau bemolizate (tastele negre). Coardele sint diferit colorate și corpul instr.-ului ȳe de aluminiu, ceia ce prezintă o mai mare siguranță coardelor, de cari în harpele ordinare se face o mare cousumație.

Exceptind efectul de *glissando*, care pentru moment pe această H. nu ȳe posibil decit în scara



4. Harpă.

lui *do* major, pare că ȳea nu ȳe intru nimic inferioară ca joc și sonoritate celei cu pedale, și nu numai ușurează mult unele pasaje grele pe H. ordinară, dar chiar face posibilă execuțiunea orî cărui gen de pasaje.

Un alt gen de încercări au fost făcute încă și anume pentru a se adapta harpei o claviatură. Astfel deja în 1774, un factor, Boyer, din Grenoble, inspirindu-se de vechiul *clavictherium* (v.) imaginea așa ceva. Planurile sale însă ȳ-au fost furate de un lucrător, și H. cu claviatură muri înainte de a se fi născut. În timpurile mai nouă ideea a fost reluată. În 1814 de J. C. Dietz și Segond din Paris, și acum ciți va ani în urma (pe la 1888) de C. Dietz, din Bruxelles, care dădu harpei cu claviatură o extensiune cromatică de 7 octave (v. *Clavi-harpă*). Tot acum ciți va ani în urmă un brevet de invențiune a fost luat în Germania și Austria pentru o *claviatur-harfe* de factorul Ign. Lütz, din Viena.

Există un mare număr de metode de H. între cari mai reputeate sînt acele de Cousineau, Gatayes, Pollet, Bochsa, Desargus, Nadermann, Dizi, T. Labarre, Prumier ș. a.

H. armonică a fost numit în 1809 de Keyser din Lille un instr. în care coardele puteau după voie fi pișcate direct cu degetele sau lovite de cioca-

nașe, prin ajutorul unei claviaturi.

H. ditală v. *Dital-harp*.

H. Chitara v. *Chitară H*.

H. eolică sau *coliană* ȳe un aparat ce nu are de comun cu H. decit numele. ȳe o specie de cutie, mai mare sau mai mică, în care sînt întinse un număr de coarde de aceeași lungime acordate în unison. Expusă la acțiunea vîntului, un mic curent face să vibreze coardele, mai întăi în unison, apoi, îndată ce puterea curentului crește, sunetele variază, producînd acorduri, cari dacă nu sînt tocmai muzicale, nu sînt însă lipsite de orî ce farmec, și produc un efect straniu. Cînd sînt dispuse mai multe de aceste aparate la distanțe apropiate unele de altele, ȳele se interpeleză, ȳși respund producînd un efect foarte distractiv. Aceste aparate se întrebuintază mai cu samă în Anglia, prin grădinî. Origina harpei eolice se suie departe, la Sf. Dunstan (sec. 1) și chiar la regele David, care-șî găsea inspirațiunile poetice sub influența armoniilor cerești ce în zori adierea zefirului scotea din H. sa suspendată la fereastră. Totuși inventator real pare a fi călugărul At. Kircher (sec. 17). Se citează o H. e. gigantică, construită către 1785 de abatele Gattoni, la Como, a căreia coarde, în număr de 15, nu aveau mai puțin de 100 m. lungime! Pope (1792),

H. C. Kock (1800), perfecționară invențiunea lui Kircher. Pe principiul harpei eolice s'a cercat a se construi diferite instr.-e muzicale, adică în cari sunetul iera produs de coarde puse în vibrațiune printr'un curent de aer: *Anemocord*, *Piano eolic* ș. a. Savantul muzicograf francez I. G. Kastner a consacrat harpei eolice un volum: *la Harpe d'Eole et la musique cosmique* (Paris 1856). În armoniu se dă numele de *H. e.* unui joc oscilant (v.) analog cu *vocea cerească*, dar diferind prin timbru. Prima aplicațiune a fost făcută de factorul parizian V. Mustel în 1854.

H.-laută, același instr. cu *Dital-harpe* (v.).

H.-liră (fr.: *Harpo-lyre*) a fost numit către 1829 de Solomon, profesor la Besençon un instr. cu 21 de coarde întinse pe 3 gituri ale unei lăzi de rezonanță. Cele 6 coarde ale gitului mijlociu dădeau acordul chitarei, iar celelalte două gituri aveau unul 7 coarde învălite și celalt 8 coarde de intestine. Instr.-ul avea o mare extensiune și prezinta resurse nouă.

Harpège (fr.) *Harpeggio* (it.) v. *Arpeggiu*.

Harpicorde (fr.) v. *Arpicord*.

Harpinella (lat.) v. *Arpaneta*.

Harpist iese acel ce cântă din harpă.

Harpo-lyre v. *Harpă-liră*.

Harpisi-chord, *Harpisi cord* sau

Harpisi-con, (engl.) vechie nume date clavecinului în secolii trecuți.

Harpu, instr. finlandez, același cu *Cantelo* (v.).

Hart (germ.)=aspru, întrebuințat une ori în același sens cu *major* (dur). *H.-verminderter*=major-micșurat, epitet dat de unii autori acordului cu terță majoră și quintă micșurată.

Hasor sau *Hazur* v. *Asor*.

Hatamo, timbală abisiniană.

Haupt (germ.)=principal, fundamental. Pentru cuvintele compuse a căuta cuvintele pe lingă care ie pus.

Hausse (fr.), călcațul arcușului instr.-elor de coarde.

Haut (fr.)=înalt, acut.

H.-bois=oboă.

H.-dessus=sopran acut.

Haute-contre se numea în Fr. o specie de altistă sau mai bine zis de tenorî suind foarte sus. În operile lui Lulli, Rameau, Gluck se întilnesc soluri pentru această voce și Dumény, Jélyotte, Legros, Lainé au fost cei mai renumiți dintre cei ce le țineau. De la Rossini această voce a fost scoasă din teatru.—În sec. 17 a fost numită *H.-c.* și o specie de violă.

Haute-taille=tenor înalt.—În sec. 17, o specie de violă.

Havanera v. *Habanera*.

Hazur v. *Asor*.

H dur, în terminologia germană, = *si* major.

Heang-teih, instr. cu ancie dublă și tub conic, specie de o-

boi de lemn cu capătul superior și pavilionul de metal; ie instr.-ul favorit al Chinezilor, cari-l întrebuițază la nunți și la înmormintări. Deschiderea succesivă a celor 8 borte laterale dă gama diatonică majoră fa_3 — fa_4 plus un semiton ($fa_4 \sharp$). Lungime totală 46 cm. Ie numit și *Hsiang-ti*.

Hedycomos v. *Edicomos*.

Heerhorn (germ.), corn de semnal al vechilor Germani, uzitat în armată.

Heirat, fluier arab.

Helicon v. *Elicon*.

Helis (gr.: χέλις) = țastă de broască, nume dat cîte o dată lirei, a căreia ladă sonoră iera adese făcută dintr'o țastă de broască. Din aceeași cauză acest instr. iera numit și la Romani *Tes-tudo* (v. Greci.).

Hembra (sp.) = femeie, v. *Cas-tanele*.

Hemi v. *Emi*.

H.-diapente v. *Emidiapente*.

H.-dionus v. *Emidionus*.

Hemiola v. *Emiolie*.

Hemiopos (gr.: ἡμιόπος), mic fluier grec.

Hemitonium (lat.), din gr. = semiton.

Henonic v. *Kenonic*.

Heptacord v. *Eptacord*.

Hero.... v. *Hiero*....

Heruvic, cîntarea cea mai solemnă și mai importantă a liturgiei bisericești orientale. Se cîntă de cîntărești sau de cor parte înainte, parte după aducerea sfintelor daruri, cam pe la mijlocul liturgiei mari sau

la începutul liturgiei credincioșilor (v. *Liturgie*). Textul obișnuit al acestui imn ie:

1) Cari pe heruvimi cu taină închipuim.

2) Și cei de viață dătătoareî Treimii, întreit sîntă cîntare aducem.

3) Toată grija cea lumească, acum să lepădăm.

4) Ca pre imparatul tuturor să primim, pe cel nevăzut, încunjurat de cetele îngerești. Aliluia, aliluia, aliluia.

La unele serbători, ca la joia și sîmbăta mare, la liturgia sf. Grigore, sînt alte texte, dar acestea se prezintă numai excepțional.

Muzica corală pentru acest imn, căruia compozitorii i-au dat totdeauna cea mai mare îngrijire și de care maiștrii din școala rusă (Bortnianski, Bahmetef, Simonovski ș. a.) ne prezintă minunate specimene, se compune de obicei dintr'o frază mai mult sau mai puțin dezvoltată, cîntată rar, care frază ie repetată adese, aproape neschimbat, pentru toate cele trei fraze dîntăi ale textului. Alte ori fie care frază a textului își are fraza sa muzicală deosebită, sau cel puțin fraza a treia se deosebește de celelalte două. După aceste trei fraze, în timpul cărora în biserică se cadește, preoții ies cu darurile și zic pomeniri, la cari corul răspunde *Amin*. Terminîndu-se aceste rugăciuni corul iera fraza a

patra a textului, zicînd-o sau pe una din frazele de mai sus, care naturalmînte din cauza lungimei textului trebuie a fi mai dezvoltată, sau chiar pe o frază nouă, încheînd în ambele cazuri cu *Aliluia*. În general, toată această parte finală (fraza a patra) ie într'o mișcare mai repede decît părțile precedente. H.-ul pare a fi în uz în biserică de prin sec. 4.

Hes, nume dat cîte o dată în terminologia germană notei *si bemol*, numită de obicei B.

Heses, în terminologia germană = *si bz*.

Heteron v. *Eteron*. Semnul seu ie .

Heteros v. *Eteros*.

Hexacord v. *Exacord*.

Hialemos v. *Trenii*.

Hibride, epitet dat de unii autorii gamelor formate din tracorde de deosebite specii. Astfel gama minoră ie o gamă hibridă.

Hichi-richi, instr. japonez, făcut dintr'un tub cilindric de bambu sau alt material și cu ancie dublă. Același instr. în China se numește *Pi-ki*. Se fac în diferite dimensiuni.

Hidraula (gr.: ὑδραυλος, lat.: *organum hydraulicum*) specie de orgă a cărei invențiune ie atribuită lui Ktesibios din Alexandria (Egiptet), către 180 înainte de era noastră. După descrițiunile ce fac Heros din Alexandria, Vitruv și Ateneu, H. iera un instr. cu claviatură a căreia taste pare că ierau

puse în acțiune cu multă ușurință, cu un număr destul de mare de tuburi de aramă, în care curentul necesar producțiunei sunetelor iera regulat prin presiunea apei. Nu se poate însă preciza care iera modul de acțiune a apei pentru a provoca curentul, cu atît mai mult că după unii autori în unele orgi apa iera înlocuită prin vapori.

În Evul mediu mulți autori fac încă mențiune despre orga hidraulică, care se menține atît în Orient cit și în Occident alături de orga pneumatică, până prin sec. 11. (v. *Orgă*). **Hidsaf** sau *Hidschaf*, mod arab corespunzînd oare cum seriei: *do-re-mi b-fa-sol-la-si b-do*. (v. *Macamat*).

Hieraules se numea la Greci (ἱεραυλός) fluierari întrebuintați în serviciul divin.

Hieroschord, nume dat în 1830 de Schmidt, din Greifswald la o specie de monocord destinat a servi de călăuz vocei în studiul cîntului. O claviatură de două octave punea în acțiune o serie de tangente care determinau lungimea vibrantă a coardei, pusă în acțiune printr'o specie de arcuș.

Hierodram, din gr. = dramă sacră, v. *Oraforiu*.

Hierofonos, nume dat la Greci (ἱερόφωνος) cîntăreților templului. — Factura modernă a dat numele de *H.* sau *Herofon* unuiu din micile instr. e cu lame de oțel, cu manivelă și cu muzica

notată pe discuri de carton sau de metal perforate.

Hilhorn sau *Hilfthorn* (germ.) mare corn de vinătoare făcut dintr'un corn de animal. De obicei se poartă animat printr'un cordon de git, spinzurînd astfel pe șold, de unde numele (*Hilfte* = șold).

Him v. *Hiven*.

Himeneu v. *Imeneu*.

Himenos v. *Imeos*.

Himn v. *Imn*.

Himnerofon, sau *Hymnerophon* nume dat de mecanicul danez Riffelsen, în 1812, unui instr. în care sunetele iera produse de o serie de discuri metalice, prin rotațiunea unui cilindru.

Hipati sau *hipate* nume dat la Greci (ἤπατι) notelor celor mai grave din cele două teracorde *meson* și *hipaton* (ἤπατων) care însuși se dădea tetracordului celui mai grav. (v. *Greci*).

Hiper, particula greacă (ὑπέρ) ce se adaugă pe lângă unui termen muzical și corespunzînd particulei moderne *supra*. Pusă pe lângă un interval, arăta că acel interval iera considerat în sus. Astfel *h.-diapason*, *h.-diapente*, *h.-dialesaron*, *h.-ditonos* exprima *octava*, *quinta*, *quarta*, *terța superioară*. Pus pe lângă un nume de mod, se raportă la scări transpuse, exprimînd de obicei scara transpusă cu o quartă mai sus.

Hiperboleon (ὑπερβολάων) numeau Grecii (v.) tetracordul cel mai acut al sistemului lor.

Hiperdiazexis se numea la Grecii

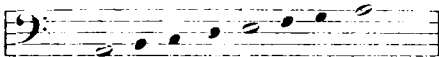
(v.) separațiunea (v. *Diazexis*) de o octavă între cele două tetracorde *hipaton* și *hiperboleon*.

Hipo, prep. greacă (ὑπό) ce se adăuga pe lângă unui termen muzical și corespundea prep. moderne *sub*. Pusă pe lângă un interval, arăta pogorîrea. Astfel *h.-diapason*, *h.-diapente*, *h.-dialesaron*, *h.-ditonos* exprima *octava*, *quinta*, *quarta*, *terța inferioară*. Pusă pe lângă numele unui din modulele principale, indica modul aflător cu o quintă mai jos. Astfel de ex. *dorică* iera octava mi_2-mi_3 , *hipodorică* iera octava la_1-la_2 . În scările transpuse însă și în tonurile bisericesti ale Evului mediu, H. indica scara cu o quartă mai jos. Astfel dacă scara *dorică* transpusă iera fa_2-fa_3 (cu 5 bemoli) scara *hipodorică* corespunzătoare iera do_2-do_3 (cu 3 bemoli); în tonurile bisericesti, *doric* se numea primul ton, octava re_2-re_3 , *hipodoric* iera al doilea, octava la_1-la_2 .

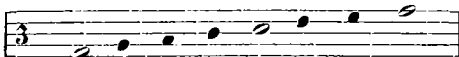
Hipocritica se numea la Grecii (v.) partea muzicii care se ocupa cu arta dramatică, atît în ce privește declamațiunea și cîntul, cît și în ce privește mișcările și mimica.

Hipodiazexis se numea la Grecii intervalul de o quintă format dintr'un tetracord și tonul de desunire (v.) ce separa tetracordele *hipaton* și *diezeugmenon* sau *meson* și *hiperboleon*. **Hipodorian** sau *Hipodoric*, nu-

me dat la Greci ($\text{\textcircled{H}}\text{\textcircled{P}}\text{\textcircled{D}}\text{\textcircled{O}}\text{\textcircled{R}}\text{\textcircled{I}}\text{\textcircled{A}}\text{\textcircled{N}}$) *podorius* modulul sau speciei și în cîntul plan (lat.: *hi-* de octave



Acest mod iera calificat de cei vechi ca „mindru, superb, sincer, simplu, măreț, de o sonoritate gravă”. Unii autori îl numesc și *eolic* (v.). Modul minor modern nu iese decît H.-ul căruia i s'a alterat gradul 7 pentru a avea sensibilă, schimbîndu-se astfiet și caracterul. În psaltikie se dă numele de H. glasului al cincilea, lătu-rașul glasului întăi; în practică însă atit glasul întăi, cit și al cincilea, cit și acele al treilea, al patrulea și al șap-telea nefiînd decît minorul fără alterațiunea gradului 7 nu sînt altă ceva decît H.-ul. Astfel multe melodii populare (între cari și „Deșteapta-te Romîne”) și cîntări religioase sînt în acest mod. În cîntul plan făimoasa melodie *Dies irae* (v.) și unul din fragmentele de muzică antică parvenite pînă la



cu alte cuvinte gama lui *sol* cu *fa* natural, gama majoră fără notă sensibilă. Iera calificat de cei vechi ca „pasionat, entusiast, religios, estatic”. Iera numit și *ionic*. Deși se pretează admirabil armonizării, mai nu sînt exemple de întrebunțarea lui la compozitorii moderni.

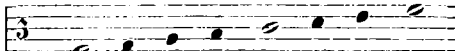
noî, acel atribuit lui Pindar, sînt încă în H. Compozitorii moderni asemenea s'au servit de acest mod, unii în fragmente mai importante (Berlioz în *l'Enfance du Christ*, Saint Saëns în *les Noces de Prométhée*, Gounod în balada din *Faust* ș. a.) alții întrebunțînd numai cadența h.-ă (Berlioz în *Invocation de Faust*, A. Thomas în cîntecul proparilor din *Hamlet* ș. a.).

Hipocolian sau *hipoeolic*, unul din vechile moduri grece, al patrulea după nomenclatura lui Alipius, numit încă și *hipolidian* grav. În cîntul plan, după Glarean, iera tonul al unsprezecelea, plagalul eolianului, cu alte cuvinte scara mi_2 — mi_3 cu finala la_2 .

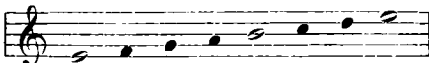
Hipofrigian se numea la Greci ($\text{\textcircled{H}}\text{\textcircled{P}}\text{\textcircled{O}}\text{\textcircled{F}}\text{\textcircled{R}}\text{\textcircled{I}}\text{\textcircled{G}}\text{\textcircled{I}}\text{\textcircled{A}}\text{\textcircled{N}}$) specia de octavă

În schimb multe melodii populare și melodiile cîntului plan din tonurile 7 și 8 sînt în acest mod. Numai în cîntul plan numele de *hypo-phrygius* se dă tonului al patrulea, scara lui *si* cu finala *mi*. În psaltikie numele de H. iese dat glasului 7.

Hipoastian, *hypoionian* sau *hypoionic*, unul din vechile moduri grece, al doilea după nomenclatura lui Alipius, numit și *hipofrigian* grav. În cîntul plan s'a numit tonul al



cu alte cuvinte scara lui *fa* (cu *si* natural). Iera singura gamă greacă bazată pe tonică și avînd o sensibilă. Prezența tritonului format cu tonică (*fo-si*) dă acestui mod un caracter aspru și i-a valorat epitetele de „băhic, îmbătător”. Filosofii nu-l gustau de loc și Platon îl alungă fără cruțare din republica sa. În muzica populară și la compozitorii moderni exemplele sînt mai rare decît



Se confunda cu doricul. În cîntul plan s'a numit astfel (lat.: *hypomixolidius*) tonul al 8-le. scara lui *re* cu finala *sol* iar în psaltikie glasul al 8-le (*hipomilesian*).

Hipopros-lambanomenos se numea la Greci o notă adăugată mai jos de *proslambanomenos*, cu alte cuvinte un *sol*, care a dat numele seu, ρ , întregului, sistem muzical (v. *Gama*).

Hiposinafe (gr.: ὑποσυνάφη) se numea la Greci legătura a două tetracorde printr'un al treilea care avea cu fiecare cite o notă comună. Aceasta se întimpla

doisprezecelea, scara lui *sol* cu finala *do*.

Hipolidian sau *hipolidic* nume dat în muzica greacă (ἵππολιδική) speciei de octavă

pentru *hipodorian*; în schimb ie unul din modurile întrebunțate de Beethoven: în celebrul adagio din quartetul 15. Introducerea lui *si* în gama H.-ă a dat naștere tonalității moderne. În cîntul plan (lat.: *hipolydianus*) s'a numit tonul al 6-le, scara lui *do* cu finala *fa*, iar în psaltikie glasul al 6-le, cromatic oriental.

Hipomixolidian, la Greci (v.) se numea scara

cu tetracordele *hipaton*, (*si-do-re-mi*) *meson* (*mi-fa-sol-la*) și *sinemenon* (*la-si-do-re*).

Hiposkenion (ὑποσκήνησιον) se numea în teatrul grec partea de sub scenă rezervată mașinării lor.

Hipostas v. *Ipostas*.

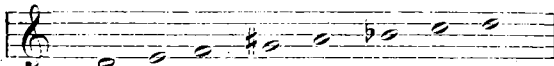
Hipsil v. *Ipsil*.

Hiron-clasma v. *Ipostas*.

Hirtia întrebunțată în muzică ie liniată cu portative fie dispuse la distanțe egale, fie împărțite cite 2, pentru muzica de piano sau harpă, sau grupate cite 3, pentru voce sau un instr. cu acompaniament de piano, și

alte dispozițiuni. În comerț se poate găsi hirtie cu 8 până la 30 de portative pe pagină, și în diferite mărimi. Se deosebesc 2 formate: *francez*, cind înălțimea ȳe mai mare decit lățimea, și *italian* sau *oblong*, în cazul contrar.

lis, în terminologia germ.-ă = *si* diez.



numai teoricianii consideră pe *di* diez ceva mai sus de *sol* și pe *zo* ifes. ceva mai jos, așa că aceste trei sunete ar forma un grup foarte strins (v. *Glas*), o specie de amalgamă. Discen v. *Huen*.

Bisis, în terminologia germ.-ă = *si* dublu diez.

Histrion (fr.), cuvint de origină etruscă, servea la Romani (lat. *histrion*) pentru a denumi o specie de actori primitivi cari reprezentau piese numai prin ajutorul dansului și al schimelor. La 364 înainte de Era noastră ȳe apar pentru prima oară la Roma, veniți din Etruria pentru a lua parte la jocurile romane (*tudi romani*). Mai tirziu au inceput a reprezinta farse cu cintece și acompaniați de fluiere. Cind însă au inceput a se juca piese regulate (pe la 237 în. de Chr., prin Liviu Andronicus), histrionii au dispărut, remintindu-le numai numele aplicat actorilor în sens batjocoritor.

Hisar, în psaltikie, numele unei ftorale, a cărei semn ȳe *tr*; se pune pe *ke* și are de efect a face pe *di* diez și pe *zo* ifes, transformind scara diatonică într'o scară *enarmonică* (v.) care ȳea însă-și numele de H. Aceasta scară ar corespunde până la un punct scării

Hitoikiu, specie de fluier japonez (v. *Teki*).

Huen, *Hiven* sau *Him*, instr. chinez, de origină foarte vechie (după spusa cronicarilor chinezi de aproape 50 de secolii), de o formă ovală, construit în teracotă; are o deschizătură pentru insufla aerul și mai multe pentru variarea sunetelor, cari mai cu samă în registrul grav pare că au un timbru foarte melodios. ȳe un străbun al *Ocarinei*.

Hlzbl., în partițiuni germ.-e, presc. în loc de *Holzblasinstrumente* = instr.-e de suflare fabricate în lemn.

H moll, în terminologia germ.-ă = *si* minor.

Ho v. *Ceng*.

Hoboc v. *Oboi*.

Hocetus, *Hochetus*, *Hoquetus*, *Ochetus* ș. a., denumiri date în Evul mediu unui artificiu al artei cintului, care consta în aceia că nu se dădea notei valoarea ȳei întreagă, ci trunchiată, urmată de o pauză, ea

un pronunțat *staccato*, ceia ce se asemana cu un sughiț. In sec. 15 iera dispărut, căci Tinc-tor nu-l mai menționează.—Tct acest nume s'a dat și unor compozițiuni în 2 sau 3 voci, in care textul iera hăcuit oare cum (W. Odington: dum unus cautat, alter tacet), specie de jucării ale contrapunctiștilor din sec. 12 și 13, una din cele mai vechi forme muzicale ale cărei urme se văd in forma engleză numită *Catch* (v.).

Hohlnöte (germ.) joc de orgă, de 8 sau 4 p., mai rar de 16 sau 2 p.

Holzblasinstrumente (germ.) = instr.-e de suflare construite in lemn.

Holzharmonika (germ.) = Xilofon (v.).

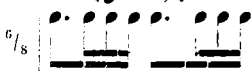
Homophonie (fr. și germ.) v. *Omfoni*.

Hopser (germ.) = galop (v.).

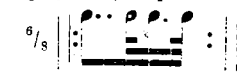
Hoquetus v. *Hocetus*.

Horă, arie și dans popular. Se dansează in cerc de mai mulți, bărbați și femeii, ținindu-se de mână și făcind ciți-va pași la dreapta, ciți-va pași la stingă, tatr'o mișcare liniștită, inter-ruptă din cind in cind de tropăituri forțate sau de chiuituri; lăutarii insoțesc de multe ori aria dansului cu cuvinte. Origina acestui dans se pierde in vechime și deja la Grecii anticii cuvintul *Horos* (χορός) insemna atît cor ct și un dans executat de un mare număr de persoane cindind. Muzica ho-relor populare se compune din

unul sau două perioade de cite opt tacte in $\frac{6}{8}$, intr'o mișcare moderată ($\bullet = 68$) și cu ritmul



De la fluier, scripcă și cobză hora a trecut la aristocraticul piano, care are azi la noi un bogat repertoriu de hore. Mă-sura $\frac{2}{4}$ și ritmul



ie exagerat și nu se potrivește de loc cu mersul trăgănat al horei.

Horagia v. *Cor* și *Choragus*.

Horagion (gr.: χοράγιον) v. *Choragium*.

Horagos (gr.: χοραγός) v. *Cor* și *Choragus*.

Horaulos (gr.: χοραυλός) v. *Choraula*.

Hordotonon (gr.: χορδοτόνον) v. *Chordotonon*.

Horeia (gr.: χορεία) v. *Chorea*.

Horegia (gr.: χορηγία) v. *Cor* și *Choragus*.

Horegos (gr.: χορηγός) v. *Choragus*.

Horeios (gr.: χορηϊός) v. *Choreus*.

Horeuma (gr.: χορευμα), evoluțiunea corului pe scenă in teatrul grec.

Horeutes (gr.: χορευτής) = corist.

Hori sau *Hoti*, imn indian in onoarea lui Crișna (v. *India*).

Horiambos (gr.: χοριαμβός) v. *Choriamb*.

Horișeu v. *Corișeu*.

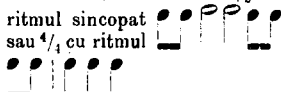
Horn (germ. și engl.) = corn.

Hornbugle (engl.) v. *Bugle*.

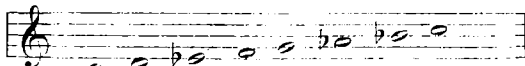
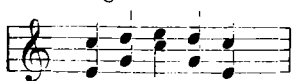
Hornist (germ.) = cornist.

Hornmusik (germ.) = fanfară, în sensul de bandă.

Hornpipe (engl.), instr. cunoscut numai după nume. Tot astfel a fost numită o arie de dans uzitată mai cu samă în sec. trecut, în măsura $\frac{3}{2}$ cu



Hornquinten (germ.), nume dat de unii teoreticieni quintelor directe de genul



Holi v. *Hori*.

H quadrat, vechie denumire a becarului aplicat lui *si* (v. B).

Hroa (gr.: $\chi\rho\acute{\alpha}\alpha$) = culoare, nume au Grecii dispozițiunea gradelor mobile în tetracord, cea ce determină genul.

Hroma v. *Croma*.

Hromatic v. *Cromatic*.

Hsiang-li v. *Heang-teih*.

Huara-puara, sau *Huayia-puhura*, specie de nai, făcut de piatră, găsit în săpăturile de la Palanke.

Huayalaca, specie de fluier peruvian.

Huchel (fr.), mic corn de apel,

Horodia (gr.: $\chi\rho\rho\delta\iota\alpha$), la Grecii cînt în cor.

Horodidasalos (gr.: $\chi\rho\rho\delta\iota\delta\iota\sigma\alpha\lambda\omicron\varsigma$), titlu dat la Grecii maestrului care instruia corurile pentru o tragedie sau comedie. La început însuși autorul iera însărcinat cu aceasta, dar mai tirziu s'a lăsat această sarcină specialiștilor.

Horodincă, dans popular, o varietate a celui numit *De briu*.

Horos (gr.: $\chi\rho\rho\varsigma$) iera la Grecii atît cor cit și un dans executat de mulți, dansînd și cîntînd în același timp.

Hosana v. *Osana*.

Hoscîn sau *Husein*, unul din cele 12 macamat (moduri) ale muzicii arabe, corespunzînd oare cum seriei:

uzitat mai cu samă în sec. 15 și 16.

Hu-cin, instr. chinez, analog cu ravanastron al Indienilor.

Hue huell, specie de darabană a vechilor Mexicani.

Hu-hu v. *Ur-heen*.

Huits-pieds (fr.) = opt picioare, epitet ce se dă cîte o dată orgelor a căror cel mai grav joc iese de 8 p., pogorînd prin urmare pînă la *do*₁.

Hula, mică darabană indiană.

Hummelchen (germ.), după Prätorius (*Syntagma*, 1619) iera una din varietățile de cîmpoș uzitate în Germania pe acel

- timp, și anume avînd hargurile acordate fa_3 și do_4 și carava dînd scara dîntre fa_4 și fa_5 .
- Huno-fui**, specie de *Ceng* (v.) uzitat în Japonia, avînd 26 de tuburi. Îe pare cea mai mare varietate.
- Hunling-horn** (engl.) = corn de vînătoare.
- Hüpfel-polka** (germ.) = Polca saltată, v. *Polka-tremblante*.
- Huruk** sau *Huruka* (beng.) specie de darabană indiană, cu lada în forma unui ceasornic de năsip; membranele sînt întinse prin ajutorul unui sistem de sfori.
- Husein** v. *Hosein*.
- Hwang-leih**, trompetă chineză, formată din două sau trei tuburi intrînd unul în altul, ca acele ale unei ochiane. De obicei dă 2 sau 3 sunete din seria armonicelor.
- Hydraulis** v. *Hidraula*.
- Hymenée** (fr.) v. *Imeneu*.
- Hymne** (fr.) v. *Imn*.
- Hy** . . . v. *Hi*.
- Hzb**, în partițiunii germane, presc. în loc de *Holzblasinstrumente*.





articolul pluralit. bărbătesc.
agdhorn v. *Jagdhorn*.

ägertrommet v. *Jägertrommet*.
akumo-koto, instr. japonez, specie de *Koto* (v.) cu 2 coarde. alemos numeau Grecii (*ἰκλ.ε.υ.α.α.*) un cînt funebru (v. *Trenii*).
amato-koto, instr. japonez, specie de *Koto* (v.) cu 6 coarde. amb, picior poetic format dintr'o silabă scurtă urmată de una lungă \sim —; in muzică ie o formă anacrusică:



ang-kin, instr. chinez, specie de țimbală, format dintr'o ladă sonoră trapezoidală, pe care sint întinse un număr de coarde, de obicei 28. Aceste coarde sint împărțite prin ajutorul a 2 scaunase așezate transversal pe ladă. Sunetele sint produse prin lovirea cu 2 baghete. Ie un instr. de origină modernă, de unde numele (= Kin străin). Unii autori îl numesc încă *Tseng*.

aniceri v. *Meterhanea*.

aponia v. *Japonia*.

astian, sau *iaslic*, întrebuintat în același sens cu *ionian* (v).

citali v. *Tanbur*.

cos v. *Condac*.

ctenie v. *Ectenie*.

itus Cerné: Dicționar de muzică. II

Ictus (lat. = lovitură) cuvînt întrebuintat pentru a denumi accentul inițial și cel final al unui ritm; trebuie a-l deosebi de *tesis*, care ie accentul tare al fie căruî tact și cu care chiar poate să nu corespundă, *ictus* putînd cădea pe orî ce timp al tactului.

Ideie, in muzică ie o frază sau un simplu motiv ce servește compozitorului la construirea unei compozițiuni. Facultatea de a crea idei noi, originale ie un prețios dar făcut de natură unor privilegiați și in general ie cu atît mai greu pentru un compozitor a deosebi însuși dacă o idee ie originală sau o reminiscență, cu cit găsește o reală plăcere in a se înșăla singur, făcîndu-și iluziunea că a creat-o. Se vād însă compozițiuni cari, deși bazate pe idei străine (motive populare ș. a.) sau pe simple reminiscențe involuntare, prin arta cu care sint expuse și desvoltate aceste idei și prin situațiunile in cari sint aduse, devin cu mult superioare compozițiunilor însăși din cari sint împrumutate; astfel se poate spune chiar că arta muziceî moderne constă mai mult in

variațiunea expunerii și a dezvoltării ideilor, în bogăția legăturilor armonice ce le însoțesc, în combinațiunile cu adevărat nestirșite ale paletei orchestrale. Totuși banalitatea ideilor sau lipsa lor de ori ce originalitate scade enorm valoarea artistică a unei compozițiuni și compozitorului care nu simte în îel această facultate creatrice și, pentru a scrie, are nevoie a *recurge* la idei străine, i se poate spune cu drept cuvânt că și-a greșit calea.

Idcomelar, colecțiune de cîntări bisericești. Un **I.** a fost tipărit la noi de D. Suceveanul (Neamț 1856) împreună cu Doxastrul.

Ililă, mic poem cu un conținut cîmpenesc, pastoral. Unele compozițiuni muzicale cîntînd a face o astfel de descrițiune încă poartă numele de **I.** Imitațiunea cîntului păsărilor, a murmurului apei curgînd, ecoul, sonoritatea fluierului, a oboiului și a cornului sint mijloace obișnuite ale muzicii descriptive cari nici o dată nu-și lipsesc ținta în astfel de compozițiuni.

Ieniceri v. *Meterhanea*.

Ies sau *ifesis* (gr.: ἴσησις = pogorie) semn. \times , din notațiunea muzică, flora (v.) ajutoare care pus sub o vocală pogoară intonațiunea notei a doua cu un semiton; joacă prin urmare rolul bemolului. Un alt *ies*, \times , pogoară numai cu $\frac{1}{4}$ de ton.

Il, articolul it. bărbătesc.

Ilăul a jucat un rol în istoria

muzicii și a acusticeii. În adevăr Nicomah din Gerasa (sec. 2) istorisește ca Pitagora ocupat fiind cu teoria raporturilor numerice ale intervalurilor, trecînd pe lingă o fierărie, aude loviturile ciocanelor succedîndu-se și dînd diferite sunete, care sunete țerau tocmai în raporturi de quartă, quintă și octavă; cercetînd găsi că se lucra asupra 4 ilaie de diferite mărimi, pe care cîntărindu-le le găsi în raporturi de 1, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{3}$ și $\frac{1}{2}$. Această legendă a fost reproducă de la Nicomah de un mare număr de autori și chiar în sec. 16 M. Agricola o pune ca emblemă în titlul opulăi seu *Musica instrumentalis* (1529); numai acustica modernă a dovedit inexactitatea ței. — În schimb muzica dramatică a timpurilor moderne a dat ilăului un loc în diferite scene, pentru culoare locală. Astfel țea întrebuintat Spontini în *Alcindor* (1823), Verdi în *Trovatoare* (1853) și R. Wagner în *Rheingold*, (1869) uude în tabloul al 3-le 18 ilaie acordate resuună în dărăptul scenei.

Ilustrațiune nume dat mai întăi de Liszt (fr.: *Illustration*) unei fantazii pe motive din opera *Hughenoții* de Meyerbeer, și în urmă și de alții altor aranjamente analoge.

Iluzii muzicale, nume sub care unii autori cuprînd muzica descriptivă, imitativă, culoarea locală, caracteristicile tonalităților ș. a.

Imbroglie (it. = incilceală) nume aplicat intrigei unor piese de teatru și chiar unui gen special de comedii în care diferitele scene astfel de încurcături formează, că prezintă publicului o adevărată enigmă din care nu-și închipuie cum are să ieasă și a căreia desnodamint vine printr'o serie de peripecții neașteptate unele mai hazlii decât altele. Acest gen de piese de care găsim exemplele în toate epocile artei dramatice a procurat muzicanților subiectele multor librete de opere comice și operete. — În teoria muzicală se dă acest nume complicațiunii provenite din amestecarea simultanee de măsuri deosebite, a căror accent se contrariază. Astfel, de ex. pe cind o partidă sau un grup de partide iese în $\frac{3}{4}$, alt grup iese în $\frac{1}{4}$. În operele maiștrilor se găsesc exemple clasice de astfel de I.

Imbucătură (fr.: *Embouchure*, germ.: *Ansatz*, *Mundstück*) în general iese partea unui instr. de suflare pe care se aplică buzele instr.-istului. La flaute și fluiera. I. poartă în special numele de *gură* (v.), care poate fi o simplă tăietură practică la capătul tubului (ca la caval) sau într'o latură (ca la flaut) sau un plisc (ca la fluierul propriu zis). La oboi, sarusofon, fagot, I. iese o *ancie* (v.) dublă, care se aplică direct la capătul tubului sau prin intermediul unui tub întors în formă de S, numit *bocal* (v.)

ca la fagot. La clarnetă, saxofon ș. a. I. iese o *ancie* (v.) simplă, care se aplică direct la capătul tubului, cioplit în formă de *plisc* (v.).

Dar instr.-e cu I. se numesc în special acele, cari făcute dintr'un tub mai mult sau mai puțin lung sau dintr'un alt corp prezintă o capacitate de aier, buzele instr.-istului, aplicate la capătul tubului, joacă rolul de ancii sonore, vibrează și provoacă vibrațiunii în colona de aier, producind sunetul.

Cel mai simplu și cel mai vechiu instr. cu I. iese desigur conca (v.) marină, în care buzele aplicate direct provoacă sunetul și care a fost întrebuințată din adincă antichitate ca instr. de semnale. Tot astfel sint unii corni primitivi, la cari o simplă tăietură practică la capăt servește de I. Dar la instr.-ele formate dintr'un tub de oare care lungime. I. are forma unei mici leici ce se adaptează la capătul tubului opus pavilionului. Iea joacă un mare rol în puritatea și ușurința intonațiunii și instr.-iștii îi poartă mare grijă. Partea cea mai largă a acesteia I. poartă numele de *basen*, iar cea mai îngustă, de unde începe lungimea proprie a tubului instr.-ului, *grăunte*. Forma iese influențează mult asupra timbrului instr.-ului și aceasta iese ușor de înțeles cind ne gândim ca în iese își leau naștere unde sonore. Basenul emis-

feric și grăuntele în unghiu, al trompetei, contribuie a da acesteia timbrul îei pătrunzător, strălucitor; cu cît unghiul grăuntelui se rotunzește, basenul devine mai adînc, și timbrul îe din ce în ce mai puțin pătrunzător, mai puțin strălucitor (trombon, cornet, saxhorn); timbrul îe din ce în ce mai moale, mai dulce cu cît basenul se apropie mai mult de forma conică a basenului cornului, al cărui grăunte îe atît de rotunzit cã se confundă cu intrarea tubului, cea ce concură a da cornului timbrul cel mai dulce din toate instr.-ele cu I.

Instr.-ele cu I., numite încã, deși impropriu, instr.-e de alamă, pot fi *naturale* sau *cromatice*. În instr.-ele naturale făcute dintr'un tub, de corn, de lemn sau de metal, scara instr.-ului îe formată din scara armonică a suetului dat cînd tubul vibrează nedivizat în toată lungimea (v.) lui. Extensiunea acesteî scări variază cu forma tubului și chîr cu abilitatea instr.-istului, care, în instr.-ele cu tubul lung, poate ajunge pînă la armonică 16 și chîr mai departe. Ie de observat aici cã tuburile conice și largi produc mai ușor fundamentala și armonicile grave, pe cînd cele cilindrice și înguste nu pot produce fundamentala, dau greu armonicile grave și relativ cu ușurință pe cele acute.

Instr.-ele cu I. cu tubul relativ scurt, formate din coarne de animale, din lemn sau chîr dintr'un tub de metal, ca *goarna* (v.), cari nu dispun decît de un mic număr de armonice grave, și aceste îndepartate unele de altele, suind cel mult pînă la armonică 8, au fost întrebuițate în toate timpurile numai pentru semnale, la vînătoare, la reboi ș. a. Singur acele cari pot trece peste armonică 8 pot fi și au fost utilizate de compozitori; acestea sînt *cornul* (v.) și *trompeta* (v.) cari, întrebuițate din adîncă antichitate, de mai bine de un secol. au luat în orchestră un loc așa de important.

Cum însă aceste instr.-e naturale nu pot da decît o serie de sunete anumite, pentru a putea fi utilizate în toate tonurile, s'a imaginat a li se da tuburi de schimb, tuburi suplimentare, cari, adaptîndu-se instr.-ului, îi schimbă lungimea și prin urmare fundamentala și seria armonică (v. *Tub* de schimb.)

Aplicarea tubului de schimb însă cerînd timp, factorii au cãutat și au găsit mijloace pentru a modifica instantaneu scara armonică și a transforma astfel instr.-ele naturale în instr.-e cu o scară cromatică, în instr.-e *cromatice*. Aceste mijloace au variat și variază încã.

Astfel cel mai vechiu, chîr mai vechiu decît tuburile de schimb, îeste *culisa* (v.) care

aplicată din Evul mediu trombonului, a fost aplicată, deși fără succes și trompetei. Apoi bortele laterale și cheile, aplicate la instr.-e de specia goarnei în același mod cum sint aplicate clarinetelor, flautelor și celorlalte instr.-e de lemn; rezultatele însă nefiind satisfăcătoare, aceste instr.-e au dispărut (v. *Bugle, Cornet*). În fine mecanismul pistonilor (v.) care aplicat mai întâi cornului a fost aplicat neîntirziat și trompetei și trombonului și care a reușit chiar din goarnă să producă o întreagă familie de instr.-e care formează baza bandelor de armonie și fanfare moderne (v. *Saxhorn*).

Imnencu se numea la Greci (ὄψαρχος) un cîntec de nuntă întonat de cortegiul ce ducea pe mireasă la locuința mirelui. (v. *Epitalam*). Hesiod zice ca I.-l ȳera cîntat de băeți și de fete împărțiți în două coruri, iar Omer spune ca „la lumina torțelor ȳerau conduși mirii prin oraș și pe strade resuna I.-l”. Imeos se numea la Greci (ὄμοιος) cîntecul celor ce scoteau apă din fîntînă.

Imitațiune (germ.: *Nachahmung*), artîciu de compozițiune care constă în reproducerea de către o partidă a unui motiv propus deja de o altă partidă. Trebuie a deosebi I.-a de cea ce se numește marșe melodice sau rozalii, cari sint reproducerea unui motiv pe grade deosebite dar la o aceeași partidă. Parti-

da care propune motivul ȳea numele de *antecedent*, cea care îl reproduce, *consequent*. Se poate ca mai multe partide să reproducă succesiv un motiv dat, și atunci avem mai mulți consequenți. Se înțelege că propunerea și reproducerea trebuie să fie desuiul de apropiate pentru ca urechia să poată aprecia acest artîciu, și pentru a face mai marcantă intrarea consequentului ȳe bine a o preceda totdeauna de o pauză mai mare sau mai mică.

I.-a se poate face în unison sau la orî ce interval. ȳea se zice prin mișcare *directă* sau *asemenea* cînd intervalele suitoare ale antecedentului le corespund intervale suitoare în consequent, și vice versa; prin mișcare *contrară* sau *resturnată*, cînd intervalele suitoare ale antecedentului le corespund intervale pogoritoare în consequent și vice versa. I.-a se poate face încă prin *creștere* sau *agravare* (v.) sau prin *diminuțiune* (v.) și încă aceste diferite moduri se pot combina între ȳele astfel că putem avea *I. directă prin agravare*, *I. contrară prin agravare* ș. a. Vechii contra-punctiști deosebeau încă un mare număr de imitațiuni a căror caracteristice sint lesne de înțeles: *I. întreruptă* sau *alla zoppa* (în consequent între fie care note se intercalează pauze); *I. în contra-timp* sau *sincopată*; *I. convertibilă* (v.); *I. periodică*,

reproduceri numai de mici motive; *I. canonică, continuă, perpetuă, nesfârșită, circulară, totală, legată*, cînd reproducerea se face asupra unor fraze întregi, de o întindere mai mare sau mai mică. Dintre toate cea mai curioasă iera desigur cea *retrogradă* (v. *Cancricans*); cînd consequentul repetă pe antecedent luîndu-l de la ultima notă către început; se înțelege că acest gen de I. nu există de cit pentru ochi și ascultătorul nu poate să-și dea samă de iera.

Dintr'un alt punct de vedere I.-a poate fi *riguroasă, severă* sau *constrinsă*, cînd intervalele corespunzătoare sînt de aceeași specie în consequent ca și în antecedent, cu alte cuvinte cînd unei secunde majore din antecedent îi corespunde în consequent o secundă tot majoră și așa mai departe. I.-a riguroasă nu se poate face decît în unison sau octavă, și pînă la un punct în quintă sau quartă (evitîndu-se în antecedent întrebuițarea unor grade); în alte intervale iera aduce totdeauna modulațiuni. Cînd însă nu se ține samă de specia intervalelor, respunzîndu-se la o secundă majoră printr'o secundă minoră, la o terță minoră prin una majoră ș. a. I.-a iera mai mult sau mai puțin *liberă*, mai mult sau mai puțin *neregulată*. Libertatea poate merge pînă acolo că neîntîndu-se samă de desenul melodic al an-

tecedentului, consequentul nu reproduce decît desenul ritmic, ceea ce ne dă o simplă *I. ritmică*.

În perioada de înflorire a contrapunctului vocal arta imitațiunilor a luat o dezvoltare de necrezut, pînă la așa punct că pare că muzicanții nu aveau altă țintă în scrierile lor decît de a face imitațiuni. Astfel că această perioadă ne-a transmis unele compozitii cari trebuiau să le considerăm mai degrabă ca jocuri scolastice pentru a încerca răbdarea decît ca lucrări de artă. Ca o consecință artistică însă a artei imitațiunilor iera *canonul* (v.), care nu iera altă ceva decît o I. continuă și cite o dată chiar perpetuă, *Fuga* (v.) și stilul fugat, cari nu se bazează decît pe I.

În muzica modernă I.-ile joacă un rol foarte important și țin mare loc, dar iera sînt mai mult considerate ca un mijloc de figurațiune, ca un mijloc de a face mai interesant merul armonic, decît ca însuși ținta și intențiunea compozitorului.

Imitativ, epitet dat stilului unui gen de muzică *descriptivă* (v.) bazat pe reproducerea, într'un mod mai mult sau mai puțin artistic, a deosebite fenomene naturale sau alte efecte de un caracter mai mult sau mai puțin pitoresc. Vîjiiatul vîntului, mormurul pîrului, tictacul moriei, cîntecul păsărilor, galopul calului și atitea altele sînt efecte pe care compozitorii au

căutat a le reproduce și le-au reprodus cu mai mult sau mai puțin succes.

Deja în sec. 9 vedem pe Notker Balbulus (840.—912) spunând că s'a inspirat în unele din imnele sale de astfel de fenomene naturale, ca tic tacul morei (în „*Sanctus Spiritus adsit nobis gratia*”) ș. a. Imitațiunea cîntecului păsărilor îe de o dată și mai vechie, căci o găsim deja la liricii greci. Dar lăsînd la o parte aceste perioade nebuloase și ocupîndu-ne de perioada modernă a muzicii, deja la contrapunctiștii din sec. 16 găsim muzica descriptivă într-o stare destul de dezvoltată și cu efecte imitative: cîntecul păsărilor, diferite strigăte, grozăviile resboaielor ș. a. și unul din cei mai de valoare muzicanți ai acestei perioade, Cl. Jannequin scrie o întreagă serie de citece în 4 sau 5 voci imitînd cîntecul păsărilor, descriînd vînători, resboie ș. a. (v. *Franța*). Mai tîrziu, în sec. 17, compozitorii cercară a merge și mai departe, introducînd alături cu păsărilor și șerpetul diferitelor animale; apoi mormurul codrilor și al pîrătelor, picuratul ploiei, tunetul, furtuna toate găsiră loc în încercările descriptive ale compozitorilor, dintre cari unii căzură într'un adevărat exces, pînă la aceia a nu putea spune într'un text cuvîntul „pogorit” fără a-l însoți în muzică de o trăsătură pogo-

ritoare, contrarul pentru cuvîntul „ridicat” sau altele analoge.

Nu poate fi nici o îndoială, aceste exagerațiuni sînt desigur condamnabile. Dar, atît cit efectele introdu-se nu iesă din cadrul artei, cînd nu sînt decît imitațiuni, reproduceri, prin mijloace *muzicale*, ale unor circumstanțe caracteristice de fapt sau convenționale (v. *Culoare* locala) și nici de cum însuși realizarea acestor circumstanțe, îele nu pot desigur decît concura la expresiune, și prin introducerea lor, bucată muzicală, fie de muzică dramatică sau pur simfonică, nu poate pierde nimic din valoarea îei dacă o are, chîr dacă ascultătorul nu ar fi inițiat în intențiunile imitative ale compozitorului. Cadrul nu permite a detalia aceasta printr'o serie de exemple de care nu lipsesc a ne oferi scrierile măștrilor, dar unul pentru toate: simfonia pastorală a lui Beethoven va fi totdeauna un cap de operă chîr pentru acel ce nu urmărește în îea intențiunile îei descriptive și imitative, programul îei.

Imn (gr.: ὕμνος, lat.: *hymnus*) denumire generală dată în antichitate la poemuri cîntate, de diferite dimensiuni, raportîndu-se la diferite circumstanțe ale vieții și mai cu samă la cîntări de laudă în onoarea zeilor. Astfel sînt la Evrei Cînticul lui Moise, după trecerea

Măreți roșii, acel al Deborăi, psalmii, la Greci imnele lui Orfeu, la Roma acele numite *Assamenta*, ș. a. Mai târziu vin imnele lui Omer, cari formează o tranzițiune între adevăratele imne și acele propriu literare, cari încep cu Pindar a cărui imne s'au pierdut, dar cari au imitatori de la cari au parvenit până în timpurile noastre diferite imne, cea mai mare parte numai texte, foarte puțin cu muzică. Aceste imne au avut în antichitate deosebite denumiri, după zeul la care se adresa: *Pean* în onoarea lui Apolon, *Ditiramb* în onoarea lui Bachus ș. a.

Tot acest sens li se dă în biserica creștină, unde se dă în general numele de I. cântărilor intonate în serviciul divin. Sf. Pavel († 341) împarte cântările bisericestii în: *psalmi*, *imne* sau *laude* și *ode spirituale*. Cultul creștin fiind derivat din cultul evreu naturalmente psalmii (v.) au ținut chiar de la început un loc important. Alături cu psalmii însă de timpuriu s'au admis alte cântări cu texte luate din Scriptură; aceste cântări au luat în biserica răsăriteană numele de *imne* sau *laude* iar în cea apuseană pe acel de *cantica* (v.). Către acestea în diferite timpuri și de diferiți autori sau adăugat alte cântări, cu texte parte luate tot din cărțile sacre sau datorite numai inspirațiunii lor. Aceste cântări au fost numite

imne sau *ode spirituale*. Totuși această clasificățiune a Sf. tului Pavel nu ie riguroasă și numele de I. se dă în general cântărilor religioase ce fac parte din serviciul divin, fie cîntate fie numai recitate, și chiar în textele sacre verbul grec corespunzînd cuvîntului *imn* (ὕμνος) ie întrebuințat cînd pentru cîntarea psalmilor cînd pentru cîntări de laudă în general.

Cei întâi cari pare că au introdus oficial în serviciul divin imne spirituale au fost episcopii Ieroteu în Orient și Hilariu în Occident, amîi în sec. 4. În acest sec. 4 diferite cauze au conlucrat la înmulțirea imnelor; între acestea au fost dezvoltarea ce a luat liturgia prin proclamarea creștinismului ca religie de stat, prin instituirea regimului monastic, și mai cu samă prin necesitatea de luptă în contra ereticilor.

Gnosticii și Arienii expuseseră preceptele lor în poezie cîntate pe melodii ce le făceau populare și cari contribuiau astfel enorm la respîndirea lor. Bardesan (sec. 2) numai a scris peste 150 de astfel de imne. Efreu Sirul (320—379) în Edessa și Ioan Chrisostomul (347—407) în Constantinople le opuseră imne contra imne, cari cîntate mai întâi în adunările nocturne și în procesiuni sfîrșiră prin a lua loc în oficiile regulate ale bisericii.

Imnografia greacă luă o mai

mare dezvoltare încă prin Sf. Andrei din Creta († 724), prin Sf. Ioan Damaschinul (700—760), prin Cosma Melodistul (sec. 8), Teofan din Nikea (sec. 9), Teodor Studitul și fratele său Iosef (sec. 9), la epoca rezistenței contra iconoclaștilor.

Către această epocă au luat naștere marile imne numite în special *canoane*, formate de ordinul din 9 *ode*. Aceste canoane sînt compuse pentru diferitele serbători și într-o aceeași zi pot să fie mai multe chiar, prin potrivirea a mai multor serbători.

Imnele bisericești apasene se împart în *imne* propriu zise cari sînt de factură metrică, și *proze* sau *sequentia*, cari sînt formate din versuri fără măsură, dar de un număr hotărît de silabe și cu rimă. Aceste din urmă apar cu sfîrșitul sec. 9 și invențiunea lor ie atribuită lui Notker Balbulus (840—912). Cea mai mare parte au fost scrise între sec. 9 și 13 și între cele mai principale sînt *Dies irae*, *Lauda Sion*, *Stabat Mater*, *Veni Sancte Spiritus* cari au procurat compozitorilor muzicii polifonice ocaziune pentru frumoase capodopere. Cei mai renumiți autori de imne latine au fost Sf. Hilariu († 367), Sf. Ambrosiu (333—397), Fortunatus († 500), Gregoriu cel Mare (540—604), Alcuin (735—804), Carol cel Mare (742—814),

Sf. Bernard (1091—1153), Sf. Toma d'Aquino (1227—1274) ș. a.

Unele imne poartă nume speciale; astfel sînt: *I.-ul angelic* sau *evangelic* = doxologia mare (v.); *I.-ul Treimei* = *trisaghion* (v.); *I.-ul triumfal* = „Sfînt ieste Domnul Sabaoth“; *I.-ul ambrosian* = *Te Deum* ș. a.

În timpurile moderne s'a dat numele de I. la cîntări cu conținute diverse conținînd mai mult pentru efect pe vigoarea și măreția execuțiunii, destinată marilor mase corale, cite o dată cu acompaniament de bande de armonie ș. a. Astfel sînt *I.-ele naționale*, imne adoptate de diferite popoare pentru a fi cîntate în solemnitățile oficiale și în alte ocaziuni, cu textul de obicei făcînd apologia suveranului și implorînd sprijinul divin ca: „Trăiască regele“, „*Bojii țari Sahrani*“, al Rusiei, „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ al Austriei, „*God save the King (Queen)*“ al Angliei ș. a., sau de un conținut simplu patriotic și unele chiar revoluționar, ca „*Desteptă-te Romine*“, *la Marsillaise*, *la Brabançonne*, „*Rule Britannia*“, „*Yankee Doodle*“ ș. a.

Imnograf v. *Himnograf*.

Imnograf, compozitor de imne, se zice despre autorii bisericești și *I.-ie*, arta de a scrie imne.

Imnologie, știința imnelor, care tratează despre forma lor, o-

rigina lor, cunoaşterea epocelor
cărora aparţin ş. a.

Imparibus (lat.) = neegale, vor-
bindu-se despre *fluire* duble (v.).

Imperfect, epitet dat cîte o dată
intervaletor de terţă şi sextă,
pentru că pot fi majore sau
minore şi tot fiind consonante
au raporturi numerice mai com-
plicate de cit octava, quinta,
şi quarta. Se mai întrebuinţează
vorbindu-se despre cadenţă (v.)
sau despre un cînt (v. *Cantus*).
În muzica veche se dădea încă
epitetul de I. împărţirii bina-
re a timpilor, prin opoziţie cu
împărţirea ternară numită per-
fectă (v. *Imperfectiune*).

Imperfectiune (lat.: *imperfectio*)
se numea în vechea muzică mă-
surată reducerea valorii unei
note cu o treime. Aceasta avea
loc atît cînd măsura (v.) îera
binară (imperfectă) cit şi une-
ori în măsura ternară (per-
fectă), şi anume o notă deve-
nea imperfectă adică perdea
o treime din valoarea îei cînd
îi urma o altă notă de va-
loarea imediat inferioară, sau
mai mult de 3 note egale de
această valoare imediat infe-
rioră şi apoi iar una mai
mare sau un *punctum divisi-
onis* (v. *Notaţiunea* măsurată).

Imperioso (it.) = poruncitor, ca
termin de expr.

Impetuoso, *impetuosamente* sau
con impeto (it.) = impetuos, cu
violenţă, ca termin de expr.
Impins (fr.: *poussé*), în mînuirea
arcusului (v.) se înseamnă prin
semnul \lceil sau Λ .

Impoante (it.) = impunător, cu
îndrăzneală, ca termin de expr.
indicînd mai cu samă un atac
viguros a acordurilor.

Impressario (it.) = antreprenor,
de concerte sau de teatre.

Impriarea muziceii nu intri-
zie a urma invenţiunei tipo-
grafice. Primii tipografi, în căr-
ţile liturgice ş. a. ce imprimau,
lăsau loc liber pentru muzică,
şi se îndeplinea, aceste lacune
cu mîna. În curînd a început
a se tipări (cu roş) liniile por-
tativilui pe care numai se
scrieau notele sau chiar se
imprimau cu caractere mari
direct cu mîna. Cel întăi pro-
gres a fost intercalarea, întexul
cărţilor, de exemple muzicale
gravate într'un bloc de lemn,
ca figurele. Pare că cel mai
vechiu op parvenit până la noi
cu astfel de exemple îe *Mu-
sices Opusculum* de Nic Bur-
tius (1450—1520) tipărit de
Ugone de Rugeris la Bologna
1487. Tot astfel sint *Flores
musicæ omnis cantu gregoriani*
de H. von Reitlinger (1285—
1359) tipărit la Strasburg în
1488, *Practica Musicæ* de Ga-
fori (1451—1522) la Milan în
1496, *Litium musicæ plane* de
M. Keinspek tipărit la 1498 de
I. Froschauer din Augsburg ş. a.

Aceste blocuri de lemn îerau
grosolan gravate, ceia ce făcea
că îerau departe de a se bu-
cura de favoare, chiar la in-
venţiunea procedului, care nu
îera întrebuinţat decît pentru
opuri cari cereau o repede res-

plindire. Se prefera a se scrie colecțiunile de cînturî cu mîna, pe pergament sau pe hirtie frumoasă, cu o notațiune mare, ochioasă, căci la execuțiune cîntăreții citeau toți pe partitură așezată pe un mare pupitru. Aceste colecțiuni, prin desembrurile și inițialele armate ce aveau, și prin grija cu cari țerau scrise, țerau adevărate obiecte de artă.

Adevărată imprimare a muziceii nu datează decît de la aplicarea caracterelor mobile. Cel întăi care întrebunță caractere de metal turnat a fost Ottaviano Petrucci (1466—1523) din Fossombrone. În prefața primului optipărit de țel (*Harmonice musicae Odhecaton*, 1501, care țe o colecțiune de compozițiunii a maiștrilor flamanzi) spune că în încercările lui a avut a se folosi de sfaturile lui Bart. Budrius din Capodistria. Modul lui de imprimare cerea un dublu tiraj: portativul mai întăi, și numai în urmă notele, textul și celelalte semne. Opurile impriimate de Petrucci sînt modele în cea ce privește tiparul, prin frumuseța, claritatea și corectitudinea lui.

În Germania asemenea s'au făcut încercări în această direcțiune deja din sfîrșitul sec. 16; un Misal tipărit la Würzburg în 1484 pare că ar avea notele de cînt plan pe un portativ de 4 linii impriimate astfel și unii opinează că *Li-*

um musicae planae de care am vorbit mai sus ar fi astfel impriimat. Totuși cea ce țe constatat țe că deja în 1507 în Germania se caută a se aduce o perfecțiune procedeu-lui, și anume Erh. Oeglin din Augsburg impriimă simultaneu notele și portativul în odele lui P. Tritonius, cu caractere de lemu. În 1512 țel reveni la caracterele de metal cu dublu tiraj. Tot acest sistem a fost întrebunțat și de Pet. Schöffer din Mainz în 1513.

Imprimarea cu caractere mobile avu o influență și asupra modului de a scrie notele, și anume aceleasi caractere trebuind a servi cu cozile în jos și în sus, s'a lăsat la o parte deosebirea de direcțiunea cozei în privința valorii notelor.

În curînd noua artă avu mulți repreziutanți atît în Italia și Germania cit și în Franța și Țările de jos.

Astfel au fost pe lingă cei deja citați: L.-A. Junto la Roma, Gardane și ții seî precum și Ric. Amadino la Veneția ș. a. În Germania: Hieronim Formschneider zis Graphäus (†1556), J. Petrejus (†1550) la Nuremberg, Ad. Berg (†1550) la München, G. Rhau (†1548), la Wittenberg, ș. a. În Țările de jos: Tylman Susato (1564), P. Phalesius (†1579) ș. a. În fine în Franța cel mai vechiu tipograf muzical a fost P. Attaignant, către 1525; apoi Adrien Le Roy, G. Le Bé, care

către 1544 relua metoda dublului tiraj; N. Duchemin, care în 1550 publică minunata colecțiune de mese a compozitorilor școlii franceze; Granjou la Avignon; Rob. Ballard fondatorul (în 1533) faimoasei case care mai tirziu deveni unica tipografie privilegiată și tipări mai toată muzica din epoca lui Ludovic XIV.

Totuși acest gen de imprimare prezintă mari inconveniente. Între altele pe acela că prin modul de turnare a caracterelor, o singură notă cu coada îi ocupa toată înălțimea portativului. Astfel primul avânt ce luă stilul polifonic al orgii trebuia desigur să aducă un nou gen de imprimare, care să permită a se imprima pe același portativ mai multe note suprapuse. Aceasta îera de prevăzut și prin faptul că în urma războiului de 30 ani, în Germania mai cu samă, arta tipografiei decăzuse; opurile tipărite în a doua jumătate a sec. 17 sint grosolane, pe hirtie proastă și pline de greșeli. Astfel s'a căutat a se întoarce către vechiul sistem, la blocurile de lemn cari nu fusese nici o dată cu totul părăsite. Numai în locul gravurii grosolane pe blocuri de lemn, s'a adoptat mai întâi gravura mult mai fină pe plache de aramă. Cel întâi care întrebuițea acest procedeu a fost Simone Verovio către 1586, la Roma. Dar numai către sfirșitul sec.

17 îel a fost introdus și perfecționat în Germania prin W. M. Endter din Nüremberg și în Franța prin Ballard. Către această epocă plachele de aramă au fost înlocuite prin plache de cositor mai întâi și apoi de zinc, metale cari permit cu mult mai mare ușurință corectura.

La început muzica pe aceste plache îera gravată ca un desen, cu mina liberă și cum nu se putea avea ca lucrători buni desinatori cari să îndeplinească și condițiunea de a fi buni muzicanți, lucrul lăsa de dorit și în privința corectitudinii și a frumuseții pentru ochi. Probabil acestea sint motivele cari au făcut pe J. S. Bach a-și grava însuși mai multe din compozițiunile sale.



La 1730 englezul Cluer inventă pentru gravarea notelor, literilor, cheilor, ș. a. semne, stampilele de oțel de cari și azi se servesc gravorii, remiind pentru mina liberă numai liniile de despărțire a tactelor, cozile notelor, legăturile ș. a. mici liniuți, portativul liniindu-se cu ajutorul unei specii de trăgător cu 5 dinți (furculiță). Acest procedeu care dă o mult mai mare uniformitate lucrării a fost introdus pe continent de J. Andree din Offenbach numai către sfirșitul sec. 18 (1774).

Cit timp imprimarea muzicii s'a făcut cu caractere mobile, se conservase notelor forma

rombică sau patrată ce aveau și în manuscrisurile din sec. 14 și 15; încercarea făcută la Avignon de tipograful J. de Channay de a le da o formă rotundă (într-o colecție de mese și imne a compozitorului Carpentras, în 1532) a rămas izolată, și numai către sfârșitul sec. 17, când s'a început a se grava pe plumb de metal s'a văzut că forma rotundă ie mult mai avantajoasă și această formă a fost preferată și în urmă adoptată chiar și de tipografi. Tot către această epocă, sfârșitul sec. 17, a început a se trage liniile verticale de despărțire a tactelor.

Către sfârșitul sec. 18 compozitorul F. Gleissner se asociază cu Falter din München și aplică muzicii litografia care până atunci nu servise decât pentru titluri. Cel întâi op muzical litografiat a fost un caiet de *Lieder* de Gleissner (1798). Acest procedeu de imprimare servește astăzi aproape exclusiv pentru opere de muzică pur instr.-ală, edițiuni de lux, și rezultatele sînt cu adevărat excelente. Pentru edițiunile ordinare, partițiuni și partide separate, muzică de cânt cu acompaniament instr.-al., se preferă gravura pe plumb de metal (aliaj de zinc și plumb), cari trec direct sub presă. Numai la edițiunile mari, sub a căror tiraj plumbul de metal s'ar uză prea tare, se combină zincografia cu litografia, adică

de pe plumbul de metal se trece mai întâi cu cernelă chimică pe piatră și apoi de pe aceasta se face tirajul pe hirtie.

Pentru cărțile de școală însă și operele cu text mult, ie preferabil sistemul tipografic, cu atît mai mult cã pe la 1755 acest sistem a primit o perfecționare care-î permite a fi aplicat la orî ce gen de muzică. Această perfecționare, datorită lui Got. Em. Breitkopf din Leipzig, constă în aceea cã o notă ie formată din mai multe fragmente: capul, , coada și cirilgul . Acest mod de zaț ie mult mai migăos și mai costisitor decît vechiul procedeu, dar și rezultatele sînt mult mai elegante, și în privința prețului face concurență gravurii.

Impromptu (fr.), propriu ie sinonim cu improvisatie (lat.: *in promptu* = la dispoziție, sub mînă) și se da mai întâi ca nume unor mici compozițiuni fără formă hotărîtă, presupuse ca improvizate. În timpii moderni s'a dat acest nume unor compozițiuni, ca formă constînd din două părți cu repetarea celei dintâi, sau chiar din trei părți, ca menuetul, dar fără ritm special. Mai cu samă în muzica de piano se întînesc de aceste compozițiuni, formă pusă în modă prin Chopin, Schubert, Heller ș. a.

Improperia (lat. = mustrări), antifoane și respunsuri ce se cîntă în biserica romană vineri

dimineata în septămina patimelor. Textul ie o lamentațiune a lui Isus pe cruce iar muzica melodie gregoriană. În 1560 Palestrina a prelucrat aceste melodii în mai multe voci, în acorduri simple, notă contra notă; această prelucrare se execută și azi în capela sextină.

Improprietas v. *Proprietas*.

Improvizatie, execuțiune fără preparație și fără anotațiuni prealabile, ci simplu *ex improvito* (lat.) = pe negindite, fără veste. Totuși I. urmează o formă anumită oare care, și cere prin urmare o intensă concentrațiune a imaginațiunii, cea ce o deosebește de *fantazie* (v.), care ie de o libertate complectă de formă, ne ascultind decit de gustul și capriciul compozitorului, o specie de caleidoscop de figuri și desvoltări muzicale. Un gen intermediar între I. și fantazie ie tema cu variațiuni, serie de înfățișeri ale aceluiași obiect, lucrare accesibilă ori căru muzicant. Din contra adevărata I. cere de la cel ce o practică pe lângă facultatea de a crea motive noi (v. *Ideie*), arta de a le desvolta și prezența de spirit pentru a putea trage instantaneu foloase din aceste motive prin artificiile ce-i pune la dispoziție știința sa, condițiuni ce implică lungi studii asupra compozițiunii. Astfel cei mai mari maiștri s'au glorificat cu titlul de *improvizatori*; J.-S Bach, Hân-

del, Beethoven s'au comportat în aceasta într'un mod cu adevărat uimitor. În timpurile mai noi Hummel, F. Hiller, Taubert, C. Reinecke, Saint-Saëns ș. a. au fost calificați de improvizatori incomparabili. Piano și orga sint instr.-ele proprii I.-ilor și mult timp una din probele de măiestrie a unui muzicant iera acea de a improviza o fugă pe o temă dată. Dar mai cu samă în studii orgăi, care prin mulțimea timbrelor și facultatea emisiunii simultanee a unui mare număr de sunete permite artistului a-și desvolta resursele științei și imaginațiunii sale, se consacră un timp special exereițiilor de improvizare, astfel că în general organistii sint cei mai de valoare improvizatori. De multe ori însă se văd mai cu samă printre piaciștii de acei cari fără a fi primiti o educațiune muzicală complectă, așa zis improvizează cu multă ușurință, înlocuind condițiunile enumerate mai sus prin practica instr.-ului și o bună doză de îndrăsneală. Mai cu samă copiii sint adese dotați de o ușurință de improvizare uimitoare, care însă adese dispare de îndată ce au abordat studiile serioaze. Acest gen de muzică produce mai totdeauna efect asupra ascultătorilor, dar, o dată notată, pierde mai totdeauna tot farmecul ie și în aceste compozițiuni joacă mai mare rol memoria decit inven-

juines : fraze banale, formule melodice și armonice cari au deșilat sub degetele a nenumărați așa zii improvizații. Astfel slabe rezultate ce au obținut inventatorii de melografe (v.), de *improvizatori* mecanici sau mai bine zis de *inregistrații* de improvizații, nu sînt de loc desluzii prea amare pentru artă.



toate acordurile cu note alterate sînt acorduri de împrumut. Scopul introducerii lor iese ușor de înțeles : varietatea în armonie. În general se împrumută de la tonurile relative. Modul major împrumută foarte adese ori acorduri (în special acele de pe gradele 2, 4 sau 6) de la omonimul minor. Reciproca dă cele mai de multe ori rezultate puțin satisfăcătoare.

Înălușit, epitet dat unui sunet a cărui sonoritate se micșurată, fie printr'un defect de emisiune, fie printr'un mijloc oarecare, pentru efect. -Surdinele (v.) aplicate unor instr.-e. au acest scop. La piano *înădușitoarele* au alt efect. Acustea constau din mici bucățele de lemn învâșite cu postav cari se răsădă pe coardă. Cînd degetul apasă pe tastă, înădușitoarea iese ridicată și coarda vibrează în libertate ; dar imediat

Numele de l. se dă încă unor ori unor mici compozițiuni mai cu samă pentru piano. În același sens cu *improvisu*.

Împrumut, se zice, în studiul armoniei, despre acordurile cari tot fiind străine tonalității frazei din cari fac parte, nu determină însă o modulațiune. Astfel în fraza



ce tasta iese părăsită, înădușitoarea cade pe coardă și-i imprimă instantaneu sonoritatea. Pedala mare suprimă acțiunea înădușitoarelor astfel că coarda nu numai vibrează în libertate, dar toate înădușitoarele sînt rădicate, coardele corespunzînd armonicele coardei lovite vibrează prin simpatie. În partițiunii se întilnește cuvîntul l. (fr. : *étouffe*, germ. : *gedämpft*) pe portativele instr.-elor de percusiune : cimbale, tam-tam, dărăbăni, și însemnînd ca în dată ce s'a atacat sunetul să fie suprimat, la cimbale apropiindu-le de piept, la dărăbăni atînzîndu-le cu mina ș. a.

Înălțime, una din calitățile sunetului și anume rangul celui ocupă un suet în scara generală. Astfel un sunet se zice mai *swall* decît un altul cînd iese ocupă în scara generală un rang mai îndepărtat de punctul de plecare decît celalt, acest

punct de plecare fiind sunetul produs de cel mai mic număr de vibrațiuni pe secundă (v. *Limită*). Astfel înălțimea sunetelor sint în raport direct cu numărul vibrațiunilor lor; o urechie cit de puțin muzicală apreciază foarte ușor diferența de înălțime a sunetelor; științific această diferență se determină prin ajutorul aparatului numit *Sirenă* (v.). Pentru determinarea locului ce ocupă un sunet în scara generală, a înălțimei lui, această scară ie împărțită în octave (v. *Alfabet, Claviatură, Indiciu*) astfel că ie de ajuns a spune numele sunetului și octava din care face parte; din nefericire însă autorii întrebunțează diferite sisteme pentru determinarea di-teritelor octave (v.).

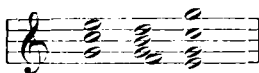
Deși înălțimea ie o proprie-tate relativă, și un sunet califi-cat de înalt cînd ie chestiune de o voce sau un instr. poate fi grav cînd il raportăm la altă voce sau alt instr. (v. *Grav*), totuși ie obiceiul a se da în general numele de *sunete înalte* sunetelor din octava do_1 — do_5 , acele din octavele do_3 — do_6 și do_6 — do_7 , numindu-se *supra-înalte* (v. *Regiuni*). De aici epi-tetul de *înalt* se aplică și vo-cilor sau instr.-elor a căror registru de putere ie în aceste regiuni ale sistemului muzical, și chiar în extensiunea fiecărei voci sau instr. se deosebește un registru (v.) înalt și chiar unul *supra-înalt*, cari cuprind

sunetele cele mai înalte ale acestei extensiuni.

Incalzando (it. = urmărind), ter-min de expr. echivalînd cu *stringendo* = grăbind.

Incarnatus (lat.), nume dat în mesele muzicale la prima parte din *Credo* (v.).

Incaltinare, relațiune între două acorduri, trecere de la un a-cord la altul. În studiul armo-niei această relațiune ie con-siderată ca efectuată între fun-damentalele acordurilor, orî care ar fi notele cele mai grave. Astfel în acest ex.



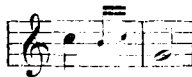
între acordurile întâi și al do-ilea avem o I. prin quintă su-itoare, fundamentalele fiind *do* și *sol*, între al doile și al treile o I. prin quintă pogoritoare, fundamentalele fiind *sol* și *do*.

În considerațiunea calității I.-ilor trebuie a ținea în samă mai întâi intervalul prin care se face această I. și apoi ca-litatea gradului căruia apar-ține acordul al doilea. Astfel I.-ile sint calificate de *ordinea întâi, excelentă*, cînd sint efec-tuate prin terță pogoritoare, quartă sau quintă suitoare sau pogoritoare, orî care ar fi ca-litatea gradelor puse în pre-zență. Cînd I. se face prin terță suitoare sau secundă su-itoare sau pogoritoare, ieă ie calificată de *ordinea a doua, bună*, dacă se trece la un grad

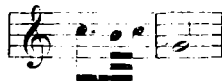
bun, și de ordinea a treia, rea, dacă se trece la un grad reu. Timpul din măsură pe care se prezintă noul acord, starea în care se prezintă, influențează a face tolerate aceste încatenări de ordinea a treia, și în I.-ile modulante trebuie a ținea mai cu samă cont de calitatea gradului cărui aparține acordul al doilea. Astfel de ex. în *do* major încatenarea acordurilor de pe *do* și *mi* ar fi calificată de ordinea a treia, prin terță suitoare, *mi* fiind un grad reu, și n'ar fi corect tolerată decât dacă acordul de pe *mi* s'ar prezenta pasajer, pe un timp slab, sau în resturnarea întâi. Dacă însă aceasta ar fi în *mi* minor, acordul al doilea ar fi acordul tonic și I. calificată de ordinea a doua. Asemenea dacă pe *mi* în loc de a pune un acord minor (*mi-sol-si*) am pune un acord major (*mi-sol[♯]-si*) am avea o încatenare de ordinea a doua, acest acord astfel prezentat n'ar putea decât se provoace o modulațiune, impunându-se ca unul din cele trei grade bune (în *la*, în *mi* sau în *si*). Explicațiuni mai amănunțite sînt de domeniul armoniei.

Inchisere, la cadențe, ie rezoluțiunea ultimului acord al formulei pe acordul tonic sau pe alt acord, după care se clasează cadențele (v.). Ca figură de ornament iese un grup de două note mici, brodăria inferioară și nota reală care se

rezolvă repede pe nota ce urmează; își ieau valoarea de la nota precedentă și se întrebunțează foarte adese la sfîrșitul trilirilor. Astfel



Se execută



Inchis, epitet dat tuburilor cari au un capăt astupat, ca tuburile naiului de ex., prin opoziție cu acele cari au ambele capete libere, ca trișca, cavatul și mai toate intr.-ele de suflare. Cea mai simplă idee de un tub I. ne-o dă cheia bortită. Sunetul unui tub I. ie octava gravă a tubului deschis de aceeași lungime, sau pentru a avea sunetul dat de un tub I. am avea nevoie de un tub deschis de două ori mai lung. Astfel de ex. un *do*₁ ar fi dat de un tub închis lung de 1 m. 315 mm., pe cind tubul deschis ce ar da acest sunet ar fi de 2 m. 63 cm. Ie ceia ce face ca tuburile I.-e sint preferate în orgă mai cu samă, pentru jocurile grave, pentru economie, căci un joc de 32 p. ie reprezentat în realitate prin tuburi închise de 16 p. În factura instr.-ală li se dă în spe-

cial acestor tuburi de orgă numele de *burdon*, din cauza timbrului lor mai mult sau mai puțin întunecat, *biziilor*.

O particularitate a tuburilor închise ie că iele nu dau decit armonicele de rang nepăreche, din cauză că la capătul astupat nu se poate forma decit un nod de vibrațiune, cea ce nu permite diviziunea tubului decit în părți de număr nepăreche: 3, 5, 7 ș. a. (v. *Tub*). Aceasta ie cauza pentru care naful *quinteză*, adică sare la duodecimă și nu octaviază ca fluierul și celelalte instr.-e. Singur clarneta dintre instr.-ele orchestrei moderne se comportă în această privință ca un tub închis; ie cauza pentru care iewa are sunete așa de grave relativ cu lungimea iewei: ve_2 , sunetul cel mai grav al unei clarnete în *si* ♯ ar cere o lungime de tub teoretică de 1 m. 17 cm. pe cind clarneta n'are în realitate de cit 0 m. 585 mm. Dar tot aceasta ie și cauza pentru care necesitează un așa mare număr de chei, cea ce implică un degetat așa de complicat: între fundamentală și prima armonică (duodecima) fiind 18 semitonuri ie necesitate de 18 borte laterale, dintre cari 5 acoperite direct de degete și 13 cu ajutorul cheilor.

Epitetul de I. se dă încă canoanelor scrise pe un singur portativ, avind numai semne indicind momentul intrărei celorlalte voci, cari naturalmente

au a executa aceiași melodie (v. *Canon*).

Incisă (fr.: *Incise*) nume dat de unii autori fragmentelor de fraze formate din două tacte.

Incomposita (lat.) = fără ordine, epitet dat de teoricianii vechi unei fugi a căreia temă nu merge prin grade unite, prin opoziție cu *composita*, a căreia temă merge prin grade unite.

Incrucișare se numește în studiul armoniei intervertirea momentană a ordinului natural al diferitelor voci. Astfel dacă se dă basului note mai înalte decit tenorului sau acestuia mai înalte decit altistului sau în fine acestuia mai înalte decit sopranelui avem I. În armonia simplă în general o I. ie defectuoasă și ca astfel interzisă începătorilor. Mai târziu, după ce se capătă o oare care abilitate în conducerea vocilor și în diferitele artificii contrapunctice, incrucișările stnt permise, mai cu samă între părțile medii, în interesul melodic al acestor părți.

Indeciso (it.) = nehotărit, ca termen de expr.

Indepartat, epitet dat tonurilor ce nu intră în condițiunea tonurilor relative (v.) și modulațiunilor între astfel de tonuri. Pentru modulațiunile între tonurile I.-e folosesc acordurile enarmonice.

Independent, calificativ dat la o specie de pistonii (v.) aplicați instr.-elor de alamă și inventați de factorul Ad. Sax din Paris.

Index (lat.) = indiciu, întrebuințat în același sens cu *custos* (v.). India. S'a atribuit civilizațiunei ariene o antichitate anterioară celorlalte civilizațiuni; s'a atribuit arienilor cunoașterea și practicarea artelor și științelor într'o epocă în care nu poate fi chestiune de așa ceva la celelalte rase. Și totuși Indienii consideră muzica de origină cerească, o invențiune a zeilor cu mult anterioară acestei civilizațiuni. Zeiței Sarāsvatī, soției lui Brahma i se atribuie onoarea invențiunei muzice și primul instr. muzical, ȳe atribuit lui Nareda, fiul ȳei.

Primul nume de muzicant ce se citează în istoria Indiei ȳe acel al înțeleptului Berat, creatorul așa numitelor *Naktak*, drame amestecate cu cintece și dansuri, și autor al unuia din vechile sisteme ale muziceii indiene, sistem ce a purtat numele seu. Pare că vechia muzică indiană avea 4 de aceste sisteme, numite *mata*, cari ar fi descrise în cărțile sacre, cărți cari însă n'au fost nici o dată traduse în întregime. Mai mulți savanți au întreprins această traducere, dar s'au oprit în lucrările lor, împiedecați de obscuritatea textelor. Principalele resurse asupra anticeii muzicē indiene sânt scrierile savantului Soma: *Ragaviboda* (= știința modurilor și a instr. elor muzicale), *Ragasvara* (= oceanul modurilor) ș. a.

Sistemul indian cași toate ce-

lelalte sisteme muzicale ȳe bazat pe scara diatonică în limitele a 3 octave, sau mai bine zis a 3 eptacorde (*saptaka*): grav (*gana*), mediu (*madia*) și acut (*nītrīa*). Cele 7 grade ale eptacordului au fost personificate în 7 nimfe, *Svara* dindu-se în solfiare fie căruī grad prima silabă din numele acestor nimfe:

Sa, ri, ga, ma, pa, da, nī.

Scara întreagă a fost personificată în zeita *Svara grama*, nume, care precedat de cuvintul *maha* (= mare) ne dă numele întregului sistem muzical.

Autorii nu sânt de acord asupra corespondenței exacte a acesteii serii, unii considerind-o ca minoră (scara naturală a lui *la*), alții ca majoră, transcriind-o însă unii prin scara lui *la* (cu 3 diezi) iar alții prin scara naturală a lui *do*. Către acești din urmă se alipesc și muzicanții moderni din Bengal, cari fac să corespundă *sa* din eptacordul mediu cu *do*₃ al nostru. Impărțirea octavei în *srutī* și regula antică de diviziune a coardei pentru a obține această scară, dovedesc că ȳea ȳe majoră; cit pentru faptul că *sa* ar corespunde lui *la* sau lui *do*, nu se poate preciza, indienii n'au avut nici o dată un regulator pentru fixarea înălțimeii absolute a sunețelor.

Teoricianii impart octava în 22 de intervale minime numite

sruti. fiecare avînd numele sau propriu ; după evaluățiunea lor, care de altmîntrelea îe arbitrară, semitonul s'ar compune

1) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
 [ton major] [ton minor] [jum. ton] [ton major] [ton major] [ton minor] [jum. ton]

Regula antică prin care se determina exact, prin diviziunile coardei, diferitele grade ale acestei octave, dădea ca formulă numerică a acestei scări următoarea :

$1 \frac{9}{8} \frac{5}{4} \frac{4}{3} \frac{3}{2} \frac{27}{16} \frac{15}{8} 2$
Sa ri ga ma pa da ni sa

în care, abstracție făcînd de gradul 6 (*da*) care îe acel al scării pitagorice, această scară corespunde exact scării noastre majore, sau mai bine zis scării fizicianilor, care are aceiași formulă afară de gradul 6 reprezentat prin raportul $\frac{3}{2}$.

Vechia muzică indiană întrebuința un mare număr de moduri, clasificate în 3 categorii. Întăi, cea mai veche, conținea modurile formate din scara naturală, ca și în muzica vechilor Greci (v.), cu alte cuvinte game bazate pe fie care grad al acestei scări. A doua conținea game bazate pe scări cu note alterate, astfel că repartizarea tonurilor și a semitonurilor nu corespundea cu nici un mod din cele 7 primitive. În sfîrșit o a treia, cuprindea tonalități buzate pe game în care lipseau unul sau două grade. Lăsînd la o parte faptul că aceste moduri sînt confundate de autori și că în diferite provincii îerau diferite procedeuiri

din 2 de aceste *sruti*, iar tonul cînd din 4 (ton major) cînd din 3 (ton minor). Aceste *sruti* sînt astfel repartizate în octavă :

de clasare, îe de observat că în transcrierea lor unii autori îau după cum am spus ca bază gama majoră a lui *la*, pe cînd alții pe cea a lui *do* ; astfel de ex. modul *Carnati* îe reprezentat prin una din scările :
sol $\frac{3}{4}$ *la*, *si*, *do* $\frac{3}{4}$, *re*, *mi*, *fa* $\frac{3}{4}$, *sol* $\frac{3}{4}$
 sau

si, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, cari în fond sînt același lucru : gama cu cele 2 semitonuri între gradele 1—2 și 4—5. Cit pentru faptul lipsei unor grade, aceasta nu poate constitui cu adevărat un nou mod ; și în muzica europeană sînt melodii cărora le lipsește unul, 2 sau chiar mai multe grade, fără ca aceasta să constituie un nou mod. Pare însă că teoricianii indiani nu îerau de această părere, și considerînd apoi faptul că fie care notă putea fi luată drept *ansa* (tonică), de la care se putea forma o gamă după unul din modurile de mai sus, ne putem face o idee despre cantitatea enormă de moduri și game ce avea muzica indiană. Și în adevăr abstracție făcînd de numărul fabulc de 16 mii de pe timpul lui Crișna, Soma, în unul din tratatele lui, numără 960 de variații posibile, cari totuși sînt reduse la 36 principale dintre cari îel alege 23 practica-

bile! Aceste 36 de moduri principale sînt personificate în 6 genii, fii ai lui Brahma și a Sarasvati, numite *raga*, fie care așind cite 5 muze, numite *ragini*; din această familie de *raga* și *ragini* iesă melodiile, copii numeroși ca valurile mării.

Aceste cuvinte, *raga* și *ragini*, traduse în limba muzicală prin cuvîntul *mod*, însemnează propriu o *pasiune*, o *afecțiune* a spiritului, și fie care ie destinată, după definițiunea lui Berat, a trezi o anumită senzațiune în ascultător. Trebuie de observat că aceste cuvinte nu exprimă însuși gamele pe care se bazează aceste diferite tonalități, ci teme, formule melodice ce determină aceste game, pe cari muzicanții brodează, stabilesc nouă cîntece, variîndu-le ritmele, adăugîndu-le melisme, amplificînd cu alte cuvinte. Iele ierau afectate respectiv la diferitele anotimpuri, la anumite ceasuri de zi sau de noapte, a provoca anumite fenomene atmosferice ș. a., și chiar azi un indian ar considera ca pe un ignorant pe muzicantul ce ar cînta într'un sezon un *raga* apropiat unei alte epoci a anului. Anecdotele și fabulele abundă asupra miraculoasei puteri expresive ale acestor melodii. În cele mai multe însă ie o frapantă analogie cu acele ale Grecilor, cari pare că le-au semanat în toate părțile sau le-au cules din toate părțile.

Ca muzică vechie indiană nu există notate de cit două arii, facsimile reproduse după tratatul lui Soma, tratat dispărut în urmă. Savantul indianist W. Jones dă o traducțiune; Fetis dă o altă, pe care alții propun a o modifica! Ori, cînd se vîd astfel de oameni în desacord, o concludiune naturală ie că și în privința acestei muzici stntem în fond în același caz ca și la celelalte popoare ale antichității. Nu ie tot așa însă în ceia ce privește muzica modernă. Muzica europeană a străbătut în India și trupe de operă au dat și dau reprezintățiunii în principalele orașe. Dar și muzica indigenă, descendentă directă a anticei muzici indiene, are partizanii ieși credincioși în clasele culte, și nu numai în popor sau în pagode o gîsim. La Calcuta există o școală de muzică indigenă înființată la 1871 și organizată după modelul conservatoarelor europene de către rajahul Surindro Mohun Tagore, care a contribuit mult în a face cunoscute în Europa noțiunile de muzică indiană și instr.-ele muzicale întrebuițate în India, de care a oferit minunate colecțiuni muzeelor instr.-ale din Paris și Bruxelles.

Ca și muzica antică, muzica modernă indiană se bazează pe o scară de 3 eptacorde. Iea admite notațiunea bazată pe inițialele numelor notelor, astfel că, dacă înlocuim literile

alfabetului indian prin acele latine, scara indiană ar fi reprezentată prin seria.

SRGMPDN SRGMPDN SRGMPDN

corespunzând scării noastre naturale începând cu do_2 și terminând cu si_4 . Dacă excepțional aceste limite sînt trecute, mai cu samă în transcripțiunile de muzică europeană, sunetele se reprezintă prin aceleași litere, numai avînd două puncte sub literă pentru eptacordul contra-grav și deasupra literei pentru cel supra-acut. Semnele de alterațiune sînt *komala* Δ , care joacă rolul bemolului nostru și se poate pune notelor *ni, ga, da, ri, și tirra*, ∇ , diezul nostru, care nu se pune de cît pe *ma*. Cite o dată aceste semne sînt completate cu un mic cerc, care le mărește efectul făcîndu-le să suie sau să poaie mai mult de un semiton: sînt și aici rezultatul speculațiunilor teoretice bazate pe defecte sau afecțiune în intonațiune (v. *Șfert* de ton). Astfel muzica indiană dispune pe lingă scara naturală și de gamele ce s'ar putea forma cu un diez, cu 1, 2, 3 sau 4 bemoli și de scară cromatică (*Vikrita-scara-grama*).

În privința scării naturale însă ie de observat că practica a înlocuit regula antică de diviziune a coardei printr'o alta, mai expeditivă, dar în același timp și dînd rezultate mai puțin exacte; această nouă re-

gulă, bazată pe diviziunea prin *sruti*, dă ca formulă numerică, seria:

$1 \frac{9}{8}$ $2 \frac{2}{27}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{52}{35}$ $\frac{52}{31}$ $1 \frac{13}{7}$ 2

Sa ri ga ma pa na sa în cari numai gradele 1, 2 și 4 corespund vechei scări indiene și scării fizicianilor.

În general muzica a fost și iese foarte cultivată în I. Dacă tradițiunea încunjură zeii de cete de muzicanți (*Indra*, Apolon al Indienilor, are pe lîngă iel 7 *gandarba* și 7 *aspeva*; *Kucera*, Pluton al lor, are asemenea o orchestră de *Kinara*), rajahii i-au imitat și întretin în palaturile lor trupe de muzicanți și muzicante, și unii chiar cite un poet-compozitor, *vetalika*. În pagode muzica și dansul sînt întretinute ca instituțiuni sacre și în general fiecare pagodă întretine ciutăreți și instr.-iști și o trupă de *deradasis*, specii de vestale instruite în dans și muzică și dedate oficiilor liturgice.

Ca și celelalte popoare Indienei au deosebite genuri de cîntece: de resboi (*durpad* sau *kurka*), de leagăn (*palma*), erotice (*dudra* sau *nukta*), de amor (*keal*), în onoarea lui *Crișna* (*holi* sau *hori*), de seară (*bisnupud*) ș. a. Și mai mult încă iei au chiar *drame* muzicale, acțiuni teatrale însoțite de soluri și coruri, baleturi ș. a., în a căror antichitate însă savanții indianaști nu vor a crede.

Muzică populară, arile tradi-

INDIA

— 199 —

INDIA

ționale, cari pare că se deosebesc în *rektaḥ*, *tupah* sau *terana*, după cum sînt de origină persană, mongolă sau arabă, sînt foarte în favoare și unele nu lipsite de farmec. Voiajorii au adus multe laude acestui gen de muzică în scrierile lor și au cercat chiar a transcrie din aceste melodii.

Numărul instr.-elor muzicale îe foarte mare; catalogul muzeului instr.-al din Bruxelles numără peste o sută de variații, dintre cari unele sînt de o reală antichitate, pe cînd altele sînt vădite imitațiuni de instr.-e europene.

Instr.-ele de percușiune, autofone sau de membrane, s'au bucurat totdeauna de o mare favoare, ca în tot Orientul: dansul, cîntul, cultul religios sînt totdeauna însoțite de diferite feluri de castanete (*mandira*), talgere (*kavatalu*), clopoței (*ganta*, *gangara*) inele metalice (*supura*), și mai cu samă dărăbăni de toate formele și mărimile (*dac*, *dagara*, *damsa*, *dol*, *dara*, *bania*, *kanjani*, *panaba*, *tasa*, *nayara*, *gîtru*, *mridanga*, *huruk*, *maddala*, *uḍukai* ș. a.). În temple mai cu samă sînt întrebuițate *gongurile* de tot felul (*kansi*, *kansara*, *garā*), cari în același timp sînt și instr.-e oficiale, sonoritatea lor puternică amintind poporului cultul lui Brahma și inspirînd astfel respectul autorității. O serie de instr.-e foarte în favoare sînt

acele formate din lame de lemn sau de metal, sau din discuri metalice diferite acordate, lovite cu ciocanașe (*gambang*, *kineri*, *gendir* ș. a.).

Instr.-ele de suflare asemenea sînt numeroase. Sînt fluieri de diferite mărimi (*bilancoiel*, *alyoja*, *murali*, *vansi*, *otu*, *carana*, *matalan* ș. a.); oboie (*kalama*, *sanai*, *moska*) între cari cel mai original îe așa numitul *niastaranga*, instr. clasic a căruia îmbucătură, în loc de a fi aplicată pe buze, îe apăsată pe git, în dreptul coardelor vocale, cari vibrînd provoacă vibrațiuni în ancie, prin simpatie; *tubri*, *magondi*, *tiktiri*, sînt denumiri ale unei specii de cimpoi, al cărui timbru are un efect miraculos asupra șerpilor: la auzul acestui instr. îei nu numai devin absolut inofensivi, dar vin orî de unde ar fi. Ca instr.-e de apel se întrebuițază diferite concî marine (*sanka*, *go-muka*, *barataca*) și coarne de animal (*sringa*); *rana-sringa* îe un mare corn întrebuițat în vechime în cult și la reșoi, în muzicele militare, înlocuit în urmă printr'o imitațiune a trompetei europene (*here*, *combu* sau *turi*), și întrebuițat astăzi numai în ceremoniile religioase.

În instr.-ele de coarde însă varietatea îe și mai mare. Îei au instr.-e de coarde pișcate și de coarde frecate cu arcuș. Coardele simpatice cari în Europa nu au primit o aplica-

ține decît către sec. 17, par a fi fost întrebuințate în țările indiene din timpî imemorialî și sînt și azi foarte în favoare (*taraf*). Cel mai original dintre instr.-ele de coarde iese fără îndoială acel numit *vina* (v.), a căruî invențiune iese atribuită lui Neruda, și care a servit ca tip la o mulțime altele mai mult sau mai puțin modificate, de forme mai mult sau mai puțin capricioase, dintre cari cele mai multe însă amintind forma chitarelor și ceterelor europene, adică instr.-e cu lada de rezonanță lată sau bombată, variind prin numărul coardelor și acordul lor, prin prezența sau absența diviziunilor pe tastă ș. a. Unii au atribuit Indianilor invențiunea arcușului pe care iese îl numesc *garika*, (v.) onoare ce le iese contestată însă de alți auto-ri. Ori cum însă iese posedă instr.-e de arcuș, în stare rudimentară, căroră le atribuie o adincă antichitate. Astfel iese acel numit *ravanastron*, care și-ar fi trăgînd numele de la regele Cei-

lanului Ravana, care domnea acum vr'o 50 de secolî! Acest instr. a dat naștere celor cunoscută sub numele de *uri, o-merti, saroh, sarangi, esrar, serinda, șikara* ș. a. dintre cari unele sînt instr.-e perfecționate cu lăzile bogat ornamente, de forme capricioase, iar altele își păstrează forma rudimentară ce le-au dat inventatorii lor.

Indicațiunii *metrice* v. *Măsură*.

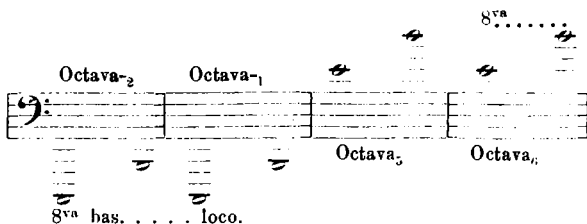
1. *metronomice* v. *Miscare* și *Metronom*.

Indiciu, mică cifră pusă jos lingă numele unei note, pentru a indica din ce anume octavă a sistemului muzical face parte, cu alte cuvinte a-î determina înălțimea absolută. Pentru aceasta întreg sistemul iese împărțit în 8 octave, dintre care cele 4 mijlocii sînt accesibile atît vocilor cit și instr.-elor, pe cînd cele două contragrove și cele 2 supra-acute nu sînt accesibile decît instr.-elor. Cele 4 octave medii sînt indicate prin indiciile 1, 2, 3 și 4 și anume:



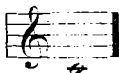
Cele 2 octave mai grave decît octava₁ sînt indicate prin indicii negativi, iar cele 2 mai

înalte de octava₄ sînt indicate prin indiciile 5 și 6.



Sistemul iese completat printr'un *do*.

Trebuie a deosebi *indiciul*, care se pune jos și iese întrebuințat mai cu samă de teoricianii francezi, belgieni și italieni, de *exponent* (v.), care se pune sus și iese întrebuințat în notațiunile alfabetice, mai cu samă de teoricianii germani și englezi. Astfel *c'* și *do₃* reprezintă același sunet:



Indirect v. *Anticipatie*.

Inegal, epitet dat contrapunctului înflorit, prin opoziție cu *egcl*, dat contrapunctului notă contra notă.

Incl v. *Cheie* și *Flaut*.

Ine-kin, instr. chinez, cu coarde pișcate și cu lada de rezonanță rotundă, de unde numele, asemănând-o cu o lună. Coardele sînt în număr de 4: *do₁-do₂-fa₂-fa₃*. Englezii îl numesc *Moon-guitar*.

Inferioară, epitet dat vocii celei mai grave dintr'o compozițiune în mai multe voci. Astfel iese basul într'un cor mixt sau băr-

bătesc, contraltul într'un cor femeiesc.

Inflibulatio (lat.) = castrațiune (v. *astrat*).

Inflalia (lat.) denumire generică dată de vechii scriitori instr.-elor de suflare.

Inflexiune iese proprietatea ce au unele sonore de a încunjura obstacolele ce întilnesc în calea lor, pierzînd totuși prin reflexiune o parte din intensitatea lor, cea ce produce ca un fel de umbră a sunetelor. Fără I.-a sunetelor o persoană așezată de o parte a unui zid nu ar putea auzi cea ce se petrece de cealaltă parte.

Inflorit, epitet dat contrapunctului care conține note de deosebite valori.

Infloritură v. *Ornamente*.

Infrabas, joc de orgă de 16 sau 32 p. numit încă *Subbas*: iese de obicei pus în pedalieră și constă din tuburi închise.

Inganno (it.) = amăgire. *Cadenza per I.* v. *Cadență* ruptă.

Inglese (it.) = englez (v.).

Ingomba, specie de darabană uzitată în Guinea: iese formată dintr'un trunchi de arbore scobit și dintr'un sistem de frin-

ghii pentru tensiunea membranei.

Ingressa v. *Introitus*.

Inimă, la instr.-ele de coarde, v. *Pop*.

In-ku, specie de darabană chineză.

In levare (it.) = în ridicare, presupus cuvântul „minei”, denumire dată timpului slab al măsurii.

Înlocuire sau *substituțiune* se numește în jocul instr.-elor de claviatură trecerea unui deget în locul altuia pe o tastă (v. *Degetat*).

Inno (it.) = imn (v.).

Innocentele (it.) = inocent, ca termen de expr.

Inquiete (it.) = îngrijat, cu nesigurantă, ca termen de expr.

Inregistrator v. *Melograf*.

Inrudit v. *Relativ*.

Înșelătoare, se zice despre *ca-dență* (v.) în același sens cu *raptă*.

Însensibilmente (it.) = pe nesimțite, liniștit, ca termen de expr.

Însiraf, una din părțile ce formează *nuba* (v.) arabă.

Înspirație se zice une ori în același sens cu *aspirație* (v. a *aspira*).

Institut de France (fr.) = Institutul Franței, ie numele marelui corporațiunii franceze de savanți și artiști formată din mai multe secțiuni numite iese însuși *academii* (v.) Secțiunea muzicală ie formată din 6 membri ordinari, un secretar și mai mulți membri corespondenți. Membrii actuali snt :

E. Reyer (n. la 1823), I. Massenet (n. la 1842), C. Saint Saëns (n. la 1835), E. Paladilhe (n. la 1844) T. Dubois (n. la 1837) și Ch. Lenepveu (n. la 1840). Ca membri corespondenți snt: Verdi și Sgambati în Italia, Gevaert în Bruxelles, C. Cui în Petersburg, P. Benoit în Anvers, Daffès în Toulouse, Grieg în Copenhaga.

Sub numele de *premiul institutului* se înțelege o sumă de douăzeci mii lei acordată ca încurajare unui artist de valoare. Acest premiu fondat la 1859 de Napoleon se dă la fie care doi ani ; cum însă merge succesiv la diferitele secțiuni, fie care din acestea nu poate dispune de iesel de cit la zece ani (fiind cinci secțiuni).

Un alt premiu de care dispune secțiunea muzicală ie așa numitul *premiul Romei* care se acordă în fie care an și în virtutea căruia titularul ie stipendiat de către stat timp de patru ani, pe care trebuie să-i treacă parte la Roma și în Italia, parte în Germania. și în timpul căroră trebuie a prezenta mai multe partițiuni și alte lucrări. Cei mai mari compozitori francezi din secolul nostru au trecut prin această filieră, premiul Romei fiind decernat anual de la 1803.

Afară de aceste premii, academia muzicală dispune încă de mai multe altele, de mai mică importanță, pe care le distri-

buie pentru incurajarea și susținerea artei muzicale, în virtutea unor legate; astfel sînt premiile numite J. Cartier, Rossini, Niccolo ș. a.

Instrumentul *musical* s'a numit ori ce aparat, care prin sine însuși sau provocînd vibrațiuni în aer, produce sunete apreciabile, sunete muzicale. Pe lingă acestea, prin extensiune, s'a mai dat încă numele de I.-e muzicale unor aparate, cari deși nu produc sunete muzicale, totuși vuîetul produs de iele, ie admis în muzică în oare cari anumite circumstanțe.

Marea majoritate a instr.-elor muzicale întrebuintate astăzi își pierd originea în cea mai adîncă antichitate. Cele mai vechi sculpturi și picturi cari contribuie a ne da o idee despre primele civilizațiuni omenești, ne prezintă cu profusiune instr.-e muzicale, harpe și lăute, fluîere și trompete, talgere și dărăbăni. Nu se poate precisa cărei clase de instr.-e aparține dreptul de primogenitură, căci în aceste anticî reprezentățiuni iele apar simultaneu. La Egipteni, la Asirieni găsim de toate speciile de instr.-e și în mare abundență. Evreii nu ne-au transmis reprezentățiuni grafice, dar textele lor constată marea favoare de care se bucurau instr.-ele muzicale și în special harpa cu varietățile iei. Chinezii și Indienii asemenea vorbesc de antichități fabuloase ale instr.-elor lor. La Greci

găsim peste 30 de specii de fluîere deosebite, între cari fluîerul dublu și fluîerul lui Pan, instr.-e cari dacă n'au primit perfecționări, în starea lor primitivă le găsim și azi în minele poporului. Tot la iei găsim *lira*, regele instr.-elor muzicale ale antichității, instr.-ul grec prin excelență, contra căruia în zadar luptă fluîerul indian. Civilizațiunea romană nu aduse nimic nou în privința instr.-elor muzicale, decit doar marea importanță ce se dădu trompetelor în sacrificii și resboae. Dar în medaliile și monumentele romane găsim cele întăi reprezentățiuni ale instr.-ului celui mai complicat ce mintea omenească a imaginat și care conține în iel o astfel de aglomerațiune de sunete că poate fi cu adevărat comparat unei orchestre. Cele întăi secole ale Creștinismului ne dau cele întăi mențiuni despre *orgă*, care deja în primii secolii ai Evului mediu ajungea avea peste 400 de tuburi și care joacă un rol atit de important că dă numele seu embrionului armoniei moderne (v. *Organum*).

Dar mai cu samă instr.-ele de coarde iveau în Evul mediu o mare dezvoltare, și două tipuri a acesteî clase jucară în istoria muziceî un rol capital. *Viola*, tipul instr.-elor de coarde și arcuș, a căreia urme în Europa se urcă la sec. 9, căreia unîi îi atribuie o origină indiană (v. *Arcuș*), deja în sec.

16 ne dă violina și întreaga familie suverană a orchestrei moderne, aproape în starea de perfecțiune în care o găsim astăzi. Al doilea tip iese *lăuta*, care introdusă în Europa prin cruciați, dădu naștere familiei numeroase de instr. de coarde pisicate a căror favoare nu începe a scădea decît cu secolul trecut. Tot prin cruciați au fost introduse în Europa *timp-panele*, singurele instr.-e de percusiune, cu adevărat muzicale. Un alt instr. remarcabil prin favoarea de care se bucură în Evul mediu și prin multele reprezentări ce găsim în manuscrisele din acel timp iese așa numitul *psalterion*, care, avîndu-și originea în anticele harpe orizontale, pe de o parte, cu slabe modificări se mențină pînă în zilele noastre în plebeiana *șimbală*, iar pe de altă parte dădu naștere aristocraticului *piano*.

Instr.-ele de suflare se mențin astfel după cum iese din antichitate, mult timp în Evul mediu: fluier și oboie primitive, corn și trompete naturale dînd un singur sunet sau cu o scară foarte săracă. Cu sec. 13 vedem apărînd cele întăi instr.-e grave cu ancie, instr.-e greu de maniat, cari nu dispar decît numai după aparițiunea *fagotului* și primele lui perfecționări. Ca instr.-e cu îmbucătură Evul mediu a cunoscut încă un mare număr de cornete de toate felurile și

cu sec. 14 găsim cele întăi urme ale trombonului, care în curînd se perfecționează astfel că iese aproape forma actuală (cu culisă).

Marea dezvoltare ce iese contrapunctul vocal în secolii următorii, care necesită clasificarea vocilor, și obiceiul de a urmări partidele vocale prin instr.-e, făcu că în sec. 15 și 16 găsim toate instr.-ele de suflare grupate în familii numeroase, construite pe același principiu și variînd prin dimensiuni, de la sopran acut pînă la contrabas. Dar pe cînd în începutul sec. 16 deja găsim instr.-ele de coarde într-o stare vecină de perfecțiune, abia sec. 18 transformă instr.-ele de suflare astfel ca să poată lupta alături cu iese. În 1691 Denner creă *clarneta* (v.) și nu mult după aceasta vedem trompa de vînătoare transformîndu-se în cornul de armonie (v. *Corn*); perfecționările succesive aplicate acestuia și trompetei făcînd să se nască nouă familii de instr.-e cu îmbucătură, în fața cărora dispărură vechile familii de cornete ce străluciau încă în sec. 17.

Sec. 19 prin invențiunea lui Böhm a sistemului de pătrundere și diviziune rațională a tubului (v. *Flaut*) transformă cu totul factura instr.-elor cu gură și a celor cu ancie, astfel că astăzi instr.-ele de suflare nu au nimic a invidia celor de coarde.

După natura corpului vibrant, toate aparatele sonore cunoscute până astăzi pot fi împărțite în 4 mari clase:

I *I.-e autofone*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea însuși a unor corpuri solide destul de elastice pentru a putea întreține mișcarea necesară producțiunei sunetului.

II *I.-e cu membrană*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea unor membrane devenite elastice prin tensiunea lor pe cadre de forme și mărimi variate.

III *I.-e de suflare*, în cari sunetul ie produs prin mișcarea vibratoare a aerului, mișcare provocată prin ajutorul unui curent lucrind asupra unor organe speciale.

IV *I.-e de coarde*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea coardelor, cari, ca și membranele, nu devin elastice și prin urmare vibrante, decit prin tensiune.

Unii autori unifică primele două clase sub denumirea de *I.-e de percusiune* sau de *lovire*, unificare improprie căci în aceste clase nu ie lovirea singurul mijloc de punere în vibrațiune, și pe de altă parte în clasa IV avem instr.-e de coarde puse în vibrațiune prin lovire. Astfel ni se pare mai nimerit a stabili aceste mari clase după natura corpului sonor.

După modul de punere în vibrațiune sau după prezența unui organ special pentru a-

ceasta, aceste clase se subimpart în *ramuri*, cari ne dau la rindul lor diviziuni mai mici, *secții* deosebite prin natura sunetului produs, prin forma aparatului special care provoacă mișcarea vibratoare; în fine unele secții cuprind la rindul lor un număr mai mare sau mai mic de *subsecții* în cari se grupează instr.-e cari nu diferă între iele decit prin detalii de construcțiune, în formă, dimensiuni sau maniere. Terminul *familie* ie întrebuințat în clasificatiunea instr.-elor pentru a denumi un grup de instr.-e construite după același tip și nediferind decit prin dimensiuni.

I *I.-ele autofone* își au origenele în Orient și au fost introduse în Europa la epoci greu de determinat. Unele din iele, chiar în scarea lor primitivă, sau după slabe perfecționări, au reușit a se introduce în orchestră. După modul de punere în vibrațiune această clasă de instr.-e ne dă trei ramuri: *lovite*, *pișcate* și *fricate*.

A. *I.-e autofone lovite*. Acestea la rindul lor se impart, după natura sunetului produs, în a) *șgomotoase*, numite astfel fiind că sunetul produs nu are un caracter muzical determinat și nu ie întrebuințat de cit numai ritmic, și b) *cu sunete determinate*.

În instr.-ele din secția a, sunetul ie produs prin lovirea

fie cu o bagheta sau cu un ciocan, fie unul de altul, cînd sînt întrebunțate împărechiate. Aceste instr.-e se fabrică din lemn, din metal ș. a. materiale și cimbalele, gongul, *triumghiul*, *castanetele*, vechile *crotales* sînt atitea instr.-e care ne pot da o idee de această secție, la cari se alipesc încă *sistrul* și diferitele instr.-e formate cu zurgalăi.

Instr.-ele din secția b, deși ne dau sunete muzicale, sînt totuși mai puțin întrebunțate. Această secție se subîmparte după modul cum se realizează lovirea în trei subsecții:

aa) direct cu ciocanașe sau cu baghete, instr.-e formate din vergi, lame, discuri, timbre ș. a. forme, din materiale foarte deosebite: lemn (*xilofon*), pietre (*king*), sticlă (*armonica*) metal (*carillon*) ș. a.

Aplicarea unei claviaturi la instr.-e din această subsecție ne procură o nouă sub secție bb, (*tipofon*, *partițiune Mustel* ș. a.) și acea a mișcării automate o a treia, cc, din care fac parte *carillon*-ele automate din turnurile cu cîsornice ș. a.

B. *I.-e autofone pișcate*. Numai lame foarte fine, de metal pot fi puse în vibrațiune prin acest procedeu, care nu ne dă decît instr.-e fără importanță muzicală. *U* al Chinezilor, *drimba* și unele automate (cu pieptene) aparțin acestei ramuri.

C *I.-e autofone frecate*. Ca și

cele precedente, instr.-ele din această ramură sînt puțin numeroase și de slabă importanță muzicală. Sînt unele frecate direct de deget sau de arcuș, ca *armonica lui Franklin*, *Nagelharmonica*; altele frecate de un cilindru mișcat de o pedală și sunînd prin intermediarul unei claviaturi. Mișcarea automată n'a fost aplicată.

II *I.-e cu membrană*. Ca și cele autofone aceste instr.-e își au originea în Orient. Din cea mai adîncă antichitate găsim de aceste instr.-e la Asirieni, la Egipteni, la Evrei, la Chinezii, la Indieni. Primele civilizațiuni europene, Grecii și Romanii nu le-au avut în favoare, dar prin Arabi și prin cruciați iele au străbătut în inima Europei și deja în sec. XIII găsim o bună aglomerațiune de instr.-e cu membrane de tot felul cari s'au menținut până în zilele noastre fără multe transformări. Singurul mod de punere în vibrațiune în lovirea, fie cu mina, fie cu baghete sau cu o specie de mînuș. Numai excepțional se întrebunțază frecarea sau mai bine zis lunecarea degetului pe membrană (v. *Dairea*). Astfel această clasă nu cuprinde decît o singură ramură, cu membrane lovite.

După natura sunetului produs avem două secții:

a) *sgomotoase*, întrebunțate numai ritmic și cari la rîndul lor ne dau trei subsecții:

aa) o singură membrană întinsă pe un cadru; tip *dairea*.

bb) o singură membrană întinsă pe gura unui recipient; tip *darabukeh*.

cc) două membrane întinse la cele două extremități ale unui recipient, cele mai de multe ori de o formă cilindrică; tip: *darabana*. Înălțimea cilindrului nu are nici o influență asupra sonorității, care nu depinde decât de la mărimea membranei. În timpurile mai nouă sau construit dobe formate dintr'o singură membrană întinsă simplu pe un cadru circular, de forma dairelei, și nelăsând nimic de dorit în privința sonorității.

b). *Cu sunete determinate*, formate dintr'o singură membrană întinsă pe un recipient emisferic sau simplu pe un cadru. *Timpanele* sînt singurul reprezentant al acestei secții în muzica modernă.

III *I.-e de suflare*. Nu îe de ajuns a sufla într'un tub pentru ca colona de aer cuprinsă în el să intre în vibrațiune producînd un sunet. Pentru a obține acest rezultat îe necesar a provoca la extremitatea prin care se suflă a tubului o succesiune repede și regulată de condensățiuni și dilatațiuni ale aerului, cari propagîndu-se în interior provoacă vibrațiunea colonei de aer. Vechia clasificățiune a acestor instr.-e în *I.-e de lemn* și *I.-e de alamă* azi nu mai are rațiune de a fi în urma experienților făcute

și a cunoașterii factorilor ce determină timbrul. Astăzi îe constatat că toate instr.-ele de suflare pot fi fabricate indiferent în metal, lemn, gutapercă sau alt material, fără nici o alterațiune în caracterele timbrului lor, numai materialul întrebunțat să fie suficient de resistant, să nu prezinte neregularități, soluțiuni de omogenitate, cari nu ar putea fi de cit în dauna sonorității.

Mai toate instr.-ele de suflare constau în general sau din aglomerațiunea mai multor tuburi, cel puțin unul pentru fie care sunet sau dintr'un singur tub din care prin diferite proceduri se reușește a se obține o scară mai mult sau mai puțin întinsă (v. *Tub*).

După modul de provocare a vibrațiunei aerului instr.-ele din această clasă se împart în mai multe ramuri.

A. *I.-e cu ancie* (v.), cari după forma acesteia ne dau mai multe secții.

a) *Ancia liberă* n'a fost întrebunțată până astăzi cu succes decât în instr.-e cu rezervori de aer, cari formează o ramură a parte. Instr.-ele cu ancii libere primînd suflul din gura executantului sînt de slabă importanță muzicală și considerate mai mult ca jucării de copii. Astfel sînt *tipotonul*, *colina*, *armonicorul* Jaulin ș. a.

b) *Ancia simplă lovîndă* poate fi asociată la două specii de tuburi cea ce ne dă două

subsecții: aa) *tub cilindric*, quintoind, tip *clarneta* și bb) *tub conic*, octaviind, tip: *sarofonul*.

c) *ancia dublă* asemenea a fost asociată la două specii de tuburi: aa) *tub conic*, tipuri *oboitul* și *Ńagotul*; bb) *tub cilindric*, subsecție care azi nu are reprezentări decit în țerile orientale (*Erakieh, Salamuri, Kvantze* ș. a.); în secolii trecutii această subsecție iera reprezentată prin familia *cromornilor*.

B. *I.-e cu gură* (v.) cari după forma acesteia se subimpart în trei secții:

a) *Cu gura cioplită*, tip *fluterul* propriu zis.

b) *Cu guralaterală*, tip *flautul*.

c) *Cu gura dreaptă* sau *transversală*, care ne dă două subsecții aa) cu tuburi închise, unul pentru fie care sunet, tip *naiul*; bb) tub deschis, cu borte laterale, tip *cavalul*.

C. *I.-e cu rezervoriu*. Aceste instr.-e sînt de origină foarte vechie. *Cengul* chinez ie cunoscut din timpuri imemoriale și mulțimea regiunilor în cari ie respindit *cimpoiul* dovedesc aceasta. Mai mult încă, săpăturile făcute în Asia au descoperit reprezentățiuni de astfel de instr.-e a căror vristă trece peste două mii de ani. Diferitele secții ale acestei ramuri sînt:

a) *I.-e fără tuburi*, constind dintr'o serie de ancii libere dispuse pe una din fețele in-

terioare ale unei cutii alimentare cu aer prin ajutorul unor foi. La fie care ancie corespunde o deschizătură cese poate acoperi sau descoperi după voie prin ajutorul unui bumb productnd sau interceptnd astfel curentul ce poate pune ancia în vibrațiune. *Acordeonul, Concertina* ș. a. sînt instr.-e din această secție.

b) *I.-e fără tuburi cu claviatură*. Același principiu în construcțiune, numai mai dezvoltat: foile sînt puse în acțiune prin intermediarul unor pedale și cheile sînt înlocuite printr'o claviatură. *Armoniul* și diferitele lui varietăți aparțin acestei secții.

c) *I.-e fără tuburi, cu mișcare automată: antiŃonel, armonista*.

d) *I.-e cu tuburi*. *Cengul* chinez și *cimpoiul* cu diferitele lui varietăți aparțin acestei secții. Tuburile sînt cu ancie și rezervoriul ie alimentat fie de un foiu, fie direct din gura executantului.

e) *I.-e cu tuburi și claviatură: orga*.

f) *I.-e cu tuburi și mișcare automată: orga de barbarie* și diferitele ieî augmentative sau diminutive.

D) *I.-e cu îmbucătură* (v.) Aicii buzele instr.-istului aplicate pe această parte a instrumentului vibrează sub acțiunea suflului și joacă rolul de ancii provocnd vibrațiuni în colona de aer. Aceste instr.-e se cla-

sează în trei secții: și anume:

a) *I.-e simple* sau *naturale*, cele mai vechi și de cari ne dau o idee un simplu *corn* (v.) de animal sau o *concă* (v.) marină cu virful retezat. În imitațiunea acestora s'au făcut instr.-e formate din tuburi mai lungi, cea ce permite a se obține un număr mai mare de armonice; totuși sărăcia scăderii acestor instr.-e naturale a iscat perfecționări succesive cari ne-au dat:

b) *I.-e cromatice cu borte laterale*, secție care la rindul ei se subîmparte în: aa) *cu borte laterale libere*, cu sau fără chei, de care avem exemple în instr.-ele *cornet à bouquin*, *serpent* ș. a., și bb) *cu borte laterale acoperite de chei*, sistem aplicat la *bugle*, la *trompetă* ș. a.

c) *I.-e cromatice cu lungime variabilă* de cari avem asemenea două secții: aa) *cu culisă* (v.) care a fost aplicată *trombonului* și *trompetei* și bb) *cu piston* (v.) cari au fost aplicați la toate speciile de instr.-e cu îmbucătură.

Tipurile principale ale instr.-elor cu îmbucătură, pe care le regăsim sub diferite stări sunt:

1) *Cornul*, cu tub conic, lung și relativ strimt, basen conic: timbru dulce, moale; extensiune între armonicele 2 și 16.

2) *Trompeta*, cu tub cilindric în cea mai mare parte, lung și strimt; basen emisferic: timbru pătrunzător, strălucitor;

extensiune între armonicele 2 și 12.

3) *Goarna*, cu tub conic, larg în raport cu lungimea, și basen conic dar mai puțin adinc ca acel al cornului: timbru întunecat, fără expresiune; extensiune între fundamentala și armonica 8.

4) *Cornetul*, cu tub conic mai puțin larg decit acel al goarnei, și basen apropiindu-se de acel al trompetei: timbru pătrunzător, dar vulgar; extensiune între armonicele 2 și 8.

La aceste patru tipuri principale se alipesc toate variațiile de instr.-e cu îmbucătură de care factura modernă ne prezintă un așa mare număr de specimene, dar cari în fond nu diferă decit prin nume și mici detalii de construcție sau mecanism.

IV *I.-e de coarde*. Timbrul acestor instr.-e nu depinde numai de la materialul din care sint făcute coardele, dar și de la modul cum sint puse în vibrațiune și de la forma lăzei sonore. Fiind trei moduri de a se pune în vibrațiune o coardă, această clasă se subîmparte în trei ramuri deosebite: I.-e de coarde *frecate*, *pișcate* sau *lovite*.

A. *I.-e de coarde frecate*. Sint două mijloace de a freca o coardă: arcașul și roata; astfel avem două secții: a) *cu arcaș* și b) *cu roată*.

a) Aceste instr.-e, care în primul rang în orchestra mo-

dernă nu par a fi întrebuințate în Europa înainte de sec. 8. lele au coarde de aceeași lungime, nevariiind decât prin grosime, și material (r. *Coardă*). Sunetele care nu s'au produse de o coardă liberă sînt obținute prin scurtarea facultativă a părții vibrante, scurtarea obținută prin apăsarea ce executantul exercitează asupra coardei pe tastă. *Violina* și diferitele *lei* augmentative sînt cele mai perfecționate instr.-e din această secție. Privind această familie de instr.-e vedem ușor că *lea* *le* departe de a fi perfectă: *viola* are o sonoritate prea slabă; între *lea* și *violoncel* *le* un interval de o octavă, ceia ce indică lipsa unui membru din familie; *violoncelul*, instr. bas, reușește mai mult în regiunile teurului și a contraltului, și *contrabasul* chiar i s'ar putea cere mai multă sonoritate. Dar încercările de perfecționări n'au adus nici un rezultat satisfăcător până acum, și pentru aceasta poate nu *le* străin faptul că această familie astfel constituită, a fost consacrată prin capodoperile marilor maiștri ai muzicii clasice.

b) Frecarea coardelor cu o roată a dat instr.-e cari s'au bucurat de favoare într'un timp. Astfel a fost vechiul *organistrum*, din care a derivat *ligura* cu diferitele *lei* varietăți. Tot din această secție fac parte diferitele clavire cu arcuș.

B. *I.-e de coarde pișcate*. Aceste instr.-e par a fi fost cunoscută din adincă antichitate și la toate popoarele. Sînt unele cu coardele pișcate de degetele executantului direct sau prin ajutorul unui plectru, secția a, și altele cu coardele pișcate prin intermediarul unei claviaturi, secția b.

Secția a) ne prezintă două subsecții:

aa) Instr.-e fără git. În primul rang *le harpa*, a căreia coarde, una pentru fie care sunet, sînt de diferite lungimi. *Lira*, *chitara* antică și *gitară* modernă încă aparțin la această subsecție, deși cu coarde egale.

bb) *I.-e* cu git, fiecare coardă dînd mai multe sunete. Fantazia factorilor a dat o mare varietate de astfel de instr.-e, diferind prin forma lăzei, prin lungimea gîtului, prin prezența sau absența diviziunilor pe tastă, și alte detalii; în fond însă aceste instr.-e pot fi clasate în două tipuri: *lăuta*, cu lada de rezonanță bombată, formată din doage, și *chitara*, cu lada de rezonanță lată, formată din două table de armonie reunite prin fascii laterale.

Secția b) ne prezintă ca tip *clavecinul*, instr. cu coarde pișcate prin intermediarul unei claviaturi.

C. *I.-e cu coarde lovite*. Această ramură ne dă două secții: a) coarde lovite direct cu două ciocane sau b) prin intermediarul unei claviaturi.

Instrumente muzicale

I	Autofone.	A. lovite.	a. sgomotoase. b. cu sunete determinate . . .	{ aa. direct. bb. cu claviatură. cc. automat.
		B. pișcate.	a. cu sunete determinate.	
		C. frecate.	a. cu sunete determinate.	
II	Cu membrane.	A. lovite.	a. sgomotoase b. cu sunete determinate.	{ aa. pe un caltra. bb. pe un recipient. cc. dublă membrană
		A. cu ancie.	a. liberă. b. lovindă. c. dublă.	{ aa. tub cilindric. bb. tub conic. aa. tub cilindric. bb. tub conic.
		B. cu gară.	a. cîoplită. b. laterală. c. dreaptă	{ aa. tub închis. bb. tub deschis.
III	De suflare.	C. cu rezervorin.	a. fără tuburi. b. fără tuburi cu claviatură. c. fără tuburi automat. d. cu tuburi. e. cu tuburi, cu claviatură. f. cu tuburi automat.	
		D. cu imbucătură.	a. simple sau naturale. b. cromatice cu borte laterale. c. cromatice cu lungime variabilă.	{ aa. liber. bb. acoperite. aa. cu enlisă. bb. cu piston.
		A. frecate.	a. cu arcuș. b. cu roată. c. automat.	
IV	De coarde.	B. pișcate.	a. direct. b. cu claviatură.	
		C. lovite	a. direct. b. cu claviatură. c. cu arcuș.	

Santirul persan ne prezintă tipul primitiv al acestei ramuri. Transformat acest tip ne-a dat succesiv o serie de instr.-e până a ajuns la modernul *piano*.

O a patra ramură ar putea fi considerată ca formată din instr.-ele de coarde puse în vibrație printr-un curent aerian, a căror tip primitiv iese *harpa eoliană* (v.). Dar aceste instr.-e țin în muzică un loc atît de secundar că pot fi clasate între instr.-ele de coarde pișcate, cu care prezintă analogii.

Instrumenta (a) iese a determina fie căruia instr. dintr'o bandă instr.-ală partea ce are a ține în execuțiunea unei compozițiuni. În același sens se întrebuițează și termenul a *orchestra*, cari însă ar trebui rezervat ca raportindu-se exclusiv la orchestră, pe cînd a *instrumenta* se rapoartă la orice fel de grupare de instr.-e. Această lucrare presupune că compozitorul și-a schițat numai compozițiunea sa, concepiind-o mai mult din punctul de vedere melodic și armonic și numai în urmă ocupîndu-se a detalia efectele pur instr.-ale provenite din varietatea timbrelor și a combinațiunilor de grupări posibile în masa instr.-ală, căreia iese definitiv destinată. Tot în acest sens se întrebuițează verbul a *instrumenta* cînd iese chestiune despre aranjarea pentru orchestră, bandă de armonie sau fanfară a unei

compozițiuni destinate primitiv unui singur instr. polifon: a instrumenta o sonată de piano ș. a.

Cea mai mare parte din compozițiunile orchestrale anterioare sec. 18, pentru a fi executate, au nevoie de a fi din nou instrumentate, căci multe din instr.-ele uzitate pe acel timp nu mai găsesc adepți astăzi. Astfel sînt *teorba*, *viola di gamba*, ș. a. Numai arare ori vedem concerte istorice sau reprezentățiuni model din compozițiunile secolilor trecuți astfel după cum au fost instrumentate de autorii lor. Această prelucrare iese posibilă și chiar fără daune pentru compozițiunile acelor timpuri, căci instr.-ele nu aveau în orchestră altă misiune de cit a duplica partidele vocale din coruri sau a forma un acompaniament umil și servil vocii în soluri. Cînd însă timpurile moderne transformă orchestra, aducînd perfecționările succesive ale diferitelor instr.-e, studiînd mai aprofundat caracterele expresive ale fie căruia instr., limbajul propriu, care adese variază nu numai de la un instr. la altul, dar chiar și în diferitele registre ale unui aceluiași instr., efectele minunate provenite din grupările diferitelor familii de instr.-e. se înțelege că o nouă instrumentare, ar transforma cu totul compozițiunea. dîndu-î un nou colorit, care ar putea fi superior poate

celui primitiv, dar desigur deosebit de acel vroit și dat de autorul iei. Le clar asemenea că schița unei compozițiuni moderne destinate orchestrei, va avea un cu totul alt aspect decit acel al unei reduceri pentru piano; iewa va fi un rezultat al partițiunei, în care vor fi prescurtat notate nu numai partidele armonice ce formează acea compozițiune, dar și intrările diferitelor instr.-e și cel puțin principalele efecte pur instr.-ale pe care compozitorul trebuie să le aibă în vedere raportându-și chiar de la început ideile sale la întregul aparat instr.-al de care dispune.

Partea studiului muzical care ne învață a instrumenta se numește *Instrumentație* (v.)

Instrumental, adiectiv ce poate fi aplicat la tot ceea ce se rapoartă la instr.-e; astfel se zice: *compozițiune instr.-ală*, bucata de muzică destinată a fi executată de instr.-e; *concert instr.-al*, audițiune muzicală la care iewa parte numai executanții instr.-iști; *factură instr.-ală*, fabricațiunea instr.-elor muzicale ș. a.

Expresiunea *Muzică instr.-ală* se aplică muziceii destinată a fi executată de instr.-e, prin opoziție cu *Muzică vocală*, destinată a fi executată de voci. Între aceste două avem genul mixt, acel al muziceii vocale acompaniată de instr.-e, care naturalmente, vocea ținînd primul rang, se alipește către

muzica vocală propriu zisă, dar care, în ceea ce privește acompaniamentul instr.-al, merge în fața istorieii mină în mină cu muzica instr.-ală propriu zisă.

Desvoltarea muziceii instr.-ale a fost dependentă naturalmente de desvoltarea polifonieii și de progresele facturēii instr.-elor muzicale. Fie care pas spre progres realizat în aceste direcțiuni deschidea nouă orizonte muziceii instr.-ale.

Nu se poate precisa dacă primul pas în istoria arteii instr.-ale îl are muzica instr.-ală propriu zisă sau muzica instr.-ală acompaniatoare. În ceea ce privește însă întrebunțarea instr.-elor, se poate spune că instr.-ele de suflare au fost mai întâi practicate izolat, fără cînt, și că cele întâi instr.-e acompaniatoare ale voceii au fost de coarde; această afirmațiune are ca bază faptul că un același individ poate cînta acompaniundu-se în același timp cu un instr. de coarde, lucru ce i-e imposibil cu un instr. de suflare, și pe de altă parte cîntarea împreună, a mai multora, fiind deja un pas spre progres.

Lăsînd la o parte antichitățile fabuloase ale popoarelor extremului Orient, precum și legendele asupra personajelor mai mult sau mai puțin mitologice, cele întâi urme de o muzică instr.-ală le găsim la Grecii în sec. 9 înainte de era noastră: Hrisotemis din Creta

stabilește regulile artei *kitarodiei* și *Ardalos* din Trezena pe acele ale *aulodiei*. Atât una cât și alta însă se rapoartă la instr.-e ca acompaniatoare ale voci; ȳele nu sînt privite ca arte adevărate decît în sec.-6: în 585 *Sakadas* din Argos obține un premiu la jocurile pitice executînd un solo de *aulos* și *anletica* ȳera consacrată; în 559 *kitaristica* îi urmă, desvoltată prin *Agelaos* din Tegea.

Muzica instr.-ală acompaniatoare a celor vechi nu ȳera altă ceva decît urmărirea mai mult sau mai puțin neîntreruptă. În unison sau în octava a unei aceleiași melodii. În cauza care a făcut a se prefera totdeauna pentru acest scop instr.-ele de o sonoritate moderată, dulce: harpa, lira, lăută ș. a. ca instr.-e de coarde, diferitele specii de fluier ca instr.-e de suflare. Anterior Evului mediu instr.-ele de forma cornului și a trompetei n'au fost întrebunțate în muzica propriu zise; ȳele ȳerau mărginite la semnale, în vînătoare sau în reboi, la sacrificii, la pompe religioase sau profane, unde cea ce se dorea ȳera sonoritatea puternică a maselor.

Numai festivitățile Evului mediu, căsătoriile princiare, apoi execuțiunile *misterelor*, ne procură cele întăi începuturi de adevărată muzică instr.-ală. Dar de la aceste mărețe manifestațiuni, muzica instr.-ală nu intră în favoarea gene-

rală. Dacă marii seniori feudali aveau bande numeroase de muzicanți, cei mai mici baroni nu se puteau lipsi de a avea pe lângă ȳei cel puțin cite doi sau trei muzicanți, cari să-ȳi facă a suporta mai ușor lungimea zilelor de liniște și de pace forțată.

Aparițiunea instr.-elor de arcuș marchează un important pas spre progres al muzicii instr.-ale. Primele urme ale acestor instr.-e apar în țările occidentale către sec. 9, dar în curînd acești străbuni ai violei (*fidula*, *gigu* ș. a.) se respîdesc pretutîndene, atît ca instr.-e solo, cit și ca instr.-e acompaniatoare a voci și ca executante a muzicii de dans. Numărul muzicanților instr.-iști se înmulțește colosal și în 1321 vedem în Franța fondindu-se corporațiunea numeroasă a menestrelilor (v. *Menestrandie*) guvernată de un puternic rege, corporațiune consacrată în 1401 prin scrisori patente de la regele Carol VI.

Repertoriul de muzică instr.-ală se compunea pe atunci din dansurile și cîntecele de modă, executate din memorie sau din bucăți vocale pentru mai multe voci dispuse pentru instr.-e. Pe timpul reformei seniorii hughenoți ȳubeau a asculta corale executate de instr.-e în timpul prinzurilor și serbărilor lor.

Instr.-ele de coarde și arcuș

făcură repezi progrese, și deja la începutul sec. 16 vedem un mare număr de aceste instr.-e, fabricate în dimensiuni diferite întărind și susținind vocile în conducerea complicată a combinațiunile contrapunctice ale aceluși secol.

După Burney cel mai vechiu compozitor care a scris pentru voci cu un adevărat acompaniament instr.-al ar fi un oarecare Knefel, la sfârșitul sec. 16. În urmă s'au descoperit lucrări anterioare acestuia. Astfel Judenkönig a publicat în 1523 o colecțiune de mici sintonii, lieder și dansuri; Hoffheimer o alta în 1539. Acestea pentru Germania. În Franța editorul Attaignant publică asemenea o colecțiune în 1538: *Dirxuit basses-danses* etc. Din acestea vedem că în afară de cîntecele dispuse pentru instr.-e, cele mai vechi bucăți scrise expres ca muzică instr.-ală în mai multe partide sînt dansuri. Nicî acestea însă nu au un stil pronunțat instr.-al.

Un astfel de stil nu apare decît prin bucățile de solo pentru instr.-e de coarde și claviatură, (clavire) sau pentru lăută. Aceste instr.-e ne putînd imita vocea în susținerea sunetelor de o durată lungă, căutau a suplini acestuî defect repetarea foarte repede a notei. Acest mod de atac, caracteristic coardelor pișcate, nu întîrzie însă a trece la celelalte instr.-e de coarde și arcuș, la orgă și

chîr și la instr.-ele de suflare, cari nu simțeau de loc nevoia.

Vechia muzică instr.-ală se manifestă sub trei stiluri deosebite: acel de orgă, de lăute și de acompaniament. Direct din stilul muzicii vocale se dezvoltă acel de orgă, care își atînge apogeul prin fugele lui Bach. Alătura se dezvoltă stilul de lăute, perfecționat prin clavecinistii francezi (Rameau, Couperin, Chambonniere) și italieni (D. Scarlatti ș. a.), care stil, prin Bach și mai cu samă prin fiii săi se contopi cu acel al orgăi. Cele întîi forme ale acestuî stil sînt: *încețuini, ricercari, sonate, tocate, fugi*; clavecinistii afecționau mai cu samă formele bucăților de dans, cari caracterizîndu-se din ce în ce mai mult, concurară la formarea *suitei*, sonata de cameră, și în fine sonata de biserică.

Muzica de orchestră, acompaniatoare în teatru, care la început nu avea decît a înlocui în introducerile și riturnelele primelor opere, cele 4 voci ale scheletului armonic prin instr.-e, profită succesiv de progresele diferitelor stiluri și și le apropie. Solurile de cînt acompaniat, practicate în teatru și în biserică, servîră ca tip bucăților pentru un instr. melodic sau mai multe instr.-e concertante, acompaniate de altele secundare și de un bas continuu (v.) cu indicațiunea armoniei.

Cu sec. 18 se născu o nouă formă care jucă un rol capital în dezvoltarea muzicēi instr.-ale propriu zisă. Virtuozii violoniști italieni, cari nu găseau un cimp suficient pentru a-și desfășura artificele talentului lor în nici una din formele precedente, creară *concertul* (v.), care dezvoltându-se chiar de la început sub două forme principale, prin una, *concerto grosso*, conduse direct la *sinfonia* modernă, punctul culminant al muzicēi instr.-ale propriu zisă.

Dacă acum aruncăm o privire asupra constituțiunei artei muzicale în diferitele epoci, vedem că Antichitatea nu cunoștea decît melodia: o aceiași melodie cîntată de una sau mai multe voci pe care le acompania în unison sau octavă unul sau un număr cit de mare de instr.-e. Evul mediu precumiză o polifonie complicată, aproape lipsită de melodie: contrapunctiști creară compozițiuni pentru un mare număr de partide, destinate vocilor, cari adese, iera susținute în unison respectiv de diferite instr.-e. Timpurile moderne stabiliră principiul predominirei melodiei în polifonie și această stabilire duse muzica instr.-ală cu pași giganticî pe calea progresului. Prin acest principiu rolul muzicēi acompaniatoare iera modificat; acest rol nu mai iera acel de a menține vocea urmînd-o melodie, ci acel

de a susține conținutul armonic al melodiei principale.

Unirea muzicēi instr.-ale cu drama, unire care datează de aproape trei secolî, a dat în cetul cu incetul naștere unui stil particular, așa zis *expressic*. De la început chiar pe lingă scopul de a susține vocile, mūzica instr.-ală acompaniatoare avea ca temă a susținei expr. dramatică a textului, a diferitelor situațiuni scenice. Formațiunea acestui stil, ajutat de perfecționările aduse diferitelor timbre ale paletēi orchestrale moderne, dădu un puternic avînd artei instrumentațiunei (v.). De la orchestra de acompaniamēt, acest stil trecu la muzica instr.-ală pură, care ne prezintă specimene de compozițiuni, adevărate tablouri în cari se desfășură un eveniment dramatic, în cari instr.-ele joacă adevărate roluri, expriind anumite caractere și situațiuni. În cel mai înalt grad al muzicēi descriptive, care în secolul nostru mai cu sană a numărat atîtea campioni de prima forță.

Muzica instr.-ală se manifestează în diferite moduri, cu stilurile iei deosebite. Astfel o vedem sub forma de soluri fie pentru instr.-e polifone, (orga, piano, armoniu) fie pentru instr.-e monodice acompaniate (violină, flaut, clarnetă, violoncel ș. a., acompaniate de piano sau de alte instr.-e) sau în grupări mici, de la duet până

la nonet concertant, formind cea ce se numește muzică de cameră (v.). În grupări mari asemenea lea se prezintă sub diferite forme, după natura instr.-elor întrebuințate. Astfel avem gruparea exclusivă de instr.-e de îmbrăcatură, cea ce ne dă o *fanfară*: adăugirea instr.-elor cu gură și ancie transformă fanfară în *armonie*. Aceste două specii de grupări, sint practicate mai cu samă pentru bandele *militare* (v.) de unde li se mai dă încă numele de *muzică* sau *orchestre militare*. În fine adăugirea, pe lângă instr.-ele unei armonii, a instr.-elor de coarde, constituie cea ce se numește o *orchestră simfonică* sau o *orchestră propriu zisă*. Aceste diferite grupări au forme speciale preferate, și detalii asupra lor se pot încă vedea la articolele respective.

Instrumentație iese atit lucrarea compozitorului care determină diferitelor instr.-e dintr'o orchestră sau altă grupare instr.-ală rolul ce fiecare are a ținea în execuțiunea unei compozițiuni (v. a. *instrumenta*) cit și ramura studiului muzical care ne învață a face această lucrare.

I. ca știință cuprinde două părți: 1) Studiarea fiecărui instr. luat în sine: extensiune, registră, caracterele timbrului, modul de minuire; 2) Studiarea instr.-elor în combinațiunile lor, caracterele expresive

ale diferitelor combinațiuni de instr.-e și ale diferitelor familii instr.-ale.

Tratatele de I., cași acele raportindu-se la melodie sau la armonie, expun principiile generale și studiază procedeurile tehnice ale marilor maeștri. Dar ca și melodia și armonia, mai mult chiar poate decit iese, I. depinde de gustul mai mult sau mai puțin dezvoltat al compozitorului, de imaginațiunea, de geniul lui. Numai în aceste surse poate iese găsi efecte nouă și chiar aplicarea oportună a procedurilor cunoscute. S'a comparat I. muzicală cu arta coloritului în pictură și în adevăr nimic ca I. nu poate da desemnului sonor ce ne reprezintă o compozițiune, acel suflu puternic de viață care o face să atingă maximum de intensitate în expresiune, fie că iese chestiune de muzică pur instr.-ală, fie că iese chestiune de voce acompaniată.

Deși instr.-e au existat din cea mai adincă antichitate, și aglomerațiunii instr.-ale vedem participind în toate timpurile la serbări și la tot felul de pompe, arta și știința I.-ei iese cu totul modernă. În adevăr, iese clar de înțeles ca I., cea mai supremă expresiune a polifoniei, nu putea lua naștere decit în urma dezvoltării și stabilirii principiilor acesteia. Asemenea nu ne putem imagina această artă, bazată exclusiv pe nuanțele rafinate ale

timbrelor diferitelor instr.-e, atit cit marea majoritate ale timbrelor ce formează orchestra lipseau, sau cel puțin instr.-ele din cari au derivat aceste timbre moderne iera intr'o stare atit de primitivă că, chiar in privința intonațiunei iera adese de ajuns aproximativul.

Astfel istoria I.-ei propriu zisă, a artei combinațiunilor instr.-ale, nu poate avea nimic comun nu numai cu Autichitatea, dar nici chiar cu Evul mediu, cu tot nămolul de instr.-e din acele timpuri, ce au parvenit până la noi. In adevăr ceia ce se cerea de la instr.-e in acele epoci indepartate iera sau o discretă susținere a vocei in cîntare, sau sonoritatea sgomotoasă a maselor de muzicanți in pompe și serbări.

Primii secolii ai polifoniei nu aduc nici o schimbare artei instr.-ale in această privință. Dar cu cit muzica vocală intimpină mai multe greutăți in interpretarea artificiilor complicate ale artei contrapunctice, cu atit se simțea nevoia a susținea vocile din coruri prin instr.-e. Astfel vedem deja in sec. 16 instr.-ele grupate in familii, după modelul vocilor, formate din instr.-e construite pe același tip, dar prin dimensiuni corespunzînd extensiunilor de sopran, alt, tenor și bas. In astfel de familii vedem constituindu-se trompe-

tele, trombonii, flușerele și flautele, oboiele, chitarele, violele ș. a.

Modul de I. a aceluși timp iera foarte simplu și foarte natural : sau o familie completă de instr.-e susținea diferitele voci ale corului urmărindu-le cu mai multă sau mai puțină stricteță partidele, sau grupul instr.-al acompaniator iera format din indivizi luați din diferite familii de instr.-e, dar corespunzînd vocilor ce aveau a susținea. Acest procedeu de I. iera practicat chiar și pentru muzica pur instr.-ală, a căreia stil nu iera decit o imitațiune a stilului vocal.

Caracterul particular al I.-ei până la inceputul sec. 17 iera aglomerarea agenților sonori și a timbrelor variate intrebuintate după genul vocilor ce aveau a acompania și mai tirziu chiar, după caracterul personajului acompaniat. Aparițiunea basului continuu (v.) dădu orchestrei soliditatea ce-î lipsea, fără ca prin aceasta însă modul de I. să primească modificățiuni simțite.

Reforma realizată însă la inceputul sec. 17 de către măștrii florentini (v.) in favoarea stilului monodic, necesită naturalmente o schimbare a procedeuului de I. uzitat până atunci, procedeu care totuși se menținu, mai cu samă in Germania, pentru muzica destinată serbărilor și pompelor și pentru corurile bisericesti. In teatru

Insă orchestra căutînd a se retrage din ce în ce mai mult în fața solistului, care devine totul, se văzu redusă în curînd la basul continuu, executat de clavecin, și la quartetul de coarde.

În adevăratul debut al l.-ei moderne, debut caracterizat printr-o excesivă modestie.

Acest sistem de orchestră redusă la cea mai simplă expresiune, îe în favoare, mai cu seamă în Italia, până la sfîrșitul sec. 18, în care timp orchestra de teatru nu constă decît din quartetul de coarde către care se adaugă ocazional unele instr.-e de suflare, adevăratul loc al acestora fiind în pompele mărețe și serbările șgornotoase.

Mai mult încă, școala italiană a sec. 17 stabilise în locul vechilor forme contrapunctice, formule de acompaniament, formate din cîteva acorduri, cele mai simple posibil, numai să poată susține vocea. Îe ușor de înțeles că în aceste condițiuni, l. îe redusă simplu la chestiunea de realizare a armoniei indicate de cifrele basului continuu.

Favoarea de care se bucură stilul italian trecînd munții, făcu pe compozitorii francezi și germani a adopta formele de acompaniament și modul de l. al acestui stil. Totuși pe cînd în Germania vedem în biserică menținîndu-se vechile proceduri de l., cu un mare număr

de instr.-e, și chiar cu formele contrapunctice ale secolului trecut, în Franța vedem pe compozitorii de muzică dramatică îmbogățîndu-și succesiv orchestra cu noi agenți sonori cari, o dată introduși, se mențin și fac prin aceasta ca l. să realizeze pași importanți spre progres. Astfel vedem succesiv admiși în orchestră flautul alătura de fluiț pe care nu intrîzie a-l suplanta, trompa de vîntătoare care se transformă în cornul de armonie, clarneta, trombonul, harpa ș. a.

Încetul cu încetul orchestra își alipi astfel toate instr.-ele cari prin mîna factorilor primeau o perfecționare și la sfîrșitul sec. 18 îe complet constituită. Îe periodul în care arta l.-ei capătă un nou avînt, în afară de teatru, prin măștrii clasici ai muzicii simfonice, Haydn, Mozart și Beethoven, dar care avînt nu intrîzie a avea influențele sale în arta l.-i teatrale, influențe cari caracterizează tocmai evoluțiunea modernă a acestei arte. Gluck și Mozart sînt numele cari se impun în fruntea acestei evoluțiuni, și mai cu seamă Mozart, a cărui l. dramatică îe poate cea mai apropiată efectelor scenice și servi mult timp de model măștrilor francezi și germani. Mai tirziu, cu Weber, l. face un nou pas înainte: cu îel orchestra nu se mai mulțumește a face un acompaniament mai mult sau

mai puțin interesant vocilor, căutând a întări expresiunea dramatică a textului; ȳea tinde a lua un rol cu totul special în artă și I. lui Weber, a căreia influență ȳe colosală în timpul secolului nostru, tinde a prezinta spectatorului în teatru ca un decor sonor pe care se desfașură diferitele peripeții ale acțiunii scenice. În tot secolul influența I.-ei lui Weber ȳe simțită la cei mai mari maștrii, de la Herold până la R. Wagner.

În această perioadă modernă, în care I. simfonică și cea dramatică sint contopite într'o aceeași artă, se observă o specie de reîntoarcere către vechiul procedeu din sec. 16, de familie instr.-ale; astfel vedem reconstituindu-se familii: flaute, oboie, clarnete, saxofoni, sarn-sofoni, saxhorni, trompete, tromboni ș. a. formind grupe similare de indivizi de la sopran până la bas, procurind succesiv compozitorului mici orchestre variate și omogene, prin cari poate obține efecte nenumerate și pe care intrunindu-le ajunge la sonorități inaccesibile celor mai mari aglomerațiunii instr.-ale ale timpilor trecuți. În schimb cu toată mulțimea și varietatea timbrilor de care dispune paleta modernă, nicăiri nu se găsesc efecte de o sonoritate mai dulce și mai moderată ca în scrierile maștrilor moderni, ne excep-tind nici chiar I. meschină a

maștrilor italieni din sec. 17. Astfel paradoxa emisă și preconizată cum că, îndrumată de I. modernă, muzica va sfirși prin ceia ce a început, adică prin vuet, ȳe mai mult produsul dorinței de a face spirit pe seama unei arte incomplect cunoscute decit acel al observațiunii riguroase a realității: ȳe tot o specie de reîntoarcere sau de continuare a secolilor trecuți a căror savanți ȳubeau a scrie și vorbi de omni re scibili.

De la *Organographia* (1618) și *Theatrum instrumentorum* (1620) ale lui M. Praetorius, de la *Musurgia* (1636) lui Mersenne, cele întâi lucrări de valoare asupra instr.-elor muzicale, s'au scris și publicat un mare număr de tratate de I., unele, cele mai vechi, mărginindu-se natural-minte la partea întâi a acestei științi, altele, abordind întregul ȳei. Marele opuri asupra compozițiunii ale lui Marx, Lobe ș. a. conțin în ȳele și tratate de I. Alți autori au dedicat I.-ei opuri speciale; între acestea tratatul lui Berlioz ȳe clasic și s'a bucurat de onoarea traducțiunii în toate limbele lunei muzicale. Între autorii mai noi Gevaert a scris un tratat de I. foarte dezvoltat și ca lucrări mai modeste, dar de o valoare incontestabilă se pot cita între altele opurile lui Guiraud, Riemann ș. a. Instrumentisl ȳe muzicantul executant pe un instr.

ntavolare (it.) = a pune în tablatură (v.), expr. întrebuințată în secolii trecuți pentru a exprima lucrarea transcrierii unei compozițiuni din vechea notațiune măsurată în una din tablaturele uzitate, pentru orgă, lăută ș. a.

ntavolatura (it.) = *tablatură* (v.). nleger valor *notarum* (lat.) expr. întrebuințată în terminologia vechei notațiuni măsurate pentru a denumi valoarea exactă a figurelor de notă, acea obicinuită, prin opoziție cu acele modificate, pe care le lua sub influența diminuțiunei (v.) proporțiilor (v.) ș. a. Semnele cari restabileau aceasta erau cercul și semicercul prin opoziție cu acele ale diminuțiunei (aceleași traversate de o linie verticală) sau cu fracțiunile proporțiilor. Astăzi valoarea absolută a figurelor de notă depinde de la terminul de mișcare sau de la cifrele metronomice. Anterior sec. 17 n'au existat asemenea indicațiuni, dar cum mișcarea totuși varia, influențată de caracterul textului în muzica vocală sau de ritmul dansului în cea instr.-ală, se înțelege că și valoarea absolută varia. Dar lăsingd la o parte această modificare a valorii sub influența mișcării, chiar în mișcarea moderată această valoare a variat cu timpul. Astfel *brevă*, nota principală a vechei notațiuni proporționale, avea în sec. 13 aproximativ aceeași va-

loare pe care o are *minima* în sec. 16 și semiminima de la sec. 17 în coace. M. Praetorius (în *Organographia*, 1618) fixează în mișcarea moderată valoarea absolută a brevei la $\frac{1}{10}$ de minut, ceia ce dă 80 de semiminime pe minut sau M. M. = 80, aproape aceeași valoare ce are și azi. Integrant, epitet dat de unii autori notelor ce fac parte constitutivă dintr'un acord; ie întrebuințat deci în același sens cu epitetul *real* (v.).

Intensitate ie energia cu care se produce un sunet. Iea ie proprietatea ce face ca sunetele să fie auzite la distanțe mai mari sau mai mici, să impresioneze mai tare sau mai slab urechea. În condițiuni incurjurătoare egale, propagațiunea sunetului făcându-se în sferă concentrice, și suprafețele acestor sferă fiind în raport direct cu patratul razelor, urmează că I., care se distribuie într'un mod egal pe diferitele puncte ale acestor suprafețe, va fi în raport invers cu aceste patrăte cu alte cuvinte în raport invers cu patratul distanței dintre corpul sonor și organul auditiv. Astfel de ex. un observator pus la 2 m. distanță de un diapason va auzi sunetul cu o I. de 4 ori mai mică decit acel ce pune diapasonul în vibrațiune, presupunnd, că ie au aceeași putere auditivă: pus la 4 m. I. va fi de 16 ori mai mică.

Principalul factor al I.-ei iese amplitudinea vibrațiilor; astfel iese depinde în primul rang de puterea de atac care provoacă vibrațiunea. Raportul dintre amplitudine și I. iese vădit în vibrațiunea coardelor: făcând să vibreză o coardă, vedem că cu cit specia de umfiătură ce se observă către mijlocul iese scade, cu atit și I. scade.

În afară de amplitudine însă alte cauze exterioare influențează mai mult sau mai puțin asupra I.-ei. Astfel iese natura și densitate mediului propagator. Sub clopotul deșert al unei mașini pneumatice vibrațiunile ne putindu-se propaga, I. va fi nulă.

Prezența altor corpuri capabile a vibra prin simpatie mărește I. sunetului emis. Pe aceste circumstanță iese bazată teoria lăzilor de rezonanță, cari joacă un rol atit de important în construcțiunea instr.-elor de coarde. Instr.-ele de suflare lipsite de acești agenți ai sonorității au altă circumstanță care le mărește I. sunetelor emise; prin natura lor (tuburi sonore) iese concentrează undele aruncându-le într'o aceeași direcțiune. Aparatele destinate a duce vocea la distanță (*v. Propagațiune*) sint bazate pe același principiu: a împiedeca pe cit posibil propagațiunea sferică a sunetului, circumstanță care are chiar o mai mare influență asupra I.-ei de-

cit prezența lăzilor sonore. Ie ceia ce explică faptul cum că un instr. de suflare are totdeauna o sonoritate mai pătrunzătoare de cit un instr. de coarde.

Localul în care se produce sunetul influențează asemenea asupra I.-ei. În aer liber I. va fi cu mult mai mică decit într'o sală, a căreia pereți, prin reflecțiune (*v.*) concentrează undele sonore și întăresc astfel sunetul produs.

În fine puterea de percepțiune a organului auditiv al auditorului, fără a influența direct asupra I.-ei însăși, joacă totuși un rol: orî cit de intens ar fi un sunet în sine, nu există decit pentru acei ce au această facultate, dovadă iese „bate doba la urechea surdului” zicere care din nefericire nimene mai bine decit artiștii și în special muzicanții nu-î cunoaște marea aplicațiune ce are în viața practică.

Interludium (lat.) denumire dată unei mici bucăți de orgă ce se execută între un coral și altul.

Intermediare se zice în studiul armoniei despre vocile sau partidele mijlocii prin opoziție cu cele extreme. Vocii i. sint într'un cor mixt altistul și tenorul, într'un cor bărbătesc baritonul și tenorul II. Rolul lor de obicei fiind de a completa armonia schițată de partida melodică și de bas, au mai totdeauna partidele cele

mai puțin interesantă melodic. Stilul concertant însă caută a da acestor voci tot același interes, pe care-l prezintă și cele extreme.

Intermediu (fr.: *Intermède*, it.: *Intermezzo*, germ.: *Zwischen-spiel*) nume dat în secolii trecuți unor bucăți corale, sau mai cu samă unor mici acțiuni coregrafice sau dramatice-muzicale intercalate între actele unei opere, a unei drame sau chiar a unei comedii. I-ul nu iese o invențiune modernă și deja în teatrul grec găsim adese corul ne avînd altă misiune decît, făcînd reflecțiuni asupra acțiunii dramatice, să îndeplinească spațiul prea mare dintre un act și altul și chiar să lumineze spectatorul asupra punctelor ce i-au rămas poate obscure din ceea ce s'a petrecut în fața lui. În Evul mediu asemenea vedem între diferitele părți ale dramelor religioase intonîndu-se imne și psalmi. Mai tirziu, în unele tragedii moderne vedem încă intermedii corale tot legîndu-se de acțiune și mărîndu-î efectul; dar cu timpul s'a început a se scrie mici piese avînd destinațiunea de a îndeplini golul dintre acte și trăind subiecte cu totul străine acțiunii principale; atît teatrul francez cit și cel italian și cel spaniol ne prezintă specimene de asemenea intermedii: mici baleturi, farse, sau chiar mici opere comice interpretate de

două sau cel mult trei persoane. ca *Serva padrona* de Pergolese, *le Devin du Village* de Rousseau ș. a.

Foarte în favoare în sec. 17 și 18 acest gen a decăzut cu totul în sec. 19 sau mai bine zis a luat în spectacol un loc mult mai convenabil, pîrîzînd în același timp și dreptul la denumirea de I. Dacă și azi se mai scriu mici opere, baleturi sau alte piese într'un act sau se mai reprezintă de acele cari altă dată se numeau I. locul lor propriu iese la începutul spectacolului (fr.: *lever de rideau*) sau cite o dată chiar mai multe împreună îndeplinesc întreg spectacolul, și într'un caz și în altul neaducînd nici o daună unei alte lucrări de o mai mare importanță. Numai la teatrul operei mari din Paris se obișnuiește încă, a se intercala, între actele operilor lipsite de momente coregrafice, cite un balet străin acțiunii; iese un obicei însă care iese departe de a adăugi ceva la prestigiul acestui teatru (v. *Balet*).

Prin analogie s'a dat încă denumirea de I. bucăților muzicale ce se execută între actele unei opere sau precedînd imediat ridicarea cortinei pentru a se juca un nou act și chiar bucăților de muzică simfonică executate *a mezza voce* de către orchestră în unele drame și tragedii în timp ce pe scenă se desfășură unul din

momentele principale ale acțiunii dramatice (v. *Melodramă*).

În muzica mai nouă se dau numele de I., de preferență termenul italian *Intermezzo*, la mică bucată simfonice. analoge până la un punct în formă și caracter cu clasicul *scherzo*, cu alte cuvinte la compozițiuni bazate pe idei ușoare, delicate, cu dezvoltări ale căror calități sînt gingășia, grația, eleganța. Bizet, Massenet, Delibes, Mascagni ș. a. ne prezintă modele în acest gen.

În fine unii compozitori au dat încă acest nume unor mici bucăți destinate pianului, fără a avea însă pentru aceasta alt motiv decît doar convingerea că iele nu vor servi nici o dată altfel decît ca linie de trecere de la o bucată la alta. Interval se numește relațiunea dintre două sunete în privința înălțimei lor. Din Antichitate și până în timpurile moderne aprecierea I.-elor și clasificarea lor s'au făcut atît după legile acustice cît și după judecata urechei. Dar în toate timpurile au fost divergențe de opinii și doctrine foarte deosebite. Astfel deja la Greci (v.) găsim două școli cu principii opuse, diferind nu numai în privința clasificării I.-elor, dar și a naturii lor. Canonicii, a căror șef iera Pitagora, bazeau doctrina lor pe calculele matematice, pe diviziunea monocordului; armonicii, a căror șef iera

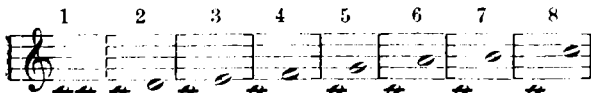
Aristoxene, considerau urechea ca judecător suprem. Se vorbește despre un op, datorit lui Didim, care ar fi rezumat divergențele doctrinelor acestor școli, op cari însă nu a parvenit până la noi. Cel mai principal reprezentant al teoriei canonicilor iese matematicul Euclid, care în opul său trăind despre diviziunea canonului expune natura și formațiunea I.-elor constitutive ale scării diatonice. Alți autori (Theo din Smirna, Claudiu Ptolomeu ș. a.) au reprodus calculele I.-elor după principali preconizatori ale doctrinelor acestei școli: Pitagora, Filolaos, Arhitas, Eratostene, Trasilas, Didim, Ptolomeu, și Bellermann, în opul său *Anonimi Scriptio de Musica* dă un tablou sinoptic al I.-elor, cu valorile lor acustice calculate de acești diferiți autori. Cit pentru doctrinele armonicilor le găsim expuse de însuși șeful acestora în opul său *Elemente armonice*.

Lăsînd la o parte teoria I.-elor minime (v. *Coma*) care deși neglijate totdeauna în practica muziceii, în Antichitate. în Interval mediu ca și în timpurile moderne, n'au dat totuși mai puțin de lucru teoricianilor din toate timpurile, de la canonicii greci până la precorizatorii moderni ai intonațiunii pure, precum și I.-ele imaginare ale muziceii bisericesti orientale (v. *Psallichie*) rezultate ale intonațiunilor defectuoase

erijate în principii, teoria și clasificarea I-elor muzicale se poate rezuma în modul următor.

I-ele își iau numele de la numărul gradelor unite ce cuprind. Astfel două sunete pe același grad formează *unison* (1); cind sunetele sînt grade alăturate, formează o *secundă*

(2); cind sunetul superior vine ca al 3-le grad al celui inferior, formează o *terță* (3); ca al 4-le grad, o *quartă* (4); ca al 5-le grad o *quintă* (5); ca al 6-le grad o *sexță* (6); ca al 7-le grad o *septimă* (7), ca al 8-le grad o *octavă* (8).



Am putea merge mai departe și am avea I-e de 9 grade, *nona* (9); de 10 grade, *decima*

(10); de 11 grade, *undecima* (11); de 12 grade, *duodecima* (12) și așa mai departe.



Cum însă în aceste I-e mai mari decît octava, nota a doua nu iese decît îndepărtarea cu o octavă a notei superioare a unui alt I. mai mic decît octava, s'a convenit a se numi cele mai mici decît octava I-e *simple*, iar celor mai mari decît octava a li-se da aceiași denumire ce ar avea I-ul format de cele două note luate în limitele octavei, complectat prin epitetul *reduplicat*. Astfel do_2-sol_3 iese o *quintă* (5); do_2-sol_4 iese o *quintă reduplicată* (12). Unii autori întrebunțează chiar și epitetul *triplicat* pentru I-ele ce trec peste limitele a două octave.

Totuși în studiul compoziției, în formațiunea acordurilor.

lor, în resturnările contrapunctice, și în alte cazuri, se preferă a se întrebunța termenii de *nonă*, *decimă* ș. a.

I-ele pot fi *melodice* sau *armonice*. Sînt *melodice* cînd sunetele ce le formează sînt auzite succesiv; în cazul contrar, cînd sînt sunete simultanee, I-ele sînt *armonice*.

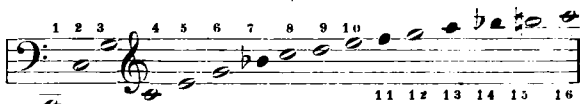
Înălțimea sunetelor fiind în raport direct cu numărul vibrațiilor, și în raport invers cu lungimea coardelor sau a undelor sonore. În studiul științific al teoriei muzicale I-ele sînt reprezentate prin unul din raporturile numerice dintre aceste cantități. În aceste raporturi, cari de altminterea sînt reciproce, numărătorul se

rapoartă la sunetul cel mai grav, iar numitorul la cel mai acut; cind terminii raportului exprimat sint relativî la numărul vibrațiunilor, termenul cel mai mic reprezintă sunetul cel mai grav; cind sint relativî la lungime, termenul cel mai mic reprezintă sunetul cel mai acut. Astfel de ex. raportul $\frac{2}{1}$ ne spune că lungimea coardei care ne-ar da sunetul cel mai grav (numărătorul), va fi de 2 ori mai mare decît lungimea coardei ce ne-ar da sunetul cel mai acut (numitorul); reciprocul seu, $\frac{1}{2}$, ne spune că sunetul cel mai acut (numitorul) va fi produs de un

număr de 2 ori mai mare de vibrațiuni decît cel mai grav (numărătorul).

În studiul elementar al teoriei muzicale, se iea ca unitate de măsură pentru aprecierea și clasificarea l.-elor *tonul* și jumătatea lui, *semitonul*, cari nu sint altă ceva decît valorile deosebite ale l.-ului de secundă.

Se numesc l.-e *naturale*, acele pe care le găsim în scara naturală a sunetelor. Seria armonică ne procură ușor mijlocul de a le aprecia și a găsi raportul numeric ce le reprezintă.



l.-ele se clasifică în *consonante* și *disonante*.

1) *Consonante* sint acele ce pot intra în constituțiunea unui acord de repaus, major sau minor, de unde încă denumirea de l.-e *de repaus* ce li se mai dă. Aceste l.-e, cari ne prezintă relațiunile cele mai simple, sint:

1) *Unisonul*, reproducerea aceluiași sunet, cu raportul $\frac{1}{1}$, attî în privința numărului vibrațiunilor cît și a lungimei coardelor.

2) *Octava*, relațiune dintre fundamentală și armonica 2

sau dintre ori care armonică și armonica de un rang dublu (2 și 4, 3 și 6, 5 și 10 ș. a.), cu raport numeric $\frac{2}{1}$, cuprinde 6 tonuri. Reduplicările ieî au ca raporturi una din potențele lui 2 pe unitate; astfel dubla octavă (do_1 - do_3) ie reprezentată prin $\frac{4}{1}$, tripla octavă (do_1 - do_7) prin $\frac{8}{1}$ ș. a.

3) *Quinta*, relațiune dintre armonicile 2 și 3, (sau 4 și 6, 6 și 9, 8 și 12, 10 și 15) cu raport numeric $\frac{3}{2}$, cuprinde 3 tonuri $\frac{1}{2}$. Reduplicarea ieî, *duodecima*, relațiune dintre fundamentală și armonica 3 (sau dintre armonicile 2 și 6, 3 și

9, 4 și 12, 5 și 15) are raportul numeric $\frac{3}{1}$.

4) *Quarta*, relație dintre armonicile 3 și 4 (sau 6 și 8, 9 și 12, 12 și 16) cu raport numeric $\frac{4}{3}$, cuprinde 2 tonuri $1\frac{2}{3}$. Reduplicarea ei, *undecima*, relațiune dintre armonicile 3 și 8 (sau 6 și 16) are raportul numeric $\frac{8}{3}$.

5) *Terța*, de care în seria armonică găsim două specii: a) *terța majoră*, relațiunile dintre armonicile 4 și 5 (sau 8 și 10, 12 și 15) cu raport numeric $\frac{5}{4}$, cuprinde 2 tonuri și b) *terța minoră*, relațiune dintre armonicile 5 și 6 (sau 10 și 12) cu raport numeric $\frac{6}{5}$, cuprinde 1 ton $1\frac{1}{2}$. Reduplicările,

decima majoră, relațiune dintre armonicile 4 și 10, cu raport $\frac{5}{2}$ și *decima minoră*, dintre armonicile 5 și 12 cu raport $\frac{12}{5}$.

6) *Sexta*, de care asemenea în seria armonică găsim două specii: a) *sexta majoră*, relațiune dintre armonicile 3 și 5 (sau 6 și 10, 9 și 15), cu raport numeric $\frac{3}{2}$, cuprinde 4 tonuri $1\frac{1}{2}$ și b) *sexta minoră*, relațiune dintre armonicile 5 și 8 (sau 10 și 16), cu raport numeric $\frac{8}{5}$, cuprinde 4 tonuri. Reduplicările, *terț-decima majoră*, dintre armonicile 3 și 10, cu raport $\frac{10}{3}$ și *terț-decima minoră*, dintre armonicile 5 și 16, cu raport $\frac{16}{5}$.

Unison.
Octavă.
Quintă.
Duotezimă.
Quartă.
Undecimă.
Terță majoră.
Terță minoră.
Decimă majoră.
Decimă minoră.

Sextă majoră.
Sextă minoră.
Terț-decimă majoră.
Terț-decimă minoră.

Aceste I.-e consonante sînt la rîndul lor clasificate în *perfecte* sau *pure*: unisonul, octava, quinta și quarta, cu reduplică-

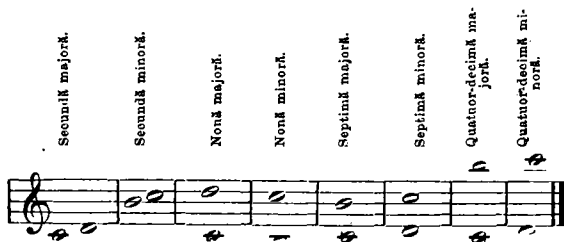
rile lor, și în *imperfecte*: terța și sexta, cari pot fi majore sau minore.

II) *Disonante* sînt I.-ele cari, producînd o impresiune mai mult sau mai puțin aspră asupra auzului, nu pot intra în constituțiunea unui acord perfect, unui acord de repaus, și cer în urma lor o rezoluțiune, cea ce le face a fi încă numite I.-e de *mișcare*. Iele au raporturi numerice mai complicate decît cele consonante. I.-e disonante în seria armonică găsim (lăsînd la o parte pe acele formate prin armonicile 7, 10, 11, 13 și 14, cari sînt sau prea jos sau prea sus pentru a putea intra în constituțiunea unei game împreună cu celelalte):

7) *Secunda*, de care găsim două specii: a) *Secunda majoră*, relațiune dintre armonicile 8 și 9 sau 9 și 10, cea ce-î dă două raporturi numerice, $\frac{9}{8}$ și $\frac{10}{9}$, deosebindu-se între iele prin raportul neglijat $\frac{81}{80}$ (v. *Coma*) și b) *secunda minoră*, relațiune dintre armonicile 15 și 16, cu raport nu-

meric $\frac{16}{15}$. Ie considerată ca jumătatea celei majore, și deși această apreciere nu iese exactă, aceste valori sînt luate ca unitate de măsură în aprecierea I.-elor. O reduplicare nu găsim în seria armonică decît pentru secunda majoră, nona majoră, relațiunea dintre armonicile 4 și 9, cu raport numeric $\frac{9}{4}$. Pentru *nona minoră*, trebuie să ne suim pînă la armonica 32, octava armonică 16, care cu armonica 15 ar forma acest I., cu raportul numeric $\frac{32}{15}$.

8) *Septima*, de care asemenea găsim două specii: a) *septima majoră*, relațiune dintre armonicile 8 și 15, cu raport numeric $\frac{15}{8}$, cuprinde 5 tonuri $\frac{1}{2}$ și b) *septima minoră*, dintre armonicile 5 și 9 sau 9 și 16, cea ce-î dă raporturile $\frac{9}{5}$ sau $\frac{16}{9}$, diferind între iele asemenea printr'o *coma* ($\frac{81}{80}$). Reduplicări avem *quatuordecima majoră*, dintre armonicile 4 și 15, cu raport $\frac{15}{4}$ și *quatuordecima minoră* cu raporturile $\frac{18}{5}$ sau $\frac{32}{9}$.



INTERVAL

- 229 -

INTERVAL

În afară de aceste I.-e pe care ni le dă seria armonică, în scara naturală se mai găsec două I.-e ne clasate până aici. Aceste sînt: a) *quarta* formată între gradele *fa-si*, cu raport numeric $\frac{25}{18}$, cuprinzînd 3 tonuri și b) *quinta* formată între gradele *si-fa*, cu raport numeric $\frac{36}{25}$, cuprinzînd 3 tonuri. Apoi prin ajutorul alterațiilor, nu numai I.-ele minore pot fi prefăcute în majore și viceversa, dar se obține încă o lungă serie de alte I.-e. Raporturile numerice ale acestor I.-e sînt mult mai complicate și chiar variază ușor după modul de formațiune. Iele sînt calificate de *creșcute* sau *mărite* cînd valoarea lor e mai mare cu un semiton decît valoarea I.-ului perfect sau major corespunzător, și de *mîșurate*, cînd această valoare îe mai

mică cu un semiton decît cea a I.-ului perfect sau minor corespunzător.

Astfel *quarta fa-si* îe creșcută, și *quinta si-fa* mîșurată.

Cele mai uzitate dintre I.-ele obținute prin alterații sînt:

1) *Semitonul cromatic* ($\frac{25}{24}$), impropriu numit încă *unison creșcut*.

2) *Secunda creșcută* ($\frac{75}{64}$) de un ton $\frac{1}{2}$.

3) *Terța mîșurată* ($\frac{144}{125}$) de un ton.

4) *Quarta mîșurată* ($\frac{32}{25}$) de 2 tonuri.

5) *Quinta creșcută* ($\frac{25}{16}$) de 4 tonuri.

6) *Sexta creșcută* ($\frac{125}{72}$) de 5 tonuri.

7) *Septima mîșurată* ($\frac{128}{75}$) de 4 tonuri $\frac{1}{2}$.

8) *Octava mîșurată* ($\frac{16}{25}$) de 5 tonuri $\frac{1}{2}$.



Toate aceste I.-e, atît în acustică, din cauza raporturilor complicate ce le reprezintă, cît și în muzica practică din cauza ortografiei lor și a constituțiunii armonice sau melodice sub care se prezintă, sînt clasificate între disonanțe. Stabilirea sistemului temperat însă face că unele din îele nu satisfac condițiunii I.-elor di-

sonante, de a impresiona într'un mod mai mult sau mai puțin aspru auzul; și în adevăr, aceste I.-e calificate de disonante sînt echivalente pentru auz cu alte I.-e calificate de consonante. Astfel *secunda creșcută (sol-la #)* = *terța minoră (sol-si b)*, *quarta mîșurată (fa # - si b)* = *terța majoră (fa # - la #)*, *quinta creșcută (sol-re #)* = *sexta mi-*

noră (*sol-mi* ♯), septima micșurată (*fa* ♯-*mi* ♯) = sexta majoră (*fa* ♯-*re* ♯).

Unii autori refuză quartei de 2 tonuri $1\frac{1}{2}$ epitetul de perfect, bazându-se pe faptul că în studiul armoniei, ȳea cere adese precauțiuni cum cer disonanțele; o numesc totuși *dreaptă*. Alții încă, bazați pe faptul că în scara naturală găsim atit quartele cit și quintele de două specii, ca și secunde, terțele, sextele și septimele, numesc quinta de 3 tonuri $1\frac{1}{2}$ (*do-sol*) majoră, și cea de 3 tonuri (*si-fa*) minoră, iar quarta de 3 tonuri (*fa-si*) majoră și cea de 2 tonuri $1\frac{1}{2}$ minoră. Sînt subtilități și divergințe a căror discuțiune nu-și poate găsi locul aici.

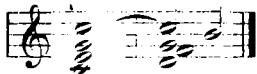
Practica ne face a calcula cu ușurință valoarea în tonuri a unui I. și specia lui. Cînd în această obicinuință ne lipsește determinarea speciei se face cu ușurință raportînd I.-ul dat la scara naturală. În adevăr, fără a ne mai opri la secunde și terțe cari evident sînt atit de ușor de calculat, în scara naturală sînt perfecte toate quintele și quartele (sau drepte) afară de acele formate de notele *fa* și *si* (quinta *si-fa* micșurată, quarta *fa-si* crescută); iar sextele și septimele sînt majore dacă cuprind un singur semiton, minore dacă cuprind două semitonuri. Astfel fie de ex. I.-ul *fa* ♯-*mi* ♯; în scara naturală septima *fa-mi* cuprin-

zînd un singur semiton (*si-do*) ȳe majoră; bemolul notei superioare pogorînd-o, scade din valoarea I.-ului și septima *fa-mi* ♯ ȳe minoră; diezul notei inferioare suînd-o scade încă din valoarea I.-ului și septima *fa* ♯-*mi* ♯ ȳe micșurată. Fie încă I.-ul *si* ♯-*fa* ♯; în scara naturală *si-fa* ȳe o quintă micșurată; diezul notei superioare suînd-o, adauge la valoarea I.-ului și quinta *si-fa* ♯ ȳe perfectă; bemolul notei inferioare pogorînd-o, adauge încă, și quinta *si* ♯-*fa* ♯ ȳe crescută.

O operațiune care ușurează încă determinarea speciei I.-elor ȳe resturnarea (v.) lor, care aplicată unui I. mare nedă un I. mic de o specie opusă. Astfel fie de ex. I.-ul *do* ♯-*si* ♯; resturnarea *si* ♯-*do* ♯ fiind o secundă crescută *do* ♯-*si* ♯ ȳe o septimă micșurată. Sau încă fie I.-ul *mi* ♯-*do* ♯; resturnarea *do* ♯-*mi* ♯ fiind o terță micșurată, *mi* ♯-*do* ♯ ȳe o sextă crescută.

Intestinele unor animale și în special acele de miel sînt întrebuițate în factura instr.-ală pentru a se fabrica coardele întrebuițate mai cu samă în instr.-ele de arcuș (v. *Coardă*). Înlărziere, artificii de compozițiune care constă în suprima-

rea momentană a unei note dintr'un acord și înlocuirea îei printr'o notă ce a făcut parte din acordul precedent



Scopul I.-lor ie de a introduce disonanțe artificiale în armonie. Iele se împart în *regulate* și *neregulate*. Cele regulate, numite și *suspensiuni* (v.) trebuie să îndeplinească oare cari condițiuni de preparație și rezoluție, a căror ne îndeplinire ne dau I.-i neregulate. Acestea sint proscrise din stilul sever și în stilul liber chiar nu se prezintă dect ca note de o valoare scurtă.

Intona (a) v. Intonațiune.

Intona, mic automat cu manivelă și cu cartoane perforate. Intonațiune ie în general emiterca cu vocea sau cu un instr. a unui sunet, dîndu-î gradul de înălțime convenit în raport cu sunetele încunjurătoare ale melodiei sau ale celorlalte voci sau instr.-e. Condițiunea principală a unei bune I. nu constă în frumuseța timbrului sunetului emis, ci în justeța raporturilor de înălțime ale diferitelor sunete. I. deosebește sunetele muzicale de cele articulate, cari nu sint altă ceva dect o serie de sunete emise fără a se ținea cont de raporturile stabilite pentru diferitele trepte ale sistemului muzical. Acustica ne determină

raporturile exacte în cari trebuie să fie diferitele sunete ce formează sistemul muzical, raporturi cari hotărăsc prin urmare I. ideală dorită (v. *Intonațiune pură*); urechilea omească însă admite în această privință oare care aproximație (v. *Toleranță*) ceia ce permite că sistemul practic muzical se îndepărtează mai mult sau mai puțin de această I. ideală. Totuși, trecînd această limită a toleranței urechilea omească, se cade în defectul unei I. false, întonînd prea sus sau prea jos. Astfel I. constituie partea cea mai principală și care are nevoie de cea mai mare îngrijire atît în studiul artei cîntului cît și în acel al execuțiunei instr.-ale. În adevăr, dacă la instr.-ele cu claviatură (orgă, armoniu, piano) I. depinde de la fabricarea instr.-ului, și nici măiestria nici calitățile instr.-istului nu pot corija întru nimic defectele de I. provenind din însuși construcțiunea instr.-ului sau dintr'un rău mod de acordare, la instr.-ele de suflare sau de arcuș și mai cu samă la vocea, I. depinde în cel mai înalt grad de la îndemănarea executantului. Gradul de presiune a buzelor tu instr.-ele de suflare, a degetelor minei stingi sau a arcușului în instr.-ele de coarde, influențează enorm asupra I.-ei. Faptul cum că cea mai mare parte a impresiunei ce produce muzica asupra au-

zului nostru iese datorită unei juste și bune I. ne dă măsura îngrijirii ce trebuie a da studiului I.-ei. Toți știm cât iese de penibil, ori cât ar fi de frumoasă o bucată de muzică, a o auzi executată de un cor în care într-o partidă se cîntă mai sus sau mai jos (v. a *distona*) sau cînd un solist iese în condițiuni analoge față de acompaniament, sau în fine cînd într-o bandă instr.-ală diferitele instr.-e nu sînt construite sau acordate după un același diapazon. Cînd la cîntăreți sursa acestui defect iese în însăși natura lui, numai exerciții sirguitoare și studii bine conduse formează auzul și vocea astfel ca să le ferească de iesel. Cînd însă, și se intimplă adese, acest defect provine din oboseala vocii ocazionată de sfôrțări persistente, studiile sînt nefolositoare și în aceste condițiuni numai un repaus poate reda vocii justa I.

Sub numele de *I. pură* se înțelege intonarea sunetelor după raporturile exact matematice ale intervalelor. În sistemul nostru muzical singur octava are I. pură; toate celelalte grade ale scării cromatice fiind temperate se îndepărtează mai mult sau mai puțin de această I. pură (v. *Temperament*). Vociile și instr.-ele de arcuș, executînd singure, au o tendință pronunțată către această I. Cînd sînt împreună cu altele însă, iesele sînt silite a tempera.

Realizarea I.-ei pure pe claviatură a ocupat în diferite rînduri imaginațiunea savanților și a constructorilor de instr.-e. În acest scop au fost construite în secolii trecuți claveciene universale (v.) și în secolul nostru, lăsîndu-se la o parte instr.-ele de coarde și claviatură, s'a căutat a se realiza aceasta pe instr.-e de genul armoniului, care, mai constant în acord, prezintă avantaje reale (v. *Enarmoniu*). Realizarea unei astfel de I. de o puritate ideală, ar trebui desigur se ne dea armonii cu adevărat cerești, dacă practica iese, cu cele peste 50 de taste în octavă, nu ar apărea de o complicațiune . . . infernală.

În muzica bisericeii apusene se dă numele de I. frazelor scurte pe care le intonează oficiantul și după care corul își iese tonul pentru a cînta antifoane, psalmi ș. a.

În factura instr.-ală se numește I. ultima fețuire ce îndreaptă micile inegalități sau neregularități de construcțiune, cari dispărînd, dau gradul de perfecțiune dorit timbrului instr.-ului.

Intonireisen (germ.), instr. de care se servesc factorii de orgi pentru a da ultima fețuire tuburilor, regulîndu-le astfel anciele sau gurele ca să deie intonațiunea convenită.

Intrada (sp.) v. *Intrare*.

Intrare iese, într-o compozițiune polifonică, momentul în care o

voce sau un instr. se produce, fie pentru prima oară, la începutul bucăței, fie în cursul ei, după o pauză mai mult sau mai puțin lungă. Se înțelege de la sine că ori ce I. a unei voci sau instr. concertant, pentru a produce efect, trebuie să se poată face remarcată, fie prin ritm, fie prin intensitate, timbru ș. a. Efecte frumoase și variate de intrări ne procură mai cu seamă fuga și compozițiunile în stil fugat, în cari vocile nu încep împreună, ci succesiv, ca alergind unele după altele. În orchestră un timbru menajat mai mult timp, sau chiar lăsat un timp la o parte, produce totdeauna efect prin reîntrarea lui. De la efectul produs de I. unui instr. izolat s'a trecut la acel produs de I. unei mase instr. ale: cine nu-și amintește efectul formidabil al intrării muzicei militare în *Faust*?

Se dă numele de *Sign de I.* unui mic semn întrebuit în canoanele scrise pe un singur portativ pentru a indica momentul cind diferitele partide trebuie să-și facă intrările lor; iese unul din semnele §. f. † sau chiar o steluță (*) . f. † Tot semn de I. se mai numește și semnul pe care dirigintele îl face coristului sau instr.-istului dintr'o orchestră pentru a-și atrage atențiunea asupra intrării sale după o pauză mai lungă.

Titlul de I. (fr.: *Entrée*, it.:

Entrata, sp.: *Intrada*) a fost dat încă une ori părței anterioare a unei compozițiuni de o formă ciclică (mai cu seamă la *Suită*, *Serenadă* ș. a.) parte numită generalmente *Introducere* (v.) și chiar bucăților simfonice servind de introducere băleturilor și altor spectacole din secolii trecuți, cari avind originea într'o modestă fanfară de trompete terminată printr'o cadențe suspensivă pe dominantă și ne avind parte altă misiune decit a atrage prin sonoritatea iese atențiunea asupra spectacolului, desvoldându-se a dat nașterea introducerilor magistrale numite în urmă *Uvertură* (v.).

Pentru I. în muzica bisericească apusene, v. *Introitus*.

Intre-acte v. *Entr'acte*.

Intrebare (fr.: *Demande*) nume dat cite-odată temei unei fugi sau motivului propus de antecedent într'o compozițiune în stil fugat.

Intreccio (it.) = țesătura. intrigă, nume dat cite o dată unor mici piese de teatru.

Intreg sau *complete*, epitet dat de unii autori instr.-elor de suflare cu îmbucătură cari pot emite sunetul fundamental al seriei lor armonice. Instr.-ele cu tub cilindric sau ușor conic, de tipul *trompetă* sau *corn*, nu pot emite acest sunet și sar direct la octavă (armonica 2) sau chiar la armonica 3. Pentru această instr.-ul trebuie să consistă într'un tub conic larg

relativ cu lungimea, condițiune ce nu îndeplinește decât instr.-ele fabricate pe tipul *goarnă*, vechile cornete și instr.-ele grave din familia saxhornilor modernă, cari formează puternicii bași ai armoniilor și fanfarelor militare. Unii tromboniști îndemânați încu reușesc a scoate din trombon aceasta formidabilă notă, atit ca fundamentală primitivă a tubului cit și acele provenite prin primele pozițiuni ale culisei.

Intrepido sau *intrepidamente* (it.) = cu îndrăzneală, ca termen de expr.

Introduciune, compozițiune muzicală de dimensiuni variabile, vocală sau instr.-ală, ce se pune la începutul unei compozițiuni de o întindere mai mare, pentru a-i servi oare cum de prefață. Caracteristica îei îe că nu are o formă hotărîtă, ci urmează absolut inspirațiunei compozitorului. Desvoltată din modeștele fanfare numite în secolii trecuți *Intrare* (v.) a dat naștere la rindul îei, luind forme mai mult sau mai puțin hotărîte. *Preludiului* (v.) și *Uverturei* (v.) moderne. În muzica pur sintonică, concertele, simfoniile ș. a. încă au mici Introducțiuni precedind prima parte, *Allegro* și chiar uvertura, care generalminte adoptă această formă, îe precedată adese de o mică I. într'o mișcare înceată.

În vechia operă, după ce forma uverturei a fost stabilită, s'a dat numele de I. primei bucăți

ce urmează neîmijlocit după uvertură. Îe cele mai de multe ori, și mai cu samă în operile mari (eroice sau tragice) o mare bucată corală, o scenă de acțiune, în care sînt intercalate diferite soluri. La unele opere chiar această I. îe legată direct de preludiu sau de uvertură terminată printr'o cadență suspensivă pe dominantă. Astfel de ex. se pot vedea în *Armida* de Gluck, în *Don Juan* de Mozart, în *Robert le Diable* de Meyerbeer ș. a. Operile comice se scutesc adese de această prefață, începînd direct cu o arie, un duet sau chiar cu dialog vorbit, iar drama muzicală modernă, care a înlăturat pe cit posibil formele convenționale, a lăsat la o parte obligațiunea acestei părți.

Introitus sau *Ingressa* (lat.) = intrare, nume dat în muzica bisericeii apusene primei bucăți antemergătoare a liturgiei, intonată de cor iu timp ce acel ce are a oficia merge de la sacristie la altar. Originar îera un întreg psalm încheiat prin doxologia „*Gloria patri*“ : mai tîrziu a fost prescurtat reduciudu-se la citeva versete dintr'un psalm, dar în tîmpii din urmă pare că a revenit în favoare, procurînd corului o bună ocaziune de a-și arăta măestria.

Învălit v. *Coardă*.

Invențiune, nume dat de Bach și contemporanii seî unor mici

compozițiuni destinate clavicinului și constind din transcrierea unei idei instantanee (inventată). Le oare cum cea ce s'a numit în urmă *impromptu* (v.). Bach a scris astfel de invențiuni pentru două voci, dar la alte mici compozițiuni analoge, în trei voci însă, le-a dat numele de *sinfonii*.

Inventionshorn (germ.) nume dat către 1760 de cornistul A. I. Hampel și factorul I. Werner, din Dresda cornului de viitoare perfecționat prin aplicarea tuburilor de schimb, nu ea mai înainte, la extremitatea instr.-ului, ci, prin ajutorul a două culise, către mijlocul lui. Către 1780 aceiași perfecționare a fost aplicată la trompetă, de factorul M. Vögel din Rastadt, și a dat naștere la cea ce s'a numit *Inventions-trompete*.

Invers, epitet întrebuințat uneori în loc de *resturnat* (v.).

Inversiune, reluarea unui motiv în altă direcțiune de cum a fost mai întâi propus. Astfel putem avea *I. simplă*, cind motivul dat iese resturnat astfel că intervalele ascendente le corespund intervale descendente și vice versa. Această specie de *I.* poate fi *riguroasă* sau *liberă* după cum tonurilor le corespund tonuri și semitonurilor semitonuri, sau această corespondență nu iese ținută în samă. *I. retrogradă*, cind reproducerea se face prin

mişcare retrogradă; ș. a. (v. *Resturnare*).

Inverlabilis (lat.) v. *Convertibil*, *lo* sau *lo*, nume dat în China unui fluier cu gură laterală (flaut) în antichitate numai cu 3 borte laterale, în timpurile moderne cu 6.

Iocosus v. *Jocosus*.

Iodlen (germ.) verb format prin onomatopee pentru a denumi un mod de cîntare particular elvețianilor, tirolienilor ș. a. și constind din trecerea bruscă de la registrul de cap la registrul de piept și vice versa, fără a cînta un text oare care, ci numai niște silabe alcătuite astfel ca să ușureze aceste salturi. Se produce o specie de sughițuri, cari desigur sînt alungate din arta *belcanto*-lui, dar cari produs al geniului popular sînt admise în unele coruri bărbătești și dau adese efecte foarte reușite de culoare locală. Cîntecele ineseși în cari se introduc astfel de efecte se numesc *Iodler*.

Ioko sau *Joco*, specie de dairea japoneză.

lombarde, denaturare a cuvîntului *Bonharde* (v.).

long sau *Yong*, specie de *gong* (v.) indian.

Ionian, *ionic*, sau *iasian*, nume dat unuia din vechile moduri grece. După ordinea tonurilor sau semitonurilor corespundea octavei lui *sol*, cu alte cuvinte în această privință iera același lucru cu *hiposfrigianul* (v.).
Între tonurile cîntului plan

- I. se numea scara lui *do*, al cincilea autentic, care ne prezintă tocmai modul major modern.
- Iolsu-dake** sau *Iolsu-dake*, castanete japoneze formate din două mici discuri de lemn menținute printr'o şușă nișă de alamă.
- Iou** v. *Iu*.
- Ipacoi** (gr.: Ἰπακοή = supunere, ascultare, nume dat în muzica bisericeii orientale la o rugăciune, specie de stihiră în care se vorbește despre învierea lui Hristos.
- Ipo** v. *Hipo*.
- Iporhema** (gr.: ἰπέρημα), specie de dans (v.).
- Iporoi**, denaturare a cuvintului gr.: ἀπορροή = scurgere, cădere, semn din notațiunea psaltichiei, ♯. indicind o mișcare descendentă de două grade treptat, de ex. de la *ga* ♯ *ru pa*.
- Ipostas** (gr.: ἰπóστασις) nume dat unor vechi semne întrebunțate în vechiia muzică a bisericeii orientale și reprezentind grupe de sunete, triluri, ornamente, cadențe atit de indispensabile orî cărui cîntăreț oriental, fie bisericesc fie profan. Din nefericire de mult nu se mai găsește nimeni care să poată interpreta aceste semne, a căror secret autorii l'au păstrat cu rigurozitate, și asupra semnificațiunei căroră cîntăreții ierau așa de acord că le interpretau fie care în modul seu.
- Ipsil** (de la gr.: ἰψήλιος = înalt) semn din notațiunea muziceii bisericeii orientale (♯). Ie una
- din vocalele care nu se întrebunțază nici o dată singură. După pozițiunea ce i se dă, în combinațiune cu oligon sau cu petasti, indică o mișcare ascendentă de quintă sau de sextă. În combinațiune încă cu kentema poate indica mișcări ascendente de septimă și octavă și întrebunțat dublu, deasupra unui oligon sau petasti, chîar o mișcare ascendentă de nonă.
- Ira** (it.) = minie. *Con I.* sau *irato*, ca termin de expr.
- Irak**, unul din modarile muziceii arabe.
- irato** v. *Ira*.
- Irmologic** v. *Ermologic*.
- Irmologion**, colecțiune de cîntări bisericesții numite *Irmos* (v.). Cel întăiu I. în limba romină a fost tipărit de Macarie (Viena 1827); un altul a fost tipărit de A. Pann (București 1848).
- Irmos**, nume dat la cîntări bisericesții, specii de melodii model pe care se cîntă o serie de mai multe diferite tropare. Ceva analog ie *podobia* pentru stihire. Cele mai vechi I.-e au fost compuse în sec. 14 de I. Cucuzel din muntele Atos.
- Irregularis** (lat.) = neregulat, epitet dat unei fugi, unui canon, unei imitațiuni ctnd nu urmează strict regulile stabilite.
- Irrisoluto** (it.) = nehotărit, ca termin de expr.
- Is**, sufix care în terminologia germană se adaugă pe lingă

literele ce reprezintă note pentru a arăta că acele note sînt diezate. Astfel *f* reprezintă nota *fa*, *fis* va fi *fa* diez. Pentru dublu diez se întrebuintează sufixul *isis*; astel *sisis* iese *fa* dublu diez.

Ischak unul din modurile muziceii arabe.

Isfahan sau *Ispahan*, unul din modurile muziceii arabe.

Isis v. *Is*.

Isochron = de aceiași durată. Vibrațiunile corpurilor, pentru a produce sunete muzicale, trebuie să îndeplinească această condițiune, cu alte cuvinte oricît de mică ar fi durata unei vibrațiuni, această durată să fie egală cu durata celei ce a precedat-o și cu cea a celei ce urmează; această condițiune nefiind îndeplinită, rezultatul nu iese decît un vuet.

Ison, (gr.: *ισον* = egal) semn din notațiunea psaltichiei (♭), indicînd repetarea sunetului precedent. A ținea I-ul înseamnă a ținea o specie de pedală prelungită pe o singură vocală (*a* sau *o*) în timp ce psaltul cîntă melodia; acest I. poate fi tonica, dominantă sau ori care alt grad din gama căreia aparține cea melodie și iese ținut de unul sau mai mulți cîntăreți sau chiar de copii, numiți *Isonari*.

Ispahan v. *Isfahan*.

Israiliți v. *Evrei*.

Intesso (it.) = același. *I. tempo* = aceiași mișcare.

Istoria muziceii iese partea din

studiile muzicale care se ocupă cu natura și originile muziceii, cu starea artei muzicale la diferitele epoci ale civilizațiunei omenești, și cu constatarea pașilor realizați în trecerea prin aceste diferite faze, până a ajuns în starea în care o vedem astăzi. I. m. ne prezintă două mari diviziuni: Prima, bazată numai pe ipoteze și deducțiuni, are a studia cum și în ce condițiuni muzica a luat naștere, ce experimente a încercat spiritul speculativ al omului asupra enunțărilor sunete posibile, pentru a le alege, a le ordona, a le regula în sisteme și a stabili legile după cari iese pot fi combinate împreună. A doua, bazată pe documente, obscure și problematice în cea ce privește civilizațiunile antichității, din ce în ce mai vii și mai netăgăduite cu cît ne apropiem de timpurile mai nouă, are a urmări cum diferitele popoare și diferiții maiștri au știut a se folosi de aceste elemente primitive și a forma din iese un material flexibil, care să le permită a crea nemuritoarele capete de operă cari înfruntînd veacurile se impun admirațiunei universale.

Cu toată favoarea de care s'a bucurat muzica, și starea de splendoare în care o vedem în diferite epoci, fapte cari ne iscă ideea că trecutul iese trebuie să fi deșteptat un viu interes în acele timpuri, abia în

sec. 18 învățații încep a se ocupa de aceste chestiuni. Anterior acestui secol vedem opuri cari se ocupă cu diferitele elemente ale artei muzicale, tratând despre elementele armoniei, despre notațiune, despre instr.-e ș. a., dar totul contimporan, sau abia atingând epoca imediat anterioară. Numai în a doua jumătate a sec. 18 vedem, aproape simultan, în trei diferite țări, patru mari învățați abordând acest spinos teren: Padre Martini (*Storia de la Musica*, 3 v. 1757—1781). J. Hawkins (*General History of the science and practice of music*, op tipărit în 5 vol., în 1776, dar fruct a 16 ani de muncă), Ch. Burney (*General History of music*, 4 vol. 1776—1789) și J. N. Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vol. 1788—1801). Din nefericire dintre aceste prețioase opuri numai cele două engleze merg până în epoca contimporană lor; aceluși al lui Martini se ocupă de muzica antică și încheie cu Grecii înainte de a intra în Evul mediu, iar același al lui Forkel merge până pe la mijlocul sec. 16. Analoage cu aceste sînt două mari opuri apărute în sec. 19 de A. W. Ambros (*Geschichte der Musik*, 4 vol. 1862—1878) și F. J. Fetis (*Histoire générale de la musique*, 5 vol. 1869—1875), ambele opuri întrerupte prin moartea autorului, cel întâi opri- du-se la Palestrina, cel

al doilea mergînd numai pînă în sec. 15.

Aceste rezultate necomplete se explică ușor, gîndindu-ne la enormitatea materiei și la timpul necesar pentru a aduna și a lua cunoștință de nesfîrșita cantitate de documente relative. În timpurile mai nouă studiile istorice asupra muzicii au înrolat tot mai mulți adepți, cari, călăuziți de acești uriași ante-mergători, au reușit a ne prezenta opuri îmbrățișînd întreg imensul cîmp al activității muzicale omenești. Acești exploratori, tot mergînd pe urmele predecesorilor lor, dar ajutați de timp, de experiență, de progresele arheologiei și ale paleografiei, au parvenit a respinge, a nimici unele din ipotezele eronate emise deja, și a face o lumină netăgăduită asupra multor puncte relative la I. m. cari însă din nefericire prezintă încă lacune și enigme nerezolvite. În timpurile mai nouă încă, principiul împărțirii lucrului, a specializării aptitudinilor într'o sferă mai restrînsă, a pătruns și în domeniul istoriografiei muzicale. Astfel s'au văzut apărînd succesiv opuri expunînd într'un mod alfabetic șau cronologic biografiile oamenilor însemnați ai muzicii (*Biografii generale*); altele chiar necunoscînd decît viața unui singur muzicant, cu detaliile cele mai minuțioase asupra scrierilor și geniului lui. Alți autori și-au

consacrat studiile unei singure forme de manifestăți muzicale; astfel sînt opurile consacrate de Arteaga, Castil-Blaze, Chouquet ș. a. muziceii drama-tice, de Gerbert muziceii bise-ricesti, de Kieseweter muziceii profane din Evul mediu, de Wasielewski muziceii instr.-ale din sec. 16, de Lavoix istoriei instr.-ațiunei, de M. Brenet dezvoltărei istorice a simfoniei ș. a. În fine o altă categorie o formează autorii ce s'au specializat unei anumite epoci, ca Westphal și Gevaert (Antichitatea), Coussemacker (Evul mediu) ș. a. Lungă ar fi lista opurilor relative la studiile istorice asupra muziceii apărute în diferitele țări de pe la mijlocul sec. 19 până în timpul prezent și scopul acestui articol nu ie a da o bibliografie generală a acesteii mate-rii.

Originea muziceii a fost totdeauna o chestiune obscură și controversată. Cea mai mare parte dintre popoarele lumii vechi, bogate în imaginațiune, pentru a explica această origine și acea a instr.-elor muzicale, au căutat totdeauna a aduce o intervenire a zeilor, și în toate timpurile s'au dezvoltat legende miraculoase asupra acestor chestiuni. Alții, tot deducînd-o dintr'o inspirațiune divină, au considerat-o ca o simplă imitațiune a natureii, ca o invențiune personală. Și în adevăr, elementele muzicale, ritmul și variațiunea de înăl-

țime a sunetului, le găsim în natură la păseri, a căror cînt ne prezintă adese adevărate fraze muzicale, cu formule ritmice bine hotărîte, intrerupte de tăceri adese proporționale. Apoi toate nuanțele ce arta rafinată a reușit a da sunetului, le regăsim în șgomotele natureii, de la *pianissimo* pierdut al murmurului părăului, prin *crescendo* pronunțat al vijilitului vîntului în furtună, până la *fortissimo* puternic al isbucnirii trăsnetului. Totuși aceste circumstanțe nu trebuie să ne facă a crede că muzica ar fi o artă convențională, de imitațiune, și pentru a respinge această idee ie de ajuns a considera universalitatea scării diatonice ca bază a orii cărui sistem muzical. Teoriile speculative bazate pe calcule sau necesitățile practice au putut să lărgească sau să modifice cîmpul de acțiune al muziceii, unele conducînd la cromaticul și enarmonicul antichității grece, cari au dat probabil gustul rafinat sau degenerat al sistemului arabo-persan, a căreia influențe se simte în atitea direcțiuni, altele aducînd cromaticismul și temperamentul modern; dar în orii ce direcțiune ne întoarcem privirile, nu găsim altă bază fundamentală decit intonațiunile perfecte ale scării diatonice naturale.

Ca și limbagiul, muzica își are origina în însuși natura

omenească: exprimarea emoțiunii ne dă variațiunea de intonațiune, intervalul, elementul primordial al orîi cărei muzici. Se înțelege că a trebuit să treacă secolii până cînd urechea a fost în stare să aprecieze această modificare a intonațiunii, ca vocea s'o poată reproduce facultativ, și ca spiritul artistic să poată alege din nesfîrșita serie a sunetelor posibile micul număr de sunete întreprinse în artă. Fără îndoială cel întîi interval apreciat a fost octava, a cărei raport îl găsim în însuși diferența naturii vocilor, bărbătești și femeiești sau copilărești. Numai apoi a venit quinta și resturnarea îei, quarta, cele mai ușor de apreciat, formate din sunete avînd raporturile cele mai simple. Fragmentarea quintei în terțe și secundepresupune deja un grad înaintat de cultură a geniului omenesc. O dovadă cum că aprecierea intervalelor s'a făcut succesiv și nu simultan, o avem în faptul existenței sistemului pentacordal sau mai bine zis a repulsiunii ce unele popoare simțesc încă pentru unele anumite grade ale gamei. Din contra, diviziunea mai departe a intervalului de secundă, a dat naștere genurilor antice și cromatismului modern. Numai în urma acestui proces de stabilire a unei scări de sunete date de organul vocal, experiența conduse la oh-

servațiunea cum că tuburile și coardele lungi dau sunete mai grave decît tuburile și coardele scurte, observațiunea din care rezultă gradat creațiunea difteritelor instr.-e muzicale. Asupra faptului dacă instr.-ele de coarde sau cele de suflare au întăietatea, nu se pot face decît deducțiuni; totuși considerînd că asociațiunea în cîntare nu poate fi decît un rezultat al progresului, și că un același individ poate foarte lesne a cînta acompaniîndu-se în același timp cu un instr. de coarde, lucru ce i-ar fi imposibil cu un instr. de suflare, ie un fapt ce pledează într'un mod decisiv în favoarea întăietăței instr.-elor de coarde.

Astfel arta muzicală, plecată la toate popoarele din același punct, exprimarea emoțiunii, s'a dezvoltat mai repede și mai energic la unele, după gradul lor de cultură, și a făcut reale progrese acolo unde i-a fost dat să întilnească oameni excepțional dotați pentru îea.

Diferitele civilizațiuni ale antichității ne prezintă încercări continue de a se crea materialul muzical, fixîndu-l în sisteme mai mult sau mai puțin dezvoltate, pentru a-l întrebuița în urmă într'un mod pe cît posibil mai artistic.

Astfel deja la Chinezii și la Indianii (v. *China* și *India*) găsim sisteme dezvoltate, a căror origină se pierde în noaptea timpurilor și a căror modifi-

care le-a fost interzisă de spiritul lor conservativ. La ambele aceste civilizațiuni găsim ca bază a sistemului muzical scara diatonică (în octavă, după fie care semiton, urmînd 2 sau 3 tonuri), notațiuni muzicale formate din litere luate din alfabet sau din semne întrebunțate în notațiunea vorbirei, și o mare bogăție de instr.-e de toate genurile, dintre cari unele chiar de o construcțiune excepțional de îngrijită. Dar pe cînd Chinezii pun tot farmecul muzicii în percepțiunea simplă a sunetelor, și în sonoritatea intervalelor, Iudienii, din cea mai adîncă antichitate, cercară a da o dublă întrebunțare sunetului și intervalului: a da o mai mare energie graiului lor întărindu-î accentele, și a forma figuri melodice. În ambele aceste direcțiuni însă îei au fost întrecuți de alte popoare ale antichității: în cea ce privește conformațiunea melodică, de către Egipteni, în cea ce privește ritmica de către Greci.

Dacă despre cultura muzicală a vechilor Egipteni (v. *Egipt*) nu ne-a rămas alte monumente decît reprezentățiuni de instr.-e și de muzicanți în exercițiul artei lor, îe constatat însă că nu numai practica muzicii lor, dar și principiile lor teoretice au trecut în urmă la Evrei, la Arabi, la Greci. De altmîntrelea bogăția ce se observă în construcțiunea unor instr.-e,

Titu Cerne: Dicționar de muzică. II

îe de ajuns pentru a deduce ideia unui perfecționat sistem muzical.

Evreii (v.), cari în textele lor ne arată o mare întrebunțare a muzicii și o respectabilă bogăție de instr.-e muzicale, încă cercară a da graiului lor prin sunet o formă mai artistic poetică; la îei deja cîntul îea o semnificațiune mai importantă, prin faptul că îel ajutorul a pune în evidență paralelismul, simetria membrilor poetici.

De la această semnificațiune a sunetului nu mai îe decît un singur pas până la considerațiunea lui în sine ca însuși materialul artistic, pas ce nu se întirzie a se face prin Greci (v.).

La aceștia sistemul muzical îea o mult mai mare dezvoltare; teoricianii lor subordonează intervalul la calcule penibile, fracționîndu-l din ce în ce mai mult, pentru a găsi noi intervale caracteristice. Îei aplică sunetul graiului lor în aceleași condițiuni ca și Indienii și Evreii, dar dîndu-î o mai bogată întrebunțare, în forme mult mai variate. Pe cînd în poezia ebraică sunetul nu servește decît ca accent a paralelismului frazelor, în cea greacă îl vedem aplicat la o mare varietate de forme, căutînd a le întări expresiunea acestora în cele mai întime părți ale construcțiunei lor. De aici rezultă teoria cu ade-vărat artistică a genurilor și

a modurilor. Marea dezvoltare ce luă muzica la Greci făcând că în curând iese căpătâie dreptul de egalitate cu celelalte arte în serbările naționale și în concursuri. Instr.-ele preferate sînt mai cu seamă acele pur muzicale, atît pentru acompaniament cit și pentru muzica pur instr.-ală: instr.-ele sgomotoase, importate de la orientali, sînt lăsate în planul al doilea. Notațiunea, bazată pe literile alfabetului, iese astfel perfecționată, că iese permis chiar reprezentarea progresiunilor cromatice și enarmonice ale muzicii moderne. În fine muzica joacă un rol capital în tragedia greacă, în care trebuie să vedem originea dramelor muzicale ale timpurilor moderne.

Astfel în rezumat cu cit înainte îndepărtîndu-ne de secolii întunecoși ai antichității păgîne, găsim muzica, deși bazată exclusiv pe omofonie, în stări de dezvoltare din ce în ce mai perfecționate. Dar numai creștinismul, dînd dezvoltării omenirii o nouă direcțiune, înăscu în om sentimente cari numai prin muzică găsiră suprema lor expresiune și, în schimb, numai prin iese arta muzicală luă puternicul avînt care o conduse la starea de perfecționare în care o vedem astăzi, ca artă universală, indiferent de naționalitate sau religiune.

Rădăcinele muzicii creștine

sînt în muzica greacă și, prin psalmi, în cea evreie. Acestea procurară fondul cîntărilor religioase ale creștinilor din primii secolii, în perioadele de propagandă și de persecuțiune în același timp. Numai cînd, mai tîrziu se constituiră comunități mai mari de cult, se dezvoltă necesariamente și un mod propriu și comun de cîntare.

Astfel vedem în biserica orientală stabilindu-se un sistem diatonic, bazat pe teoriile muzicale ale modurilor grece. Cele întăi nime valoroase ce se citează în istorie ca fondatori ai acestui gen de cîntare sînt acele ale sfinților Vasile cel mare (329—379) și Atanasie (296—373). Mai tîrziu, în sec. 8, sfințul Ioan Damaschinul (700—760) pentru a asigura conservarea intactă a cîntărilor religioase stabilite, imagină o notațiune, care reprezintă atît mersul melodic cit și ritmul, ceia ce nu iese permis decît în slabe porțiuni notațiunilor alfabetice anterior întrebuițate. Timpul însă rugini cheia aceste notațiuni și se știe în ce s'a transformat în cursul secolilor această muzică a bisericii orientale (v. *Psaltichie*), care remasă cu totul străină dezvoltării muzicii moderne, nu putu totuși a se substra influenței acesteia.

În occident cîntul ambrosian și mai tîrziu cel gregorian apar ca primele rezultate ale

acestei mișcări muzicale religioase. Puțin se știe despre esența cîntului așa zis *ambrosian* (v.) stabilit în biserica occidentală prin episcopul Ambrosiu din Milan (333—397). Abuzurile ce-și permiteau cîntăreții asupra melodiilor sacre, aduseră în sec. 7 reforma papei Gregoriu, cari redijă antifonarul (v.) și stabili cîntul așa zis *gregorian* (v.).

Baza teoriei muzicale a Evului mediu în occident, ca și în orient, ie acea a muzicii grece, din care derivară cele 4 tonuri (autentice) ale cîntului ambrosian și apoi cele 8 (4 autentice și 4 plagale) ale celui gregorian. Teoria greacă expusă deja la începutul sec. 6 de Boetius (470—524) a fost prelucrată și comentată de savanți călugări în tot timpul Evului mediu; aceasta însă n'a împiedecat că sistemul tonurilor, consecință a unei interpretăți greșite, ne dă o adevărată confușiune în numele acestor tonuri (v. *Mod* și *Ton*).

Pentru cultura cîntului bisericesc vedem înființându-se școli, mai întâi la Roma, deja din sec. 5, prin papa Hilarius, apoi, după modelul acesteia, la Metz, la St. Gall ș. a. la sfîrșitul sec. 8, prin Carol cel mare, și în fine în toate țările în cari creștinismul străbătu.

Cît timp nu s'a cerut de la notațiune altă ceva decît a fixa sunetele izolate cari întăreau accentul prosodic al di-

feritelor silabe ce formau textul, notațiunea alfabetică dădea tot ce se putea dori; cînd însă s'a căutat a se fixa într'un mod mai strict mersul melodic al frazei muzicale, împiedecînd pe cîntăreți a improviza prea multe ornamente, această notațiune nu mai putea satisface. Cea mai veche notațiune înlocuind pe cea alfabetică sau mai bine zis întrebuințată simultan cu aceasta, ie așa numită *neumatică* (v. *Neume*), notațiune defectuoasă, una din enigmaticele cele mai grei de rezolvit ce ne prezintă l. m.

Până în ultimii secolii din prima mie a Ereii creștine acest cînt bisericesc occidental, a fost ca și acel oriental, exclusiv omofon. Precum antichitatea a practicat antifonia, cîntarea în octavă, cînd barbați și femeii cîntau împreună, asemenea și în creștinism vedem, chîr de la început, pe cei ce participau la serviciul divin separați în două coruri: de o parte barbați, femeii și copii cu vocile acute intonînd în antifonie o anumită melodie, pe care o reproducea, respectiv în quintă mai jos, un al doilea cor, format din barbați, femeii și copii cu vocile grave. Abstracțiune făcînd de vîgile indicațiunii asupra combinațiilor de sunete simultanee ce se găsesc în sentințele lui Isidor din Sevilla (sec. 7), numai către sec. 10 găsim primele cunoștinți despre acest fel de

combinațiunii alt-fel decât în octavă. Aceste cunoștințe le găsim într'un tratat atribuit savantului călugăr Hucbald (840—930) din St.-Amand. După acesta, prima polifonie se manifestă prin faptul că cele două coruri nu mai cântau alternativ, ci simultan, astfel că vocile respective din cele două coruri găsindu-se în relațiune de quintă, edificiul polifonic iera format dintr'o succesiune continuă de quinte, octave și quarte paralele. Sint primele jaloane ale armoniei, care se prezintă sub numele de *Organum* (v.) sau de *Diafonie* (v.).

Către această epocă se alipește și clasificarea vocilor. Cum în general melodia primitivă bisericească, *cantus firmus* (v.) iera încredințată barbaților cu voci înalte, s'a numit această specie de voce *tenor*, ca *fiilor* al conținutului principal al întregului. Vocei bărbătești opuse tenorului, făcînd quinta gravă, care forma fundamentul edificiului armonic, i s'a dat numele de *basis* = bază, transformat mai tirziu în acel de *bas*, jos sau grav. Unei a treia voce, făcînd octava basului, cea ce o făcea a fi cu o quartă mai înalt decât tenorul, i s'a dat numele de *alta vox*, sau simplu *altus* = înalt. În fine vocei acute femeștii sau copilăreștii, care făcînd octava tenorului reproducea *cantus firmus*, i s'a dat

numele de *discantus*, al doilea cînt. Această clasificare și diferitele denumiri au persistat până în zilele noastre: *discant* sau *sopran* pentru femeii sau copii, *tenor* și *bas* pentru barbați.

Cîntăreții, nemulțumiți cu acompaniarea în quintă și octavă a cîntului dat, care nu iera în realitate decât o reproducere fidelă a acestui cînt, încercară a introduce în acest acompaniament și alte intervale, astfel că așa numitul *Discantus*, o nouă stadiu a polfoniei moderne, a rezultat din libertatea ce-și luară acești cîntăreții de a improviza. Această nouă practică conduse la studiarea condițiunilor de simultaneitate a sunetelor, la studiul consonanțelor și a disonanțelor, studiu care luă în curînd un loc principal în învățămîntul muzical. Încetul cu încetul discantul iera o mai mare dezvoltare; favoarea vechiului *organum* scade din ce în ce mai tare, și nu numai că terțele și sextele sint admise atît accidental cît și în mișcări paralele, dar farmecul mișcării contrare iera astfel de netăgăduit, că în curînd această mișcare între diferitele partide, iera luată ca procedeul de rezistență în ridicarea edificiilor polfonice. Deja Guido d'Arezzo (995—1050), combinînd notațiunea neumatică pe linii cu cea alfabetică, puse bazele notațiunei moderne. În curînd desvolta-

rea ritmică a discântului necesită naturalmente semne care să hotărască durata sunetelor, cea ce se conduce la notațiunea așa zisă *măsurată* (v.). Tot prin Guido d'Arezzo și prin școala sa, prin stabilirea sistemului exacordal, prin variabilitatea sunetului numit în urmă *si* se eliberă sistemul muzical de jugul scării naturale și i se deschise drumul către cromatismul modern.

În urma acestora, teoricianii abili stabilesc regulile acestei polifonii primitive, punând astfel bazele armoniei moderne; deja la Francon din Colonia (sec. 13) se deosebesc diferite forme muzicale: *motel*, *conduct* ș. a. (v. *Biserică*) și la Jean de Muris (inceputul sec. 14) se găsesc reguli fixe pentru conducerea vocilor. Structura frazelor în toată această perioadă, care se prelungește până în sec. 16, ie în general în 4 voci, rar în mai mult de 5 voci, și totdeauna *a cappella*. Introducerea semnelor de măsură în notațiune permise muzicii a trece marginele forțate ale măsurii ternare, exclusiv întrebuintată anterior (sec. 12 și 13). Formele contrapunctistice sînt dezvoltate până la cel mai înalt grad de măiestrie și o numeroasă pleiadă de valoroși maiștri contrapunctiști, teoricianii și compozitorii, ilustrară mai cu samă în timpul sec. 15 și 16 Țările de jos, Franța, Italia, Germania, Spa-

nia și Anglia și creară biserică o comoară neprețuită de însemnate lucrări de artă, căreia abia i se poate compara bogată literatură muzicală a ultimilor secolii: o enormă cantitate de mese, motete, magnificat ș. a. cari contribuiră a ridica într'un mod excepțional pompa cultului catolic. Alături de acestea, o nesfârșită colecțiune de madrigale a căror puritate de stil menținută cu toată complexitatea structurilor lor, face admirațiunea timpurilor moderne pentru măștrii acestei perioade de înflorire a stilului contrapunctului vocal, măștrii a căror nume se pot vedea în articolele relative la diferitele școli.

Pe cînd în biserică luă naștere și se desvolta acest element muzical al timpurilor moderne, în afară de biserică se desvolta prin muzicanții poporului și prin poezii cîntăreți un element neglijat, lăsat la o parte mai întâi de către măștrii contrapunctiști. Acest element ie *melodia*, a căreia vitalitate ie datorită numai cîntecului popular. Acesta își făcu intrarea în biserică, și prin urmare în arta superioară, mai întâi prin așa numitele *sequențe* (v.) și în curînd luă o astfel de dezvoltare că numai putea fi permis contrapunctiștilor a-l ignora. Deja primii măștrii ai școlii flamande au cercat a-și apropria acest element și au aplicat ști-

ința lor de dezvoltare contrapunctistică acestor cîntece profane populare, servindu-se mai întâi de îele drept *cantus firmus*, în locul cîntului gregorian, în compunerea meselor și a imnelor lor religioase, și apoi pentru a le prelucra independent, pentru mai multe voci. Mai cu seamă în Germania cîntecul popular avu o mare influență în dezvoltarea evolutivă a muziceii. După ce *minesingerii* și măștrii cîntăreții îi dădură impulsunea în popor, transformindu-l într'o hrană intelectuală de care acesta nu se mai putea lipsi, propovăduitorii reformei și-l apropiară și creară din îel *corulul*, minunatul instr. de propagandă al învățăturilor lor. Prelucrarea cîntecelor populare independent (v. *Canzone*) pe de o parte, și transformarea lor în corale pe de altă parte, învățară pe contrapunctiștii acea frazare simetrică, regulată, care desprețuită de formele stilului contrapunctului fugat, produse o specie de renaștere în arta muzicală, necesită transformarea sistemului muzical prin stabilirea tonalităților moderne și dădu astfel posibilitatea de o existență independentă unei muzici instr.-ale.

La intrarea în Evul mediu găsim încă un număr respectabil de instr.-e uzitate de prin antichitate: harpe orizontale și verticale, fluier și flaute, trompete și alte instr.-e mai

mult sau mai puțin îrudite cu acestea. Mai tîrziu către sec. 9 apare orga și instr.-ele de arcuș, și în urmă instr.-ele de coarde și claviatură. Naturalminte, că dispunînd de acești multipli agenți sonori muzica instr.-ală trebuia să facă stîmțite progrese. Din nefericire monumente despre muzica instr.-ală din acele îndepărtate epoci nu au parvenit până la noi, lucru ușor de înțeles dacă considerăm starea în care se găseau instr.-iștii pe acele timpuri și faptul cum că instr.-ele muzicale nu numai au fost mult timp neglijate de arta superioară și de biserică dar chiar și dușmănite de aceasta. Această specie de ostracism nu făcea excepție decît în favoarea monocordului, tolerat pentru susținerea exercițiilor vocale, și orga, care cu sec. 9 îe definitiv admisă în biserică pentru acompaniarea cîntărilor cultului. Toate celelalte instr.-e îerau hărăzite muzicanților ambulanți, cari înveselind serbările și petrecerile, îerau totdeauna musafiri bineveniți, dar cari în fond îerau desprețuiți din cauza vieții lor vagabonde.

Numai tîrziu, către sec. 14 încep aceștia a fi mai stabili, și muzica instr.-ală a fi așezată pe baze mai solide. În fruntea lor stau lăuțiștii, cari a-jung repede la o mare maestrie și fac din lăută instr.-ul favorit al sec. 15 și 16. An-

terior se bucurau de oare care considerație trompetele și timpanele; cei puternici aveau pe lângă curțile lor bande de trompetiști și timpaniști cari susțineau această „artă cavale-rească“. După exemplul principilor unele orașe înființară asemenea bande de trompete și cind cu timpul ceilalți instr.-iști se bucurară de o mai mare considerație, și capelele princiare admiseră în sinul lor instr.-e de coarde și de suflare acompaniatoare, și orașele înființară orchestre, mai mult sau mai puțin complete.

Totuși o muzică pur instr.-ală în acest timp nu există; chiar bucățile de dans erau scrise în stilul vocal și numai facultativ executate de instr.-e. Lăsind la o parte fanfarele de trompete, numai orga, lăuta și instr.-ele de coarde și claviatură, cercară către sfârșitul sec. 16 un stil propriu lor, și cu toate aceste numărul instr.-elor uzitate în această epocă ie destul de important: instr.-e de arcuș în diferite forme și dimensiuni, formind familii după modelul vocilor; fluier, flaut, cromorn, bombarde, tromboni, oboie ș. a., asemenea în familii numeroase; apoi lăute, teorbe și chitare, instr.-e de claviatură (elavicord, clavicembal) orga (positiv, regal ș. a.).

Apogeul stilului contrapunctului vocal pe de o parte și această aglomerațiune de a-

genți sonore pe de altă parte trebuiau să determine desigur momentul psihologic al unei reforme în artă. Și în adevăr începutul sec. 17 vedem realizând în Italia una din reformele capitale ale artei muzicale. Deja teoria basului continuă să se stabilizeze prin Viadana (1564—1647) și iluziunea de a reinova minunile relatate de vechile fabule ale Grecilor adusesse în sec. 16 cromatismul, prin Willaert (1480—1562), și elevii săi. În fine oboșiți de stilul penibil torturător al textului în care se afundau din ce în ce mai mult măștrii madrigaliști, un grup de artiști căutară a crea un stil mai simplu, mai liber, care să permită poemului a-și valora drepturile sale. Dacă arta contrapunctistică a măștrilor flamanzi ie caracteristica geniului muzical al Evului mediu, monodia, cu acompaniament instr.-al în acorduri, ie caracteristica geniului muzical al sec. 17, perioada de reforme, de tranziție între vechea artă polifonică și polifonia modernă. Dorința de a reinvia vechea tragedie muzicală a Grecilor, conduse grupul măștrilor florentini (v.) la creațiunea operei, în care monodia ie aplicată cîntului dramatic (stilul reprezentativ) și care prin Monteverde (1567—1643), maestrul genial privit ca creatorul artei instrumentațiunei, și prin Carissimi (1604—1674) ajunge

deja la o primă perioadă de înflorire. Stilul monodic, care-și valoră mai întâi calitățile în recitativ, alterându apoi cu cînturi mai mult trăgănate decât melodioase, se dezvoltă în curînd în arie (v.) și duet, forme cari luară o dezvoltare artistică mai cu samă prin A. Scarlatti (1659—1725) și prin școala napolitană (v.).

Marea creațiune italiană avu reflexul îei în celelalte țări muzicale și deja în sec. 17 vedem opera introdusă în Germania, în Franța, în Anglia, unde prin măștri naționali sau străini se realizează diferite reforme în stil, atît în privința formelor vocale cit și a orchestrațiunei. La articolele respective se pot vedea origi-nelne și progresele realizate de drama muzicală în aceste diferite țări.

Stilul monodic o dată în favoare, aplicațiunea lui se generalizează și cantata, duetul, concertul bisericesc luară naștere. Apoi alătura cu opera, drama lumească, se dezvoltă oratoriul, drama religioasă, care creată în Italia nu întirzie a trece în celelalte țări, în Germania și Anglia, unde mai cu samă luă o mare dezvoltare.

Contimporan cu dezvoltarea operei și a oratoriului, muzica instr.-ală pură ajunge la o mare independență. Pe cînd până în sec. 16 instr.-ele nu îerau întrebuintate de cit pentru acompa-niarea vocilor în cor, urmă-

rindu-le cu strictetă sau executindu-le riguros partida ce-lor celipseau, prin introducerea stilului monodic, în acompa-niarea unei singure voci, instr.-ele îau o mai mare independență ceia ce le permite a-și arăta resursele și calitățile lor proprii. O dată aceste resurse și calități cunoscute, îera natural a scău-ta ale face să valoreze. Instr.-ele începură a *colora*, a orna, a face figurî asupra partidelor principale și astfel luă naștere un stil propriu instr.-al. Acest nou stil, aplicat mai întăi dan-surilor și ariilor cu variațiuni, nu întirzie a apărea în bucăți destinate anume a fi *sunate* pe instr.-e (it.: *sonata*) prin opoziție cu acele destinate anume a fi *cîntate* de voce (it.: *cantata*). Astfel luară naștere diterite forme apropiate stilului diferitelor instr.-e, între cari mai cu samă de remarcat sint *concertul*, (v.) creațiunea violoniștilor ita-lienî, care însă nu întirzie a se generaliza, și *suita*, contopirea diferitelor arii de dans într'un tot ciclic.

Sec. 18 îe considerat ca perioada de cea mai înaltă înflorire artistică a muziceî instr.-ale, perioada măștrilor clasici. Toate formele secolului trecut sint larg dezvoltate și forme noi create. După avîntul luat mai cu samă prin succesoriî lui J. S. Bach (1685—1750), trinitatea clasică Haydn (1732—1809)-Mozart (1756—1791)-Beethoven (1770—1827) creă

în muzica de cameră și cea simfonică capo d'opere neîntrecute (v. *Germania*).

Tot în acest secol oratoriul în Anglia prin Händel (1685—1759) și formele analoage, cantata bisericească și *Pastunea* în Germania prin Bach, ajung la cea mai complectă a lor dezvoltare.

În schimb pe cînd muzica instr.-ală pură și drama religioasă merg cu pași așa siguri și rezeși pe drumul progresului, opera nu înaintează decît într'un mod penibil, numai în urma unor lupte, cari din punctul de vedere artistic nu au totdeauna ca rezultate numai victorii. Astfel vedem opera în Italia dezvoltîndu-se bazată exclusiv pe melodie; acțiunea dramatică și adevărul expresivității sînt lăsate pe planul al doilea, cîntul fiind lucrul principal. Deja din a doua jumătate a sec. 17 Italia văzuse uzurpînd în scenă locul predominant secta cîntăreților virtuozii (v. *Castrat*), sectă funestă pentru dezvoltarea dramei muzicale, care în curînd nu îe altă ceva decît o serie de arii de concert scrise numai în vederea agilității vocale ale acestor cîntăreți. Această degenerare a operei trecu munții, în Germania și Franța, undegăsi însă în același timp și rezistenți desesperate cari ajunseră în fine la strigătul de victorie, consacrat către sfîrșitul sec. 18 prin disparițiunea acestei secte.

Reacțiuni în favoarea respectării principiilor stabilite de creatorii operei au fost făcute în sec. 18 de italianul Lulli, de francezul Rameau, de germanul Gluck, toți avînd ca cîmp de luptă Parisul, inima Franței. Într'o altă direcțiune, o reacțiune pentru respectarea acțiunii și a expresivității dramatice se realizează în teatrul liric prin admiterea subiectelor vesele și comice, mai întăi în Italia, în opera bufă prin școala napolitană, mișcare care avu reflexe îei în opera comică franceză și în așa numitul *Singspiel* german.

Cu sec. 19 importanța ce se dă în diferitele state ale Europei și chiar peste mare și ocean, reprezentațiunilor și instituțiunilor artistice, face naturalminte ca producțiunea să crească în proporțiune simțitoare, astfel că fie care din ramurile activității muzicale are o frumoasă colecțiune de nume mai mult sau mai puțin ilustre de citat.

Caracteristicile sec. 19 sînt mai întăi aparițiunea și dezvoltarea *romantismului*, în operă prin C. M. de Weber (1786—1826) în Germania, în muzica simfonică prin Berlioz (1803—1869) în Franța. Apoi aparițiunea în arena activității muzicale a școlilor de rangul al doilea, a căror caracteristică se bazează mai cu samă pe farmecul ritmic și melodic

al muzicii populare, între care sînt de remarcate mai cu seamă școala rusă, pusă în evidență prin Balakiref, Glinka, Dargomijski, Ciaïacovski ș. a. și cea scandinavă, a căreia principalii protagoniști sînt N. Gade, Svendsen, Grieg ș. a. În fine lucrarea de purificare a stilului muzicii dramatice în vederile creatorilor acestui stil, întreprinsă în sec. 18 prin Lulli, Rameau și Gluck, avu în sec. 19 un campion tot pe atît de genial cit și de energic în R. Wagner (1813—1883) a cărui idei reformatoare își întinseră influența nu numai asupra stilului muzicii dramatice a celorlalte școli, dar chiar și asupra muzicii instr.-ale pure, care și îea se silește din ce în ce mai mult a se elibera de jugul formelor, pentru ca astfel fantazia compozitorului să nu mai poată întimpina nici o piedică, sau să nu mai aibă nici un friu, aceasta după punctul de vedere în care ne punem. Aceste ultime evoluțiuni însă, a căror urmări nu se pot cunoaște, nici prezice, nu mai sînt de domeniul istoriei ci de acel al critice și al polemice în care spațiul nu permite a intra.

Istoric v. *Concert, Balet* ș. a.

Istrosmento (it.) = instrument.

Italia. În urma perioadei romane (v. *Romani*) o profundă obscuritate domnește asupra istoriei muzicii în I. un lung sir de secolii. Lăsînd la o parte

regularea cîntului bisericesc prin Sf. Ambrosiu din Milan (sec. 4), decadența lui provocată de abuzurile cîntăreților și restabilirea lui în sec. 6 prin papa Gregoriu (v. *Cînt plan*), în afară de scrierile teoretice ale lui Guido d'Arezzo (sec. 11) nici un document autentic relativ la muzică nu parveni pînă la noi din acele îndepărtate timpuri și tot ceia ce trebuie să ne mulțumească sînt citațiunii sau ipoteze.

În adevăr iese imposibil a admite, considerînd natura superlativ muzicală a italienilor că să fi fost un timp cînd iese ar fi neglijat de a cînta, și aceasta cu atît mai mult că atît în ceia ce privește arta religioasă cit și cea profană sînt fapte care nu numai întăresc această presupunere, dar cari aduc ca o deducțiune logică superioritatea cîntăreților și instr.-iștilor italieni din acei secolii.

Astfel se citează faptul că deja la sfîrșitul sec. 5 regele Clovis I al Franței ceru regelui Teodoric al Goților să-i trimită din Ravena un *kitared* care să fie în stare a reorganiza arta cîntului în țara sa. Tot în acest sec. 5 papa Hilarius (461—468) organiză la Roma prima școală sistematică de cîntăreți, școală a căreia baze pare că ieseau puse deja din sec. 4 de Sf. Silvestru (papă 314—335). Faîma acestei școli romane trece în curînd hotarele

și împăratul Carol cel mare (742—814) își trimite cîntăreții la Roma, pentru a învăța la sursă arta superioară a cîntăreților italieni, și mai târziu înființează la Metz, la Soissons și aîurea școlii după modelul celei romane. Acest exemplu îi urmat de Alfred cel mare al Angliei (849—901) care la 886 înființează la universitatea din Oxford o catedră unde se preda teoria și practica muziceii după principiile școlăii romane.

Alătura cu arta religioasă se desvoltă naturalminte și în Italia ca și în celelalte țări arta clutecului profan acompaniat de instr.-e și reprezentat prin *Canzone* și *Cantilene*, unele raportindu-se la texte cu un subiect grav, altele la texte cu un subiect vesel, gingaș. Contemporani cu primii *trubaduri* sau *truveri* francezi, cu *minnesinger*-ii germani, l. ne prezintă pe asa numiții *cantori a liuto*, cîntăreții acompaniindu-se cu lăuta; dar pe cînd francezii și germanii țerau mai cu samă poeții, neservindu-se de muzică decit pentru a pune mai în relief inspirațiunile lor poetice, și adese țerau așa de puțin muzicanții că aveau nevoie de alții pentru a nota inspirațiunile lor muzicale (*notatores*, *i cantori a liuto* țerau muzicanții cîntăreții, compozitori în sensul adevărat al cuvîntului, scriînd melodiile lor pe un text datorit unui poet

specialist. Faîmosul Casella, imortalizat de Dante, aparține acestei categorii de muzicanți.

Un fapt care ne dovedește valoarea cîntăreților și instr.-iștilor italieni țe că în 1260 celebrul discantist francez Adam de la Halle, „ghebosul de la Arras,” găsi la Neapole interpretii îndemănateci pentru a reprezînta lucrarea sa *le Jeu de Robin et Marion*, embriounul operei comice moderne.

Mai târziu, la încoronarea marelui poet Petrarca (1341), la Roma, se citează ca participînd două coruri de cîntăreții și instr.-iști și scrierile lui Boccaccio încă ne dovedesc marea desvoltare a muziceii din începutul sec. 14: mai toate personajele lui cîntă acompaniindu-se cu un instr. Tot țel ne spune că la 1310 s'au executat la Florența, de către o societate filarmonică *laudi spirituali*, gen care deja din secolul trecut luase un avînt în I. Ap. Zeno ne spune că prima *Comedie* spirituală s'ar fi reprezentat la Padua în 1245. În 1246 la Roma s'a constituit compania Gonfalonierilor, a căroro misiune țera de a reprezînta în septămina mare patimele lui Hristos. O serie de reprezentățiuni avînd ca subiect *Pasiunea*, ar fi avut loc încă, după Muratori, la Turin, în 1298.

Evoluțiunea cu adevărat istorică a muziceii în I. nu țepe decit cu sec. 14. În acest

secol apar și primele noțiuni teoretice asupra contrapunctului așa zis *alla mente*, practicat mai cu samă în capela papală, noțiuni formulate de Marchetto din Padua, unul din primii teoreticieni italieni.

Dar mai cu samă în ultimii ani ai Evului mediu vedem muzica în mare favoare, resunând în curțile princiare, cu ocaziunea tuturor speciilor de serbări; încoronări, logodne, căsătorii ș. a. servesc ca pretexte pentru diferite mărețe reprezentațiuni teatrale însoțite de muzică pentru numeroase voci și instr.-e. Către 1480 celebrul teoretician Franchino Gaforio (1451—1522) inaugurează la Mantua, la Verona, la Milan, cursuri publice de muzică.

Totuși în această primă perioadă de dezvoltare a polifoniei I. nu joacă decît un rol secundar și iese nu întră hotărîtor în mișcarea muzicală decît după ce iese inițiată prin măștrii flamanzi. Superioritatea acestora iese proclamată în acest timp de inșeși autorii italieni: „Acestia, (flamanzii) zice Guicciardini (1567), sint adevărații măștri ai muzicei; iei au restaurat-o și condus-o la perfecțiune. La iei acest gen de talent iese astfel înăscut că toți bărbați și femei, cîntă din natură în măsură cu foarte frumoasă grație și melodie. Mai mult încă, adăugînd arta naturei, iei au inventat aceste

minunate armonii de voci și instr.-e. Astfel muzicanții din această nație sint foarte căutați de toate curțile creștinătăței”.

Și în adevăr cei mai prețuiți măștri de capelă și muzicanți ai curților princiare italiene din acel timp sint flamanzi, și tot flamanzi, sau cel puțin ultramontanî, stotprincipalii fundatori ai diferitelor școli italiene: Tinctor (1446—1511) Ycaert (către 1480) la Neapole, Willaert (1480—1563), Ciprian de Rore (1516—1563) la Veneția, Goudimel (1510—1572) la Roma.

Dacă însă I. intră cea din urmă în mișcarea muzicală care determină punctul de trecere în Evul modern al muzicei, nu iese mai puțin adevărat că elevii deveniră în curînd măștrii. și chiar superiori măștrilor lor. Astfel vedem urmînd savaunții contrapunctiști flamanzi o serie numeroasă de măștri italieni nu mai puțin iluștri: Alfonso della Viola (1508—1570), Const. Festa (1490—1545), Corteccia († 1571), Animuccia († 1571), Vinc. Galileu (1533—1600), tatăl marelui Galileu, muzicant tot atît de instruit în practica cit și în teoria artei, Const. Porta (1530—1601), Zarlino (1519—1590), fondatorul regulilor armoniei moderne (*Instituzioni armonici*, 1558), Orazio Vecchi (1551—1605), măștrul madrigalist prin excelență, G. M. Nanini (1540—

1607), Cl. Merulo (1533—1604), celebrul organist, Al. Striggio (1535—incep. sec. 17), unul din primii adepți ai muzicii descriptive, Gastoldi (1556—1622) ș. a. în așteptarea faimoasei pleiade florentine care realizează minunata reformă din începutul sec. 17. Toate aceste nume însă sînt eclipsate prin strălucirea incomparabilă a marelui Palestrina (1514—1594), care marchează hotărît momentul în care i. ūea direcțiunea mișcării muzicale și vechii elevi devin la rîndul lor măștri, la a căror școală vin să se supui, cel puțin pentru un timp, toate celelalte țări muzicale.

Sub pana ilustrului măștru roman arta contrapunctului i. ūea o nobleță și o simplitate necunoscută vechilor măștri flamanzi, și atinge apogeul seu. *Stabat mater*, mesa papei Marcel, motetele *Vinea mea*, *Oliveti*, *Adoramus te* și atitea altele sînt adevărate capo d'opere, modele de puritatea stilului și înălțimea concepțiunei. Muzicalul Palestrina face asupra noastră cu atit măi mult efect, cu cit, venită în perioda de fermentațiune a tonalităților, ne prezintă un amestec de tonalități moderne introduse între cele vechi, amestec care nu poate fi de decit plăcut nouă, modernilor, cari găsim atita farmec în introducerea pe lingă tonalitățile moderne de fragmente aparținînd tonalităților vechi.

Culmea atinsă de Palestrina însă nu putea fi susținută de elevii și urmașii lui, deși mulți contrapunctiști emerți; i. ūea ce determină măi bine succesul reformei florentine ce urmează.

Pe cînd în Germania și în Țările de jos reforma religioasă dădu o vie impulsione muzicii laice, prin adoptarea la serviciul cultului a imnelor în limba poporului, cîntate pe melodii populare, sau în genul acestora, prelucrate de artă (v. *Coral*), în I. țară prin excelență credincioasă vechilor tradițiuni religioase, se realizează o mișcare muzicală în afară de biserică, avînd un caracter ce totul lumesce, mișcare care luă naștere departe de sinul poporului, în saloanele claselor aristocratice amatoare de artă și literatură.

Deja din prima jumătate a sec. 16 se manifestase un gust pronunțat pentru compozițiunile polifonice scrise pe un text profan, gust care nu face decit a progresa cu cit înaintăm în a doua jumătate a acestui secol. Unirea intimă a poeziei și a muzicii, care constituie esența muzicii vocale, nu putea însă găsi realizare în bizarele compozițiuni ale vechilor contrapunctiști, cari amalgamau imne liturgice cu refrene populare și cu vocalize, și le prezintau sub formele cele măi extravagante, în cari ori ce text devenea de necunoscut,

complex înădușit prin artificile stilului tugar sau prin bogățiile melismelor. Aplicarea artei polifonice la texte exclusiv în limba uzuală, dechise compozitorilor orizonte noi în timpul expresiunii poetice. Luca Marenzio (1550—1599), Gesualdo, prinț de Venosa (a doua jum. a sec. 16), Orazio Vecchi, marele Palestrina, ș. a. atinseră în madrigalele și *canzone*-le lor polifonice culmea permisă vechiului stil contrapunctic. Cînd însă această perioadă de genii puternice trecu, iubitorii de arte, doritorii a unei renașteri în sensul antichității grece, începură a observa că aceste grupări a patru sau cinci persoane cu caetul în mină, împrejurul unei mese întinșind mai mult sau mai puțin penibil aceste produse uimitoare ale calculului armonic, dar a căror cuvinte și idei poetice dispăreau sub luxul imitațiilor, erau departe de arta vechilor Greci, cari trecîndu-și lira din mină în mină își realizau un acompaniament discret vocii lor, căreia îi țera posibil astfel a reda în toată puritatea sa tot farmecul poetic ce textul cuprindea. Această privire plină de regret către trecut, aduse în favoare monodia acompaniată de un instr. și arta cîntului acompaniat de lăută, sau de altul analog, devine unul din talentele obligate ale omului bine-crescut și ie practică în I., ca și în cele-

alte țări, de capetele încoronate, de nobili, de mai marii timpului, de literații și de pictorii celebri. Melodiile ce se executau afectau diferite forme și purtau numele de *ballata*, *villanella*, *Serenata*, *cantilena*, *frotolla* ș. a. Principalul interes al acestor producțiuni ie mai cu samă în formele acompaniamentului instr.-al, care deși notat în tablatură de lăută, nu prezintă nici o greutate serioasă transcripțiunii; aceste forme de acompaniament, adese foarte originale, ne dau o idee foarte avantajoasă de starea la care parvenise arta execuțiunii instr.-ale.

Această desvoltare a muziceii monodice profane hotărăște separațiunea diferitelor țări în școli speciale. În sec. 15 și 16 muzica nu are o naționalitate pronunțată: toți măștrii fie francezi, germani, englezi, spanioli sau italieni, par a scrie în același stil, avînd un grad mai mare sau mai mic de perfecțiune, dar fără a prezînta caractere speciale, care să-i poată clasa după țări sau după școli. Numai influența monodiei realizează revoluțiunea muzicală din pragul sec. 17 și aduce formarea în diferitele țări a cite o școală indigenă, bazată pe tradițiunile naționale, pe moravuri, pe aptitudinile melodice și ritmice ale limbei, pe gustul poporului.

Cu sfîrșitul sec. 16 decî începe istoria adevăratei muzicii

italiene și din acel timp până în mijlocul sec. 18, adică aproape doi secolii, muzica italiană se dezvoltă urmînd cursul seu natural, fără a primi nici o influență apreciazabilă venită de peste hotare.

Această lungă epocă a evoluțiunei muziceî italiene poate fi împărțită în trei perioade bine deosebite, caracterizate fie care prin cite un eveniment de mare importanță pentru istoria artei. Această diviziune ie bazată în special pe muzica profană, și mai cu samă pe cea destinată teatrului, gen a căruia strălucire eclipsă în adevăr toate celelalte genuri de manifestățiunî muzicale în I.; denumirea acestor perioade prin școli speciale nu implică disparițiunea celorlalte școli, ci pur și simplu că în acea perioadă școala respectivă reprezintă cea mai înaltă dezvoltare a artei muzicale în peninsula.

Între 1580 și 1630 ieă loc prima dintre aceste perioade, a școalei *florentine*, a originei artei moderne, caracterizată prin creațiunea dramei muzicale.

În toate timpurile și la toate popoarele ajunse la un oare care grad de civilizațiune, găsăm teatrul combinat cu muzică într'o stare mai mult sau mai puțin embrionară. Lăstod la o parte antichitatea greacă, care nu putea admite poemul scenic lipsit de elementul muzical (v. *Tragedie*), Evul mediu

ne prezintă deja în sec. 13 alătura cu drama liturgică a companiată de muzică, pastorală profană în care dialogul vorbit ie întretăiat de cantece în gustul popular. În aceste două genuri, muzica luă dm ce în ce o mai mare importanță.

În biserică dramele religioase sint mai în total însoțite de muzică; la 1540 San Filippo Neri fondă la Roma congregațiunea Oratoriului și G. Animuccia († 1571) puse bazele genului devenit în urmă celebru sub numele de *Oratoriu* (v.) format din *laudi*, adică diu imne scrise în mai multe voci.

Renașterea teatrului profan accentuă și mai puternic tendințele de asociațiune ale teatrului cu muzica; cantecele în comedii, corurile în tragedii, ieau din ce în ce mai mult loc și se citează titlurile a mai multor din aceste producțiuni cu muzica de Alf. della Viola, de organistul Cl. Merulo, de Oratio Vecchi ș. a. Muzica acestor piese însă nu consta decit din bucăți scrise în stilul madrigalesc, al contrapunctiștilor, stil propriu corurilor și până la un punct scenelor de mare ansamblu, dar care nu-și putea găsi locul în celelalte situațiuni scenice. Astfel sint considerate astăzi ca inexplicabile elucubrațiuni piese ca *Amfiparnasso* (1594) de Or. Vecchi, compozitor de valoare, ceia ce totuși nu l'a împiedecat de a trata

situațiunile acestei piese monologuri, dialoguri, ansambluri sau coruri, fără excepțiune în madrigale pentru 5 voci. Ar fi de necrezut, dacă această piesă nu ar fi parvenit în întregime până la noi.

Către sfârșitul sec. 16 I. İera un puternic focar de cultură artistică și literară; fie care oraș posedă o specie de club artistic-literar, sau cel puțin cei mai iluștri patriciani țineau la onoarea de a întruni în palaturile lor academii de artiști și poeți, în cari diferite chestiuni İerau propuse, combătute, discutate, încercate. O astfel de academie se intrunea la Florența sub numele de *Camera* în casa lui Giovanni de Bardi, conte de Vernio, nume ce trebuie să rămăie nesters din analele muzicale, casa lui putind fi considerată ca leagămul artei moderne. Pe lângă contele de Vernio, la aceste întruniri luau parte Vine. Galileu; Girolamo Mei, adversar al lui Zarlino și autor a mai multor opuri relative la muzica celor vechi; poetul Ott. Rinuccini; Iac. Corsi, gentilom florentin, și compozitor de valoare; cîntăreața Vit. Archilei, ș. a.; dar suflitul muzical al acestor întruniri İera mai cu samă intrupat în trei muzicanți de profesiune: Emilio del Cavalieri (1550—1600), Iac. Peri (1560—1625) și Giulio Caccini (1545—1620), acest din urmă secundat de soția și două fiice

ale sale, toate trei cîntărețe.

Ostilitatea a acestui cenaciu pentru combinațiunile savante ale vechiului stil contrapunctic, uzitat în madrigale, iscă lui Caccini ideia unui nou gen de cînt, în care să fie oare cum posibil «a vorbi în muzică». Stilul acestui nou gen, a cărui principii le expune İel în prefața colecțiunei sale *Nuove musiche* (1602), nu İera altă ceva decit apropierea expresiunei muzicale sentimentelor cuprinse în text, în monodie cu un discret acompaniament instr.-al. Madrigalele și celelalte bucăți scrise de İel pentru o singură voce întimpinară uu succes enorm nu numai în Florența, dar și la Roma și în curind se respindiră în toată peninsula. Mulțimea colecțiunilor de arii apărute în începutul sec. 17 ne dovedește favorarea repede de care se bucură noul stil recitativ. În urma colecțiunei lui Caccini vedem apărind succesiv acele ale lui Sigismundo d'India (1609), I. Peri (1610), Raf. Rontani (1614) Gagliano (1615), D. Belli (1616), F. Vitali (1617) ș. a. Dar mai cu samă aplicarea monodiei la cntul scenic determină începutul reformei muzicale și tot din *Camera* lui Bardi plecă semnalul. Nu se știe nimic despre muzica scrisă de Cavalieri pentru o comedie reprezentată în 1588 cu ocazia serbărilor nupțiale ale lui Ferdinand I; precum nici des-

pre *il Satiro* (1590) și la *Disperazione di Fileno* tot de Cavalieri și despre *il Combattimento d'Apolline col Serpente* (1589) de Caccini; dar în 1597 se reprezintă la Florența opera *DaŃne*, de poetul Rinuccini, cu muzica de Iac. Peri, în stil monodie recitativ. Această producțiune plăcu într'atita că a fost reprezentată de mai multe ori, atit la Florența, cit și în alte orașe. Incurajați de succesul acestei prime încercări, Rinuccini și Peri întreprinseră o nouă lucrare, și la 6 Oct. 1600 se reprezintă opera *Euridice*, la palatul Pitti, cu ocaziunea nunței Mariei de Medicis cu Enric IV regele Franței. Peste citeva zile se reprezintă încă *il Ratto di CeŃale*, dramă în 5 acte, de poetul genovez Cabrera cu muzica de Caccini. Sint primele începuturi ale operei moderne.

Tot acest an 1600 aduse un alt eveniment muzical de mare importanță: aplicarea noului stil la un subiect religios: *Rappresentazione dell'anima e del corpo*, de Cavalieri, primul *oratoriu* propriu zis, reprezentat la *Chiesa nuova* din Roma.

Dificultățile de montare a acestui nou gen de producțiuni fac că anii următori nu ne mai prezintă nimic nou. Abia în 1607, noi festivități organizate la Mantua aduc pe arena artistica magistrala figură a lui Cl. Monteverde (1567—1643), maistrul genial

care consacră prin scrierile sale toate inovațiunile de stil ce cu timiditate număi fusese indicate de predecesori sau de contemporani. Astfel nu trebuie să ne niere faptul că lui i se atribuie nimic mai puțin decit stabilirea tonalităților moderne (v. *Armonie*) și că îl ie considerat ca creatorul artei instr.-ațiunei. Partițiunea sa *Orfeo* (1607) denotă deja un adevărat progres asupra predecesorilor sei, progres care n'a făcut deci a se accentua dacă judecăm după celebrul *lamento*, singura bucată parvenită până la noi din opera sa *Ariana* (1608) considerată de contemporani drept capodopera sa. În aceste noi producțiuni nu mai ie chestiune de a reînvia vechiia tragedie greacă în simplitatea sa; elementul muzical, corurile, ariile de dans, orchestra, iau o importanță considerabilă. Din nefericire după aceste producțiuni ale lui Monteverde, timp de vr'o 15 ani nu mai găsim decit titlurile și une ori librettele operilor reprezentate. Ultimele producțiuni ale acestei perioade florentine, cari au parvenit până la noi și permit a urmări mișcarea ascendentă a muzicei italiene sint: *la Liberazione di Ruggiero* (1624) de Francisca fica celebrului Caccini; *Erminia sul Giordans* (1625) de Michel'angelo Rossi, și *la Catena d'Adone* (1626) de Dom. Mazzocchi (1590—1657), in-

ventatorul semnelor și . In general aceste partițiuni determină regulate stadii spre progres; mai cu samă recitativul tinde din ce in ce a se elibera de apucătorele sale psalmodice apropiindu-se cu atit mai mult de o bună declamațiune și prezintind adese excelente intențiuni scenice.

In fine anul 1634 aduce celebra operă *San Alessio* cu muzica de St. Landi (1590—1655). Deși libretul acestei opere, de cardinalul Barberini, ie de o rară extravagantă, intrund aparițiuni supranaturale de ingeri, demoni și sfinți, cu scene de cel-mai jos comic, nu se poate refuza totuși muziceii acestei opere o sinceră considerațiune. Mai cu samă in partea instr.-ală Landi trecu secolul seu, și această nu prin multimea instr.-elor, in ceea ce predecesorii sei nu-î cedau, dar prin intrebuintarea și conducerea lor, prin apropierea lor la momentele oportune. In *San Alessio* vedem deja o uvertură cu un *Adagio* hotărit separat de *Allegro* printr'un repaus pe dominantă bine determinat. Astfel, această operă incheie cu onoare, cel puțin in privința muziceii, perioada florentină.

Către acest timp un nou eveniment determină un puternic avint și o nouă direcțiune acestor producțiuni teatrale muzicale. Ie inaugurarea la

Veneția, in 1637, a teatrului *San Cassiano*, prima sală de teatru destinată publicului plătitor pentru muzică. Această inaugurare se face cu opera *Andromeda* de Manelli (1600—1670) și din acest moment Veneția luă privilegiul reprezentățiunilor lirice și școala venețiană împărți cu cea romană scepstrul supremației muzicale in tot restul sec. 17, formind astfel perioada *romano-venețiană*. Ceii mai renumiți maștri din această perioadă sint: Ben. Ferrari (1597—1681), L. Rossi (1590—mijl. sec. 17), Cavalli (1600—1676) autorul, intre altele, a operii *Serse*, una din primele opere reprezentate in Franța (v.). F. Manelli deja citat, M. A. Cesti (1620—1669), Bontempi (1624—1705), Legrenzi (1625—1690), Freschi (1640—1690), Aldovrandini (1665—1711) ș. a. In fruntea acestui grup însă primul rang il ținu Carissimi (1604—1674), care totuși străluci mai cu samă in muzica bisericească.

Deja din a doua jumătate a sec. 17 însă opera pierde din ce in ce mai mult caracterul seu de tragedie lirică; *Aria* (v.) luase o astfel de dezvoltare și se implintase astfel in gustul publicului că in curind opera nu mai ie altă ceva decit o serie de arii și rulate. Această nouă fază a evoluțiunei operii aduce in I. supremația școalei napolitane, o nouă

periodă, *napolitani*, caracterizată prin aparițiunea cîntăreților virtuozii, cari punînd totul în operă pe planul al doilea, numai agilitatea miraculoasă a vocii lor să poată eși în vază, parcurg lumea cu o muzică proprie acestei întrebunțări, o muzică din ce în ce de o calitate mai inferioară, deși adese iscălită de nume apertînd la valoroși compozitori. Sec. 18 iese un period de degenerare constantă și progresivă a dramei muzicale italiene și cei mai iluștri maiștri nu reușesc a resista curentului. Supremația școalei napolitane, inaugurată prin Al. Scarlatti (1659—1725) iese menținută prin nepotul acestuia, Dom. Scarlatti (1685—1757) și prin contimporanii lor: Porpora (1686—1766), Leo (1694—1746), L. Vinci (1690—1732), Pergolesi (1710—1736), Jommelli (1714—1774), Anfossi (1727—1797), Sarti (1729—1802) ș. a. Cu sutele se numără titlurile operilor ce au produs acești maiștri în acest period de suprație a școalei napolitane. Subiectele sînt istovite, și adese un același libret servește la nenumărați compozitori. Aceste opere însă sînt imediat uitate, adese pînă și numele lor, de îndată ce virtuozii nu mai catadicesc a le interpreta. Starea lucrurilor se agravează cu cît înainte în sec. 18. Operile nu mai sînt de cît o specie de

canva, formată din scheleturile formulelor de cadențe, pe care virtuozii brodează cele mai extravagante trăsături de agilitate vocală. Corurile, bucățile de ansamblu, sînt lucruri cu totul secundare, pe care nimeni nu le ascultă și cari cele mai de multe ori nu valorează osteneala de a fi ascultate. Mai mult încă, acești virtuozii cîntăreți, suverani a tot puternici în ale scenei lirice italiene, introduc fără scrupul în partițiunile maiștrilor, arii confecționate de iese, în care se văd adevărate curse de agilitate între vocea omenească și un instr. din orchestră, un flaut, o trompetă! Iei adoptau o colecțiune de citeva de aceste arii, bune pentru ori ce eventualitate și cu acest bagaj (*v. Cavessimale*) parcurgeau lumea secerînd aplauzele diletanților buimăciți de strălucirea acestor rachete vocale ce le orbeau ochii și le amorțeau rațiunea.

Se înțelege că în aceste condițiuni nu mai putea fi vorbă de puterea expresivă a muziceii în drama lirică și că aceste platitudinii ce se reprezentau sub titlul de opere ieseau departe ca pămîntul de cer de visul primilor inițiatorii ai genului. Ie cu adevărat de necrezut starea miserabilă în care se găsea gustul diletanților italienii din acele timpuri, stare descrisă cu un netrecut spirit sarcastic de Ben. Marcellio în broșura sa *il Teatro alla*

moda (1620). Totuși ie de miere slăbiciunea, adese nulitatea acestor producțiuni teatrale ale măștrilor italieni din mijlocul sec. 18 cînd vedem puterea geniului creator ce desfășură ie în muzica bisericească sau în alte genuri de manifestațiuni muzicale.

Astfel muzica religioasă o vedem strălucind de o frumoasă splendoare în tot timpul sec. 16 și 17 prin Nanini (1540—1607), F. Anerio (1560—1618), Allegri (1560—1652), Or. Bonnavoli (1602—1672) ș. a. măștri, demnă contemporană sau urmași ai marelui Palestrina. Oratoriul și psalmii în muzică ating o frumoasă stare de perfecțiune prin Al. Scarlatti (1659—1725), Stradella (1645—1681), și mai cu samă prin Ben. Marcello (1686—1739) măștrul venețian care tot scriind sublimii psalmi ce l'au făcut nemuritor, a știut să bicuiască așa de simțitor moravurile teatrale ale timpului. Acești măștri căutînd a uni artificiile savante ale contrapunctului cu grația în melodie și cu puterea de expresiune, creară capodopere neperitoare în acest gen. Legrenzi (1625—1690), Durante (1684—1755), Leo (1694—1746), Pergolese (1710—1736) merseă pe urma lor; dar prin Jomelli (1714—1774) stilul teatral năvălește în biserică, cu ariele și vocalizele lui, și în curînd nu se mai poate face

nică o deosebire de stil între producțiunile teatrale și cele religioase ale lui Guglielmi (1727—1804), Sacchini (1734—1786) Paesello (1741—1816), Piccini (1728—1800), Zingarelli (1752—1837), Cimarosa (1749—1801).

În timp însă ce opera *seria* și muzica bisericească lunc mină în mină pe acest povrniș prăpastios, din care nu sînt oprite decit de influența citorva măștri străini, un nou gen apare, gen în care I. ținu mult timp primul rang: ie *opera buffa*. Deja în vechile partițiuni ale lui Landi (1590—1655), Bontempi (1624—1705), se găsec scene comice, dar numai în sec. 18, grație decadenței genului de opera *seria*, care devenise un simplu concert în care ariele se succedau fără nică o legătură, noul gen a fost sistematizat, căutînd a întruni în jurul unei acțiuni teatrale de un subiect comic, toate calitățile muzicale alungate din rivala sa: grație în melodie, invențiune și bogăție în instrație, spirit în expresiune, varietate în voci, un interes constant în totul. Unul din cei întăi măștri cari dădură avînt opereî bufe, a fost Pergolese, prin *Serva padrona* (1731) care măi tîrziu servi de model opereî comice franceze (v. *Franța*). Din nefericire moartea lui prematură îl împiedecă de a-și desvolta minunatele calități prezise în acest mic cap de

operă. Maiștrii școalei napolitane însă continuă drumul deschis de Țel și în opera bufă se ilustrară succesiv: Rinaldo di Capua (1715—1780), Ciampi (1719—1773) Latilla (1713—1789), Logroscino (1700—1763), inventatorul marelui final din actul I, formă remasă clasică până în mijlocul sec. nostru, Guglielmi (1727—1804) Traeta (1727—1779). Cu sfârșitul sec. 18 numărul celor ce se ilustrează în acest gen devine din ce în ce mai mare, și Țe de ajuns a cita nume ca Piccini (1728—1800), Sarti (1729—1802), Sacchini (1734—1786), Paesiello, Zingarelli, Salieri (1750—1825) și cel mai celebru dintre toți, Dom. Cimarosa (1749—1801) al cărui *Matrimonio segreto* procură și azi delicioase momente publicului iubitor de spectacole vesele.

Începând însă de pe la 1760 era vechilor școli italiene Țe terminată și I. se amestecă în curentul muzical al celorlalte națiuni. Cei mai buni compozitori ai Ței încep a căuta succese pe scenele străine, și în producțiunile lor Țe bine simțită influența maiștrilor străini, mai cu samă a lui Gluck și Mozart. Cu acest timp începe pentru I. o perioadă cosmopolită, care, inaugurată prin Piccini și Sacchini și a căror cei mai iluștri reprezentanți au fost Rossini și Spontini, se continuă până în epoca contimporană.

Această perigrinațiune a maiștrilor italieni însă, a fost de parte de a fi defavorabilă școalei italiene. Cu sfârșitul sec. 18 cîntăreții încep a pierde din aroganța lor Țiranie, și compozitorii a relua un loc ce nu ar fi trebuit să părăsească. Cimarosa și mai cu samă Rossini dau loviturile de grație cîntăreților castrați. I. prezintînd totdeauna un mare debușeu producțiunilor teatrale muzicale, prin nenumăratele sale de spectacole ce se găsesc până în cele mai mici orașe, a dat naturalminte ocaziune la o mare cantitate de opere și ne prezintă un mare număr de nume ce s'au ilustrat mai mult sau mai puțin în acest gen. Ar fi imposibil a trece în revistă acest mare număr de compozitori și mai cu samă nesfîrșitul număr al producțiunilor lor. Cei mai principali dintre acei ce au ilustrat scenele italiene în sfîrșitul sec. 18 și începutul sec. 19 sînt: F. Basilli (1760—1850), Fioravanti (1769—1837) Ascoli (1769—1832), Farinelli (1769—1836), C. Coccia (1782—1873), P. Generali (1783—1832), N. Vacaj (1790—1848), M. Caraffa (1787—1872) ș. a.

Dar toți acești maiștri dispar în fața succesului universal obținut în prima jumătate a sec. 19 de trinitatea Rossini—Donizetti—Bellini.

Această perioadă de strălucire a școalei moderne italiene, a fost deschisă prin Rossini (1792

— 1868), care repede știu să cucerească sufragiul diletanților prin grația melodiilor sale, prin spiritul energic ce respira la fie care moment producțiunile sale. Trecut în Franța, unde sub influența școlii franceze își modifică stilul, nu întâmpină succese mai mici, cari ajunseră apogeul prin *Guillaume Tell* (1829), ultima sa partițiune teatrală: avu bunul simț a ști să se oprească chiar înainte de timp! Dar deja de la *Semiramis* (1823) diletanții începuseră a-l numi *il tedesco* (= germanul), reproșându-i prin aceasta (cine ar crede-o astăzi?) apucăturile sale prea savante, stilul seu prea complicat! Astfel gingașul și dulcele stil al lui Bellini (1801—1835) veni ca un adevărat Mesia liberator pentru adoratorii exclusivi ai farmecului melodic, și între altele *Sonnambula* (1831) și mai cu samă *Norma* (1831) întâmpinară succese entusiaste ori pe unde apărură. Totuși astăzi remtneam uimiți în fața contrastului ce se vede în partițiunile acestui maestru între bogăția melodică și sărăcia, meschinăria chiar a armoniei și a acompaniamentului orchestral.

Între acești doi măștri, Donizetti (1797—1848), dotat de o mare bogăție în melodie și de siguranța mînei în conducerea vocilor și a orchestrei, nu putea dect împărți cu îel entuziasmul lumii muzicale.

Acest maestru ne prezintă un exemplu frapant de diferența enormă de stil ce poate produce fericita dispozițiune a inspirațiunei și graba producțiunei. Între cele peste 30 de partițiuni ale sale, atit tragice (*Lucia de Lamermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Favorita* ș. a.) cit și comice (*l'Elisir d'amore*, *Don Pasquale* ș. a.) nu ie una care să nu conție pagini de adevărată valoare artistică, și nu ie una a căru merit să nu fie știrbat prin pagini de o neînțeleasă slăbiciune.

Alături cu numele acestor măștri, cari personifică în îel geniul muzical italian din prima jumătate a sec. 19, trebuie a aminti pe acele de Spontini (1774—1851) și Cherubini (1760—1842), compozitori de prima ordine, ambii savanți și profunzi armoniști, abili maniatori ai orchestrei, dar a căror activitate muzicală s'a petrecut în afară de I., unde influența lor n'a străbătut.

Ar fi imposibil a cita nenumărații măștri, cari tot fiind mai mult sau mai puțin imitatori ai acestor trei genii, se bucurară de favoarea contemporanilor lor. Între aceștia mai cu samă s'au deosebit Ant. Coppola (1793—1877), G. Pacini (1796—1867) și Sav. Mercadante (1797—1870).

Am mers mai pînă în perioada contemporană ocupîndu-ne aproape exclusiv de muzica dramatică. Aceasta din cauză că

mai tot geniul muzical italian se concentrează în acest cimp de acțiune. Evident însă că, paralel cu dezvoltarea opereii luată o dezvoltare și arta instr.-ală și mai cu samă arta cîntului.

Natura, ajutată de climă, înzestrată pe italienii cu voci excepțional proprii pentru arta cîntului. Religiunea, a căreia inimă a fost Roma, apelînd la cînt pentru a mări splendoarea cultului, aduse înființarea celor întăi școli de muzică vocală. Mai tirziu caritatea creștină, împinsă poate și de interes, înființă altele, cari se transformă în conservatoarele moderne, bogate pepiniere de cîntăreți. Cu creațiunea dramei lirice, în arta cîntului primul loc îl ținea expresiunea dramatică, calitate prin care mai cu samă străluciră primii cîntăreți ce au ilustrat I.: Caccini cu soția și ficele sale Francisca și Septimia, Vittoria Archilei, Cat. Martinelli, Zazarino, ș. a. (v. *Cînt*). Această predominare a expresiunei în cînt dură în tot timpul perioadei florentine și chiar în cea romano-venețiană; cu aparițiunea castrafilor însă, caracteristica perioadei napolitane, expresiunea trece în al doilea plan, agilitatea vocală ie totul și arta așa zisului *bel canto* ie dusă la apogeu (v. *Castraf*). Dar dacă această perioadă ie un apogeu în privința neîntrecutei agilități vocale, în fond vocea pierde teren, căci mai întăi basul,

apoi tenorul și vocile grave femeiește sint alungate din operă, și nu găsesc refugiu decit în genul secundar de operă bufă; corurile asemenea dispar aproape cu totul și nu-și găsesc loc decit în biserică, unde adese sint eclipsate prin strălucirea soliștilor soprană: femei sau mai cu samă caștrați. Virtuozii italienii cutrieră lumea și ridică entuziasmul diletanților provocînd adese lupte de partizană. Astfel au ramas celebre resboaiile de diletanți iscate la Londra mai întăi prin rivalitățile cîntărețelor Faustina Bordoni (1692—1763) și Francisca Sandoni zisă *la Cuzzoni* (1700—1770) și apoi reînviat mai tirziu prin *la Mara* (1749—1833) și *la Todi* (1753—1833). Alături cu aceste stele neîntrecute au strălucit încă pe diferitele scene, între nenumărate altele, cîntărețele: Gabrielli (1730—1769), Ciampi (1773—1822) Grassini (1773—1850), Catalani (1779—1849). La articolele *cînt* și *castraf* se pot încă vedea nume de cîntăreți și cîntărețe italienii din această perioadă. Cu sfîrșitul sec. 18 și mai cu samă în începutul sec. 19 apare în urma vechilor caștrați o frumoasă pleiadă de cîntăreți, tenorii și bași cari ilustrează perioada Rossini-Donizetti-Bellini: tenorii Nozzari (1775—1823), Rubini (1793—1854), Don. Ronconi (1772—1839), Tacchinardi (1772—1859), Mario (1810—

1883), bașii Lablache (1794—1858), Pellegrini (1774—1832), Tamburini (1800—1876), G. Ronconi (1810—1873), Graziani (1829—1884) ș. a. demni parteneri ai cîntărețelor Pasta (1798—1865), Frezzolini (1819—1884) Gazzaniga (1820—1884), Alboni (1823—1894), Grisi (1811—1869) ș. a.

Arta execuțiunii instr.-ale încă avu nume de care se poate cu drept mindri. Deja din sec. 14 se citează un Francisco Landino, organist de valoare după cum îl arata porecla ce i se da: *degli organi*. În sec. 15 asemenea trăia la Florența un altul, Antonio, asemenea supronumit *degli organi*, atît de renumit și îndemanatec, că veneau muzicanții din toate țările ca să-l auză. Minunate orgi lucrate într'un mod artistic de factori abili, ca Antegnati (sec. 16) Serassi (sec. 16—19) ș. a. contribuîră la desvoltarea acestui gen și dădură ocaziune a străluci la organişti ca Andrea (1510—1587) și Giovanni Gabrielli (1557—1613), Cl. Merulo (1533—1604), a căror tradițiunii au fost continuate prin Frescobaldi (1583—1644), Pasquini (1637—1710), Pollarolo (1653—1722), Lotti (1667—1740) Vinacesi (1670—?) Cas-sini (1675—?) ș. a. După aceștia însă urmă o perioadă de decadență adusă prin influența virtuoizmului.

Ca și în celelalte țări organişti erau și clavecinişti și

școala de clavecin chiar supra-viețui celei de orgă până după Muzio Clementi (1752—1832). la rîndul ieî detronată prin școala modernă de piano a cărei principalii reprezentanți au fost Golinelli (1818—1891), Fumagalli (1828—1856), școală frumos reprezentată în perioada contemporană prin C. Andreoli (n. la 1840), Ben. Cesi (n. la 1845), Eug. Pirani (n. la 1852), Martucci (n. la 1856) ș. a.

Prima linie însă în arta execuțiunii instr.-ale în I. a ținut-o desigur instr.-ele de coarde și arcuș, și în special violina. Deja din sec. 16 viola numără a-depți ca G.-Bat. della Viola, și Castrovilare. Cu sfîrșitul sec. 16 și mai cu samă cu începutul sec. 17, viola și varietățile ieî, duse la perfecțiune prin factori ca Gaspar da Salo († 1615) Maggini (1590—1640) și mai cu samă prin familiile de factori cremonezi Amati, Guarneri și Stradivarius, cari în sec. 16, 17 și 18 construiră instr.-e ce fac încă admirațiunea specialiștilor moderni, începe era celebrităților, atît în violiuă: Bassani (1657—1710), Corelli (1653—1713), Geminiani (1680—1762), Somis (1676—1763), Tartini (1692—1770), Locatelli (1692—1764), Vivaldi (1675—1743), Giardini (1716—1796), Nardini (1722—1793), Pugnani (1731—1790), Viotti (1753—1824), Paganini (1782—1840) cit și în violoncel: Cervetto (1682

--1783), Buononcini (1672—1762) Boccherini (1743—1805) și până și în contrabas: Dragonetti (1763—1864), Bottesini (1823—1899) ș. a.

Prin acestia se dezvoltă mai cu samă muzica de cameră mai întâi și apoi cea simfonică. Cea mai mare parte dintre instruiștii citați au fost și compozitorii de muzică de cameră (v. *Côncerti*). În fruntea lor însă strălucesc numele de G.-B. Sammartini († 1775) precursorul lui Haydn, și Boccherini (1743—1805).

Alături cu muzica instr.ală, muzica bisericească, deși generalmente influențată de cea teatrală, avu totuși reprezentanți șredincioși stilului pur al vechilor contrapunctiști: G. Bains (1775—1884), Raimondi (1786—1853), cel mai profund contrapunctist al sec. 19, Al. Busi (1833—1895) ș. a. și pare că în timpii recentii se realizează o specie de renaștere a oratoriului aint de decăzut prin influența muziceii teatrale, renaștere a căreia inițiator ar fi tinărul compozitor abatele Lor. Perosi.

Nu numai practica muziceii însă datorește atita I.-ei; teoria încă a avut puternici campioni și în cursul timpului intilnim nume ca: P. Aaron (1490—1562), L. Zacconi (1540—1600) teorician al stilului palestrinian, Viadana (1564—1645) regulatorul basului ciferat, Zarlino (1517—1590), cel

intăi care stabilește regule relative la armonie, Fennaroli (1732—1818) Cherubini (1760—1842) ș. a. Alături ce aceștia trebuie a pune a autorii opurilor indispensabile acelor ce voiesc a studia evoluțiunile muziceii în I. ca Botrigari (1531—1612), G. B. Doni (1593—1647), Padre Martini (1700—1784), autorul primului op asupra istorieii generale a muziceii, abatele Bains (1775—1844), neobositul colector și biograf al lui Palestrina, Florimo (1800—1888), istoriograful școaleii napolitane, Gaspari (1807—1881), Chilesotti (n. la 1848) ș. a.

În fine nu trebuie a uita rolul ce a jucat în desvoltarea muziceii arta inprimerieii; G. Petrucci (1466—1539) ie inventatorul caracterelor mobile aplicate la muzică. Mai tirziu, către 1586, tot un italian, la Roma, adoptă procedeul de gravură pe place de aramă. Cu astfel de inceputuri, editura muzicală nu putea decit să progreseze, astfel că în sec. 19 vedem figurind printre cele mai mari case de editură din lume, trei mari case italiene: una fondată de F. Lucca (1802—1872), contopită în timpii din urmă cu acea fondată de G. Ricordi (1785—1853) și alta de E. Sonzogno (n. la 1836), ambele aceste la Milan.

În perioda contimporană a arteii italiene strălucesc de o aureola incomparabilă G. Verdi

(n. la 1813), decanul compozitorilor italieni. Acest maestru, fără a ajunge grația predecesorilor săi, cari au strălucit în prima jumătate a secolului, de la care evident procede, li iese totuși superior prin expresiunea dramatică și prin factura stilului său. De altminterlea lăsând la o parte primele opere care i-au făcut renumele, începând de la *Un ballo in maschera* (1859) și până la ultimele sale partițiuni: *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893), fie care prezintă o transformațiune continuă în stil provocată prin tendințele estetice moderne ale școlii germane reprezentate prin R. Wagner.

Influența germană începu a se simți în I. deja din sfârșitul sec. 18, cînd operele lui Gluck și Mozart realizară o specie de reacțiune contra influenței nefaste a sectei castraților, idoli tirani ai vechei școli napolitane. Această reacțiune iese mai cu samă vădită în operele lui Spontini și Cherubini, cari însă din nefericire nu avură o mare influență asupra măștrilor italieni contemporani lor. O reacțiune mai puternică, sub influența muzicii germane, începe însă numai cu mijlocul sec. 19 și iese datorită în mare parte campaniei duse de celebrul critic Filippo Filippi (1830—1887) de la ziarul *Perseverenza* și de revista *Gazzetta musicale*, ambele din Milan. Tot

în Milan, orașul din fruntea mișcării muzicale italiene, se formă cea întâi *Societa del quartetto*, către care se alipi în cîrind o *Societa orchestrale* sub direcțiunea lui Franco Faccio (1840—1891). Asemenea societăți nu întirziară a se înființa și în alte orașe; iese respindiră muzica de cameră și simfonică a măștrilor germani, cultivară gustul italian în această direcțiune, și nu contribuiră puțin la renașterea muzicei instr.-ale italiene care astăzi între alții numără măștri simfoniști ca Marchetti (n. la 1835), Palumbo (n. la 1844), Sgambati (1843) și mai cu samă Martucci (n. la 1856), cel mai celebru șef de orchestră italian, superior interpret vagnerian, demn succesor al lui Angelo Mariani (1822—1873), introducătorul dramelor vagneriane în I. și al lui Franco Faccio.

În muzica teatrală, alături cu Verdi, găsim în I. un mare număr de compozitori, și nici într-o țară producțiunea de partițiuni nu iese mai abundentă ca în I. Astfel ar trebui coloane întregi pentru a cataloga partițiunile de operă, tragice sau bufe, ce au apărut succesiv pe scenele italiene și s'au bucurat de un succes mai durabil sau mai trecător avînd ca autori pe măștrii: Ponchielli (1834—1886), Petrella (1813—1877), Cagnoni (1828—1896), F. Ricci (1809—1877), Mabellini (1813—1897), Maz-

ITALIA

— 267 —

ITALIA

zucatto (1813—1877), L. Ricci (1805—1859), Pedrotti (1817—1893), De Giosa (1820—1875) ș. a. Stilul acestor maiștri ie foarte deosebit: pe cînd unii căutarea a continua vechile tradițiuni cari au făcut gloria școlii italiene în începutul secolului, alții merg alături cu Verdi și se supun benevol influenței puternice ale școlii germane, influență ce devine din ce în ce mai simțită la reprezentanții școlii contemporane italiene, dintre cari principalii sint: A. Boito (n. la 1842), Marchetti (n. la 1835), Aut. Manzocchi (n. la 1845), Mancinelli n. la 1884), G. Gagliano (n. la 1850), Alf. Catalani (n. la 1854), G. Puccini (n. la 1858), Leoncavallo (n. la 1859), Mascagni (n. la 1863), Umb. Giordano ș. a.

Din cele ce preced reiesă evident că muzica a fost desigur una din gloriile cele mai mari ale Italiei, cea ce a făcut pe unii a proclama această țară ca „patria muziceii”. Ie o afirmațiune hăzardată. Dacă ie adevărat că soclul pe care se razemă muzica modernă occidentală, devenită universală, ie cîntul plan, care, se știe, prima desvoltare a luat-o în I., prin cîntul ambrosian, nu ie mai puțin adevărat că acest cînt se razemă pe un fundament mult mai adînc, în muzica vechilor Grecii, a căreia rădăcini se pierd în adîncimea timpurilor. Pe de altă parte, armo-

nia, combinațiunile simultanee ale sunetelor, sufletul muziceii moderne, care prin desvoltarea ieii a implicat stabilirea noilor tonalități, a luat naștere în afară de I.; cele întăi cunoștinți asupra acestui gen de muzica le avem de aiurea (Isidor din Sevilla, Hucbald) și primul avînt artistic ie dat de maiștrii flamanzi, cari numai mai tirziu veniră în I. și înființară acolo școli. Dacă în I. noua artă a găsit un teren favorabil pentru desvoltare; elevi excepțional dotați pentru a deveni superiori chiar maiștrilor lor; o climă incomparabilă pentru desvoltarea vocii, instr. ul prin excelență muzical mai pînă în secolii trecuți; dacă perfecțiunea naturală a acestui instr. ajutată de împrejurări, de flexibilitatea incomparabilă a graiului italian, a făcut să se desvolte într'un mod așa de miraculos arta cîntului, în care italienii au fost totdeauna neîntrecuți; dacă această înflorire splendidă a artei cîntului a implicat desvoltarea excepțională a unui singur element muzical, în detrimentul celorlalte; dacă în fine grația și farmecul incomparabil al melodiei italiene a făcut ca legiunile de artiști italieni să întimpine un lung șir de ani favoarea entusiastă a diletanților din lumea 'ntreagă; aceste circumstanțe au dat naștere la perioade alternative de strălucire și decadență, după

timpurî și puncte de vedere, perioade de altminterlea analoge cu acele ce se văd în evoluțiunea muziceii în celelalte țări, fără ca prin îele să se poată justifica afirmațiunea fortuită de mai sus. Mai mult încă, dezvoltarea și importanța ce a luat în muzica italiană melodia, în dauna armoniei, a ritmului și a expresiunii, și aceasta tocmai în epoca în care dezvoltarea excesivă a artei cîntului ocazională avea abundență de cîntăreți și muzicanți italieni pe toate scenele lumii muzicale, au făcut pe unii dintr'acei ce nu cred că scopul muziceii iese exclusivă distracțiune a urecheii, a emite o părere cu totul contrară, învâluind așa zisa „patrie a muziceii“ de o considerațiune foarte mediocră, neatribuindu-i ca product decît o muzică ușoară, foarte melodică, dar lipsită cu desăvîrșire de putere și sinceritate în expresiune.

Trecînd în revistă această schițare istorică a evoluțiunii muziceii în I., în care defilează succesiv diferitele perioade de înflorire și decadență, pe cît posibil cu cauzele ce au adus aceste diferite faze ale evoluțiunii, se va vedea cît ambele aceste afirmațiuni sînt exage-

rate, și se va putea da Cesarului ce i se a Cesarului.

Iu, (*Yu* sau *You*), unul din numele purtate în vechime de instr. chinez numit generalmente *Ceng* (v.). Astăzi acest nume i se dat la o specie de xilofon (v.) Iubelbass v. *Jubelbass*.

Iudenbass v. *Judenbass*.

Iu-kin (*Yue-kin* sau *You-kin*) sau *Iut-kom* (*Yut-kom*) instr. chinez, de coarde pișcate, cu gîtul scurt purtînd diviziuni și lada de armonie în forma unui disc, cea ce a făcut pe Engleji a-l numi *moon-guitar* (chitară lunară). Cele 4 coarde de mătasă ale acestui instr. sînt acordate păreche în *do*₄ și *fa*₃.

Iules numeau vechii Greci (Ἰούλης = spic de griu) un imn de laudă ce secerătorii intonau în onoarea zeiței Ceres.

Iun-lo sau *Iun-liü* (*Yun-lü*), specie de carillon chinez, format dintr'o serie de zece mici gonguri de metal dispuse în două rînduri pe o masă cu patru picioare. Ie un instr. de origină modernă.

Iut-kom v. *Iu-kin*.

Izolator, nume dat micelor socle de cristal ce se pun sub picioarele pianelor pentru a le înțări sonoritatea, împiedecînd astfel contactul direct cu podelele sau cu covoare.





- Ja**, specie de trompetă uzitată în China,
- Jagajampa**, darabană indiană formată din două membrane întinse prin ajutorul unor curele la cele două baze ale unui con trunchiat, de lemn sau de teracotă. Tensiunea nu poate fi gradată, și șgomotul se produs prin lovirea membranelor cu două baghete. Se întrebuință în ceremonii; altă dată se iera și la resboi.
- Jagdhorn** (germ.) = corn (v.) de vânătoare.
- Jägertrommel** (germ.) vechie trompetă de vânătoare, citată de Prătorius (în *Organographia*, 1618); se iera formată dintr'un tub întors mai de multe ori în cercuri concentrice.
- Jaina**, specie de oboi, cu tubul de trestie, uzitat în America de sud.
- Jaleadores** (sp.) = tovarăși, nume dat în Spania acelor cari în unele dansuri execută cu castanetele ritmul, danșitorii ne avînd a se ocupa decit de dans.
- Jaleo** (sp.) v. *El jaleo*.
- Jaluzii**, nume dat în orgă la o specie de părete mobil al unei lăzi în care sînt așezate un număr mai mare sau mai mic de jocuri. Acest părete se format din lame de lemn, cari putîndu-se învîrți împrejurul axei lor după voia executantului, îl deschid sau îl închid progresiv, dînd astfel sunetului posibilitatea de a se propaga cu o intensitate mai mare sau mai mică și producînd prin urmare efecte de *crescendo* și *descrescendo*. Unele jocuri ale orgăi, ca *vocea cerească*, *vocea umană*, datoresc cea mai mare parte din efectul lor acestui ingenios mecanism, pus la dispozițiunea executantului prin ajutorul unei simple pedale sau a unei genunchiere, a căreia grad de apăsare hotărăște gradul de deschidere al J.-lor. Un mecanism analog a fost un timp uzitat în Anglia la clavire și de acolo pare că a trecut la orgă, aplicat pentru prima dată de factorul Green din Londra, către 1750.
- Jamato-goto** sau *J.-koto* v. *Iamato-koto*.
- Janitsaren-muzic** (germ.) = muzica ienicerilor, v. *Meterhanea*.
- Janj-kanjani**, specie de dairea indiană, avînd două părechii de discuri metalice, cari sună cînd se scutură instr.-ul.
- Japona** (sp.) specie de dans cîntat, uzitat în Spania.
- Japonia**. Deși din timpurile cele

mai vechi extremul Orient a exercitat o mare atracțiune asupra voiajorilor și oamenilor de știință a Europei, cunoștințele muzicale aduse de către aceștia se reduc la foarte puțin lucru. Și cea ce ie mai mult, din nefericire numai pe aceste puține vagi și foarte incomplete contribuțiuni ale voiajorilor, cele mai de multe ori cu totul străini teoriei și practicei artei, trebuiră să se mulțumească a se baza cea mai mare parte din autorii cari s'au ocupat de etnografie muzicală. În special în privința Japoniei s'a simțit aceste lipsuri până în timpurile cele mai noi, cînd abia numai s'a putut căpăta noțiuni mai sigure asupra muzicii japoneze, și această grație stăruințelor persistente ale d.-lui A. Kraus din Florența, care a reușit a aduna o splendidă colecțiune de instr.-e japoneze și a controla noțiunile teoretice direct după cărțile chineze și japoneze.

Ie bine constatat că această muzică japoneză nu exercitează nici un farmec asupra urechilor rafinate ale Europeilor; dar desigur cine ar fi pus în pozițiune a o asculta, n'ar trebui să o judece din punctul de vedere al tonalităților și a legilor ce guvernă muzica noastră, rezultate ale dezvoltării polifoniei.

Japonezii consideră muzica de origină divină și ca atare ieă ie unul din factorii cei mai

puternici ai civilizațiunei lor. Ieă joacă un rol capital în toate manifestațiunile religioase sau sociale, și ie cea mai frumoasă podoabă a serbărilor și petrecerilor profane. Nu iese casă cit de umilă în care să nu fie un instr. muzical și zestrea celei mai modeste mirese conține cel puțin un *koto* cu 13 coarde și un *Sankin*.

Teatrul, care în J. nu are rațiune de a fi fără muzică, ie intrat astfel în gustul poporului, că spectacolele țin adese cte 12 oare neîntrerupt. și spectatori i asistă asigurați cu proviziuni.

Muzicanții sint organizați în corporațiuni, cari se bucură în grade foarte deosebite de considerațiunea poporului. Prima dintre aceste ie dedată exclusiv muzicii sacre și cele mai distinse personaje din stat, chiar prinții, nu derogă făcînd parte din ieă; dealtmîntrelea membrii acestei clase, numiți *Gakunin*, sint aproape singurii depozitari ai secretelor teoriei muzicale și din ie se formează orchestra (*Gaku*) șefului religiunei japoneze, *Mikado*. Cei din a doua clasă, numiți *Ghenin*, asimilați negustorilor, sint dedați muzicii profane și în mare majoritate sint străini principiilor teoretice. Din ie se recrutează membrii orchestrei princiare numită *No*. O a treia clasă o formează orbii, divizată încă în două, una numită *Kengio* și alta subalternă

numită *Koto*; ambele sînt date muzicii ordinare și membrilor lor cîntă pentru o mică retribuțiune, în palate și case private, la serbări sau în orice ocaziuni. În fine clasa cea mai inferioară, cea mai puțin considerată, o formează femeile cari se dedau muzicii și în special cîntului și cari formează contingentul artistic al nenumăratelor *case de ceai* ce se întîlnesc la fie care pas în orașele japoneze.

Sistemul muzical se bazează pe scara naturală diatonică, admitînd și note accidentale, cea ce dă un sistem cromatic. Gamele lor, în număr de 12, cari poartă numele lunelor anului, găsindu-se analogie între clima acestor luni și caracterile expresive ale diferitelor tonalități, sînt pentacordale, fără semitonuri; cum îele însă admit note de substituțiune, accidentale în cursul melodiei, aceste tonalități sînt reprezentate prin scări cromatice, formate din 5 note principale și 5 de substituțiune, ne diferind între îele decît prin lipsa a două note și prin gradele cari joacă rolul principal. Astfel de ex. tonalitatea *februar* îe formată din notele

fa-sol-la-do-re

ca principale și

fa b—sol b—la b—do b—re b

ca note de substituțiune, cea ce ne dă o scară cromatică în care lipsesc notele *mi b* și *si b*.

Notațiunea japoneză îe aproa-

pe exclusiv rezervată muzicii sacre; îea îe bazată pe semnele notațiunei vorbirei, și a-nume îe ca o specie de tablatură indicînd priu cifre ordinea coardei ce trebuie a atinge în instr.-ele de coarde sau a bortei laterale ce trebuie a acoperi în instr.-ele de suflare. Se întrebuițează încă semne pentru a indica durata aproximativă a sunetelor.

Îe de remarcât că în J. locul principal îl ține muzica instr.-ală, și ciutul nu îe privit decît ca un accesoriu. Astfel îe natural numărul mare de varietăți de instr.-e de cari se servesc diferitele clase de muzicanți. Aceste instr.-e se impart în două categorii: instr.-e *pure*, destinate muzicii sacre, și *impure*, celei profane. Tipurile principale ale acestor instr.-e sînt:

Ca instr.-e de suflare: *fui* sau *teki*, flaute și fluier, cu un mare număr de varietăți; *hichiriki*, oboi, de origină chineză (*pi-li*); *șonofui*, care nu îe altă ceva decît *eng*-ul chinez; trompete formate din concă marine: *rapaka* ș. a.

Ca instr.-e de coarde: diferite varietăți de viole: *koku*, *girin*, *kokun*, *nissen*; familia de instr.-e numite în general *koto*, formate dintr'o ladă de rezonanță și un număr de coarde ce se pișcă cu un plectru de os sau de bambu, de la simplul monocord pînă la instr.-e cu 13 coarde; familia de chitare sau mandoline, instr.-e numite

În general *koo*, dintre care cel mai uzitat îe așa numitul *Sa-miseng*.

În fine instr.-ele de percusiune au numeroși reprezentanți, atit cu membrane, speciile de dără-băni (*taiko*, *tosumi* ș. a.), cit și de metal, numite în general *do* (*yong*, *șako*, *doroa* ș. a. speciile de gonguri, apoi cimbale (*nihohayi*) carilione (*sudsu*) sau de lemn: castanete (*șaku-bioski*), xilofon (*mokin*) ș. a.

Alături cu muzica indigenă, a căreia principal sanctuar îe templul, muzica europeană a străbătut în J. și prin forța deprinderii și-a făcut numeroși adepți, între cari naturalminte toți acei ce și-au făcut studiile în Europa. Astfel astăzi regimentele japoneze au bande muzicale organizate europenește; la Tokio există chiar o școală muzicală, un adevărat conservator și chiar o societate muzicală, care execută și face cunoscută în J. cea ce îe necunoscută în unele țări ale muzicalei Europi: muzica nemuritorilor clasici. În fine cu ocaziunea uneia din cele mai moderne încercări ale acusticeii am avut ocaziunea a cita numele unui savant japonez (*v. Enarmoniu*).

Jaquemarl (fr.) nume dat la o specie de carilion cu figurî mecanice uzitat la unele edificii din nordul Franței și Belgia.

Jarabe (sp.), dans popular spaniol; muzica constă din două

părți executate alternativ fie voce și instr.

Jaridap *v. Dayara*.

Jeu (fr.) = joc (*v.*) *J. partie se* nume în secolii trecuți o specie de compozițiune poetică muzicală dialogată.

Jha . . . *v. Ja* . . .

Jig (engl.) *v. Giga*.

Jobel, nume dat une ori instr.-ului evreu numit generalminte *șofar* (*v.*).

Joc se numește în orgă complexitatea tuburilor cari avînd aceeași formă și același mod de producere a sunetului sînt construite din același material și nu diferă între îele decit prin dimensiune. Aceste tuburi aparținînd unui același J. au astfel un același timbru, propriu sau imitînd pe acel al unui instr., timbru care naturalminte depinde de la forma lor și de la modul de punere în vibrațiune a colonei de aer. Astfel fie care J. a orgăi îe oare cum ca un instr. a parte, instr. pus la dispozițiunea executantului printr'un mecanism terminat printr'un mănunchiu, pe care îe scris numele jocului corespunzător.

Tuburile orgăi afectează deosebite forme: cilindrice, prismatice, mai mult sau mai puțin conice, piramidale, drepte sau resturnate, închise sau deschise, ș. a., cea ce dă o mare varietate de timbre. mai mult sau mai puțin caracteristice, varietate însă totdeauna exagerată prin fantazia factorilor, cari

nventează nume noi pentru jocuri diferind prin detalii de foarte mică iraportantă și cte o dată chiar nule.

Jocurile își ieau numele sau de la instr.-ul al cărui timbru ilimitează, sau un nume arbitrar. Pentru comparațiunea lor între iele, se iew în considerație lungimea tubului cel mai lung, dind nota cea mai gravă, pentru a căreia apreciere se iea ca unitate de măsură *piciorul* (aproximativ 33 cm.). Astfel jocurile a căror cel mai mare tub dă pe do_1 , sunind în unison cu nota scrisă, se numesc jocuri de 8 picioare; iele snt cele mai numeroase și cele mai principale. Cele de 4 picioare sună octava notei scrisă, tubul cel mare dind pe do_2 , cele de 2 picioare, dubla octavă a notei scrise, tubul cel mai mare dind pe do_3 și cele de un picior sună tripla octavă a notei scrise, tubul cel mai mare dind pe do_4 . Alte jocuri mai grave snt de 16 picioare sau de 32, sunind unul o octavă, altul două octave mai jos de nota scrisă, și pogorind în realitate până la do_{-1} sau do_{-2} .

Dar mai cu samă după modul de punere în vibrațiune a coloanei de aer se clasifică jocurile orgăi, și anume în *jocuri de gură* și *de ancie*.

Jocurile de gură de 16, 8 sau 4 picioare formează elementul preponderent al masei sonore, de unde încă numele de *jocuri de fond* ce li se mai dă. Iată

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

principalele tipuri ale acestor diferite jocuri, cu variațiile lor cele mai obișnuite:

Jocuri de gură:

1) Fluier deschise, cele mai vechi ale orgăi, cu un timbru pur, luminos oare cum: *subbas* și *contrabas* de 16 sau 32 p.; *fluier armonic* de 8 p.; *fluier dulce* sau *octavian*, de 4 p.; *octavin*, de 2 p.; *piccolo* de un p. Orgele germane au o mare varietate de acest gen de jocuri: *dolcan* de 4 sau 8 p.; *hohlföte*, de 16, 8, 4, 2 și 1 p.; *querflöte*, generalminte de 8 p., ș. a.

2) Fluier închise (fr.: *bourdons*), cu un timbru dulce și misterios, de 32 sau 16 p.: *quintaton*; *fluier major* sau *corn de noapte* de 8 p.; *fluier minor* de 4 p.; *rohrflöte*, de 16, 8 sau 4 p.; *fluier dublu*, *portunal*, de 8 sau 4 p.; *fluier englez*, *unda maris*, *lieblichflöte*, de 8 p.

Citeva jocuri de origină germană au o sonoritate intermediară între fluieretele închise și cele deschise. Astfel snt *Spitzflöte*, *Gemshorn*, construite în diferite diapazoane.

3) *Principal*, joc pătrunzător și suav în același timp, de 32 sau de 16 p.; *diapazon*, de 8 p.; *prestant* de 4 p.; *doublette* de 2 p.

Jocurile de ancie, cari aduc în ansamblul omogen al jocurilor de gură, timbrul lor mai mult sau mai puțin pătrunzător, strălucitor, au ca tip prin-

cipal *trompeta*, de 8 p.; apoi *contrabombarde* de 32 p.; *bombarde*, *trambon*, *tuba magna*, de 16 p.; *clairon*, de 4 p.

Alte jocuri, mai rar întrebuințate sînt:

1) Între cele de gură: *gamba* sau *violoncel*, de 16, 8 sau 4 p.; *salicional*, *voce cerească*, de 8 p.

2) Între cele de ancie: *fagot*, *oboî*, *corn englez*, *musette*, de 16 sau 8 p.; *eufon*, de 16 p.; *clarnetă*, *romorn*, *voce umană*, de 8 p.

În afară de acestea orga prezintă încă o categorie specială de jocuri de gură, foarte surprinzătoare la prima privire și numite *de mutațiune* sau *de mixtură*. Întrebuințate generalmente în ansambluri puternice, Țele dau în locul sunetului corespunzător tastei din claviatură, una sau mai multe din armonicile acestui sunet. Acele dintre aceste jocuri, cari nu dau pentru fiecare tastă decît o singură armonică, sînt numite *simple*, *de mutațiune* și cele mai principale sînt: *quinta* sau *nasard*, care dă armonică 3, adică duodecima tastei apăsate; *terța*, care dă armonică 5; *larigot*, octava jocului *nasard*, dînd duodecima unui joc de 4 p.

Celelalte, numite *compuse*, *de mixtură*, au pentru fiecare tastă un grup de mai multe tuburi și dau prin urmare o serie mai mare sau mai mică de armonice. Astfel *cornetul* pro-

duce pe fiecare tastă un acord format din fundamentală, notă cu adevărat corespunzătoare tastei, și armonicile 2, 3, 4 și 5; un altul, *carilion*, dă armonicile 3, 5 și 8. În fine două jocuri, cele mai bizare, *furnitura* și *cîmbalele*, dau pentru fiecare tastă, în regiunile supraacute, un acord din 3 până la 7 sunete formate dintr'o serie de quinte și octave. Aceste straniu jocuri sînt o imitațiune a fenomenului cortegîului de sunete armonice ce însoțete în natură ori ce sunet, și-i determină astfel timbrul (v.).

— Primă analogie se dă cite o dată numele de J. la grupuri de instr.-e din aceeași familie, dar variînd prin diapazon. Astfel se zice: un *J. de flaute*, un *J. de tromboni* ș. a.

— Apoi s'a dat încă numele de J. diferitelor serii de ancii similare cari dau diferitele timbre armoniului (v.).

J. de timbre, specie de carilion (v.) format dintr'o serie de mici calote emisferice de metal, lovite direct cu două ciocanașe sau prin intermediul unei claviaturi. Cel întăi exemplu de întrebuințarea unui J. d. t. în orchestră îl găsim în oratoriul *Saul* (1740) de Händel, care-i dă ca extensiune scrisă: $fa_2—do_6$, sunînd însă o quintă mai sus. În *Zauberflöte*, Mozart întrebuințează asemenea un J. d. t. dîndu-i ca extensiune scrisă: $do_2—re_5$, evident sunînd o octavă mai

sus. In muzicele militare se întrebunțează încă asemenea instr.-e, dar levite direct, ceia ce implică o mai mare simplitate. De ordinar acestora li se dă ca extensiune $mi b_4$ — $la b_5$ scriindu-se cind în diapazonul real, cind o octavă mai sus. Timpurile mai noi au cautat a înlocui timbrele prin lame metalice (v. *livă*). Apoi factorul parizian Mustel a căutat a da o mai mare importanță instr.-elor de acest gen și a imaginat instr.-e cu o extensiune de 3 octave și chiar mai mult, ascultind unei claviaturi (v. *tipofon, celesta*).

— v. încă *Dans*.

Joco, mică darabană japoneză.

Jocosus (lat.) = vesel, ca termen de expr.

Jodeln (germ.) v. *Iodeln*.

Jongleur (fr.), denaturare a cuvintului lat.: *joculator* = glumeț, nume dat încă vechilor actori ai primelor farse. În Frauca s'a dat acest nume mai întâi instr.-iștilor cari acompaniau pe trubadurii sau ceilalți poeți-cintăreți în excursiunile lor; mai tirziu, cu cit aceștia dispăreau, J.-ii îmbrățișară și arta cîntului și mergînd prin casteluri și orașe cercau a trece drept vechii lor stăpîni. Unii din ieii chiar scriind și versurile cîntecelor lor, țerau astfel adevărații continuatori ai acestora. Conduita lor însă fiind departe de cavalerismul vechilor trubaduri, și pe de altă parte titlul de J. fiind dat și

la saltimbancii, gimnasticii, jucătorii de adresă cu bile, cuțite ș. a., numele de J. nu intrizie a cădea cu totul în discredit, astfel că deveni aproape sinonim cu *șarlatan*.

Joragai, părechie de dărăbăni indiane, de mărimi deosebite, cu lada de lemn, ușor eliptică; legate printr'o curea ȳele sînt aninate de gitul executantului, care cu mina stingă lovește pe cea mai mare și cu o baghetă pe cea mai mică.

Jos, adj. întrebunțat în același sens cu *grav* (v.).

Jota aragonesa (sp.) arie și dans spaniol: ȳe o alternare de cuplete cîntate cu o riturnelă variată de mandolină și acompaniată de chitară și castanete. Numai această parte instr.-ală ȳe dansată. Muzica ȳe în $\frac{3}{8}$ *allegro*. Pare că origina ȳei ȳe sfîrșitul sec. 17. Din arta populară a trecut în partițiunile de operă și balet.

Jouer (fr.) = a juca, se zice vorbindu-se despre execuțiunea muzicală pe un instr. prin opoziție cu *chanter* = a cînta, care se zice numai relativ la voce sau cînd vroim a arăta ca execuțiunea unui instr.-ist atinge puterea de expr. a voceii.

Joum v. *Gorah*.

Jour (fr.) = zi. Expr. *à jour* se întrebunțează în jocul instr.-elor de coarde pentru a indica emisiunea unui sunet pe coarda liberă, fără intervenirea degetelor minei stingi pe tastă.

Journal (fr.) = ziar, (v. *Periodice*).

- Jubel**: h. ss (germ.) joc de armoniu.
- Jubilus** (lat.), denumire dată în Evul mediu la lungi fraze melodice cîntate pe o aceeași silabă.
- Juden-bass** (germ.) = bas evreu, denumire dată în Germania vocilor bărbătești mai grave decît vocile ordinare de bas, aceasta ca o aluziune fie la frecvența acestei specii de voci printre evrei, fie la gravitatea obișnuită a cîntului lor psalmodic (v. *Bas*).
- Jula**, vechiu joc de orgă, de mutațiune, dînd quinta.
- Jumătate**, nume dat figurei de notă $\frac{1}{2}$ valorind o jumătate din nota întregă $\frac{1}{1}$ (v. încă *Halb* și *Semi*).
- Jum-jum** v. *Gorah*.
- Justețā**, ie același lucru cu precizieune, corectitudine în emiterea sunetelor și în perceperea lor. Astfel se vorbește despre J. în intonațiune (v.) fie cu vocea fie cu un instr., sau despre J. auzului, a urechei. Ie o calitate depinzînd în cea mai mare parte de la natura organelor muzicale, dar care se ameliorază mult prin studii.





- Kabaro**, specie de mică darabană uzitată în Egipt și Abisinia.
- Kadenz** (germ.) = Cadentă (v.).
- Kalib**, specie de oboi arab.
- Kadma** v. *Cadma*.
- Kadria**, gen de arie arabă.
- Kagura-fui**, specie de flaut japonez cu 6 borte laterale.
- Kaina** v. *Chayna*.
- Kairala-vina**, specie de *vina* (v.) indiană cu 4 coarde ($fu_3-d_3-sol_2-do_2$), cu gitul lung purtând diviziuni și cu o tartacă servind ca ladă de rezonanță.
- Koko**, specie de mică darabană japoneză, cu două membrane și cu lada de forma unui ceasornic de năsip.
- Kalama** v. *Calama*.
- Kalamaika**, dans popular ungu-resc, în $\frac{2}{4}$, cu perioade scurte, de 4 tacte, și de un caracter pasionat.
- Kalcidofon**, nume dat de Wheatstone unui aparat acustic destinat studiului vibrațiilor vergilor metalice.
- Kalenda**, dans al negrilor africani.
- Kalil** v. *Halel*.
- Kalnikos** (gr.) v. *Calinic*.
- Kaliste-organon**, nume dat de factorul francez Sylvestre, în 1827, la o specie de mic armoniu.
- Kaliston**, specie de *Kalofon* (v. cu carilion și darabană).
- Kalkant** (germ.) v. *Calcant*.
- Kalofon**, uua din nenumăratele automate cu manivelă și cu muzică notată pe bande perforate.
- Kamanha**, specie de chitară indiană.
- Kamil**, v. *Camil*. Acest semn iese —
- Kammer** (germ.) = cameră (v.).
- K.-musik** = muzică de cameră;
- K.-stil** = stilul muzicii de cameră;
- K.-ton** = diapazon.
- Kampuk**, specie de xilofon uzitat la Birmanii și la Siamezii. Este format dintr-o serie de 19 vergi de bambu ce se lovesc cu un ciocanaș. Extensiune: la_2-mi_5 . Tot astfel se numește în Malesia o specie de gong dublu de metal.
- Kanj-ni** sau *Kanjari*, specie de mică dairea fără discuri metalice nici clopoțeii, întrebuințată de cerșitorii religioși în India.
- Kanon**, la Grecii (Κανών) = linie, regulă, principiu și chiar monocord. Tot astfel se mai numește un instr. oriental cu coarde lovite prin ajutorul a două ciocanașe (v. *Canon*).
- Kanoon**, ortografie eng. a instr. oriental *Kanon*.

Känorphica v. *Xenorfica*.

Känsara, specie de gong indian, de un diametru aproximativ de 25 cm., întrebuințat în ceremoniile religioase. Sunetul îi produs prin lovirea cu un ciocan. Un altul, mai mic (17 cm.) cu marginile întoarse și servind a marca măsura ie numit *Kansi*.

Känlate (germ.) v. *Cantată*.

Kantelo v. *Cantelo*.

Kantor (germ.) v. *Cantor*.

Kanun, *Kanuna*, denumiri a aceluiași instr. oriental numit generalminte *Kanon*.

Kanzellen (germ.) v. *Cancellae*.

Kanzone (germ.) v. *Canzone*.

Kao-ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kaotari, specie de chitară japoneză, cu gitul lung (aprox. 70 cm.) tabla de armonie circulară (diametru 15 cm.) și trei coarde.

Kara, (beng.) specie de darabană indiană, altă dată uzitată în armată, astăzi întrebuințată la petreceri particulare. Lada îi de teracotă, în formă de con trunchiat; membranelor întinse prin curele, sînt lovite cu o baghetă. — Tot astfel se mai numește o specie de chitară uzitată în Sudan; lada de rezonanță, piriformă, și formată din doage, îi învălîtă cu piele; gitul, lung, supoartă două coarde.

Karabib, castanete uzitate în Sudan. Sînt formate din două plăci de fier, aproape eliptice, legate printr'o curea și de care sînt aninate mai multe mici

scoici. Negrii se servesc de două părechii în același timp.

Karabn, mică darabană egipteană, de origină modernă.

Kara-lala (beng.), cimbale indiene, de un diametru aproximativ de 20 cm.: sînt uzitate pentru a acompania, împreună cu darabana numită *Kol*, cîntul religios. Sînt întrebuințate și în orchestra populară numită *Nahabat*.

Kas sau *Kasat*, denumire arabă a cimbalelor.

Kașapi-vina (beng. și skr.), instr. indian, clasic, foarte respîndit. Ie o specie de chitară cu 5 coarde (*fa₁-do₂-do₃-fa₂-do₂*) cu gitul lung, purtînd diviziuni, și cu lada de rezonanță lată; îi numită încă *Kașuia-setar* sau chîr simplu *setar*. Cîte o dată i se adaugă încă alte două coarde, în afară de git, sîntînd liber *do₁* și *sol₁*.

Kașbat, instr. al vechilor arabi, pare o specie de *liră*.

Kaso, specie de harpă uzitată în Senegambia. Ie formată dintr'o ladă de rezonanță în care îi implintata colona, și perpendicular cu aceasta un scăunaș pe care sînt întinse 20 de coarde, a căror tensiune se face prin ajutorul unor curelușe. Lungime totală aproximativ 90 cm. — Tot *Kaso* sau *Kasuto* se mai numește o specie de mică daira indiană.

Kașuia-setar v. *Kașapi-vina*.

Katabaukalesis nume dat la Greci (Καταβαυκαλις) cîntecelelor de leagăn.

Katjapi-Vina v. *Kaşapi-vina*.

Kat-tali, mică castanete indiene, formate din plăci patrute de fer, mari de 15 cm.

Kaltotzerat v. *Chatzotzerot*.

Kb, în partițiunii germane, presc. în loc de *Kontra-bass*.

Ke sau **Şe**, unul din instr.-ele clasice ale Chinezilor, format dintr'o ladă de rezonanță trapezoidală, de lemn, cu tabla de armonie puțin cam bombată și cu coarde a căror număr variază (de la 16 în sus), pisicate direct de degetele executantului. Cele mai obicnuite au 16 coarde, acordate astfel ca să deie scara naturală cuprinsă între fa_1 - fa_1 fără sunetele *si* și *mi*, adică fără semitenuri. Ie de remarcat că în interiorul lăzei se află o sirmă întoarsă în spirală care sună cind se clatină instr.-ul și care pare a fi destinată a marca oare cum ritmul.

Ke, silabă întrebuițată în paraloghie (v.) corespunzând lui *la*.

Kebaro v. *Kabaro*.

Kebir calificativ ce se întâlnește în numele unor instr.-e arabe și indicând varietatea cea mai mare.

Kehlkopf (germ.) = larinx (v.).

Keirmine, specie de țiteră irlandeză, cu lada trapezoidală și cu coardele pisicate direct de degetele executantului.

Kelas, una din părțile ce formează *nuba* (v.) arabă.

Keman sau **Kemangeh**, nume generic dat unor instr.-e de coarde și arcuș de origină a-

rabă. Sint mai multe varietăți:

K. a'guz = K. antic, instr. cu lada de rezonanță formată dintr'o jumătate de nucă de cocos, pe marginile căreia ie întinsă o membrană; gitul rotund, de obicei de abanos, frumos sculptat, nu poartă diviziuni și ie terminat printr'un cuier de fildeș. Coardele, de păr de cal (60 de fire) sint acordate: mi_2 - la_2 . Se ține rezemat pe un picior de fier, ca violoncelul. Lungime totală aproximativ 1 m. din care 20 cm. pentru picior.

K.-fark, ceva mai mic decît cel precedent, tot astfel construit, dar cu acordul o quintă mai sus: si_2 - mi_3 .

K.-rumi = K. grec, nume dat la instr.-e mai mult sau mai puțin perfecționate, cu corpul de lemn amintind forma instr.-elor de arcuș europene. Sint unele cu 3 coarde (mi_3 - la_3 - mi_4); altele cu 6 coarde (la_2 - re_3 - sol_3 - mi_3 - la_3 și re_4) pentru arcuș și 6 coarde simpatice (sol_2 - la_2 - si_2 - do_3 - re_3 - mi_3); altele cu 7 coarde pentru arcuș și 7 simpatice; dar cele mai uzitate sint cu 4 coarde pentru arcuș (la_2 - mi_3 - sol_3 - re_4) și 4 coarde simpatice (la_2 - si_2 - do_3 - re_3).

Kem-ken, nume dat la vechii Egipteni atît sistrului (v.) cit și micelor dairele rotunde sau patrute.

Ken, instr. siamez, analog cu *ceng*-ul chinez.

Keng v. *Ceng*.

Kenonic sau mai bine **Kinonic**

- (gr.: Κοινωνός=relativ la comunicare, la împărtășire) se numește în muzica bisericească un imn din liturgie ce se cântă de cor sau de ceilalți cântăreți în timp ce oficiantul iese în altar stînta împărtășenie, de unde încă numele de *priceasnă* (rus) sau de *comunicatoriu* ce i se mai dă. Textul iese luat din scriptură sau din alte rugăciuni, dar mai cu samă din psalmi. Forma muzicală a acestei bucată variază cu textul și cu conținutul acestuia; cele mai de multe ori însă se adoptă forma clasică a concertului (v. *Concert*). K.-ul iese ultima bucată muzicală importantă a liturgiei.
- Kenthorn** (engl.) nume dat în Anglia la instr.-e cromatice din familia goarnei, cu chei. Pare că au fost introduse în muzicele militare engleze prin prințul Eduard de Kent, de unde numele lor. Prin aparițiunea instr.-elor cu piston aceste instr.-e au dispărut.
- Kentima** semn întrebuințat în notațiunea psaltichiei. Se deosebește: *K*, *dubla* (♯) care indică o mișcare suitoare de un grad, și *K*, *simplă* (♮) care indică o mișcare suitoare de o terță. În combinațiune cu alte semne poate indica mișcări suitoare până la octavă.
- Keras** (gr.: Κέρας)=corn de animal și prin extensiune instr. muzical fabricat dintr'un astfel de corn sau din alt material dar afectînd această formă.
- Keraline** (gr.: Κεραλίνα)=instr. făcut dintr'un corn de animal (v. *Keras*).
- Keraulofon**, joc de orgă de origine engleză, inventat pare de factorul Dawson din Londra, în 1851. și cautînd a imita timbrul instr.-elor de arcuș. Ie un joc de 8 p. cu tuburile așind la partea superioară o tăietură de formă specială.
- Keren**, la vechii Evrei, instr. muzical făcut dintr'un corn de animal.
- Kerena**, lungă trompetă indiană.
- Kesba** sau *Kesbate* v. *Ghesba*.
- Kessel-trommel** (germ.)=darabană cu caldare, *timpan* (v.).
- Ketjapi**, instr. uzitat în Java; constă dintr'o ladă de rezonanță de forma unei mici luntre (lung. 1 m. 25 cm. lărg. 125 mm.) pe care sînt întinse un număr de coarde, pe cari executantul, țînînd instr.-ul cu mina stingă ea pe o chitară, le pișcă cu mina dreaptă.
- Ketul** v. *Kampuk*.
- Kettentriller** (germ.) v. *Catena di trilli*.
- Kettle-drum** (engl.)=darabană cu caldare, *timpan* (v.).
- Key** (engl.)=cheie, întrebuințat în aceleași sensuri multiple: *clapă* sau *tastă* pentru instr.-ele cu claviatură; *cheie* pentru cele de suflare; *tastă* pentru instr.-ale de coarde cu arcuș sau pișcate; semnul care dă numele notelor.
- Kh.** . . . urmat de o vocală v.
- K.** . . . urmat de aceeași vocală.

Kicks (germ.) v. *Cuac*.

Kidara, una din vechile tonalități ale Indiei reprezentată pare printr'o scară pentacordală.

Kidel, o specie de fluier uzitat la Negrii din Africa.

Kieber, specie de darabană arabă.

Kien, vechiu nume al instr.-ului chinez numit în urmă *King* (v.).

Kien-Ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kilisma v. *Quilisma*.

Kilșil v. *Chilchil*.

Kimbalon (gr.: Κύμβαλον) v. *Cimbal*.

Kin, nume atribuit la mai multe diferite instr.-e de coarde de origină chineză. Ieste mai întâi o harpă din antichitatea chineză, a căreia invențiune ie atribuită împăratului Fu-hi I, care domnea acum 55 secolii. Ie formată dintr'o ladă de resonantă de forma unei bărci, deasupra careia se ridică consola, ca un catarg curbat; între acestea sint întinse coardele, de matasă, puse în vibrațiune prin pișcarea cu degetele. Numărul acestora pare că la început iera de 5, numărul simbolic al chinezilor; apoi de 7 și așa mai departe, a variat până la 25. Acordul acestui instr. însă a ramas necunoscut.

Un alt instr. numit asemenea K. ie o specie de țiteră orizontală, un *ke* (v.) de dimensiuni mai mici și de obicei numai cu 5 coarde. Asemenea de origină antică, invențiunea

acestuï instr. ie atribuită lui Confucius.

Apoi încă, în combinațiune cu alte cuvinte servește ca denumire pentru alte instr.-e: *lang-k.* (=K. străin) ie o specie de țimbală, numită încă *Teng.* *lu-k.* ie o specie de mandolină cu 4 coarde și cu lada circulară.

Kinanda, instr. usitat în Africa centrală; ie format dintr'o ladă de resonanță scobită în lemn și acoperită cu o piele de căprioară sau alt animal; deasupra sint întinse 8 până la 12 coarde ce se pun în vibrațiune prin pișcarea cu degetele. Pare că executantul lovește în același timp și membrana, producind astfel efecte ritmice. Ie greșită comparațiunea acestuï instr. cu specia de xilofon numit *balafo*.

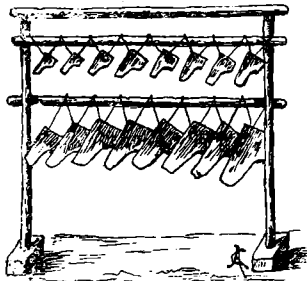
Kinari-*vina*, specie de *vina* (v.) indiană, analoagă cu *Kaşapi-rina*, de care nu se deosebește decit prin forma lăzei de resonanță; aceasta ie formată din coaja rățezată a unui ou de struț, pe marginile careia ie întinsă o membrană. *Kinari* se numesc la Indieni o specie de centauri ai mitologiei lor.

Kindie, specie de mare dobă turcească, întrebunțată în meterbanea; corpul îi iera imbracat de obicei în postav roș și membranele iera lovite una cu un mașu de lemn iar alta cu un mănunchiu de vergii. Tot K. se mai numea un semnal sunat către ameză la cur-

țile domnitorilor noștri trecuți (v. încă *Chindie*).

Kinéri, specie de mare armonică, instr. perfecționat uzitat în India. Îe format dintr'o mare ladă de lemn foarte tare în care sînt puse o serie de lame metalice, ce se pun în vibrație prin lovirea cu două baghete terminate prin boambe de fildeș sau metal ce se învâlesc cu postar cînd se do-rește a se dămoli sonoritate. Extensiunea îe de aproximativ două octave jumătate diatonic.

King, instr. chinez a căreia invențiune se presupune a data de mai bine de 40 secoli. Îe



45. King.

unul din instr.-ele cele mai originale și constă dintr'un mare cadru de lemn așezat pe picioare, de care sînt aninate mai multe pietre, cari, variînd prin densitate și dimensiune, cînd sînt lovite, produc sunete variate. Pare că propriu K. nu însemnă decît „piatră sonoră” și instr.-ului descris mai sus constînd din 16 de aceste pietre

î se dă numele de *Pien-k. Tse-k.* Îe un instr. de semnal format dintr'o singură piatră care lovită dă un sunet foarte puternic.

Kinira se numea la Greci (*Kivōz*) o specie de harpă întrebuințată la funerarii (*κινύρα*) = a deplînge).

Kin-ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kino-koto, kin (v.) japonez cu 7 coarde.

Kinonic v. *Kenonic*.

Kinor, harpă trigonă uzitată la vechii Evrei. Îera de origină siriacă și numărul coardelor varia: îera cu 9, cu 10 și până la mai mult de 20 de coarde. Solomon a făcut să se construiască pentru templu mai multe de aceste harpe, pentru fabricarea cărora a adus lemne scumpe și rare din India; din nefericire interzicerea orî cărei reprezentățiunii grafice face că și asupra acestui instr. autorii nu sînt în acord.

Kinlal v. *Talan*.

Kinura v. *Kinor*.

Kiran, specie de lăută arabă.

Kirchen (germ.) = de biserică; se întrebuințează în diferite cuvinte compuse.

Kirie, (*Kyrie*) nume dat în mesele muzicale primei părți-urmind imediat după *Intrositus* și scris pe cuvintele „*Kirie eleison*” (gr. = îndură-te doamne), repetate de mai multe orî după care urmează „*Christe eleison*” asemenea repetat și se reîta „*Kirie eleison*”.

KIRISIEN

— 283 —

KITARA

Kirisien, instr. japonez cu lada de rezonanță rotundă, cu fascii relativ nalte, cu gitul lung (60 cm.) și cu 3 coarde pișcate prin ajutorul unui plectru.

Kisar, instr. uzitat în Africa și avind exact forma lirei pentacordale a lui Mercur descrisă de Omer în imnul său către acest zeu. Lada sonoră este formată dintr'un disc emisferic de lemn scobit și acoperit cu o membrană; de la acest disc puzced două brațe îndepărtându-se din ce în ce și menținute la partea superioară printr'o traversă. Are 5 coarde (*re₁-sol₂-la₃-si₃-mi₄*) ce se pun în vibrațiune fie direct cu degetele fie prin ajutorul unui plectru. Acest instr. este numit încă de autori *kusir*, *keser* și *lira etiopiană*.

Kisumba, instr. uzitat pe coasta atlantică a Africei; este format dintr'o ladă sonoră scobită într'o bucată de lemn, în care sunt fixate 5 vergi asemenea de lemn curbate prin întinderea coardelor fixate de o parte la extremitatea acestor vergi iar de cealaltă parte în lada de rezonanță. Coardele în număr de 5 sunt făcute din liane și acordul nu este cunoscut. Lungimea totală a instr.-ului este aproximativ 60 cm. Se mai numește încă și *Valga* sau *Vambee*.

Kit (engl.) numele vechiei violini miniatură a măștrilor de dans (v. *Buzunar*).

Kitara, instr. al vechilor Greci (*Kithara*), de la cari a trecut la Egipteni, la popoarele din A-

sia mică, la Romani (lat.: *Cithara*). Constă dintr'o ladă de rezonanță din care puzcedeau două brațe menținute la partea superioară printr'o traversă, de care era fixat un număr variabil de coarde, puse în vibrațiune fie pișcate direct cu degetele executantului, fie prin ajutorul unui plectru și ne dind decit un singur sunet. Astfel fiind diferențele dintre acest instr. și *lira* (v.) nu sunt ușor de precizat și adese acești termeni sunt confundați. La unii autori atât latinii cit și grecii termenul de *K.* și acele derivate din îel (a *kitari:ra*, *kitaristica* ș. a.) sunt întrebuințate ca raportându-se în general la toate instr.-ele de coarde. La alții însă diferența este hotărâtă. Astfel pe cind la liră de obicei brațele erau împlintate într'o țasta de broască sau alt așa-ceva, *K.* avea o adevărată ladă de rezonanță, construită în lemn, cu baza dreptunghiulară, ceea ce necesita a fi ținută bine rezemată de piept, de unde numele îel (gr.: *Kithara* = piept). În general *K.* avea coardele mai lungi decit cele ale lirei, și prin urmare un diapazon său grav. Diferențele părți ale îel purtau același nume cași cele ale lirei. Coardele, fie de în sau de intestine, erau fixate de o parte de ladă de rezonanță printr'o specie de cordar numit *hordotonon*, *hipolirion* sau *bater*, iar de partea opusă de *jug*

sau *sul*. Cind executantul se servea de un plectru, coardele trebuiau a fi ridicate prin ajutorul unui scaunaș mobil numit *magas*. Jugul iera așezat la unele K. oblic asupra brațelor iar la altele drept, perpendicular asupra acestora. Numărul cpardelor a variat și au fost K. cu 3, 4, coarde și așa mai departe, până la 18. De obicei K. se purta suspendată pe umărul sting, prin ajutorul unei curăle (*telamon*).

Din terminul K. s'a format mai multe altele, raportându-se la instr.-ele de coarde atit de forma lirei și a K. cit și chiar a harpei. Astfel cîntărețul ce se acompania de unul din aceste instr.-e lua numele de *Kitarod* (gr.: Κιθαρὸδός , lat.: *citharædus*) iar arta acompaniamentului cu instr.-e de coarde se numea *Kitarodie* (gr.: Κιθαρῳδία); instr.-istul care se servea de un astfel de instr. pentru a executa muzică pur instr.-ală sau mai cu seamă muzică de dans, lua numele de *Kitarist* (Κιθαρῳτῆς , *citharista*) și arta lui *Kitaristica* (Κιθαρῳτική).

Autorii clasici citează un mare număr de artiști cari au contribuit a ridica arta Kitarei și s'au făcut celebri prin iea: legendarul Olimp, Hrisotemis din Creta, învingătorul de la primul concurs muzical de la Delfi (sec. — 9), Terpandru (sec. — 6), Melanipide (sec. — 5), Frinis din Lesbos, care adăugi încă două coarde pe lingă cele

7 pe timpul lui obicînuite, Histanes din Colofon care adăugi o a zecea, Timoteu din Milet care adăugi o a unsprezecea (sec. — 4) ș. a. Apoi între amatori se citează pe originalul Alcibiade și pe imparatul Neron.

Cu Evul mediu favoarea kitarei cade și dacă ici și colo se mai găsesec instr.-e amintind mai mult sau mai puțin forma iei, aceste instr.-e poartă cu totul alt nume (v. *Crut*). În timpii moderni însă cuvîntul K. a luat în diferite limbî diferite forme, aplicîndu-se, în general la instr.-e cu coarde piscate dar afectînd deosebite forme (v. *cetera*, *chitara*, *șiteră*) cu totul străine vechei K. care în forma iei nu s'a menținut decit la unele popoare remase într'o civilizațiune primitivă (v. *Kisar*).

Kitarah, *Kitra*, *Konitara*, *Kuitara*, *Kuitra*, diferite ortografii ale uuî instr. arab, specie de mandolină (ceva mai mare însă) cu lada de rezonanță bombată formată din doage, cu cuierul întors în unghiu obtuz, ca la cobză, și cu 4 pîrechî de coarde acordate de ordinul: $re_3-sol_3-la_3-re_4$. Prin dimensiuni variaza: de la 60 cm. până la 1 m. chiar.

Kitarod, *Kitarist*, *Kitaristica*, *Kitarodie*, v. *Kitara*.

Kitra, v. *Kitarah*.

Kiu, denumirea japoneză a arcușului.

Kiu-kin, drumbă chineză,

- Kius**, mare darabană arabă cu corpul de aramă.
- Ki-vain**, specie de carilion format din mai multe gonguri dispuse pe un cadru circular, instr. uzitat în Siam (v. *Kong*).
- Kix** v. *Cuac*.
- Klang** (germ.)=sunet.
K.-boden=tablă de armonie.
K.-farbe=culoarea sunetului, timbru (v.).
K.-figur v. *Figuri* sonore.
K.-folge=incatenare, legătura a două acorduri.
K.-geschlecht=mod (v.).
K.-lehre=acustica.
K.-leiter=gamă.
K.-messer=monocord (v.).
K.-schlüssel, denumire dată de H. Riemann unui mod de reprezentare a acordurilor bazat pe litere, cifre latine și cifre arabe (v. a *Cifra*).
K.-stufe=grad (v.).
- Klappen** (germ.), cheile care servesc a acoperi sau descoperi bortele laterale practicate în tuburile unor instr.-e de suflare (v. *Cheie*).
K.-horn v. *Bugle*.
K.-trompete v. *Trompetă* cu chei.
- Klarinette** (germ.)=Clarnetă (v.).
- Klasma** v. *Clasma*. Semnul său ie →
- Klausel** (germ.) v. *Clausula*.
- Klav.**... v. *Clav.*...
- Klavier-fingerbildner**, *Klavier-handleiter*, v. *Chiroplast*.
- Klui**, fluier siamez.
- Kneifen** (germ.)=a pișca. *K.-instrumenten*=instr.-e de coarde pișcate.
- Knie** (germ.)=geunchiu, *K.-geige*=viola di gamba. *K.-guitarre* v. *Chitară* de amor.
- Kobdas** v. *Gobdas*.
- Kobuisa** instr. de coarde și arcuș uzitat la unele popoare din nordul Rusiei. Coardele întrebuințate sînt făcute din păr de cal.
- Koiel**, fluier indian întrebuințat mai cu seamă pentru acompaniarea dansurilor baiaaderelor.
- Kokiin**, specie de violină japoneză. Lada de rezonanță ie formată dintr-un cadru aproape dreptunghiular de lemn pe care sînt întinse două membrane. Are 5 coarde, dintre cari două acordate în unison.
- Kokun**, instr. japonez analog cu acel numit *Girin* (v.) dar ceva mai mare și avînd 4 coarde
- Kol**, specie de darabană indiană uzitată pentru acompaniarea cîntului religios. Ie formată din două trunchiuri de con unite prin baza lor și două membrane de dimensiuni deosebite. Corpul ie de teracotă.
- Kollektzüge** (germ.) v. *Pedale* de combinațiune.
- Kolo**, instr. japonez, numit încă *Taki-goto* sau *Sonokoto* (v. *Koto*).
- Kolofonium** (germ.) v. *Saciz*.
- Koma** v. *Coma*.
- Koma-fui**, fluier japonez cu 4 borte laterale.
- Komala**, semn din notațiunea muziceii indiene jucînd rolul bemolului nostru (v. *India*).
- Kombu** v. *Combu*.
- Kommerslieder** (germ.) nume dat în Germania la cîntece pe care

- studentii și cei ce iubesc a petrece le intonează în timpul bancheturilor lor.
- Kong**, nume dat în Siam la instr.-e formate din unul sau mai multe discuri de bronz producând sunetul prin lovirea cu un ciocan sau cu un mău (v. *Gong*). Astfel iese *K.-Mong*, mare gong suspendat de un triped. Apoi din mai multe de aceste discuri așezate pe un cadru circular, se formează specii de carilione a căror sonoritate iese foarte apreciată în orchestrele siameze; asemenea instr.-e sînt: *K.-ie*, format din 16 mari gonguri și *K.-lek* format din 21 de gonguri mai mici. Executantul, înarmat cu două mari ciocane sau mauiuri, de lemn sau de metal, se așează în mijlocul cercului și lovește în dreapta și stînga pentru a produce sunetele dorite. *K.-vang* iese o specie de pavilion chinez format din clopoței cari sună cînd se scutură instr.-ul.
- Kontra** (germ.) v. *Contra*.
- Konzert** (germ.) v. *Concert*.
- Koo**, specie de chitară japoneză, cu lada de rezonanță circulară și cu 4 coarde întinse pe un git purtînd 9 diviziuni.
- Koppel** (germ.) v. *Copula*.
- Kopfstimme** (germ.) = falset (v.).
- Koradak**, pîreche de darabane indiene, formate din cite o singură membrană întinsă pe un basen emisferic de teracotă; sînt întrebuintate în același timp, un același executant lovînd pe cea mai mare cu mîna stîngă și pe cea mai mică cu cea dreaptă.
- Korazan-tanbur**, specie de *tanbur* (v.) arab cu 5 coarde astfel acordate: *la₂-re₃-la₃-re₄-ia₅*.
- Kosab**, fluier arab.
- Kosakisch** (germ.) v. *Cîzăceasca*.
- Koto**, familie de instr.-e japoneze, cea mai importantă, formată din instr.-e cu coarde întinse pe o tablă de armonie și pișcate prin ajutorul unui plectru. Sînt instr.-e analoge cu acele numite în China *kin* și *ke*. Numărul coardelor variază, și cu iesel și numele complementară ce se dă acestor instr.-e. Astfel iese: *Suma-k.*, monocord: *Iakumo-k.* cu 2 coarde; *Afuma-k.* cu 3 coarde; *Gokin* cu 5 coarde; *Iamato-k.* sau *Vangong* cu 6 coarde; *Sague-k.* cu 9 coarde; *Şiken-kin* sau *Kino-k.* cu 7 coarde. Toate aceste constau dintr'o ladă de rezonanță sau dintr'o simplă tablă de armonie mai mult sau mai puțin lungă, pe care sînt întinse coardele. Acestea se acordează sau prin cuiele care le mențin, sau prin ajutorul unor scaunașe mobile; variațiunea în sunete se poate obține încă prin apăsarea coardei pe tablă în anumite puncte însemnate pe aceasta. Alte instr.-e din aceeași familie, cu un număr mai mare de coarde necesitează lăzi de armonie mai late și amintesc oare cum instr.-ul arab numit *Canon*. Astfel iese *Tsuma-k.* cu 13 coarde întinse pe o ladă de rezonanță trapezoidală; *Kakugnoto*, cu 25

- de coarde, astăzi aproape dispărut, și cel mai important din toate *Sono-k.* cu 13 coarde. Tot în această familie ȳeau loc instr.-ele numite: *Nikin*, cu lada de rezonanță rotundă și cu 6 coarde; *Niquenkin* și *Sankin*, formate dintr'un tub de bambu, unul cu 2 coarde celalte cu 3 coarde.
- Kou** v. *Ku*
- Krakowiak** (germ.) v. *Cracovianca*.
- Krap**, denumire a unor instr. uzitate în India și Siam, specie de crotale (v.) făcute din bambu. Sint mai multe varietăți. Acele ordinare constau din lame de bambu de 40 cm. lungime și sint întrebuințate totdeauna în număr mare. *K.-fuiung* ȳe același instr. numai de dimensiuni mai mici. *K.-puang* ȳe un instr. format dintr'o serie de lame de fildeș sau de bambu dispuse ca acele ale unui evantai.
- Kra-șapce**, specie de mare chitară, cu lada rotundă, cu gitul foarte lung purtind diviziuni și cu 3 coarde puse în vibrațiune printr'un plectru de aramă, instr. uzitat în orchestrele siameze.
- Kralima** semn întrebuințat în vechea notațiune a muzicei bisericești orientale raportindu-se la durata sunetelor. Un alt semn, *K.-hiprooon* indica o mișcare pogoritoare de trei grade unite.
- Krebskanon** (germ.) v. *Crebscanon*.
- Krena**, specie de fluier cu gură transversală uzitat în Bolivia.
- Kreuz** (germ.) = cruce (v.).
- Krog-harpa**, specie de mare țiteră uzitată în Norvegia.
- Krome** (germ.) v. *Croma*.
- Kromong**, inst. javanez format dintr'o serie de gonguri de metal (v. *Kong*).
- Kromphorn** (germ.) v. *Cromorn*.
- Krolalon** (gr.) v. *Crotale*.
- Krumala** (gr.) v. *Crumata*.
- Krumbhorn** (germ.), v. *Cromorn*.
- Krumbogen** (germ.), tuburile de schimb ale cornului și trompetei.
- Krummhorn, Krumphorn** (germ.) v. *Cromorn*.
- Krupeze** (gr.) v. *Crupeze*.
- Krustische** (germ.) v. *Crustice*.
- Klenion** (gr.) se numea după uui brațele laterale ale lirei, iar după alții cordarul (Κλέων = plectene).
- Ku**, denumire generică a darabaneii în China, unde sonoritatea acestui instr. ȳe considerată ca un simbol al puterii cerești și a autorităților. Astfel din cea mai adincă antichitate se citează de aceste instr.-e participind la toate felurile de serbări sau dind diferite semnale, amintind poporului puterea supremă a cerului și a reprezentanților lui și respectul autorităților. Astfel se citează o mare varietate de nume: *Tsu-k.* sau *Pen-k.*, cea mai antică (sec. — 22), *Koa-k.* sau *In-k.* (sec. — 18) *Hiuen-k.* și *Kien-k.* (sec. — 12) *Kin-k.*, *Eul-k.*, *Lei-k.* *Ling-k.*, *Lu-k.*, *Tao-k.*, *Po-k.*, *Ia-k.* ș. a. Cele mai mari din-

tre aceste dărbăni aveau de ordinar lada, de teracotă sau de lemn, de o formă elipsoidală trunchiată (ca un poloboc) și la unele membranele atingeau mai mult de 5 m. de circumferință. Membranele acestor darabăni erau acordate în sunete fixe și nu erau simplu șgomotoase. Se înțelege că astfel de aparate sonore nu putea fi portative, și cele mai de multe ori erau așezate pe un pictor terminat jos în cruce. Unele din acestea se mențin încă în timpurile moderne și pe lângă iele mai sînt de adăugat: *Ceu-k.* specie de dai-rea; *jao-k.*, darabana propriuzisă; *Ciang-k.*, mică darabană de forma unui cîsornic de nășip, ș. a.

Kudra-ganta v. Ganta.

Kulisma (gr.: *Κουψισμα* = rîdicare, ușurare), semn din vechea notațiune a muzicii bisericeii orientale indicînd o mișcare ascendentă de la gradul al treilea la al patrulea, primitiv *mi-fa*.

Kuitara, Kuitra, v. Kitarak.

Kujawiak, dans polonez analog cu mazurca (v.).

Kumpul v. Gong.

Kunjeri instr. de coarde și arcuș uzitat în India. Lada de rezonanță ie rotundă, gîtul lat purtînd diviziuni și 6 sau 7 coarde.

Kunst (germ.) = artă. *K.-cither, v. Bijuga-cither.*

Kurka, cîntec de reșboi, indian.

Kurrende (germ.) = colindători.

Kurze-octave (germ.) = octava scurtă, denumire dată în vechile orgi octavei celei mai grave din claviatură, care țiera oare cum redusă, neconținînd decît taste pentru notele naturale.

Kuser, specie de chitară japoneză, analogă cu *Sam-jin* al Chinezilor, dar cu 4 coarde și gîtul purtînd diviziuni.

Kusir v. Kisar.

Kuvan-leki sau *Fvi* (v.) denumirea japoneză a flautelor.

Kwetz v. Agada.

Ky... v. Ki...





L', articolul it. *lo* sau *la*, cu eliziune, înaintea cuvintelor începînd cu o vocala: *l'Adagio* în loc de *lo Adagio*.

La, a șasea și ultima dintre silabele aretine. În sistemul de solmizare cu mutațiuni această silabă ȳera atribuită la diferite sunete, după natura exacordului întrebunțat. Cînd însă în timpurile mai nooi, s'a fixat aceste silabe la anumite sunete, silaba *la* s'a atribuit gradului al șaselea a scării majore tip, care servește și ca punct de plecare pentru scara minoră tip. Toate instr.-ele de coarde și arcuș uzitate în orchestră, au cite o coardă care vibrînd liberă, dă pe *la* și poate acesta ȳeste motivul pentru care s'a ales unul din aceste sunete, și anume pe acel din octava a treia, ca sunet fix pentru diapazon.

Lă (it.) articolul feminin.

La bemol, sunet măi jos cu un semiton cromatic decit sunetul *la*. Acest sunet poate servi ca punct de plecare atit pentru o gamă majoră: *la bemol major*, cu 4 bemoli în armatură, cit și pentru o gamă minoră, *la bemol minor*, cu 7 bemoli în armatură. Cum însă în sis-

Titus Corne: Dicționar de muzică. II

temul temperat acest sunet ȳe confundat cu *sol diez*, gama minoră a lui L. b. nu se ȳea măi mici o dată ca tonalitate a unei bucăți de muzică, decit doar pentru exerciții, preferîndu-i-se acea a lui *sol diez* minor care nu are decit 5 diezi în armatură. Totuși în cursul unei bucăți se pot intilni modulațiuni în această tonalitate. Labiale, se zice despre tuburile de orgă sau alte instr.-e în care vibrațiunile sînt provocate prin lovirea unui curent de sîer de o tăietură practică la unul din capetele tubului. (v. *gură*).

Labien (germ.) sau *labium* (lat.), muchea tăieturei de care se lovește curentul aĳerian ce provoacă producțiunea vibrațiunilor în unele instr.-e de suflare. Labirint v. *Urechie*.

Labisatio (lat.) denumire dată de unii autori sistemului de solfiare al lui Hitzler, cunoscut generalminte sub numele de *bebisatio* (v.).

Ladă de *resonanță* se numește o cutie de lemn, de metal sau de alt material, destinată a întări prin vibrațiunea aĳerului cupris în ȳea, intensitatea sunetelor ce se produc asupra

iei. Trebuie a deosebi lăzile destinate a întări sonoritatea unui sunet anumit, de acele ale instr.-elor de coarde, a căror misiune ie de a întări într'un mod uniform toate sunetele produse de aceste instr.-e. O ladă destinată unui sunet izolat (acel al unui diapazon, sau acel al unei lame metalice sau altele în diferite instr.-e) funcționează ca un tub închis; dimensiunile ce trebuie a-i da sint în relație cu acest sunet și practica a stabilit următoarea regulă: lungimea unei lăzi de rezonanță destinată a întări sonoritatea unui sunet anumit, ie egală cu lungimea tubului închis ce ar da acest sunet, minus jumătate din înălțimea ce voim a da acesteii lăzi. De ex. o L. d. r. de o înălțime de 5 cm. destinată a întări sonoritatea unui diapazon dînd pe *la* de 870 vibrațiuni simple, va avea o lungime egală cu lungimea tubului închis dînd această notă (195 mm.) minus jumătate din înălțimea iei (25 mm.) sau

$$195 - 25 = 170 \text{ mm.}$$

Resunătorii (v.) lui Helmholtz nu sint altă ceva decit lăzi de rezonanță de forme particulare, a căror capacitate ie astfel regulată ca să întărească sonoritatea unor anumite sunete.

Lăzile instr.-elor de coarde, departe de a fi destinate să întărească sonoritatea unor sunete anumite trebuie din contra să întărească, într'un mod con-

stant și uniform, toate sunetele produse de aceste instr.-e. Forma acestor lăzi variază de la un instr. la altul, dar iele se pot reduce la cite-va tipuri principale.

La violină, chitară ș. a. L. d. r. se compune din două table de armonie, plăci subțiri de lemn, unite între iele prin părăși laterali (v. *fașcii*) și ținute la distanță printr'un mic cilindru, tot de lemn, numit *pop*. Vibrațiunile coardelor, prin intermediul scaunașului și al aierului incunjurător, sint transmise tablei superioare, de la care, prin fașciile laterale, prin *pop* și prin aierul cuprins în L. d. r., tablei inferioare, și astfel toate împreună concură a da sunetelor o sonoritate incomparabil mai mare decit aceea ce ar avea, cînd coardele ar vibra fără L. d. r. La instr.-ele din familia lăutei (cobză, mandolină ș. a.) tabla inferioară ie suprimată sau mai bine zis ie înlocuită printr'un fund bombat, format din doage, șușeniți înguste, unite între iele, cari însă joacă același rol. La piano, harpă, țimbală, ș. a., lăzile, deși afectează forme atît de variate, sint în fond mai mult sau mai puțin analoage cu acea a violinei: două table de armonie unite prin fașcii laterale.

Teoria acestor lăzi ie foarte complicată, și numai pe practică se bazează formulele cele mai potrivite pentru construc-

ținea lor. În ceia ce privește dimensiunile lor, iese trebuie să fie relativ mari, corespunzând oare cum teoretic unui sunet foarte grav, așa că ori ce sunet ar fi dat de instr., iesel să poată fi considerat ca una din armonicele sunetului grav căruia i-ar corespunde L. d. r.

Instr.-ele extra-europene sau acele ale antichității ne prezintă lăzi de rezonanță de o formă foarte originală. Astfel iese țasta de broască întrebuințată la vechia *liră* a Grecilor, la *el aud*-ul primitiv al Arabilor; nuca de cocos, oul de struț, întrebuințate la diterite instr.-e indiene, japoneze ș. a.; difirtele speciilor de tartace (v. *cucurbită*) cari servesc fie ca lăzi de rezonanță în instr.-e extra-europene (ca *rina*), fie ca întăritoare a sunetului izolat; produs de lama vibrantă sub care iese pusă (ca la *marimba*). În alte instr.-e rolul lăzilor de acest gen îl joacă tuburi de bambu (ca la *gendir*).

Nu trebuie a confunda cu lăzile de rezonanță lăzile sau corpurile diferitelor speciilor de dărăbăni, fie făcute din lemn, din metal sau din teracotă, a căror dimensiuni și forme nu joacă nici un rol în sonoritatea instr.-ului (v. *membrană*).

La diez, sunet cu jumătate ton cromatic mai sus decît sunetul *la*. În practică nu iese luat ca punct de plecare nici pentru o gamă majoră (care ar avea

10 diezi în armatură) nici pentru o gamă minoră (care ar avea 7 diezi în armatură); temperamentul identificîndu-l cu sunetul *si b*, i se preferă tonalitățile acestuia: *si b* major, cu doi bemoli, sau *si b* minor cu 5 bemoli în armatură. Ca tonalități pentru exerciții, sau ca modulațiuni trecătoare se pot întâlni însă și gamele lui L. d. Lage (germ.) = pozițiune (v.). Lagrimoso (it.) = plîngător, ca termen de expr.

Laiā-vāsi (beng.), specie de fluier cu gura transversală, uzitat în India. iese format dintr'un simplu tub deschis la amîndouă capetele și avînd 7 borte laterale. Ca și în instr.-ele analoge (*naī* arab, *caval* ș. a) producțiunea sunetului iese foarte grea și numai o lungă practică o aduce.

Lai (fr.) mic poem de un gen ușor, formă populară uzitată în Franța în Evul mediu.

La major, tonalitate majoră avînd ca gamă scara bazată pe *la* ca tonică și cu notele *fa*, *do* și *sol* diezate. Esteticii partizanii ai caracterelor expresive a tonalităților pun în domeniul lui L. m. exprimarea „amorului cast, a mulțumirei, a speranței, a veseliei tineretei, a credinței în Dumnezeu”. (v. *Caractere*). Ori cum această tonalitate iese una din cele mai favorabile instr.-elor de coarde și arcuș, fiind că acestea au ca coarde libere cele mai bune grade ale iesel.

Lamă *vibrantă*, nume dat unor bande subțiri lungi și înguste relativ cu lungimea, de ori ce material elastic ar fi iele, întrebuițate ca corp vibrant în construcțiunea unor instr.-e muzicale. Vibrațiunile acestor L. pot fi transversale sau longitudinale; dar cele întâi sînt singurele aplicate în practică. Iele se pot obține fixînd L. printr'un capăt și frecînd-o cu arcușul, sau îndepărtînd-o cu degetul din pozițiunea sa de echilibru. În practică însă singurul mod de punere în vibrațiune a lamelor vibrante ie lovirea cu ciocanașe, fie direct, fie prin intermediarul unei claviaturî. În instr.-ele muzicale lamele vibrante sînt sau suspendate printr'un găitan, sau așezate pe un cadru sau ladă de rezonanță. În tot cazul iele trebuie să fie izolate, ceia ce se poate face printr'o mărgea de sticlă, printr'o rouiță de plută, printr'un găitan sau un simplu păiu intercalat între iele și cadrul ce le suportă. Vibrațiunile lamelor se produc urmînd aceeași legi cași acele ale verșilor sau placelor vibrante; cu alte cuvinte: numărul lor ie în raport direct cu grosimea și în raport invers cu patratul lungimeî. Lățimea nu are decît o influență neglijabilă asupra înălțimeî sunetului. Cum însă proporțiã în grosimea lamelor ie relativ foarte greu de stabilit, se preferă în general a nu se servi decît de legea lun-

gimelor, întrebuițîndu-se lame de aceeași grosime și ne variînd decît prin lungimea lor. În instr.-ele muzicale se găsesc întrebuițate lame de metal (de preferință oțel), de sticlă, lemn, trestie ș. a.; ori cum însă aceste instr.-e n'au jucat nici o dată un rol important în muzică. Totuși industria primitivă a diferitelor popoare sau imaginațiunea mai mult sau mai puțin rafinată a factorilor, ne procură o frumoasă serie de instr.-e în cari sunetul ie produs prin lame vibrante: *stacado*, *gendiv*, *marimba*, *ranat*, *zanza* ș. a. instr.-e exotice, precum și diferite specii de *carillon*, *zifon*, *lira*, *tipofon*, *armonica*, *celesta* ș. a. instr.-e europene, mai mult sau mai puțin perfecționate.

Cite o dată se întrebuițează numele de L. v. în același sens cu *ancie liberă* (v.).

Lamentabile sau *lamentoso* (it.) = plîngător, ca termen de expr. Lamento (it.) = plîngere, dat ca titlu unor bucăți muzicale. Un L. ie tot ceia ce a parvenit până la noi din opera *Arianna* de Monteverde, *capo* d'opera acestui măstru. Sub numele de *lamentatiuni* se înțelege în bisericã creștină occidentală, în special trei poeme ale profetului Irimia ce se cîntă la serviciu în ultimele trei zile ale săptămînei mari. Melodiile tradiționale pe care se cîntau aceste lamentatiuni până în sec. 16 cereau nu numai o mare extensiune de

voce dar și măiestrie în conducerea ției, pentru o putea da o expresiune curenită a ideilor triste și sfîșitoare ale profetului. În urmă s'a căutat a se simplifica aceste melodii și totuși așa simplificate țele produc o profundă impresiune asupra credincioșilor. Deja din prima perioada a polifoniei moderne măștrii contrapunctiști au cercat a întări încă expresiunea a acestor lamentațiuni, prin puterea expresivă a armoniei; mai cu samă Palestrina și Vittoria au creat adevărate lucrări de artă. Totdeauna cind aceste lamentațiuni sînt cîntate de cor țele sînt acompaniate, cel puțin de orgă.

La minor, tonalitate minoră, avînd ca gamă scara bazată pe *la*. Prin necesitatea semitonului între gradele 7 și 8, nota *sol* ție diezată. Această gamă ție luată ca tip pentru gamele minore. În gama melodică se alterează de obicei la suit nota *fa*, facînd-o *fa* diez și la pogorit se anulează diezul atit la *sol* cit si la *fa*, astfel că pogoritor ția ție tocmai gama reprezentînd anticul *hipodoric* (v.). Partizanii caracterilor expresive ale tonalităților atribuie lui L. m. mai presus de toate puterea de a exprima „blîndeța, bunătatea, candoarea, fie prin șagă sau seriozitate, fie în veselie sau în tristeță” (v. *Caractere*). Ca și *la major* și pentru acelaș motiv, L. m. ție una din tonalitățile cele mai

favorabile instr.-elor de coarde și arcuș, și măștrii scriu bucuros în această tonalitate ori de cite ori sunetele principale ale instr.-elor întrebuițate fac parte din ția.

Lampons (fr. de la *lamper*, = a bea), nume dat unor cîntece de masă formate din mai multe strofe cîntate alternativ, al căror refren, zis de cor, ție terminat prin cuvîntul *lampons*, repetat până cind cel ce a cîntat strofa a băut paharul și-l trece la altul.

La munneira dans spaniol, uzitat mai cu samă în Galicia. Muzica, de o mișcare moderată, ție în $\frac{2}{4}$, cu frazele începînd totdeauna printr'o anacrusă de o pătrime, adică pe timpul al doilea. Castanetele se mărginesc constant a lovi timpii tari ai măsurii.

Lănceri (fr.: *lanciers*), varietate de *cadril* (v.) dansat de obicei de patru părechî. Figurele 1, 3 și 4 sînt în $\frac{6}{8}$, 2 și 5 în $\frac{2}{4}$. Mișcarea la figura 1 $\bullet = 122$; la fig. 2 $\bullet = 112$; la fig. 3 $\bullet = 96$; la fig. 4 $\bullet = 108$ și la fig. 5 $\bullet = 108$.

Ländler, sau *Länderer* (germ.) dans original din Landel, specie de vals, în măsură ternară (de ordinar $\frac{3}{4}$), de un caracter pasionat, vesel, dar de o mișcare moderată. O imitațiune de L. ție așa numita *tiroliană* (v.). Caracteristic în mersul melodic al acestui dans ție mișcarea aproape constantă în optimi. Compozitorii de muzică

instr.-ală au adoptat forma acestui dans, și Beethoven, Schubert, Heller, Jensen ș. a. scriind L. au făcut din Țel una din formele caracteristice ale muziceii instr.-ale. Acel din *Freischütz* însă Țe citat ca un model. Langharp sau *Langleike*, specie de harpă norvegiană cu 7 coarde.

Langsam (germ.)=rar, încet, ca termin de mișcare.

Langspil, specie de violină primitivă islandeză, cu trei coarde acordate două în unison și o a treia o octavă mai jos. Pe una se cîntă melodia, și arcușul, atîcîndu-le pe toate trei în același timp, aceasta Țe însoțită continu de o specie de hang, ca și în cimpoi sau mai bine ca și în violina rusă numită *Gudoc*.

Languendo sau *lanquente* (it.)=slăbit, ca termin de expr.

Languette (fr., dimin. de la *langue*=limbă), nume dat de factorii de clavecine și spine-te din secolii trecuți la niște mici bucățele de lemn adaptate la capătul tastelor și în care se fixa pana destinată a pișca coarda. Relativ la instr.-ele de suflare acest cuvînt Țe întrebuițat une ori în același sens cu *ancie* și alte ori cu *cheie* sau *clapă*.

Lao-fan una din varietățile de orchestră siameză, obișnuită în provinciile de nord ale regatului.

Lapa specie de lungă trompetă uzitată în muzicele turcești.

Larga (lat.) nume dat de unii autori unei figuri din notațiunea proporțională uzitată în sec. 14 și 15, avînd o valoare mai mare încă decît acea numită *maxima*. (v.) Această valoare însă nu Țera nici o dată întrebuițată în practică și figura care o reprezintă în speculațiunile teoretice Țera aceiași cași a maximei, numai avînd două sau chiar mai multe cozi.

Largando (it.), același cu *allargando* (v.).

Larghetto (it.), ca termin de mișcare, dimin. de la *largo* (v.) ocupînd locul între acesta și *andante*, numărînd metronomic 60 — 72 timpî pe minut. Comparațiunea acestui termin cu *andantino* (v.) Țe greșită. De multe ori această mișcare Țe adoptată de compozitori pentru partea a doua a simfoniei, sonatei ș. a. și în acest caz însuși această parte Țea numele de L.

Largior (lat. = mai larg, mai mare) v. *Fistula*.

Largo (it. = larg, rar) termin raportîndu-se la cea mai rară mișcare muzicală, cuprînzînd metronomic de la 40 pînă la 60 timpî pe minut. Țe astfel același lucru cu *grave*. Caracteristic pentru acesta mișcare fiind gravitatea, seriozitatea, nobleța, cari nu sînt susținute prin figurațiune, Țe rar să o găsim indicată pentru bucăți de o întindere mai mare; din contra, într'un număr restrîns

de fraze ȳea aduce cu sine o mare putere de expr. și astfel o vedem adese intrebuintată la introducerea formelor ciclice. Expr. *molto L.* in fond ȳe același lucru și nu se rapoartă decit la mișcări apropiindu-se de limita inferioară a lui *L.*, între 40 și 50. *Poco L.* ȳe o expr. ce nu ȳe totdeauna la locul ȳei: o găsim in diferite ocazii indicind o modificare a mișcării principale.

Larigot sau mai bine *l'Arigot*, veohiu instr. fr., specie de mic fluier cu gura cioplită, astăzi ȳeșit din uz. Numele însă ȳ-a ramas la un joc de orgă, cel mai acut din toate, joc de mutațiune suntind quinta.

Laringe sau *larinx* ȳe partea din organul vocal in care se produce sunetul. ȳel ȳe situat in partea anterioară medie a gîtului, unde produce o specie de umflătură mai mult sau mai puțin pronunțată, numită *nod* sau *mărul lui Adam*, foarte ușor de observat la persoanele slabe și in general la barbați, care umflătură însă nu influentează intru nimic asupra formeȳ interne a aparatului vocal. Forma *L.*-ului ȳe aproape cea a unui con trunchiat resturnat, prin partea inferioara (baza mică) continutind *trachea-arteră*, care aduce aȳerul de la plămăi, și prin cea superioară (baza mare) comunicind cu *farinģele*. ȳel ȳe suspendat de osul *hioid*, de care depinde și limba, cea ce explică relațiu-

nea dintre pozițiunile lor reciproce. Tot interiorul cavităȳei *L.*-lui ȳe tapisat de o membrană mucoasă foarte elastică, sediul a mai multor ghinduri cari secretează sucil necesar pentru a menținea umiditatea esențială ușurinței mișcărilor ȳei. Această membrană către mijlocul cavităȳei, presintă două părechȳ de talduri orizontale, numite *coarde vocale*. Cele de mai jos, *adevaratele coarde vocale*, funcționind ca o adevarată ancie dublă, se pot apropia sau îndepărta între ȳele, dtdnd astfel curs liber sau interceptind curentul aȳerian; sint producatoarele sunetului, atit in vorbire cit și in cintare. Cele de mai sus, *coardele vocale false*, mai puțin pronunțate, joacă un rol in emisiunea sunetelor acute, in strigăt ș. a. De la dimensiunile relative ale acestora depinde timbrul vocelȳ, și de la aptitudinea lor pentru tensiune extensiunea ȳei. Păreții *L.*-lui sint menținuți printr'o serie de cartilaje, formate dintr'o țesătură elastică și flexibilă, mobile unele asupra altora sub influența unei serii de mușchi. Principalele sint: *tiroidul*, compus din două lame așezate in unghiu, cari formează proeminența mărului lui Adam; *crioidul*, cartilagiu inelar, cari prin partea posterioară menține alte două cartilaje mai mici, *aritenoid*e, cari funcționează ca pirghii ale coardelor vocale. Spațiuil cu-

prins între aceste coarde vocale se numește *glotă*, sau mai bine zis *orificiu glotic*, și ie protejat în contra alimentelor, dinspre partea faringelui, printr'o membrană suspendată, specie de capac mobil menținut asemenea printr'un cartilagiu, și numită *epiglota*. Acest spațiu poate fi lungit sau scurtat, lărgit sau strîmțat, prin tensiunea sau slăbirea coardelor vocale, prin apropierea sau îndepărtarea lor. Numai trecînd prin acest spațiu curentul aerian intră în vibrațiune și produce sunetul și de la aceste diferite aspecte ce glota ie depinde înălțimea sunetului emis. Această emisiune constă din două mișcări principale, una pregătitoare, în care coardele vocale se pun oare cum în pozițiune, apropiindu-se și întinzindu-se în același timp, și a doua, cînd acestea brusc se îndepărtează mai mult sau mai puțin, și vibrează sub impulsunea curentului de aer, transmițînd acestuia vibrațiunile lor; ie cea ce se numește *lovitura de glotă*, producătoarea sunetului, mișcare de care ne dă o exactă imagină cea produsă de buze pronunțînd litera b. În emisiunea sunetelor cari formează registrul de piept, coardele vocale, într'un grad mai mare sau mai mic de tensiune, vibrează în toată lungimea lor, și glota ie deschisă asemenea în toată lungimea ie, afectînd o formă aproape eliptică, foarte

lungită, mai largă sau mai strînsă, după cum sunetul emis ie mai mult sau mai puțin grav. Din contra, în emisiunea sunetelor registrului de cap, acest orificiu devine din ce în ce mai mic, numai o parte a coardelor vocale intrînd în vibrațiune, falsele coarde vocale și baza epiglotei așezîndu-se asupra lor și determinînd astfel lungimea lor vibrantă. Aceasta cel puțin ie părerea cea mai acreditată astăzi.

Abstracțiune însă făcînd de dilatațiunea sau contractiunea coardelor vocale, acest orificiu în sine însuși ie la femeii și la copii cu mult mai mic decît la bărbați, cea ce face că vocea acestora ie respectiv cu o octavă mai gravă. La băieți glota primește o modificare către împrejurimile vrstei de 15 ani, cînd vocea se transformă și ie forma sa definitivă (v. *Schimbare*).

Laringoscop, aparat destinat a face posibilă examinarea laringelui. Propriu nu ie un aparat, ci o combinațiune de mai multe mici instr.-e: o mică oglindă circulară de un diametru de 1 sau 2 cm. fixată de o coadă; se așează pe pălătusețul celui ce se examinează; această mică oglindă dă imaginea laringelui cu condițiunea de a fi bine luminată, cea ce se obține reflectînd asupra ie, printr'o altă oglindă circulară, ceva mai mare, fixată pe fruntea observatorului, lumina u-

neî lămpi concentrată prin ajutorul unei lentile pusă dinaintea flăcării și a unei oglinzi concave pusă îndărăptul ieî. Naturalmente gura trebuie să fie bine deschisă și limba menținută pe barbie cu ajutorul unei batiste. Această examinare nu are nimic desplăcut în sine și se poate face cu mare ușurință de ori cine.

Lasu, nume dat introducerii în mișcare înceată a ciardașului (v.) unguresc.

Lateralis (lat.) = lăturaș, plagal (v.).

Lăturaș în teoria muzicii bisericeî noastre se dă acest epitet glasurilor 5, 6, 7 și 8, considerate ca respectiv derivate ale glasurilor 1, 2, 3 și 4 (v. *Glas* și *Plagal*).

Laudes sau **Lăudări** (lat.: *laudes*) nume colectiv dat în biserica creștină la o serie de cîntări făcînd parte din serviciul de dimineață, a căror text îeluat din diferiți psalmi și mai cu samă din psalmii 148, 149 și 150 cari încep prin cuvintele „Laudați pre Domnul“ sau „Cîntați Domnului“.

Numele de *laudi spirituali* s'a dat în sec. 16 la imne în mai multe voci scrise pe texte sacre. Cel întăi care a scris astfel de imne a fost Animuccia († 1571), pentru congregațiunea lui San Filippo Neri, la Roma. Din alternarea acestuî fel de imne cu recitări a diferite episoade din istoria sacră a îeșit *oratoriul* (v.) modern.

În sec. trecuți se dădea numele de *laudisti* (it.) sau *laudistae* (lat.) membrilor unor societăți de amatori, înființate în diferite orașe italiene, cari, la epocă anumite mergeau în procesiuni pe strade, îmbrăcați în haine albe și cu lumînări în mină, oprindu-se în pîetele publice și mai cu samă în fața bisericilor, întonînd diferite imne religioase. Origina acestor societăți pare a fi anterioară sec. 14 (v. *Italia*) și pare că au existat încă până în sfîrșitul sec. 18.

Laureat, titlu dat în general acelor ce au îeșit învingători într'un concurs artistic și prin extensiune acelor ce absolvînd o școală au obținut cea mai mare recompensă.

Lăută, tipul instr.-elor de coarde pișcate și cu lada de rezonanță bombată, de care găsim reprezentățiuni pe cele mai vechi monumente funerare ale Egiptenilor. Instr.-ul european îe derivat din instr.-ul favorit al Arabilor cunoscut sub numele de *el aud* (v.), care introdus în Spania (*laud*) prin Arabi, nu întirzie a trece în celelalte țări, Italia (*liuto*) Franța (*luth*) și Germania (*Laute*). Dar mai cu samă în urma cruciadelor îel cîștigă teren, se perfecțiună și din sec. 15 până în sec. 17 jucă un rol foarte important în istoria muziceî. În tot acest timp L. nu îe numai un important membru al ansamblurilor instr.-ale, dar și princi-

palul instr. acompaniator și executat al muzicii de cameră. Aranjamentele pentru L. a compozițiilor de muzică vocală erau pentru muzica intimă de pe atunci ceva analog cu reducățiunile pentru piano a partițiilor moderne de opere sau muzică orchestrală.

L. consta dintr'o ladă de rezonanță rotundă, aproape emisferică, formată din doage, fără fașcii laterale; tabla de armonie ie de obicei pătrunsă de una sau mai multe rozete. Forma aceasta bombată a lăzei de rezonanță ne dă caracteristica instr.-elor din aceeași familie cu L. prin opoziție cu acele din familia chitarei, a căreia ladă ie formată din două table unite prin fașcii laterale. Lada ie prelungită printr'un git lat, care intors în unghiu drept formează cuierul. În instr.-ele posteriore sec. 15, pe git, sub coarde sînt marcate diviziunile unde trebuie a apăsa coarda pentru a obține sunetul dorit; în instr.-ele anterioare, aceste diviziuni lipsesc, precum lipsesc încă și azi la instr. tip al Arabilor. Numărul coardelor a variat cu timpul, precum a variat naturalmintre și acordul. Cele mai vechi instr.-e reprezentate în manuscrise au 4 coarde; altele au un număr mai mare de coarde, simple sau împerechiete. În sec. 16 L. are de obicei 11 coarde, 5 părechii și una izolată, pentru melodie, astfel acordate:

$$sol_1 - do_2 - fa_2 - la_2 - re_3 - sol_3$$

sau:

$$la_1 - re_2 - sol_2 - si_2 - mi_3 - la_3$$

Către sfîrșitul sec. 16 încep a se construi instr.-e avînd pe lingă această serie de coarde încă un număr de coarde destinate a da sunete grave vibrînd în libertate. Iată acordul obișnuit al acestor instr.-e în sec. 17 (după *Marea Enciclopedie*): pentru coardele de pe tastă același de mai sus, iar coardele grave dădeau sunetele $sol_1 - fa_1 - mi_1 - re_1 - do_1$. Mersenne dă un alt acord pentru coardele de pe tastă:

$$la_1 - re_2 - fa_2 - la_2 - re_3 - fa_3$$

De altmîntrelea variațiunea acordului prezintă astfel de complicațiuni că Matheson (*Das neue eröffnete Orchester*, 1713) zice că un lăutist în vîrstă de 80 de ani a trecut desigur 60 din ieși acordîndu-și instr.-ul. În Germania iera o întregă familie de L., de la sopranino (*Klein oktav Laute*) până la contrabas (*Grosse oktav Laute*). Dar nici în celelalte țări diminutivele și augmentativele n'au lipsit. Astfel în sec. 16 pare că instr.-ul numit *Chilterna* sau *Quinterna* nu iera decît o mică L. cu 4 părechii de coarde; cu sec. 17 însă aceasta a început a fi construită ca și chitara, cu două table de armonie. *Lutina*, *Mandora*, *Mandola*, *Mandolina*, sînt instr. din aceeași familie, cu alte cuvinte lăute de dimensiuni mai mari sau mai mici. Silințele de a

da lăutei o cit mai mare extensiune dind coardelor grave o mai mare lungime, a condus la două proceduri de fabricațiune: unele instr.-e aveau două gaturi, unul lung, pentru coardele grave, și altul scurt, avind cuierul intors cam pe la jumătatea celui mare, pentru coardele de pe tastă; altele, numai cu un singur git, dar avind două cuiere, acel al coardelor grave construit in prelungirea tastei. Aceste instr.-e au fost numite unele *Teorba*, altele *Arhi-lăută*, dar autorii sint puțin precisi in a face deosebiri exacte între aceste specii de instr.-e.

După ce toate aceste variații de L. se bucurară de o mare favoare in tot timpul sec. 17, cu sec. 18 ȳele sint detronate de instr.-ele de coarde și arcuș și de cele cu claviatură, și in sec. 19 singur mandolina continuă a fi încă cultivată in Italia și in Spania.

L. și variațiile ȳei aveau o notațiune proprie lor, deosebită de notațiunea proporțională uzitată generalminte. Această notațiune, numită *tablatură* (v.) consta din litere și cifre cari nu se raportau la înălțimea sunetului, ci la punctul unde coarda trebuie a fi apăsată pentru a se obține sunetul dorit. Dealtmintețlea deși această tablatură a variat in diferite țări, transcriptiunea ȳei in notațiune modernă nu prezintă nici o greutate și stu-

diul ȳei ȳe de o mare importanță pentru studiul muziceii din sec. 16 și 17, prin ȳea dispărind indoielele notațiunei proporționale, nesigurața unor accidenti presupuși ș. a.

Nu se știe nimic despre introducerea acestui instr. in țările noastre. Existența lui însă ne ȳe dovedită prin existența numelui, care ne indică intru cît-va și drumul ce a urmat. In adevăr, se poate afirma că ȳea ne-a venit direct de la Arabi, fapt ce se confirmă prin forma vechie a numelui acestui instr. *Alăuta*, care evident se trage de la *al'aud* sau *al'aud* arab și nu de la expresiunile occidentale, cari au suprimat imediat vocala inițială a articolului arab. Dar in afară de aceasta nimic nu se poate preciza: nici o altă urmă nu există, decit doar *cobza*, evident o derivare din vechia L. care și-a schimbat numele sub influența ruscă, și titlul de *lăutar*, cari dat mai tirziu tuturor instr.-iștilor ambulanti, muzicanții de profesiune, chiar cintăreții, se raporta desigur la început numai la instr.-iști lăutiști.

Lăută-teorbă, varietate de teorbă cu două gaturi imaginată și construită in 1727 de factorul S. Schelle din Nuremberg.

Lăutar v. *Lăuta* și *Taraf*.

Laute (germ.)=lăuta (v.)

Lauteninstrumenten (germ.) nume dat cite o dată in general instr.-elor de coarde pișcate, numite încă *Harsen instrumenten*.

Lăutist, instr.-ist cîntînd din lăută.

Le (it) articolul plural feminin.

Leader (engl.)=conducător, v.

Concert-maistru și Conduce.



Leg. presc. în loc de *legato* (v.).

Legă (a) două sau mai multe sunete îe a le emite astfel ca să nu se facă nici cea mai mică pauză între îele, ne părăsînd pe unul decît exact în momentul în care atăcăm pe următorul. Acest efect de execuțiune se indică fie prin termenul *legat* (it.: *legato*, sau *ligato*, fr.: *coulé* sau *lié*, germ.: *gebunden* ș. a.) cînd se rapoartă la un pasaj de o durată mai mare, sau prin semnul *legăturii* (v.) cînd se rapoartă la un număr mărginit de sunete.

În cînt legarea sunetelor se obține cînd fără întreruperea suflului se modifică tensiunea coardelor vocale, astfel că în-tăiul sunet *trece* oarecum în celalt. În același lucru la instr.-ele de suflare, în cari fără întrerupere în curent se modifică numai acțiunea buzelor și degitatul necesar producerii noului sunet. În instr.-ele de arcuș, cînd sunetele ce se leagă pot fi obținute pe o aceeași coardă, arcușul continuă mișcarea sa și numai degitatul se schimbă iar cînd îe nevoie de a schimba de coardă, arcușul trebuie să treacă repede și lin, fără scuturătură de pe o coardă pe alta. La instr.-ele de claviatură trebuie a ținea bine degetul pe tasta primului sunet pînă în momentul cînd atăcăm

pe al doilea, astfel ca în clavire înădușitoarea, în orgă și armoniu supapa, să nu cadă decît în momentul atacului noului sunet.

— Epitetul *legat* se întrebuițează încă în cazul cînd un sunet atacat pe un timp îe prelungit printr'o nouă notă pe timpul sau în tactul următor, (v. *Legătură*) și se mai dă încă stilului armonic în care preparațiunea și rezoluțiunea disonanțelor, și chiar legarea notelor comune în acorduri îe observată cu cea mai mare strictețe.

Legato (it.) = *legat*, v. a *lega*. Legatissimo (it.) superlativ, de la *legato*, indicînd o execuțiune în care acest efect îe observat cu cea mai mare strictețe. Legatură, semn din notațiunea muzicală, o linie curbă, , întrebuițat atît cînd se cere legarea a două sau mai multe sunete (v. a *lega*) cit și cînd se prelungeste, fără un nou atac, un sunet de pe un timp, prin altă notă pe timpul sau tactul următor. Acest dublu sens dat semnului de L. a făcut pe unii a propune rezervarea liniei curbe pentru efectul *legat* în execuțiune și a întrebuița o linie frîntă () cînd indică un sunet prelungit.

— În contrapunctul modern expr. L. îe sinonimă cu *sineopa*, cînd în specia de contrapunct *două note contra una*, constant prima notă a unui tact îe prelungirea notei a doua din tactul precedent

— În vechiă muzică proporțională se dădea numele de *L.* (lat. : *ligatur*) la grupe de sunete reprezentate prin figuri de note complexe, sunete a căror valoare ritmică nu depindea de figura însăși a notelor ci de la pozițiunea lor reciprocă. Aceste legături erau supuse de teorianții timpului la reguli foarte minuțioase și dădeau loc la combinațiuni excesiv de complicate, așa că iele formează unul din capitolele cele mai penibile ale notațiunii proporțiionale.

— În fine în factură instr.-ală se dă în special numele de *L.* la o specie de dublu inel, cu șuruburi, care menține ancia în clarnete și saxofoni.

Legendă dramatică, titlu dat unor lucrări poetice muzicale, pentru voci și instr.-e, a căror acțiune nu cere accesoriile reprezentățiunilor teatrale, nici decoruri, nici costume. *La Damnation de Faust* de Berlioz ie o *L. d.* Unii autori rezervă acest titlu la compozițiunii a căror subiect (text sau program) se rapoartă la o acțiune sacră. În fond acest titlu nu ie decit o deghizare a vechii Cantate (v.). În fine s'a dat numele de *L.* unor simple compozițiunii instr.-ale avind oare cari intențiunii descriptive sau narrative.

Légerement (fr.) *leggiero* (it.) sau *leggiadro* (it.) = ușor (v.) ca termîni de expr. ș. a.

Legno (it.) = Iemn. v. *Col l.*

Legnofono (it.) = xilofon (v.).

Leier (germ.) = liră. *L.-Kasten* = orgă cu manivelă.

Lei-ku v. *Ku*.

Leit-motiv (germ.) conducător (v.)

Leit-linn (germ.) = notă conducătoare, caracteristică.

Lemnul ie mult întrebuintat în factura instr.-ală, și toate varietățile lui, de la cel mai tare până la cel mai moale gălesc aplicațiune (v. *Abanos*, *Grenadil*, *Fernambuc*, *Tisa* ș. a.). Lăzile de rezonanță a mării majorității a instr.-elor de coarde, atit de arcușit și pișcate, și de claviatură, și cea mai mare parte din detaliile acestor instr.-e, precum și lăzile în cari ie cuprins întreg mecanismul orgăi sau al armoniului, și mare parte din tuburile diferitelor jocuri ale orgăi, sint construite în *L.* Apoi *L.* ie încă întrebuințat ca însuși corp vibrant în unele instr.-e: diferite varietăți de *xilofon*, de care găsim specimene întrebuințate în muzica popoarelor celor mai primitive, până în orchestrele simfoniei moderne, diferite specii de castanete ș. a. Dar expresiunea *instr.-e de L.* ie rezervată mai cu samă grupului de instr.-e de suflare a căror tub se fabrică de ordinul din acest material: fluier, oboie, clarnete și fagote, și instr.-ele analoage. Deși acustica modernă a dovedit că natura materialului din care sint fabricate aceste instr.-e nu poate avea nici o

influență asupra timbrului lor, se continuă a se da totuși acestu grup acest titlu, prin opoziție cu grupul instr.-elor cu imbucătură, *instr.-ele de alamă*. Ch iar fabricarea susziselor instr.-e în metal, gutapercă sau alt material n'a putut face să dispară acest obicei, și ce ie mai mult încă, către acest grup al instr.-elor de lemn sint alipite familiile de instr.-e moderne avind ca tip *saxofonul* și *sarusofonul*, exclusiv construite în metal.

Lentamente (it), *lentement* (fr.) = rar, incet, ca termină de mișcare (v.)

Lentando (it.) = răind, ca termină de modificare a mișcării.

Lento (it.) = incet, rar, ca termină de mișcare (v.)

Lesto (it.) = ușor, ca termină de expr.

Leud sau *leut*, vechi denumiri ale lăutei.

Lever de rideau (fr. = ridicarea cortinei) titlu dat unor mici piese într'un act destinate a deschide spectacolul, cind piesa principală ce ie a se reprezinta nu are o durată suficiență pentru a putea ocupa întreaga serată (v. *Intermediu*).

Liaison (fr.) = legătură (v.)

Liber, v. *Ancie*, *Canon*, *Stil* ș. a.

Liberalia (lat.) v. *Bacanal*.

Libic, una din varietățile de fluier a vechilor Greci.

Libitum (lat.) v. *Ad libitum*.

Libilchflöte (germ.), joc de orgă, de 8 p., cu tuburi închise.

Libret (it.: *libretto* = cârtică)

nume dat poemului dramatic pus sau destinat a fi pus în muzică; se zice mai cu samă despre textul unei opere. *Libretist* = autor de L.-e.

Licență, libertate ce-și ieau unui compozitor de a scrie lucruri cari de fapt sau în aparență sint contrare regulilor stabilite pentru conducerea corectă a diferitelor partide armonice. Numai gustul și experiența poate hotări cind și unde pot fi permise astfel de încălcări, cari sint tolerate cind provin dintr'o intențiune bine hotărâtă, pentru expresiune, sau pentru a înlătura un efect mai reu pentru auz decit însuși greșala imputată, dar sint condamnabile cind nu sint decit rezultatul ignoranței sau ca un efect de bizarerie (v. *Excepție*).

Liceu muzical, titlu dat unor școli muzicale (v. *Conservator*). Mai cu samă în Italia se obișnuiește acest titlu (*liceo*) și acel din Bologna ie cel mai vechiu și cel mai renumit, atit prin trecutul și tradițiunile lui, cit și prin minunata bibliotecă ce ie alipită pe lângă el, extraordinar de bogată în volume rare și unele chiar unice.

Licina (lat.) una din denumirile date trompetei.

Lidian (gr.: *λιδιος*), unul din modulele vechilor Greci (v.) numit încă și *barbar* sau *străin*. Euclide deosebește două specii de L., unul propriu zis și altul *L. grav* numit și *eolian* (v.). Modul L. propriu zis avea ca

gamă scara naturală a lui *do*, în care însă această notă nu juca rolul de tonică, ci pe acel de dominantă, cea ce-l deosebea de majorul modern. Acest mod, pe care teoricianii și filozofii greci îl calificau de „dulce, schimbător, tineresc“, și-l considerau ca eminentamente propriu a exprima sentimente de simpatie, și de supunere, a dispărut aproape cu desăvârșire, și dacă în unele cintece populare se mai găsesc încă urme despre îel, acestea sînt în general foarte nehotărîte.

Le de observat ca în Cîntul plan numele de L. și de *hipo-L.* sînt intervertite, L. numindu-se tonul al cincilea, scara lui *fa* cu *si* natural în care *fa* ie tonică și *do* dominantă, și *hipo-L.* scara lui *do* în care acesta ie dominantă și *fa* tonică, cu alte cuvinte vechiul L. Intru cit privește muzica bisericeii orientale, numele de L. se dă glasului al doilea, care nu ie altă ceva decit un cromatic oriental.

Afară de aceste diferite moduri cari au luat numele de L., acest cuvint se mai găsește în combinațiuni ca dinumiri ale altor moduri: v. *Miro-L.* și *Sintono-L.*

La vechii Greci se mai dădea încă epitetul de L. la o specie de fluiet.

Lié (fr.) = legat (v.)

Lied (germ.) = cîntec (v.).

Liederkrantz (germ.) v. **Liederlafel**.

Liederspiel (germ.) = vodevil (v.)

Liedertafel (germ. = masă cu cîntece) nume dat în Germania unor societăți (v.) corale bărbătești cu tendinți vesele și intime. Prima L. propriu zisă a fost înființată de K. Zelter (1758 — 1832) la Berlin, în 1809, dintre membrii academiei muzicale și în curînd îi urmară altele, în Leipzig, Frankfurt ș. a. orașe. Societăți analoge se numesc în Germania de sud **Liederkrantz**, (= ghirlandă de cîntece,) în cari însă nu mai ie intimitatea ce domnește în cele dintăi, a căror membri se numesc **Liederbrüder** (= frați în cîntece) și sînt prezidați de un **Liederater** (= tată a cîntecelor).

Ligato (it.) = legat (v.)

Ligatura v. **Legătură**.

Ligisma (gr.: *λίγισμα*) = indoitură, ipostas (v.).

Ligne (fr.) = linie (v.).

Lignum psalterium (lat.) = psalterium de lemn, specie de vechiu **xilofon** (v.).

Ligura, instr. foarte vechiu, respîndit deja de prin sec. 10 în toate țările Europei. Numele de L. i-l dau la noi cerșitorii muzicanți, singurii cari se mai servesc astăzi de acest instr., care în cursul secolilor a trecut prin atitea diferite perioade de favoare și decadentă ce-și au reflexul în numele variate ce a purtat (**Harmonie**, **Symphonie**, **Chifonie**, **Sifoine** și în fine **Vielle** în Franța; **Sambuca rotată**, **Ghironda ribeca**, **lira**

rustica, lira tedesca, lira pagana, stampella, viola da orbo în Italia; *Drehleyer, Bauernleyer, Bettlerleyer* în Germania; *Hurdy-gurdy* în Anglia, ș. a.). Derivat din vechiul *organistrum* (v.) descris de Gerbert ca foarte uzitat în sec. 9, acest instr. și-a păstrat cel puțin în trăsăturile generale aproape aceiași construcțiune ce avea acum 9 secolî.

Pe o ladă de rezonanță lată ca cea a chitarei, sau bombată ca cea a lăutei, sint întinse mai multe coarde, cari pot fi puse în contact cu o roată-arcuș mișcată de o manivelă, contact ce le face să vibrează. Unele din aceste coarde pot da o serie mai mare sau mai mică de sunete, diatonic sau cromatic, o claviatură analoagă cu cea a pianului putîndu-le modifica lungimea vibrantă; altele vibrează în libertate, dînd o specie de pedală continuă, ca la cimpoi, dublă sau chiar triplă. Instr.-ele vechi aveau 3 sau 4 coarde și o claviatură de 8 taste; diferite perfecționări s'au mărginit a ridica numărul coardelor și acel al tastelor claviaturei, care numără în unele instr.-e peste 20. Cele mai multe instr.-e au 6 coarde, dintre cari 2 acordate în sol_3 dau prin ajutorul claviaturei o scară cromatică de la sol_3 la sol_5 ; celelalte 4, numite *trompeta, musca, hangul mare* și *hangul mic* sint acordate după tonul în care

se cîntă, și anume în *do* sau în *sol*. În *do* sint acordate:

do_3 - sol_2 - do_2
suprimîndu-se hangul mare;
în *sol*:

re_3 - sol_2 - sol_1
suprimîndu-se hangul mic.

Unele instr.-e au și un număr de coarde simpatice, 4, 6 sau 12 chiar, dispuse la o parte a lăzei de rezonanță.

Vechiul *organistrum* dispărînd deja din sec. 10, L. se respindește din ce în ce mai mult în toate țările, jucînd un rol important în dezvoltarea muzicei, acompianînd vîcea, însuflețînd dansul sau distrînd pe cei mai mari seniori. Se citează nume ca Thibaut comte de Champagne, Adenès, Jonglet, Muset, ca virtuozii îndemnautei. În fața succesului ce obține însă, sărăcimea o adoptă ca o resursă a existenței și în sec. 15 cade astfel în discredit că nu mai ie decit în mina cerșitorilor. *Virdung* (1511) nu face decit a o cita sub numele de *lira*, fără a o onora cu o descrițiune și *Prätorius* (1618) vorbește cu despreț de iewa. Cu sec. 17 însă iewa revine într'o favoare inexplicabilă, mai cu cu samă în Franța, unde o vedem figurînd în concertele de la curtea lui Ludovic 14, alături cu cimpoiul, resunînd sub degetele virtuozilor renumiți (*Janot La Rose*). Dar mai cu samă în sec. 18 iewa se bucură de o specie de renaștere efectivă; se publică metode (de

F. Bouin și M. Corrette), și compozițiunii în special destinate ieii (de Baptiste, Boismortier, Chedeville ș. a.); factorii (Baton, Louvet, Lambert ș. a.) îi aduc perfecționări, mărimdu-i extensiunea, și un literat chiar îi face apologia (abatele Terrasson). Dar a fost ca o ultimă licarire, căci din această supremă favoare ieă ie din nou părăsită din ce în ce mai mult în mina muzicanților ambulauți, cerșitorii de profesiune, și pare a reaspira la vechiul ieii nume de *lira mendicorum*.

Lihanos se numea la Greci (*λύξος*) degetul arătător, și de aici coarda lirei atinsă de acest deget și sunetele din tetracoardele grave corespunzind acestei coarde.

Lihara, fluier uzitat la Negrii din Africa, analog prin întrebuințare cu cornul rus, căci nu dă decât un singur sunet astfel că trebuiesc mai multe de aceste instr.-e pentru a forma o melodie cît de simplă.

Lima v. *Apoloma*.

Limace sau *limaçon* (fr.) v. *Colbec*.

Limbă v. *Git*.

Limite sunetelor perceptibile a fost o chestiune care a ocupat mult pe acusticii moderni. Întru cît privește L. gravă s'a constatat ușor că ie sunetul produs de 16 vibrațiuni duble pe secundă, corespunzind aproximativ unui do_{-2} . Încercările de a se emite un sunet mai grav decât acesta, produs

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

de un număr măi mic de vibrațiuni, au fost zadarnice, fiind imposibil a reuni într'o aceeași percepțiune un număr de vibrațiuni așa de rari. Cît pentru L. acută, diferiții acusticii au parvenit la cifre din ce în ce măi mari, după procedurile întrebuințate. Astfel Wollaston opinează că cele măi acute sunete apreciabile produse în natură sînt acele emise de un liliac sau de un grier, și le apreciază la 22 mii de vibrațiuni simple. Sauveur, Chladni, Savart s'au ocupat de L. sunetelor produse de aparate sonore, tubuși și vergi metalice sau de sticlă, calculînd numărul vibrațiunilor prin raportul lungimilor; tuburile n'au putut da decit până la 22 mii de vibrațiuni simple, și aproximativ un fa_9 , vergile până la 83 mii de vibrațiuni (aproximativ un do_9). Măi tirziu, Savart (1830), prin ajutorul aparatelor cu roți dințate, a reușit a împinge această L. până la 48 mii de vibrațiuni simple pe secundă (aproximativ un sol_9) și Despretz, prin ajutorul unei serii de diapazoane foarte mici, puse în vibrațiune prin frecure cu un arcuș, a putut face apreciable sunete până la 76 mii de vibrațiuni simple pe secundă, corespunzind aproximativ unui do_{10} . L. admisă și de savantul acustician german Helmholtz, și peste care urechea cea măi delicată și măi exercitată trebuie să renunțā a aprecia.

Nu toate sunetele însă cuprins se între aceste limite sînt admise și practicate în muzică. Lăstuda la o parte faptul că fiind ca punct de plecare un anumit sunet (acel al diapazonului) celelalte sunete ale gamei trebuie să se găsească în anumite raporturi, ceea ce exclude din combinațiunile muzicale un mare număr de sunete, dar chiar în privința sunetelor satisfăcînd acestor raporturi, încă limitele sînt mai restrînse. Astfel, pentru grav se admite aproximativ aceiași L. de 16 vibrațiuni duble pe secundă, corespunzînd lui do_2 , dat de cel mai mare tub al orgai, de o lungime de 32 p. Acest sunet însă, cași acele ce vin imediat după Țel sînt mai de grabă nișă vîiet surde, ce nu capătă în caracter muzical decit dublind octava lor acută, căreia Ți dă o mai puternică sonoritate. Cit pentru L. acută, Țe generalminte admisă nota do_7 , corespunzînd la 4138 vibrațiuni duble, și încă această L. nu Țe atinsă decit excepțional de unele instr.-e; cea mai acută notă a violinei de ex. Țe mi_6 de 2606 v. d.

Vocile încă trebuie să se mărginească în limite și mai restrînse și anume între do_1 (de 64 v. d.) și do_5 (de 1034 v. d.). Numai voci fenomenale au reușit a trece aceste limite și numai un timbru excepțional face suportabile notele extrem acute, fie pentru voci, fie pen-

tru instr.-e. Astfel ca voci dotate de o mare extensiune în acut se citează pe Chr. Nils-son, atîngînd pe fa_5 (de 1381 v. d.), pe Ad. Patti, care atînge pe sol_5 (1550 v. d.), notă atinsă și de compatriota noastră Darclée, pe Lucr. Aguyari, pe care Mozart a auzit-o terminînd o cadență pe do_6 (2069 v. d.); mai mult încă, ziarele americane au vorbit de o cîntăreață, Miss Yan, care atînge cu ușurință pe mi_6 , cea mai acută notă a violinei! Asemenea se citează voci fenomenale avînd o mare extensiune în grav; basul german F. A. Maurer atîngea pe fa_1 (43 v. d.) și chiar la noi fostul corist Nomen, lua, cînt Țera bine dispus, pe la_1 (54 v. d.).

Linceo (it.) unul din numele date de F. Colonna, din Neapole, la începutul sec. 17 unui instr. imaginat și construit de Țel în vederea reinvierei vechilor genuri ale Grecilor. Țera pare o specie de clavecin cu 50 de coarde (de unde încă numele de *Pentecontachorda*) care, cași celelalte încercări analoage (v. *Clavecin universal*) n'a avut nici o influență serioasă. A fost încă numit și *Sambuca lincea*.

Lincograf, nume dat de Violette din Brest, în 1839 la un mic instr. destinat a trage liniile portativului pe hîrtie. Ling-kü v. *Kü*.

Lingual- Pfeife (germ.) = tuburi cu ancie.

linii. In notațiunea muzicală se întrebuințează L. in toate sensurile: verticale, orizontale, oblice.

1) L. verticale simple servesc a despărți între iesele tactele, sau a lega împreună cu o acoladă portativele ce conțin diferitele partide ale unui tot armonic. Cind urmează o schimbare a măsurii întrebuințate, sau după o terminațiune mai mult sau mai puțin complectă, încheind dezvoltarea unui teme sau chiar terminind o compozițiune, se întrebuințează linii verticale duble. In reluari (v.) se întrebuințează asemenea linii duble, att la începutul cit și la sfârșitul părții ce ie a se repeta, dar una din aceste linii ie mai compactă, pentru a fi mai bine observată.

Mici liniuți verticale se întrebuințează încă pentru complectarea figurelor de durată, de la doime in jos (v. *Coadă*). Liniuți compacte verticale se întrebuințează încă pentru a indica pauze (v.) mai mari de un tact.

2) Un sistem de L. orizontale serveste pentru scrierea notelor (v. *Portativ*) si fragmente mici, numite *L. suplementare, complementare, ajutătoare* sau *adiționale*, servesc deasupra portativului sau sub iesel pentru a stabili numele notelor ce trec peste limitele acestui portativ.

Mici liniuți orizontale, puse deasupra notelor (P) indică accentuarea fiecărui s u n e t,

dindu-i exacta sa valoare (v. *Tenuo*).

In cifrarea basurilor o linie orizontală urmind unei cifre înseamnă că nota sau acordul reprezentat prin acea cifră trebuie să se prelungească att cit durează linia.

In analiza melodică încă se întrebuințează une ori L. orizontale, indicind lungimea diferitelor fraze și in diferitele notațiuni prin cifre L. orizontale se rapoartă la durata sunetelor.

Unele pauze (v.) încă afectează forma de mici liniuți compacte.

L. compacte, orizontale, sau mai mult sau mai puțin oblice, servesc încă pentru a lega împreună notele de valoare mai mică decât optimea aparținind unui aceluși timp. Asemenea in prescurtări (v.) se întrebuințează încă L. oblice compacte.

In fine mici liniuți oblice taie cozile apogiatorelor scurte și in cifrarea basurilor cifrele raportindu-se la intervale micșurate.

Liniî *nodale* v. *Nod*.

Linke (germ.) = stinga (v.).

Linos se numea la Greci (λίος) ori ce cntec funebru.

Lippenpfeifen (germ.) = tuburi cu gură.

Liră, instr.-ul clasic al vechilor Greci (λύρα) a căreia origină se pierde in legendele populare. Primitiv iera formată dintr'o țastă de broască, pe care iera întinsă o membrană sau o scin-

LIRONE

neî, dar
nlătura
u încă
ternice.
nită la
ecie de
dispuse
exten-
Ase-
teră (v.

L. cer-

cu 15
actorul
1806

tedesca

olonias,
u are
liră;
le re-
e un
e care
use in
cu de-
ru. le
ament.

in an-
or ce
de liră
le de-
poezia
de au-
ne se
et ori
is sau
uzică:

ș. a.
raport
l. ș. a.
).

durică, formind astfel o ladă de rezonanță; în aceasta țerau implintate două brațe afectind forma a două coarne, susținute la partea superioară printr'o traversă de trestie sau de lemn numită *jug* (ζύγος) sau *sul* (ξύλον). De jug, prin ajutorul unor curele rescute, țerau legate mai multe coarde, de ordinar de intestine, avind toate aceiași lungime, dar diferind prin grosime, coarde fixate la celalt capăt în lada de rezonanță prin intermediarul unui cordar, numit *hordolonon* (v.) *bater* (βάτης) sau *hipolirion* (ὑπολίριον) și ținute la distanță printr'un scăunaș numit *magas* (μαγίς). Coardele țerau pișcate fie direct de degetele executantului, fie prin mijlocul unui plectru. Numărul coardelor a variat cu timpurile. Primitiv pare a fi fost numai trei, către care s'a adăugat însă de timpuriu o a patra. Acesta a fost instr.-ul clasic, singurul admis a lupta în concursuri și acei ce se serveau de instr.-e cu mai multe coarde, țerau siliți a suprima în aceste acțiuni coardele „de prisos”. Totuși aceasta n'a putut împiedeca pe virtuozii acelor timpuri a adăuga continuu coarde lirei, fie care adaus de coardă iscind adevărate revoluțiuni. Se citează nume a astfel de reformatori îndrăsneși cum a fost Simonide din Keos, Timoteu ș. a. În Egipt s'au văzut lire avind până la 18 coarde, și instr.-e chiar cu un

număr de coarde mai mare, purtind diferite nume, nu țerau altă ceva decit lire mai mult sau mai puțin perfecționate. De altmintrelea seria numelor atribuite lirei țe destul de respectabilă, aceste nume variind după numărul coardelor, (*pentacord*, *eptacord*, *decaord* ș. a.), după numele inventatorului sau după detalii de construcție (*heltis*, *barbitos*, *forminx*, *epigonion*, *magadis* ș. a.), detalii cari de multe ori însă nu sint ținute în samă ceia ce face a se lua un nume drept altul, până într'atita că la unele chiar nu se poate preciza dacă țerau cu adevărat instr.-e de forma lirei, cu coarde egale în lungime sau de forma harpei, cu coarde inegale. O adevărată perfecționare a lirei a dat naștere *Kitariei* (v.) care în fond nu țera altă ceva decit o L. cu o ladă de rezonanță construită cu mai multă îngrijire, într'un mod mai puțin primitiv. Foarte respndite și în mare onoare în antichitate la Greci, la Români și la popoarele ce țerau în relațiuni cu aceștia, toate aceste instr.-e cad în discredit în Evul mediu, suplantate de instr.-ele de o mai mare sonoritate, harpa, lăuta, și diferitele specii de țitere și țimbale, astfel că în timpurile moderne abia dacă se mai găsesc instr.-e de această formă la unele popoare de o civilizațiune primitivă, *Kisar*-ul etiopian ș. a. citeva analoage. Grecii moderni dau numele

de L. la o specie de violină primitivă, sau mai bine de *rehab* (v.) cu 2, 3 sau 4 coarde.

În sec. 16, 17, și 18 s'a dat numele de L. mai cu samă în Italia, la niște instr.-e din familia violinelor cu coarde atit pe tastă cît și alături, acestea destinate a vibra în libertate. Ierau de diferite mărimi: *L. da braccio*, cu 7 coarde pe tastă și 2 alături, instr. tenor, și *L. da gamba*, specie de violoncel cu un număr mai mare de coarde, cel puțin 12 pe tastă și 2 alături. Varietăți a acestuia sînt numite încă *Arhioliola di L.*, *Lirone* sau *Accordo*.

În timpurile mai nooi s'a dat încă numele de L. la o specie de armonică uzitată în muzicele militare, de unde a trecut și în orchestră. Ie formată dintr'o serie de lame metalice dispuse pe un cadru afectînd forma lirei antice, lame lovite cu un ciocanaș sau cu o baghetă. Ie impropriu numit încă *Glockenspiel* (germ.) sau *Carillon* (fr.), în fond ne avînd decît scopul înlocuirii acestora.

L. barberina v. *Amficorn*

L.-chitară nume dat de diferiți factori din sfîrșitul sec. 18 și începutul sec. 19 la instr.-e cu lada de rezonanță afectînd forma vechei lire, dar avînd între cele două brațe, sau ceva mai înapoi, un git purtînd diviziuni pe care ierau întinse 6 sau 9 coarde. Au fost încercări efemere, cari se bucurau de o dată de oare care favoare

datorită eleganței formei, dar cari nu putură reuși a înlătura chitara, care se menținu încă grație sonorității îei puternice.

L.-harpă a fost numită la Berlin, către 1837 o specie de chitară cu 19 coarde dispuse pe două gituri, avînd o extensiune de peste 4 octave. Asemenea o încercare efemeră (v. încă *Harpă-L.*).

L. mendicorum (lat.) = L. cerșitorilor, v. *Ligură*.

L. organizată, instr. cu 15 coarde inventat de factorul francez Le Dhuy, către 1806 și perfecționat în 1821.

L.-pagana, rustica sau *tedesca* (it.) v. *Liră*.

Lirenka, instr. uzitat în Polonia, Lituania ș. a., care nu are nimic comun cu vechea liră; Ie format dintr'o ladă de rezonanță triunghiulară cu un git întors în semicerc pe care sînt întinse 3 coarde puse în vibrație prin pișcarea cu degetul sau cu un plectru. Ie un instr. de acompaniament.

Liric, epitet ce se dădea în antichitatea greacă poeziilor ce se întonau acompaniate de liră sau de unul din instr.-ele derivate, prin opoziție cu poezia dramatică, acompaniată de aulos. În timpurile moderne se dă în general acest epitet ori căruî text versificat pus sau destinat a fi pus în muzică: *poezie l.-ă*, *dramă l.-ă* ș. a. sau la cea ce are un raport cu acestea: *poet l.*, *teatru l.* ș. a. *Lirone* (it.) = mare *liră* (v.).

- L. Istesso** (it.) = același. *L'i tempo* sau *movimento* = aceeași mișcare (ca mai înainte).
- Litanie**, nume dat unor rugăcuni prin care se invocă mila cerească; originar erau practicate în procesiuni implorându-se iulăturarea plagelor (bolii, secetă ș. a.), dar mai tirziu luară loc în diferite timpuri în serviciul divin. În biserica orientală au fost introduse înainte de Sf. Vasile (sec. IV), în cea occidentală în sec. V. Meyerbeer introduce o astfel de invocațiune corală în actul III din opera sa *Hughenoșii*.
- Liticeu** (lat.), nume dat celor ce suflau din *lituus* (v.).
- Litografie**, v. *Imprimarea muzicii*.
- Litokimbalor**, nume dat de F. Weber, din Viena, către 1837, la o specie de armonica formată din cilindre de marmoră.
- Liturgiar**, titlul dat unui volum conținând liturgiile sfinților Vasile, Grigore și Ioan și rugăciunile pregătitoare acestui serviciu. Acest volum a fost alcătuit în sec. 14 dar rugăciunile ce îl cuprinde îi sint mult anterioare (v. *Liturgie*).
- Liturgică**, *Dramă l. v. Oratoriu*.
- Liturgie** (gr. *λεειτουργία*) se numește în general o parte a cultului religios, practică în public, și cuprinzind ceremonii și rugăcuni consacrate de autoritatea spirituală. Astfel toate religiunile, din cea mai adincă antichitate au avut naturalmente liturgiile lor, și la toate popoarele acest serviciu a fost totdeauna însoțit de muzică. În cultul creștin, se numește în special *L.* serviciul consacrat împărtășirei, și acest serviciu religios ie cel mai important la care participă muzica polifonică.
- Modul de practicare a acestui serviciu a variat în chestiunile de detaliu cu timpurile și locurile. Astfel cea mai vechie *L.* cunoscută ie cea alcătuită de Sf. Iacob, episcop al Ierusalimului: fiind foarte lungă deja în sec. 4 s'a căutat a prescurta acest serviciu și din acest secol datează *L. Sf. Vasile* cel mare, practică și azi în biserica ortodoxă în ziua de 1 Ianuar, în postul mare și în alte citeva anumite zile; precum și liturgiile *milaneză* sau *ambroziană*, alcătuită de Sf. Ambrosiu episcop al Milanului și cea *galicană*. *L.* obicinuită generalmente în biserica ortodoxă ie cea a Sf. Ioan gură de aur (sec. 5), *apostolică*, practică în tot timpul anului afară de zilele în care se obicinuește cea a Sf. Vasile și în ziua de Sf. Iacob. O *L.* ortodoxă mai prescurtată încă ie cea a sfințului Grigore Dialogul (sec. 6). În occident în sec. 7 apare *L. spaniolă* sau *mosaraba*, alcătuită de Isidor episcop de Sevilla și practică în Spania până în sec. 11, și cea *romană* sau *gregoriană*, atribuită Sf. Petru dar stabilită numai în sec. 7 de papa Gregorie cel mare, și

în urmă generalizată. Diferențe patriarhale și diferite secte separate de aceste două trunchiuri principale ale biserice creștine au alcătuit asemenea liturgii, mai mult sau mai puțin modificate din acestea.

Întru cit privește alcătuirea liturgiei catolice v. *Mesă*; cit pentru cele ortodoxe, cea mai principală ie cea *apostolică*, care ie compusă după cum urmează. Acea a Sf. Vasile nu cere în privința muzicii o altă modificare decit o mai lungă durată a unor imne.

L. propriu zisă nu începe decit după așa numită *Proskomidie*, pregătirea, sau bine cuvântarea darurilor aduse, serviciu la care corul de obicei nu participă. Partea întâi începe printr'o ectenie (v.) mare, și doxologia (v.) mică, după care urmează psalmii tipici (102 și 145) sau chiar numai versuri din acești psalmi (v. 1 din ps. 102 și v. 10 din ps. 145), cîntate antifonic sau simplu. La sărbătorile așa zise împărătești acești psalmi sînt înlocuiți prin antifioanele: „Pentru rugăciunile” și „Mintuiește-ne pre noi”. După antifonul al doilea urmează imediat „Unule născut”, rugăciune atribuită împăratului Iustinian. Între antifioane și după „Unule născut” se zice cite o ectenie mică de 2 stări. Urmează apoi așa zisele *fericiri*, cîntări cu textul luat din Noul testament, și anume *la* predica de pe mun-

te, care de obicei se zice la strană sau de cor în recitativ. Acestea sînt înlocuite la diferitele sărbători prin troparul (v.) zilei care se cîntă încă după „Mintuiește-ne pre noi” zis după scoaterea evangheliei. Aici, dacă servește un arhieru, cadește prin biserică. În care timp corul întonează „Întru mulți ani” sau *Is pola eti* (gr.: *Ἐξ πολλὰ ἐτῶν*). După acestea urmează imnul numit *trisagion* (v.) repetat de 4 ori, între ultimele ori întrerupt prin doxologia mică. Se citește în mijlocul bisericei apostolul după care corul întonează *aliluia*: precut zice: „pace tuturor” corul răspunde „și duhului tău”, iar diaconul suindu-se în anvon, anunță titlul evangheliei ce are a ceti, la care corul răspunde „Mărire ție Doamne”, repetat și după cetirea evangheliei. Aici se termină printr'o ectenie dublă prima parte, așa zisă *L. credincioșilor*. După ectenie corul cîntă imnul numit *kerucic* (v.) în timpul căruia se aduc sfințele daruri și după care urmează o nouă ectenie care se încheie prin „Să iubim unul pre altul” la care corul răspunde: „Pre tatăl, pre fiul s. a”. Aici vine Crezul (v.) recitat la strană sau zis de cor de obicei în recitativ după care urmează răspunsurile începînd cu „Mila păcii”, cari constituie rugăciunile proprii

a preparațiunii împărtășăniei și o serie de imne: „Cu vrednicie“, imnul serafimilor sau al victoriei: „Sfint, Sfint, Sfint“, „Pre tine te lăudăm“ și *axionul* (v.) în lauda Maicei Domnului, imn care variază la diferitele serbători. Urmează câteva alte mici responsuri, o ectenie și în fine „Tatăl nostru“ asemenea recitat la strună sau cîntat de cor, cu care mai de mult se termina *L.* Astăzi după acesta, pe cînd în altar se taie anafora pentru a fi împărțită mulțimei, corul întonează „Unul sfînt“ și apoi imnul numit *kenotic* (v.) după care *L.* se termină printr'o serie de responsuri scurte și doxologia mică, zise de cor toate în recitativ.

Numele de *L. muzicală* sau *corală* se dă la colecțiunii de cîntări religioase, responsurile și imnele ce are a intona corul în timpul serviciului religios al liturghiei. Acestea, după natura vocilor corului căruia îi sînt destinate, sînt calificate de *bărbătești*, *mixte* ș. a. Cu textul în limba rusă există un mare număr de liturghii corale scrise de Bahmetef, Bortnianski, Ciaïcovski, Davidov, Lvof ș. a. compozitori ruși, după cari s'au prelucrat primele liturghii corale apărute cu text român (I. Cartu, pentru 3 voci bărbătești, București 1865; G. Muzicescu, 2 liturghii într'un volum, pentru cor mixt, București 1869). Mai tirziu d.

G. Muzicescu publică o nouă *L.* acomodată la serviciul arhieresc, asemenea pentru cor mixt, și separat diferite alte imne originale destinate serviciului liturgic (concerte, heruvice, axioane, responsuri). Alți compozitori încă au publicat liturghii cu text român între cari: E. Wachmann (cor mixt, București, 1886), G. M. Stefănescu (cor bărbătesc, București, 1894), I. Vorobkievici (cor mixt, Viena 1890), G. Dima (cor bărbătesc, Sibiu 1896) T. Cerne (cor bărbătesc, Iași, 1897) ș. a.

Lituus (lat.) veche trompetă a cavaleriei romane. Muzeul Vaticanului din Roma posedă un astfel de instr. găsit în 1827 la Cervetri. Îe un tub lung de alamă, aproape cilindric, lung de 1 m. 60 și curbat la extremitatea opusă celei prin care se suflă. Instr.-iștii se numeau *Liticines*. Augurii purtau o specie de baston analog prin formă, pe care-l numeau asemenea *L.*, nume dat încă în Evul mediu, deși impropriu, la instr.-e cu tub conic, din familia vechielor cornete (v.). Bach în fine dă numele de *L.* cornului de vînătoare.

Liu sau *Lu* numesc Chinezii în general cele 12 sunete ale octavei, cari de altmintețea poartă fie care un nume particular. Intonațiunea acestor diferite sunete îe fixată printr'o serie de tuburi de dimensiuni anumite, cari tuburi la rîndul

lor se numesc L. In fine cartea care conține preceptele și legile sacre ale muzicii chineze se numește *L.-L.*

Liulo (it.) = lăută (v.).

Livre (fr.) = carte. *Sur le L.* = pe carte, v. *Discantus*. *A. L. ouvert* = la deschiderea cărții. execuțiune la prima vedere.

Lo (it.) articolul bărbătesc intrebunțat înainte de cuvintele începind cu o vocala (l') sau cu s urmat de o altă consoană. -- una din silabele belgiane. și anume acea corespunzind lui *sol* (v. *Bobisatio*).

Lobgesang (germ.) = cînt de laudă, imn (v.).

Loco (lat. = in loc), expr. ce se pune mai cu samă in muzica de piano și indicînd că nu trebuie a mai ținea samă de indicațiunea transpozitoare de 8^a ce a figurat mai înainte, și a executa astfel in locul chiar indicat de note. In muzica pentru instr.-e de coarde se întilnește cite o dată această indicațiune după un pașaj executat in sunete armonice, sau numai pe o coardă.

Locrian, nume dat de autorii la diferite moduri. Astfel pe cînd unii numesc L. modul reprezentat prin scara bazată pe *re* avînd pe *la* ca dominantă, care nu trebuie a-l confunda cu *fri-gianul* (v.), alții dau acest nume unui mod bazat pe octava naturală a lui *la*, avînd pe *re* ca tonică, mod ce nu trebuie a confunda cu *hipodorianul* (v.). Alții încă numesc L. seria ba-

zată pe *si* ca tonică și *fa* ca dominantă, care nu trebuie a-l confunda cu *mirolidianul*, in care *mi* ie tonica. In fine numele de L. se dă la unul din modurile transpuse ale vechilor Greci, numit încă *hipereolian*. Nici unul însă pare că n'a avut o intrebunțare practică.

Logaritmi *acustici* se numesc numere calculate astfel pentru a ușura măsura exactă a diferitelor intervale muzicale, determinînd de cite ori un interval luat ca unitate de măsură se cuprinde in intervalul dat. Cel intai care a avut ideia acestor calcule a fost matematicul svecțeran Euler, in sec. trecut. In practica muzicii intervalul luat ca unitate de măsură ie tonul; dar acesta are deosebite valori acustice, poate fi major sau minor, și chiar semi-tonul încă poate fi major, minor ș. a.

Astfel pentru calculele exacte nu se putea admite aceste intervale variabile și prea mari pentru această intrebunțare, și unitatea admisă a fost *coma*. Cele mai practice table de L. a. sint acele ale lui Delezenne, calculate pe baza $2^{1/80}$, valoarea comei. Pentru a determina mărimea unui interval a cărui raport numeric il cunoaștem, ie de ajuns a căuta in table logaritmul fie cărui termin al raportului și diferența între acești logaritmi ne dă numărul comelor cuprinse in acel interval. Astfel de calcule ne arată

cu cit în realitate ȳe mi mare semitonul diatonic (16_{16}) decit semitonul cromatic (25_{24}) în practica egalizate. În adevăr cutnd în table logaritmele și oprindu-ne la patru decimale găsim :

$$\lg 16 = 223,1905$$

$$\lg 15 = 217,9952$$

$$\text{diferența } 5,1953$$

$$\lg 25 = 259,1161$$

$$\lg 24 = 255,8300$$

$$\text{diferența } 3,2861$$

cu alte cuvinte semitonul diatonic ȳe aproape cu 2 come mi mare de cit cel cromatic. ȳe de prisos a mi insista asupra avantajelor ce prezinta calculele logaritmice pentru acei ce se interesează de calculele exacte muzicale.

Longa (lat.), valor de nota, a doua în mărime a notațiunii măsurate uzitată în Evul mediu, valornd $\frac{1}{2}$ sau $\frac{1}{3}$ dintr'o *marima*. Figura ȳei ȳera un patrat negru cu o coadă în jos, la dreapta sau la stnga, după cum la rndul ȳei se imprtește în 2 sau 3 breve, după cum prolaiunea ȳera perfectă sau imperfectă. Mi tirziu figura ȳei se schimbă, lund forma unui dreptunghi deșert cu o latură verticală prelungită. **Duplex-L.** ȳe numele dat anterior valori de nota numită în urmă *marima*.

Longitudinale sînt calificate vibrațiunile corpurilor sonore cînd sînt realizate în sensul lungmei acestor corpuri prin opoziie cu *transversale* cînd sînt

în direcțiune perpendiculară a acestui sens. Vibrațiunile colonelor de aer în tuburile orgi sau în instr.-ele de suflare sînt L.; acele ale coardelor, ale vergilor și ale lamelor metalice sînt de alt material sînt transversale. Coardele sau vergile și lamele pot produce și vibrațiuni L., prin frecarea în sensul lungmei lor, dar sunetele obtnute sînt foarte slabe, astfel că aceasta specie de vibrațiune nu ȳe aplicată în practica muzicală.

Longo v. *Embankis*.

Lotos nume dat la vechii Greci ($\lambda\omicron\tau\omicron\zeta$) fluierelor făcute din tulpina plantei *lotus*, numite încă fluiere *lotine*, și în general ori cru fluier, de unde denumirea de *lotax* ($\lambda\omicron\tau\alpha\zeta$) echivalnd cu fluierar.

Lotues (fr.) specii de trompete uzitate în Franța în Evul mediu, în marșurile resboinice.

Loure (fr.) vechiu nume dat unei specii de cmpoi (v.) uzitat mi cu samă în Normandia. Tot astfel se mi numește o arie de dans, de o mișcare moderată, de un caracter serios, nobil, în măsură $\frac{3}{4}$ sau $\frac{6}{8}$, cu ritmul fundamental.



accentndu-se bine timpul tnti cu care încep totdeauna diferitele ȳei fraze. Acest dans, probabil la origină o formă favorită vechiului cmpoi normand, ȳe considerat de unii ca o va-

rietate a dansului numit *Giga* (v.) din cauza timpului seu tare, totdeauna punctat. In fond însă, prin caracterul și mișcarea sa, are mai mare analogie cu așa numita *Sarabanda* (v.). Bach a introdus în unele din suitele sale părți în forma acestui dans.

Lovirea iese unul din modurile de provocare a mișcării vibratoare în corpurile sonore. Ie mai cu samă aplicat la instr.-ele cu membrane și la cele așa zise autofone (v. *Instrumente*). În unele instr.-e de coarde, încă acestea sînt puse în vibrațiune prin L. La instr.-ele cu membrane L. iese practică fie direct de mina liberă fie înarmată cu o baghetă, un ciocanaș sau chiar un mașu. La cele autofone sau de coarde L. se face sau de mină înarmată cu un ciocanaș sau prin mijlocirea unei claviaturi punind în acțiune o serie de ciocanașe cari produc L. Întru cît privește coardele, cele cari convin mai mult acestui mod de atac sînt acele metalice, ca mai rezistente.

Tot o specie de L. iese și pișcarea (v.) coardelor, sau a lamelor metalice, deranjarea lor din pozițiunea de repauz prin ajutorul degetului sau al unui plectru, mod aplicat la un desul de mare număr de instr.-e de coarde.

Lovindă, se zice despre una din speciile de ancii (v.).

Lovit se întrebuințează une ori

vorbindu-se despre întâiul timp al tactului.

Lovitură de arcuș se numește în instr.-ele de arcuș schimbarea direcțiunii în minuirea acestuia, sau simplu o mai puternică impulsivitate dată, deși conservînd aceiași direcțiune; aceasta produce articulațiunea sunetului, fără de care sunetele ar trece oare cum unele din altele (v. *legat*). — În instr.-ele de suflare această articulațiune se obține prin *L. de limbă*, și în cînt prin *L. de glotă*, (v. *Laringe*) cari întrerup oare cum sunetul pentru a-l repeta sau a ataca un altul. — *L. de biciu* v. *Bicru*. — *L.-dublă* v. *Dublă-L.* Tot astfel se numește în Germania (*Doppelschlag*) grupetul (v. *Grupă*).

Lu v. *Liu*.

Ludr. specie de vechi corn de resboiu scandinav, format dintr'un tub conic de bronz întors în formă de S, astfel că pavilionul său treacă peste umărul executantului. Mai multe de aceste antice instr.-e. foarte bine conservate, s'au găsit la începutul sec. 19 în cărbunăriile din insula Fionia. Au în general o lungime de 1 m. 70 cm. cea ce le face a corespunde unui cornet natural în sol.

Ludus (lat.) = joc. În sec. 14. 15 și 16 s'a dat acest titlu, în Italia, la spectacole scenice cu subiecte alegorice sau mitice, însoțite de muzică și de o pompă mai mare sau mai mică în costumuri și decoruri, după cum

aveau loc în localuri sau în piețe publice sau în palate; princiare, date cu ocaziuni, de logodne, nunții sau alte serbări. Interpretii acestor piese jucau totdeauna cu o mască pe față, de unde numele ce s'a dat la piese analoge prin formă în Franța (*Masques*) în Anglia (*Masks*) și în Germania (*Mas-kenspiel*). Aceste piese sînt precursorii dramei muzicale, a operei, pe care o aduce începutul sec. 17, și care nu îe caracterizată decît prin introducerea monodiei. În Anglia acest gen de spectacole se menținu chiar și în sec. 17 și W. Lawes, N. Lanjere, T. Campion, M. Lock ș. a. au scris muzica pentru un mare număr de *Masks*, și chiar *Actis și Galatea* de Händel în edițiunile primitive poartă titlul de *Mask*. *Ludi Magister* sau *L. moderator*, titlul dat în secolii trecuți organizațiilor.

Ludi spirituali, nume dat în Italia celor întăi *mistere* sau *oratorii* (v.).

Lugubre (it.) = trist, întunecat, ca termen de expr.

Luit, denumire vechie (fr.) a lăutei (v.).

Lu-ku v. *Ku*.

Lu-lu v. *Llu*.

Lumesc, epitet dat în general cîntecelor și compozițiilor de un caracter profan, prin opoziție cu acele de un caracter sacru, avînd relațiune cu religiunea și în special cîntecelor trătînd subiecte de dragoste.

Lumină se numește în fluierele cu gura cioplită tăietura practică în latura tubului, aproape de extremitatea pe unde se însuffă aierul, și de care acesta lovindu-se intră în vibrațiune producînd sunetul (v. *Fluier*).

Lundum, formă de cîntec popular în Brazilia și Portugalia. Luneca (a) se zice în jocul instr.elor cu taste trecerea lină a unui același deget de pe o tastă pe alta: mîi cu samă la piano se practică aceasta în trecerea de la o tastă neagră la cea albă alăturată.

Lunga v. *Longa*.

Lungimea îe unul din factorii de la care depinde înălțimea sau gravitatea sunetelor, atît în instr.-ele de suflare, cît și în acele formate din coarde, lame sau vergi vibrante, căci una din legile vibrațiilor spune că numărul acestora îe în raport invers cu L. corpului vibrant. Astfel construcțiunea unor instr.-e de coarde (harpă, piano ș. a.) îe bazată pe această lege, și tot țînînd samă de densitate și, în proporțiunii mîi slabe, de tensiunea relativă a coardelor (v. *Coarda*), L. îe principalul factor al variațiunei de înălțime a sunetelor lor. În instr.-ele formate din lame sau vergi vibrante L. îe singurul factor de care se țîne cont, întrebunțîndu-se de ordinar lame sau vergi de aceeași grosime, formate din același material și ne diferînd

decit prin L. lor. Ie același lucru la instr.-ele de suflare, în care L. joacă rolul principal. Puterea suflului, bortele laterale și celelalte procedurî uzitate pentru a obține variațiunea de înălțime a sunetelor, se reduc la modificarea lungimei colonei vibrante, sau la parcelarea acestei lungimi.

O simplă proporție ne poate da lungimea necesară unei coarde pentru a produce un sunet anumit, condițiunile de densitate, diametru și tensiunea rămînînd constante. Asemenea și pentru lamele sau vergile vibrante. Întru cît privește însă instr.-ele de suflare. L. reală a tubului nu corespunde exact cu L. teoretică, care în practică iese mărită sau micșurată cu dublul diametru al tubului, după forma ce se dă pavilionului și alte considerațiuni privitoare la factura instr.-ală. Astfel L. teoretică fiind egală cu unda sonoră, care la rîndul iese iese egală cu repegiunea sunetului (340) împărțită prin numărul vibrațiunilor, pentru un tub deschis care ne-ar da pe do_1 (de 129 vibrațiunî) ar trebui să avem:

$$L = \frac{340}{129} = 2 \text{ m. } 63 \text{ cm.}$$

un tub închis ar trebui să aibă o lungime pe jumătate: 1 m. 315 mm. În practică însă aceeași lungime iese mai mare sau mai mică și formula iese iese:

$$L = \frac{340}{n} + 2 d$$

în care n iese numărul vibrațiunilor sunetului fundamental și d diametrul mediu al tubului. Luz, veche denumire (fr.) a lăutei (v.).

Lusingando, (it.) = desmierdind, ca termen de expr., ușor, fără accente pronunțate.

Luth (fr.) = lăută (v.) De aici denumirea de *luthier* dată factorilor de instr.-e de coarde în general și acea de *lutherie*, factura instr.-elor de coarde. Luline (fr.) specie de mică lăută, uzitată în sec. 16.

Luur, buciun (v.) norvegian, lung tub format din două bucăți de lemn scobite și legate prin bande de coajă de copac. De obicei are o lungime de aproximativ 2 m. și o extensiune cuprinsă între armonicele 2 și 3. N'are o imbucătură separată și presiunea buzelor se exercitează direct asupra tubului.

Luz, veche denumire (fr.) a lăutei (v.).

Ly... v. *Li...*



