

TITUS CERNE

Dicționar de Muzică

Voci și Instrumente

Biserică, Concert, Teatru

Compoziție și Istorie.



Volumul I

A-D

1898

STABILIMENTUL GRAFIC „MIRON COSTIN“

IAȘI.

DICTIONAR DE MUZICĂ

I

A-D

1956

Toate exemplarele vor purta semnatura autorului.

T. Cervin

N=475/R.9./19 Aug. 899
3/3551

TITUS CERNE

Dicționar de Muzică

Voci și Instrumente
Biserică, Concert. Teatru
Compoziție și Istorie.

colle

Volumul I

A-D



1898
STABILIMENTUL GRAFIC „MIRON COSTIN“
IASI.

1898

REGISTRATION NO. 298158
COLL. NO. 81103

DL

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1955

1241

Alice,

*Mi-ai provocat ideia; m'ai incurajat a persevera; imi fac azi o plăcere a-ți inchina ție a-
ceastă lucrare.*

ALIS

P R E F A Ț Ă .

Martți 13 Măi 1892 am inceput această lucrare.

Incepiind-o n'am avut nici scopul de a-mă ilustra numele, nici pe acel al foloaselor materiale. Acei ce cunose citu-și de puțin starea artelor la noi, și în special a artei muzicale, știu la ce să se aștepte în această privință.

Adept al muzicei, căreia am fost atras a-mă consacra viața intelectuală, am voit și voiesc a aduce contribuțiunea mea culturai ie, și progărei cunoștințelor muzicale în țara noastră.

Propaganda prin învățămînt ie de domeniul școalelor; propaganda prin taptă, ie de acel al teatrelor și instituțiunilor de concerte. Ce remine unui particular care totuși dorește a lucra în aceiași direcțiune? Singur calea publicității ie deschisă, și nici o uneltă nu mi s'a părut măi salutară pentru aceasta, de cit publicarea unui op care să conție în sine toate elementele cunoștințelor relative la arta favorită. Un astfel de op ie folositor profanului și muzicantului, satisface dorința de a căpăta noțiuni a unuia, și ie un stimulent și un călăuz la studiu altuia.

În țările în cari literatura muzicală dispune de frumoase biblioteci, încă lipsa opurilor de acest gen ie simțită, și se caută a se palia.

La noi, până acum, muzica nu există decit prin sunete, și încă.

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

* *
* *



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

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

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

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

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

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

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

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

Abregé (fr.) v. *prescurtare*.

Abreviațiuni v. *Prescurtări*.

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

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

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

Abstracten (germ.) v. *Prescurtare*.

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

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

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

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

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

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

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

Accademia (it.) v. Academie.

Accelerando (it.) = grăbind (v.)

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

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

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

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

— Se numea încă o specie de vechi ornament întrebuințat în cînt. Autorii îl confundă sub diferite numiri de *accent*, *plainte*, *aspiration*, ș. a. și îl interpretează în diferite moduri. După unii, însemnat prin unul din semnele < sau ~~—~~ ar fi fost o specie de apogiatură scurtă; după alții, însemnat prin unul din semnele ' ' sau v, ȳ era o specie de brodărie. Teoricianul Walter (1732) deosebește încă o specie de accent dublu, fără însă ca în realitate să-l interpreteze ca un dublu ornament. Confuziunea în nume explică în deajuns confuziunea în semne și în interpretațiune, care de altmintelega depindea absolut de gustul cîntărețului, care întrebuința acest ornament adese, după moda practică în vechiul cînt, și acolo unde nu ȳ era de loc însemnat de compozitor.

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

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

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

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

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

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

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



ceia ce se executa :



În muzica modernă are aceeași semnificațiune cu apogiatura scurtă.

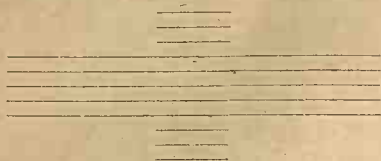
Accident. În general se dă acest nume semnelor ce alterează intonațiunea notelor înaintea cărora sînt puse sau cari restabilesc această intonațiune. Într'un sens mai rațional acest nume iese dat numai semnelor ce schimb momentan intonațiunea sunetelor unei game stabilite. În adevăr, semnele ce întilnim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

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

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

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

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



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

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

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

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

Accordando, (it.) expr. indicind

un efect întrebunțat în muzica bufă și constind în imitarea modului de acordare a instrumentelor de coarde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

voceii, mulți au considerat aceea ca o decadentă. Cîntarea se numea *kitarodie* sau *aulodie* după cum cîntărețul îera acompaniat de liră sau kitară, sau de fluier (*aulos*). Expresiunea *a magadiza*, care a ramas mult timp în limbajul muzicanților, însemna în urnă, cași la Greci, a compania cîntul în octavă. Dar în ce consta acompaniamentul Grecilor? Se acompaniau îei în armonie, se serveau îei în acompaniamentul lor de intervalle armonice ce le cunoșteau? sau instrumentele nu făceau decît a urma melodia, notă cu notă sau marcînd numai momentele principale ale ritmului? Grecii aveau moduri deosebite de a nota melodiile lor, după cum îerau destinate voceii sau instrumentelor; dar dacă vocea și instrumentul acompaniator executau aceeași melodie, ce nevoie îera de notațiuni deosebite? Toate acestea sînt atîtea chestiuni la care nu se poate respunde nimic precis, cu toate investigațiunile savanților moderni.

La Romani, cari n'au făcut altă ceva decît a copia pe Greci, nu îe nimic de adăugat decît că după anotațiunile curioaze ce însoțesc comediile lui Terențiu se vede că fluierul îera instrumentul cel mai întrebuințat pentru acompaniament, cel puțin în teatru. Documentele relative la istoria muziceii în evul mediu

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

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

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

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

O nouă perioadă de înflorire a stilului polifon începe

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

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

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

Instrumentele de cameră cele mai adese acompaniatoare a cîntărețului sînt în prima linie instrumentele cu claviatură, instrumentele polifone, pianul, orga, armoniul, apoi harpa, și în fine într'un grad inferior, chitara, mandolina, ș. a. Studiul acompaniamentului la instrumentele cu claviatură formează o ramură a parte a educațiunei muzicale, studiu care constă în realizarea acompaniamentelor vechi cifrate, — ceia ce implică cunoașterea armoniei — și reducerea partițiunei de orchestră, — ceia ce implică cunoștinți cel puțin elementare de instrumentație — ușurință în cetirea diferitelor chei și mai cu samă exercițiu. Din toate acestea se vede clar că studiul acompaniamentului ie una din

cele mai complicate părți ale studiului muziceï, și că misiunea de *acompaniator* ie una din cele mai delicate ce are a îndeplini un muzicant. Un bun acompaniator trebuie să caute a concura la efectul general fără a căuta să se puie însuși în evidență ; iel trebuie să fie nu numai un exelent muzicant, posedind în fond tehnica acompaniamentului, dar încă a avea o mare experiență, a căuta să puie în evidență calități!e solistului, a ascunde părțile lui slabe și mai cu samă a nu căuta să strălucească iel însuși, titlul seu de *acompaniator* îi indică în dejuns rangul ce trebuie a ocupa. Aceste calități tot atit de necesare cînd ie chestiune de a acompania un cîntăreț cit și cînd ie a acompania un instrumentist solist, sînt cu atit mai rar de găsit cu cit acompaniatorul se apropie de a fi un virtuoz, ceia ce se întimplă foarte adese ori.

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

Acoperit v. Ascuns.

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

zinte o serie de terțe suprapuse. Astfel de ex. sunetele *re fa sol la si* aparținând toate gamei lui *do* major, și putând fi dispuse în modul următor *sol si re fa la*, formează un acord.

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

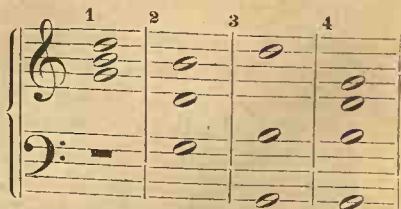
Numele acordurilor și a diferitelor note ce le formează, hotărîte cind acordul ie în pozițiune de terțe suprapuse, rămîn aceleași, orî cum ar fi dispuse notele acordului din cauza cerințelor armonice.

Ca și intervalele, acordurile se clasifică de obicei în *consonante* și *disonante*, după cum în constituțiunea lor intră numai intervale consonante sau și de acestea și disonante. Acordurile de quintă sînt acorduri consonante, cele de septimă și de nonă sînt disonante. O altă clasificățiune a acor-

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

Încă o clasificățiune, mai nouă și mai rațională poate, ie cea în *acorduri de mișcare* și *acorduri de repaus*: de repaus sînt acele ce pot servi de încheiere unei bucăți de muzică (vom vedea mai la vale cari), toate celelalte sînt de mișcare, fiind că cer în urma lor, mai mult sau mai puțin imperios, un alt acord.

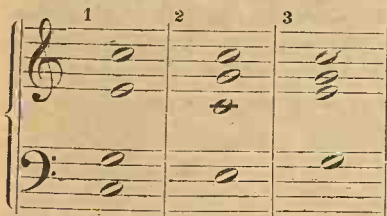
Fără a schimba natura unui acord, și fără a schimba nota basului, se pot da diferite dispozițiuni notelor lui, cea ce ne dă diferite *pozițiuni* ale acordului. Astfel după cum aceste note sînt mai apropiate



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

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

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



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

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

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



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

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

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

Acordul crescut, care constă din fundamentală, terța majoră

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

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

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

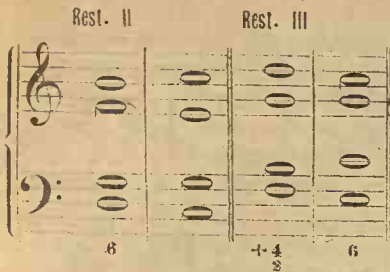
Acordurile din patru sunete, acele de septimă, sînt de mai

multe specii, după specia intervalelor ce le formează.

A. de septimă de specia I, constind dintr'un acord perfect major cu adăugirea unei septime minore, poate fi format pe dominantă (gradul 5) atit în modul major cit și în cel minor, de unde i s'a mai dat numele de A. de septimă dominantă. Septima lui nu are nevoie de preparație; rezoluția lui naturală ie în acordul tonic, septima pogorind cu un grad, terța (senzibila) trecind la tonică, fundamentala trecind la tonică sau reminind pe loc, quinta pogorind sau suind un grad, sau chiar sărind o quartă. Neputindu-se forma decit pe dominantă, format pe ori ce alt grad, necesitează introducerea unei sau mai multor note străine tonului primitiv, și determina prin urmare o modulație. Se cifrează în stare directă prin $\bar{7}$, în resturnarea I prin $\frac{6}{5}$, în resturnarea II prin \sharp în resturnarea III (septima la bas) prin $\sharp\frac{4}{3}$. Iată diferitele stări a acordului de septimă dominantă cu rezoluțiunile lor naturale:

Stare directă.

Rest. I



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

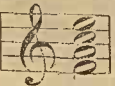
A. de septimă specia II ie format dintr'un A. perfect minor cu adăugirea unei septime minore; se găsește pe gradele 2, 3, și 6 în major, și pe gradul 4 în minor.



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



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



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

cind sint modulante, trebuie a indica prin cifratie și introducerea notelor străine tonului.

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

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



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

Acordul de nonă majoră se cifrează prin $\overset{9}{7} \frac{+}{+}$ în stare dire

prin $\overset{7}{5} \frac{+}{5}$ în resturnarea întâi, prin

$\overset{10}{6} \frac{+1}{4}$ în resturnarea a doua, prin $\overset{10}{+2}$

în resturnarea a treia; } acordul în resturnarea a patra nu poate fi, de vreme ce fundamentala nu poate sta la bas. Acordul de nonă minoră se cifrează cași cel de nonă majoră în stare directă; în resturnarea întâi pe lângă quinta micșurată avem și septima micșurată: $\overset{7}{6} \frac{+}{+}$ și în

resturnarea a doua quinta micșurată: $\overset{6}{4} \frac{+}{+}$ La acordul de nonă

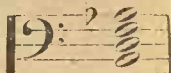
minoră, nu ie absolut necesar ca nona să fie de asupra senzibilei.

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

Acordul de nonă majoră fără fundamentală dă naștere unui acord numit de *septimă pe senzibilă*;



cel de nonă minoră unui acord numit de *septimă micșurată*; ambele se deosebesc de acordurile de



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

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



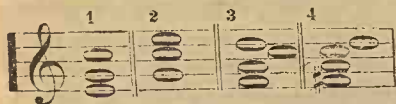
Afară de numirile de acorduri ce am întilnit până acum, unele resturnări încă ieau numiri speciale, de la intervalul cel mai important ce cuprind.

A. de sextă ie resturnarea întâi a unui A- de quintă (1).

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

A. de sextă și quintă ie resturnarea întâi a unui A. de septimă (3).

A. de sextă și quintă micșurată ie resturnarea întâi a unui A. de septimă dominantă (4).



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

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

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

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

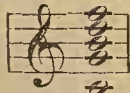


Toate aceste denumiri de acorduri sint invecchite, și sistemul cu resturnările ie mult mai clar.

Titus Cerne : Dicționar de muzică

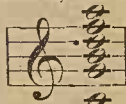
Alte agregațiuni de sunete care strict luate nu corespund definițiunei științifice de acord sint :

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



Se cifrează prin $\frac{11}{+7}_5$.

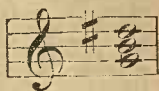
A. de terțdecima tonica, care ie un A. de nonă auzit pe tonică.



Se cifrează prin $\frac{13}{+7}_5$.

Unii autori numesc *acorduri alterate* orî ce acord in care se alterează una sau mai multe note. Ie o definițiune prea puțin preciză și care foarte adese ne prezintă acorduri cari de și introduc una sau mai multe note străine tonului in care sintem, nu ne dau nici o impresiune nouă, ci de acorduri deja cunoscute. Acorduri cu adevarat alterate sint acele ce provin din alterațiunea quintei într'un A. perfect major, și anume :

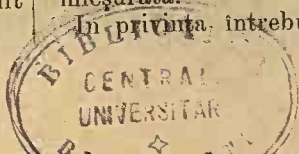
A. *alterat crescut*, cu alterațiunea suitoare a quintei, și constînd din fundamentală, terță majoră și quintă crescută.



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



In privința întrebuițării a-



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

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

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

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

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

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

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

— se mai numește și modul cum ie acordat un instrument :

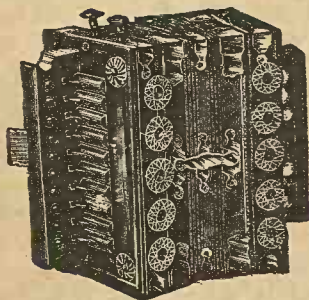
astfel de ex. acordul violinei ie de ordinar *sol re la mi*. A fi de *A.*, a merge in *A.*, se zice despre două sau mai multe instrumente cari sună bine împreună; pentru asta iele trebuie să fie acordate (v. a *acorda*). In seculii trecuți, mai cu samă între seculii XV și XVII prin *A.* se înțelegea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

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

număr de coarde, acordarea lui ie cu mult mai complicată și se face prin ajutorul așa numitei *partițiuni* (v); se acordă mai întâi, după *diapazon* (v). un sunet și purcezind de la acesta, prin octave și quinte, se acordă toate celelalte. Instrumentele de suflare nu sint in acelaș caz; iele datoresc acordul lor lungimei tubului, lărgimei lui și formeii coloanei de aer vibrante, factori cari nu se pot schimba, așa că executantul nu poate modifica decit in foarte slabe proporțiuni acordul lor primitiv. Cum însă temperatura schimbă acest acord, într'un mod foarte simțitor la unele instrumente, s'a căutat a se palia, și s'a parvenit la unele, cum ie la flaut de ex., prin ajutorul așa numitei *pompă* (v.), a se da posibilitatea executantului a-și da acordul voit și a-și restabili acest acord cind, prin ridicarea temperaturii instrumentului, acest acord ar fi alterat. — A *se acorda* ie a se pune de acord, pentru a putea cînta împreună. Pentru aceasta se ieă un sunet principal, de ordinar *la₃* sau *do₄* (v. *diapazon*); și acesta stabilit la toate instrumentele, se acordează după iel toate celelalte coarde sau tuburi ale instrumentelor. In orchestră rolul diapazonului il joacă de obicei oboiul. (v. *Temperament*).

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

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



1. Acordeon,

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

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

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

ajutorul căruia orî cine poate acorda un piano.

Act, ȳe diviziunea unei acțiunii teatrale, diviziune marcată printr'o intrerupere mai mult sau mai puțin lungă a spectacolului. În teatrul grec, la început, nu ȳera nimic analog cu această diviziune, și acțiunile dramatice se reprezentau fără nici o intrerupere. ȳe drept că din timp în timp actorii ieșau de pe scenă lăsind loc liber corului, dar bucățile ce acesta cînta, ȳerau în strînsă legătură cu acțiunea piesei reprezentate. Numai de la Euripide au început a se îndepărta de la această regulă și a se introduce coruri străine acțiunii dramatice. După modelul celor vechi, pînă în timpurile moderne unitatea de loc a acțiunii fiind strict păzită, și prin urmare scena reprezentînd constant acelaș decor, deși acțiunea ȳera împărțită în acte, totuși nu ȳera nevoie de a pोगori corina: actorii ieșau, scena reminea un moment deșartă și după o scurtă pauză se începea actul următor. Teatrul modern, care a părăsit unitatea de loc, cere la fie care act, o schimbare de decor, cea ce aduce o intrerupere mai lungă și o pोगorire a cortinei. Aceste *entre-acte* (fr: *entracte*) necesare mașiniștilor pentru schimbarea decorurilor, sînt necesare și publicului, care n'ar putea ținea atențiunea fără oboseală încordată în timp de 3, 4 oare

sau chiar mai mult. În timpul acestor intreruperi acțiunea dramatică ȳe presupusă ca urmînd în afară de vederea spectatorului, dar autorul trebuie să găsească mijlocul a-ȳ face cunoscute evenimentele petrecute. Tăietura cea mai agreată clasicilor ȳera cea în cînci acte, și chiar mult timp s'a considerat aceasta ca obligator. În timpii mai moderni însă numărul actelor nu ȳe fixat, și dacă de obicei nu se trece peste acest număr de cînci, se vād tot atit de des piese în 4, 3, 2, și chiar un act.

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

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

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

Acțiune dramatică iese întrunirea tuturor faptelor, evenimentelor pe care poetul le imaginează și le pune pe scenă în fața spectatorului pentru a-l excita interesul și a provoca în el senzațiunile cele mai variate. Teatrul antic punind în scenă zei și eroi, nu făcea de cit amintea evenimente cunoscute de toți, acțiunea iese aproape nulă, desnodământul iese prevăzut și nu surprindea pe nimeni. Afară de câteva excepții, tragediile grece nu iese altă decit pretexte pentru a scrie versuri frumoase, a face descrițiuni magistrale, a expune gândiri și fapte nobile. Același lucru se întâmplă la renașterea teatrului când se păstrează cu rigurozitate cele trei unități: de loc, de timp și de acțiune. Cu timpul însă, englezii cu Shakespeare, spaniolii cu Lopez de Vega, Calderon și în urma lor francezii cu Corneille, Beaumarchais, ș. a. au scuturat aceste vechi prejudecări, scriind numeroase capodopere cu o acțiune plină de energie, de incidente, de mișcare. Acest curent a mers tot crescând și de pe la 1830 încoace acțiunea dramatică și-a luat un alt-fel de avânt că trece de multe ori limitele posibilului, și chiar lipsa de aparență n-o mai împiedică. Ie dreptul că în timpurile prezente întâlnim și piese de aceste cari dacă în privința nuliității acțiunii se pot compara

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

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

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

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

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

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

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

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

Brook cercă a calcula numărul vibrațiunilor. Dar cel întâi care a făcut acest calcul într'un mod precis a fost Sauveur (1653—1716), prin ajutorul bamentelor. Tot iesel a imaginat numele de A., a expus teoria coardelor vibrante și a dat o explicațiune științifică a sunetelor armónice. Newton demonstrează prin calcul că transmisiunea sunetului depinde de elasticitatea aerului sau a corpului conducător. Cercetarea reperiuni sunetului, a dat naștere la calcule minuțioase întreprinse de Gassendi, Cassini, Roemer, Newton, Tyndal, Taylor, Euler, Bernoulli, d'Alembert, Lagrange, ș. a. Dar a fost rezervat lui Chladni (1756—1827) a face din A. o știință adevărată și indepență; studiile sale se rapoartă mai cu samă la vibrațiunile placelor de sticlă și la figurele sonore. Publicarea importantelor sale descoperiri a inaugurat-o prin tratatul seu de A. în 1802. Savart (1791—1841) precizează într'un mod mai exact numărul vibrațiunilor necesare pentru a produce un sunet și face cercetări asupra vibrațiunilor membranelor întinse; dedându-se mai cu samă mișcărilor individuale ale moleculilor, iesel determină senzul, legile și caracterile diferitelor moduri de punere în vibrațiune, după natura particulară a diferitelor corpuri solide. În 1830 iesel determină limitele sunetelor per-

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

Acustician ie acel ce se ocupă special cu studiul Acusticeii.

Acustico—malian ie mușchiul intern corespunzător ciocanului din ureche.

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

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

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

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

asupra acestuia; mai de mult iera considerat ca indicind mișcarea cea mai încetă, pe cînd la moderni ie ceva mai puțin încet decit *largo*, așa că are 50 până la 60 timpî pe minut. Cel intăi care a întrebuintat această expr. a fost Corelli. A. nu indică numai o mișcare rară, încetă, dar și o expresiune tristă, elegiacă, pe cînd *largo* nu implică decit un caracter nobil. — Cite o dată se dă acest nume compozițiunii însăși scrisă în această mișcare, izolată sau făcînd parte dintr'o simfonie, sonată, quartet ș. a.; locul ce-l ocupă în acest caz ie ca parte a doua de obicei. Superlativul *adagissimo* ie foarte rar întrebuintat și indică o mișcare și mai încetă încă; diminutivul *adagietto* indică sau o mișcare ceva mai încetă decit andante și mai repede de cit A. sau un A. de o durată mai mică.

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

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

Ad arbitrium (lat) v. ad libitum.

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

ce dădea prin urmare un acord de septimă în resturnarea întâi. De



la întrebuintarea nouăi nomenclaturii de acorduri însă, un acord de septimă se numește un acord de septimă și nu un acord perfect cu sextă adăugată.— La Greci se numea astfel (*proslambanomenos*) nota pusă pe lingă vechiul sistem pentru a completa tetracordul grav; iewa iera la două octave de nota cea mai acută (*nitihyperboleon*) și corespundea lui *la* de astăzi.

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

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

Ad^{gio}, prescurtare în loc de *Adagio*.

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

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

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

Ad^o, prescurtare in loc de *Adagio*.

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

— — — | — — — sau — — — | — — —

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



Adufe specie de daire spaniolă.

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

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

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

Aeolo-harpe (fr.) = harpă eoliană.

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

Aequal v. *Aequal*.

Aequison (lat.) = Unison.

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

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

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

Afafa, dans portughez.

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

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

Afflito (it.) = cu tristeță.

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

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

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

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

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

Agacement (fr.) v. *Conducere*.

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

— Pacient



Agent

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

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

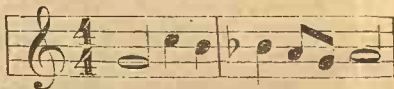
Agitato (it.) agitat, expr. ce se pune cite odată pe lângă un term. de mișcare repede, pentru a-i da mai multă putere: *allegro agitato*, ceva mai repede de cit *allegro*. Dacă-l întilnim cite odată singur, trebuie a-i presupune pe lângă iewl terminul *allegro*. Mendelssohn, în unul din *Lieder ohne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

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

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

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

Motivul dat:



Acelaș agravat:



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

Aiacastli, instr. mexican, făcut din teracotă și servind mai cu samă pentru a acompania dansul.

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

Ais (germ.) = *la diez*.

Ajahlikeman v. Agalikeman.

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

Ak . . . , v. *Ac*

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

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

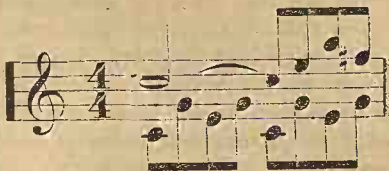
Alali sau *halali* (fr.: *hallali*) fanfară de vînătoare anunțînd căderea apropiată a animalului urmărit. Fraze analoage cu acestea, ce se întîlnesc în muzica dramatică sau imitativă.

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

Alăturat = unit (v.).

Albertin, *bas albertin*, ie numele ce se dă în muzica de piano acompaniamentului format din acorduri frînte, simetric aşazate pentru mîna stingă,

pe cînd cea dreaptă ține melodia. Acest nume îi vine de la Dom. Alberti, care l'a întrebuintat cel întăi.



Album muzical, titlu ce se dă unor colecții de bucăți aparținînd la diferiți autori, colecții făcute în vederi speculative, și cuprînzînd cele mai de multe ori aranjamente fără valoare artistică. Sub numele de *File de album* (*Feuillets d'album*, *Albumblätter*) se înteleg mici compozițiuni fără mari pretențiuni și luînd oare cum aparența de improvizațiuni pe o filă de album.

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

Alfabet. Din toate speciile de semne ce au întrebuintat muzicanții în scrierea muziceii, literile alfabetului au avut o întrebuintare mai generală și mai persistentă; în adevăr, cele întăi sisteme de notațiune cunoscute sînt formate din li-

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

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

La Greci găsim două sisteme de notațiuni, amîndouă alfabetice. Unul, expus de Aristide Quintilianul ie bazat pe tetracorde; în acest sistem sunetele tetracordului întăi al sistemului muzical grec sînt reprezentate prin literile de la α până la ϵ , care însemna punctul de plecare a tetracordului al doile și care servea ca literă caracteristică a sunetelor acestui tetracord însemnate prin ϵ, β, γ ș. c.; ultimul sunet al acestui tetracord iera însemnat cu litera α , literă caracteristică pentru tetracordul al treilea, precum λ și μ ierau caracteristice pentru tetracordele al patrulea și al cincilea, așa că întregul sistem iera reprezentat prin combinarea acestor 15 litere ale alfabetului grec. Acest sistem, cu toată aparența lui de simplitate și de claritate pare că n'a avut decit o întrebuintare teoretică și practica

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

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

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

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

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

A B C D E F G



a b c d e f g



α β γ δ ε ζ η



sau a b c d e f g
a b c d e f g

sau ā b̄ c̄ d̄ ē f̄ ḡ

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

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

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

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

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

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

Iată traducțiunea sistemului alfabetic întrebuintat astăzi:

\flat A \natural H \flat C \natural D \flat E \natural F \flat G \natural A \flat H C D E F G A H

8^a bassa

Contra octavă Octava mare

c d e f g a h c¹ d¹ e¹ f¹ g¹ a¹ h¹

| Octava mică | Octava primă

8^a

c² d² e² f² g² a² h² c³ d³ e³ f³ g³ a³

| Octava a doua | Octava a treia

și așa mai departe.

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

teră capitală, cel minor printr'o literă mică și cel micșurat printr'o literă mică cu exponentul ⁰; de ex. A=*la do* \sharp *mi*, a=*la do mi*, și a⁰=*la do mi* \flat .

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

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

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

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

Algoja sau Algosah, mic fluier indian.

Aliquote v. *Armonice*.

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

Alla breve (it.) vechie măsură în care tactul valora o *brevă* ($\text{C} \equiv$), de unde îi vine numele.

În muzica modernă se consideră două feluri de măsură Alla breve, ambele în doi timpuri: *Mărele A.*, care se înseamnă prin $\frac{2}{1}$ sau C , în care timpul valorează o notă întreagă ($\text{C} \equiv$) și *Micul A.*, însemnat prin $\frac{2}{2}$ sau C în care timpul valorează o jumătate ($\text{C} \equiv$). Ambele aceste măsuri întrebuintate mai mult în muzica bisericēască au fost numite și *Alla Cappella*.

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

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

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

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

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

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

pozitor a lăsat cele mai frumoase modeluri. Se mai numește încă și stil *a cappella*.

Alla Polacca (it.) expr. ce se pune la începutul unor compozițiuni pentru a arăta că sint în caracterul, ritmul și mișcarea ariei de dans numită *poloneză (polacca)*.

Allargando (it.) = lărgind, răzind mișcarea, se întrebuintează în loc de *ritardando* sau de *rallentando* mai cu samă acolo unde intensitatea sunetului nu trebuie să scadă, ci din contra să crească.

Alla zoppa (it.) expr. indicind o mișcare melodică sincopată, cea ce dă ritmului o aparență de *șchiopatare (zoppare)* de un efect foarte caracteristic.



Allegriamente (it.) = vesel.

Allegretto (it.), presc. All^{to}, diminutivul lui *Allegro*, echivalind aproape cu *Andantino* și avind metronomic 84-120 timpî pe minut, cea ce-l face că admite o mulțime de nuanțe *A. vivace*, *A. scherzando* ș. a. Beethoven întrebuintează adese această mișcare, numai nu-î dă o semnificațiune hotărîtă; ast-fel pe ciad în unele opuri se apropie mai mult de *Allegro*, ca în sonata op 14, 1, în altele găsim *Andante quasi A.* și în celebra simfonie în *la*

major partea a doua ție indicată: *Andante molto moto quasi allegretto*. — Se dă acest nume cite o dată și bucăței în-suși scrisă în această mișcare.

Allegro (it.) prescurtat All^o, = vesel, viș, voș, unul din cei mai vechi termenî de mișcare. Cu timpul însă iesel și-a pierdut semnificațiunea lui primitivă și azi echivalează cu *repede* avind metronomic 120-150 timpî pe minut și admitind prin urmare o mulțime de nuanțe delicate: iată cele mai întrebuintate:

- A. molto* . . foarte repede.
- A. con brio*. vesel, strălucitor.
- A. con fuoco*. cu vivacitate.
- A. giusto*. . . repede, dar moderat.
- A. ma non troppo* nu pre repede.
- A. ma non tanto* . . .
- A. majestoso*. cu măreție.
- A. moderato*. . . cu moderațiune
- A. commodo*. . .
- A. risoluto*. . . cu hotărîre.
- A. energico*. . . cu energie.
- A. scherzando*. glumind.
- A. vivace* foarte repede.
- A. irato*. . . . cu minie.
- A. giojoso*. . . cu veselie.

Cum se vede unele din aceste expresiuni complementare sint adevarate pleonasmе, dar în aceste chestiuni obiceiul iese mai tare de cit ori și ce.

Numele de *Allegro* iese dat uneia din principalele părți a sonatei, a concertului, a simfoniei și uvertura propriu zisă nu iese decit un *Allegro*. În tră-

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

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

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

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

All^o. presc. în loc de *Allegro*.

All^o *Ottava*, (it.) al 8^a, sau simplu 8-^a, indicațiune care pusă deasupra unui pasaj arată că trebuie executat cu o octavă mai sus de cum ie scris. Cele mai de multe ori cind această transpunere trebuie să înceteze se pune cuvintul *loco*.

All^{to} presc. în loc de *Allegretto*.

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

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

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

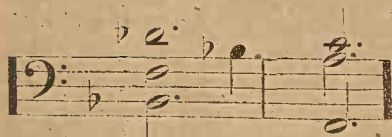
Alterățiunile melodice sau armonice pot fi sau trecătoare, dînd numai o senzațiune, o precizere a unei schimbări de tonalitate, fără a realiza această schimbare, sau tulbură cu totul tonalitatea primitivă, o distruge și stabilește în locul ie a alta. Aceste din urmă alterățiuni se numesc *modulante*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

toare ar fi însă o alterațiune, fie melodică, fie armonică, iewe momentan cel puțin o întrerupere a unității tonale, o schițare de modulație.

A altera o notă iewe a-și schimba sunetul cu jumătate de ton mai sus sau mai jos, de cum iewe în gama stabilită. Această alterațiune se face prin unul din semnele diez, bemol, becar sau variantele lor. Alterațiunile suitoare cer o rezoluțiune la nota alăturată superioară, cele pogoritoare, la nota alăturată inferioară :



Această tendință iewe chiar cînd notele alterale nu sînt precedate de aceleași note nealterate :



Această regulă admite adese excepții, mai cu samă în cazul al doilea. Exemplul de mai sus ne arată mai multe alterațiuni cari sînt departe de a sdruncina tonalitatea primitivă a lui *fa*. În ceea ce privește determinarea unei nouă

tonalități sau menținerea tonalității primitive, a se consulta mai la vale alterațiunile armonice, precum și cuvintele *ornamente*, *note de pasaj*. Alterațiunile melodice sînt unul din mijloacele cele mai puternice de expresiune de care dispune muzică : iewe se întrebunțează foarte des și dau mai totdeauna naștere unei creșteri de accentuare, accentului așa numit patetic.

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



Din contra, dacă alterațiunea adaugă la valoarea unui interval major, sau scade din valoarea unui interval minor, iewe nu numai îi schimbă specia, din major făcîndu-l crescut sau din minor micșurat, dar pentru auz îi schimbă și natura lui : de ex. alterînd suitor nota superioară a unei șeste majore, aceasta devine cirescută, și pentru auz ne dă impresiunea unei șeptime minore și numai raporturile armonice și tonale ne hotărăsc cum treuie a o considera. Acelaș lucru iewe cu un interval mi-

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



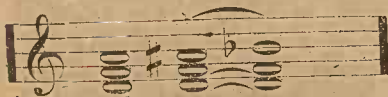
A altera un acord iese a-i altera una din notele ce-l formează. Cele mai de multe ori această alterațiune nu face de cit schimbă specia acordului, din major făcându-l minor sau vice versa :



sau din minor în micșurat și vice versa :



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



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

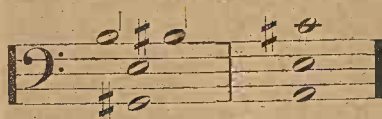
rează quinta unui acord cu terța majoră și ne dau cea ce în armonie se numesc *acorduri alterate*. Aceste alterațiuni cer o rezoluțiune în urma lor, nu numai ca alterațiune melodică, dar și armonic, în acordul a căreia fundamentală se găsește la distanță de o quintă perfectă inferioară de la fundamentală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



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



Pe dominantă în modul minor cere o schimbare de mod :



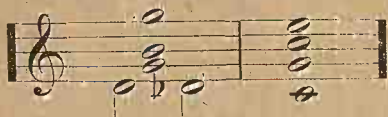
Pe gradul IV în major sau

pe gradul VI în minor, aduce modulațiunii :



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

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



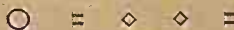
Această din urmă întrebuințare dă naștere la o serie de acorduri cunoscute în armonie sub numele de *acorduri de sextă crescută*, de la intervalul ce face quinta alterată la bas cu terța acordului la una din părțile superioare. Se întrebuințează mai cu samă pe acordurile de pe dominantă, afară de acordurile de nonă cu fundamentală, care dau rezultate rare ori satisfăcătoare. Iele nu au nevoie de preparație și au caracteristica de a preface tonica în dominantă, cu alte cuvinte, dacă se întrebuințează de exemplu pe dominantă (*sol*) a lui *do* major, un acord de sextă crescută (*re* ♭ la bas), *do* nu mai iese tonică, ci cere to-

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



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

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



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



Alteratiune v. A *altera* și *alteratio*.

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

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

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

Allitonans (lat.) expr. vechie, *contralt*.

Allklarinette (germ.); v. *Clarinetă alto*.

Alto (fr.). = violă.

Alto (it.) iese numele ce s'a dat vocii celei mai grave ce pot avea femeile sau copii. Are de obicei o extensiune de la *la*₂ — *do*₁, cu cîteva note excepționale în sus și în jos. Vocea de *alto* are cheia 1e1 proprie, cea de *do* pe linia a treia a portativului, așa că extensiunea 1e1 1e:



Tendința de a se unifica cheia a făcut că astăzi și partida de *alto* ca și cele de tenor și sopran se scriu în cheia lui *sol*. Registrul de putere a acestei voci 1e acel de piept, octava gravă. În practică adese vocea de A. 1e confundată cu cea de *mezzo sopran* deși registrul de putere a acesteia 1e mai acut, și timbrul de un caracter mai puțin pronunțat.

Vocile femeiești de acest gen specialmente numite *contralte* (v) au mai cu samă un timbru plin, puternic, voluminos, propriu rolurilor dramatice; registrul grav, puțin apt pentru triluri, rulade, ș. a. are o mare putere de expresiune dramatică, o plinitate, o emoțiune pătrunzătoare. Vocile copilărești, deși avînd acelaș registru de putere și aceeași extensiune, au totuși un timbru mai puțin caracteristic. Vocea de alto 1e una din cele din urmă introduse în corul vocal. Pe timpul notațiunii proporționale, a căreia regule pentru a fi cunoscute cereau ani de studiu, și prin urmare nu 1erău accesibile copiilor, părțile de A., neputînd fi ținute nici de femeii, cari nu 1erău admise a cînta în biserică, 1erău ținute de bărbați în falset sau de castrați (v. *contraltist*): aceasta explică și faptul pentru ce părțile acute, atît de *altus* cit și acele de *discantus* ce se găsesc în muzica vechie, au cu mult mai multă dezvoltare în registrul de jos, decît în sus. Vocile de A., atît femeiești, cit și cele copilărești, sînt relativ cu mult mai rari de cit acele de *mezzo-sopran* și de *sopran*. În partițiuni această voce o găsim indicată prin expresiunile: *alto*, *altus* (lat.), *contralto*, *altist*, și în cele mai vechi: *Haute-contre* (fr.). *Vox alta* (lat.), *Contra-tenor* ș. a.

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

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

All-osaune (germ.) = trombon alto.

Allus (lat.) = *alto*.

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

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

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

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

Laborde, Destouches ș. a., sînt între aceștia și chiar Auber, fost director a Conservatorului din Paris și autor a atitor opere de succes european, n'a încetat de a fi amator decît în ziua cînd, prin pierderea averii sale, a fost silit a se folosi de talentul seu muzical pentru a-și cîștiga viața.

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

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

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

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

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

Ambilus (lat.), în cîntul plan, ie spațiul ce poate parcurge o melodie, fără a trecē în alt ton: acest A. ie caracterizat de așa zisele note tonale, și

ie de o octavă, permis fiind totuși de a trece un grad în sus și unul în jos peste această octavă; trecind aceste limite, melodia devine *mirtă*, cu alte cuvinte aparține la două tonuri deosebite. În muzica modernă, A. se numește cite o dată spațiul cuprins între nota cea mai acută și cea mai gravă a unei melodii, cu alte cuvinte ie pentru o melodie cea ce ie *extensiune* sau *diazazon* pentru o voce sau pentru un instrument.

Ambrosian, v. *Cînt ambrosian*.

Ame (fr.), la instrumentele de coarde = *pop* (v.); la clarneta se numește astfel o mică deschizătură practică lingă imbucătura instrumentului și servind pentru a da egalitate registrului grav.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

barberina — *αμφίκορδος*, Florența 1763, 2 v. în 8^o.

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

Amila v. Alami.

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

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

intensitatea sunetului scade continuu până se pierde cu desăvirire.

Anacamplic, sunete anacamplice, v. *Ecou*.

Anacara specie de darabană a cavaleriei orientale.

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

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

compozițiile ce iește a se executate: în timpii mai recentii au apărut chiar analize detaliate asupra celor mai principale compoziții ale măștrilor. — A analiza un sunet iește a-și determina armonicile ce-l însoțesc, cea ce se face prin așa numită *resunătorii* (v) lui Helmholtz.

Ananda-lahari (beng. = fulger de plăcere), instr. monocord, bizar și rudimentar al cîntăreților cerșitori din India. Ie o specie de putnică cu fundul de membrană, din mijlocul căreia purcede o coardă fixată de celalt capăt de un mic recipient pe care executantul îl ține în mână, întinzind după voie coarda astfel ca să deie sunetul ce-și convine pentru a-și a compania voacea.

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

Anapest, picior poetic compus din două silabe scurte urmate de una lungă: $\sim \sim \text{—}$, corespunzând unei figurii ritmice formate din două note scurte urmate de una de o durată mai lungă:



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



Anche (fr.) = ancie.

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

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

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

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

Ancia lovindă se deosebește de cea liberă, prin aceia că în oscilațiunile ie, ie lovește în marginile cadrului la care

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

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

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

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

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

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

frază prea scurtă pentru această întrebare. — În fine încă acest cuvânt se întredințează cu sensul de mișcare, mers mai repede sau mai încet a unei bucăți muzicale.

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

Andantino (it.) dimitativul lui *Andante*, termen de mișcare, aproape acelaș lucru cași *Allegretto*, și avind metronomic 84—120 timpuri pe minut. — Se dă cite o dată acest nume la mici compozițiuni scrise în această mișcare.

And^{te}, presc. în loc de *Andante*.

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

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

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

Angelica Vox (lat.) iese numele ce se dă în orgă unui joc de 4 picioare, cu anci libere și cu tuburi cilindrice, sunând octava jocului de 8 picioare numit *vox humana*, cu care are analogie în timbru.

Anglaise (fr.) dans englez, nume ce se dă în Anglia la diferite dansuri locale: *country-dance*, balada și o specie de dans acompaniat de cimpoi. Pe continent se numește astfel o specie de dans în $\frac{2}{4}$, de un ritm bine marcat și de o mișcare vioaie, numit încă și *Scotiană*, de care Schubert ne-a dat multe exemple pentru piano.

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

Saxonii la invaziunea lor în

Anglia ieseau idolatri și aduseră cu iese muzica și barzii lor; dar către sfîrșitul sec. VI iese au fost convertiți de misionarii trimiși de papa Gregoriu și acești misionari au introdus în biserici cîntul gregorian. Mai tîrziu, cînd au început a fonda monastiri, au înființat și școli în cari se învăța muzică.

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

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

loage cu acele scandinave, de cari se mai găsesc și azi specimenne prin muzeie.

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

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

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

« Nu prin artă, ci printr'o
« lungă deprindere, devenită
« obiceiu, cintă astfel aceste
« popoare; însuși copiii pare
« că de la primele lor strigăte
« cintă astfel. Nu toți Englezii
« însă, ci numai acei din Nord
« cintă astfel: cred că ieși au
« învățat acest gen de muzică
« de la Danezii și Norvegianii
« cari de multe ori și de mult
« timp au vizitat coastele lor.
« În întrebuintarea instrumen-
« telor muzicale Irlandezii sint
« de o îndemănare remarcabilă;
« ieși au împins știința acesteii
« arte mult mai departe de-
« cit toate popoarele ce cu-
« noaștem; la ieși muzica nu
« ie înceată și tristă ca acea
« a tuturor instrumentelor bre-
« tone cu care sintem deprinși,
« ci mai repede, grăbită, și
« totuși dulce, de o sonoritate
« plăcută.» Acest text a lui
Giraldus Cambriensis ie de o
mare importanță, căci iel a-
runcă o lumină asupra naș-
terii armoniei și ne arată că
polifonia ne vine de la rasele
Nordului. Până către mijlocul
sec. XIII găsim pe menestrelii
în mare favoare, dar către a-
ceastă epocă începe decăderea
lor. Tot în acest secol a trăit
Walter Odington, (†1316) călu-
găr, din Evesham, renumit pen-
tru cunoștințele sale muzicale și
exceptind pe Francon din Co-
lonia, primul autor care a scris
despre muzica măsurată. În
tratatul seu se poate vedea
starea muziceii în Anglia către

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Totuși sec. XVIII mai dă încă ciți-va muzicanți englezi ca Arne, Dibdin, Hook, Schield, ș. a. dar iei cedează pasul italienilor, mărgîindu-se la ci-teva opere de puțină impor-

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

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

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

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

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

În ceia ce privește literatura muzicală, în timpii mai moderni Anglia a luat un mare

avânt; pe lângă că cele mai importante opuri apărute în limbele franceză, germană și italiană au fost traduse în limba engleză, dar chiar numai autorii englezi încă ar fi suficienți pentru a forma o frumoasă bibliotecă. Edițiunea muzicală, atât de lux cit și populară, ie într'o stare foarte prosperă, și pe lângă numeroasele edițiuni de compoziții clasice, colecțiunile de cintece populare engleze, scoțiene, și irlandeze, sînt într'o cantitate și de o țieftinatate cum desigur nu se găsesc pe nicăiri aiurea. Într'un cuvînt starea actuală a muzicei în Anglia ie tot atât de înfloritoare cași la cele mai muzicale popoare și nu poate fi ceva mai nefondat decit prejudiciul, deălmintrelea atât de respindit, cum că Anglia nu are și nu ar fi avut o școală muzicală a ieii proprie.

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

Animocord v. Anemocord.

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

Ansamblu, denaturare a cuvîntului fr. *ensemble*, împreună, ie numele ce se dă unei bucăți

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

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

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

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

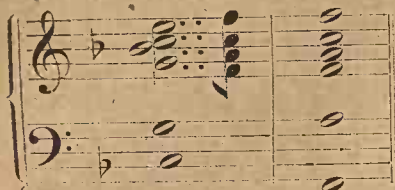
Anthropoglossa (gr.) joc de orgă = *Vox humana*.

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



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

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



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

Antienne (fr.) v. antifonă.

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

Antifonar (fr: *Antiphonaire*) ie numele colecțiunei ce conține tot cîntul notat al bisericii occidentale. Înainte de Sf. Gregoriu cîntările bisericești erau stabilite de pați și cîntăreții făceau multe abuzuri diformind melodiile sacre. Iel compilă melodii din diferite liturghii și formă așa numitul *A.*, roman sau *gregorian* care din punctul de vedere muzical ne prezintă interesul că ie colecțiunea cea mai veche și cea mai considerabilă ce există. Exemplarul original al acestui *A.* legat cu lanțuri lingă mormintul Sf. Petru la Roma, și destinat a putea servi de control totdeauna, a dispărut. Asemenea au dispărut două copii de pe iel cari au fost trimise de papa Adrian I împaratului Carol cel Mare și dintre care una pare că a existat până la revoluțiunea din 1789. Există însă două copii, cari par a data de prin sec. X : una la biblioteca din St. Gall în Elveția și alta la Montpellier. Facsimile de pe acea din St. Gall au fost publicate în total sau în parte de Sonnleiter, Kiese-wetter, Lambillotte. Cea din Montpellier, scrisă în dublă notațiune, neume și litere, n'a fost descoperită decit în 1846. Se mai cunosc încă alte antifonare, chiar anterioare sec. X, numai nu sint copii după acel al Sf. Gregoriu. Guido d' Arezzo, în prefața antifonarului său, acuză pe cîntăreții de modifi cațiunile ce introduc în melodii și le im-

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

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

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

Antilonia se numea la Greci cîntarea în octavă, prin opoziție cu *omofonia*, cîntarea în unison.

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

Antiphona v. *Antifona*.

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

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

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

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

Apel, nume ce se dă unor arii de vîntătoare ce se cîntă în corn sau în trompă pentru a chîema cîinii sau pe vîntători. Se dă acest nume unor arii anoloage prin formă cu acestea ce compozitoriî introduc une orî în scrierile lor.

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

Apli, semn din notațiunea muziceî bisericești orientale.

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

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

Apodipna se numeau la Greci cîntecele religioase ce se cîntau sara după prînz, și care la Romani s'au numit *complies*.

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

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

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

samă în valoarea măsurii. De exemplu :



se execută :



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

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

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



se execută :



și nu



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

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

Apollo sau *Apollo-lyra* a fost numit de E.-L. Schmidt către 1832 un instr., specie de mașină complicată, care tindea a întruni timbrele variate ale violei, clarnetei, fagotului și cornului. Avea forma unei lire dar iera un instr. de suflare, și pe diferitele fețe ierau un total de 42 de chei și 6 borte libere. Extensiunea lui iera de patru octave (fa_1 — mi_5) și se putea executa în acelaș timp șase partide. A fost una din multele încercări fără urmări pentru artă.

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

peste 1900 de tuburi și un mecanism foarte ingenios, pentru a regula intrarea și presiunea aerului în acestea, a durat 5 ani și a costat 10,000 de lire sterlinge. A fost una din încercările cele mai reușite de acest gen și executa pare muzică simfonică într'un mod cu adevărat remarcabil. Succesul lui a mers progresînd până în 1840, cînd expunerea lui ne mai producînd un venit suficient, a fost destrus și tuburile lui întrebunțate pentru construirea altor instrumente.

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

Apollyricón, unul din vechile nume date pianului.

Apostrof, semn din notațiunea muziceii bizantine.

Apotoma numeau Grecii intervalul pe care noi îl numim semiton cromatic, cel diatonic fiind numit *lima*. Astfel *mi-fa* ie $lima$, *fa-fa* # apotoma. În ceia ce privește raporturile numerice însă iera cu totul contrar. Pe cînd astăzi semitonul diatonic ($\frac{15}{16}$) ie mai mare decît cel cromatic ($\frac{24}{25}$ sau $\frac{128}{135}$) la Greci iera invers: *lima* iera considerată ca excedentul *quartei* ($\frac{3}{4}$) asupra *terței majore* ($\frac{64}{81}$) cu alte cuvinte: $\frac{243}{256}$, pe cînd apotoma

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

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

Applikatur (germ) = degitație.

Appoggiatura (it) v. apogiatură.

Apreciabil se zice despre sune-
tele a căror înălțime poate fi
determinată. În ceia ce prive-
ște limita gravă a sunetelor a-
preciabile ie aproximativ do_2
de 32. de vibrațiuni simple pe
secundă; cit pentru limita în
acut, aceasta variază de la un
individ la altul. Generalmente
ca limita acută a sunetelor mu-
zicale ie considerată do_7 de
8276 de vibrațiuni simple. În
afară de această limită privi-
toare la gravitatea și acuitatea
sunetelor, mai iese încă-acea
privitoare la intensitate; astfel
de ex. sunetul unui clopot prea
mare nū poate fi apreciat în
clopotniță chiar și pentru a-l
putea aprecia ie nevoie ca în-
depărtându-ne să-i micșurăm in-
tensitatea. Acelaș lucru ie cu
trigățul. Sgomotul nū ie alt
ceva decit o conglomeratiune
de sunete ce nu pot fi aprecie-
ate de ureche.

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

A punta d'arco (it) = cu virful
arcușului (v. arcuș).

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

Arabo-Persană. Înainte de Egipt
Arabii abandonau muzica lor

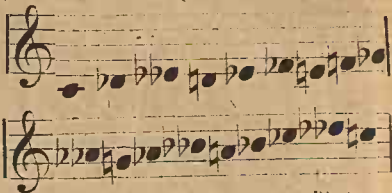
femeilor de condițiune joasă și
sclavilor, așa că ie ușor de în-
țeles că înainte a acestei epoci
nimic nu se poate spune asu-
pra artei lor. Asemenea nimic
nu se poate spune în special
despre muzica Persanilor în an-
tichitate. Poate archeologia va
face nouă descoperiri, dar până
atunci autorii s'au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

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

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

divagațiunii ale teoreticianilor arabo-persani debitate cu cea mai mare seriozitate.

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



Aceasta a făcut pe unii teoreticieni, și nu din cei mai puțin savanți, a zice că acest sistem admite intervale de $\frac{1}{4}$, de $\frac{1}{3}$ și de $\frac{3}{4}$ de ton și chiar intermediare. Salvador Daniel însă, care a trăit mult timp între muzicanții arabi, și care a studiat practica muziceii lor, contestă, aceasta și zice că «nici o dată n'a putut deosebi « în muzica lor aceste intervale « de $\frac{1}{3}$ și $\frac{1}{4}$ de ton ce alții « pretind a auzi ». Kieseweter și Villoteau, după care s'au luat cei mai mulți autori ce au scris despre muzica Arabilor, s'au servit de cite-va tratate datorite teoreticianilor arabi. Dar după cum am spus, autenticitatea acestora nu ie incontestabilă ; ieii se servesc de terminii tehnici întrebuintați în sensuri deosebite, se contrazic, și introduc în descrițiunile lor sentințe și figuri geometrice cari reușesc a le face cu totul obscure.

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

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

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

Arabi nu au o notațiune și simplu tradițiunea le ajunge,

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

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

Instrumetele de suflare asemenea sint numeroase. În prima linie iese flautul, numit *nei*, cu nenumărate varietăți; apoi *zambur*, specie de oboi, *argul*, un oboi dublu și cite o dată chiar un cimpoi, diferite trompete, în general lungi și aproape cilindrice.

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

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

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

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

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

Arcata (it) = lovitură de arcuș (v).

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

Archet (fr.) = arcuș.

Archi sau arhi, particulă grecească *αρχι* ce se pune pe lingă numele unor instrumente sau altele pentru a arăta o prioritate, o importanță mai mare, sau simple dimensiuni mai mari.

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

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

Arco (it) = arcuș.

Arcuș, baghetă de lemn de extremitățile căreia ie intinsă o

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

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



2. Arcuș

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



3. Arcuș de violină.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Arcuș de contrabas
 ma modernă a arcușului și se mai găsesc chiar și azi contrabasiști cari întrebunțează ar-

fiind atribuită lui Guido d'Arezzo.

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

Argon - semn din notațiunea muziceii bizantine.

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

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

de acest gen nu lipsesc în partițiunile maiștrilor.

Arhive *muzicale* se numesc locurile unde se păstrează colecțiunile de compozițiuni necesare serviciului capelelor, academiilor muzicale, teatrelor, precum și alte documente relative la aceste instituțiuni. Arhivele muzicale ale Capelei pontificale din Roma sînt cele mai importante din Europa și cuprind peste 400.000 de volume. Între arhivele muzicale teatrale se pot cita acele ale Operei Marii din Paris cari sînt poate cele mai bogate.

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

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

Născută în operă, în care s'a dezvoltat, aria, prin istoricul iese, ne arată în acelaș timp istoricul artei expresive. La începutul sec. XVII opera nu căuta altă ceva de cit a reinvia genul tragediei antice, și partițiunile maiștrilor nu iese erau de cit o serie de recitative întreprupte din cînd în cînd prin coruri sau scurte melodii pentru o singură voce, *monodii*, cum s'au numit aceste arii de o singură mișcare. Cum însă aceste monodii începură a fi găsite monotone și de către cîntăreți și de către public, compozitorii au căutat mijlocul de a le da mai multă viață. Către 1630 au început a apărea arii cari pe lîngă ideea principală, prezintau încă o idee secundară, epizodică, în tonul relativ, în urma căreia naturalmînte trebuia a se reaminti tema principală. Ieste *Aria* cu *da capo* care apare, formă mult timp

adoptată pentru aria de factură, de care găsim urme deja în opera *San Alesio* (1634) de Landi. La acest compozitor ariile sînt în general scurte, dintr'o singură mișcare și puțin ornate. Dar deja în *Giassone* (1649) de Cavalli, ariile sînt mai numeroase, mai dezvoltate, de o declamație adese plină de expresiune și în două mișcări; forma ariei cu *da capo* începe a fi adoptată mai pentru toate bucățile și cite o dată această reluare iese precedată de o mică melopee în recitativ. În opera *Serse* de Cavalli se poate vedea unul din cele mai vechi modeluri de adevărată aria de factură, de bravură. Dealtmîntrelea forma ariilor lui Cavalli iese aproape aceiași ca și a celorlalți maiștri de pe timpul lui și această formă a fost pentru mulți ani forma adoptată care a servit lui Scarlatti, lui Händel și până la primele arii ale lui Mozart.

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

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

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

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

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

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

Cu cit ne apropiem de peri-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aritmic, lipsit de ritm.

Arma (a) *cheia* ȳe a pune lingă cheie numărul de diezi sau de bemoli necesari tonului bucăței,

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

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

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

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

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

Accidenții, diezii și bemoli, fiind un lucru relativ modern, se înțelege de la sine că armatura ie și mai modernă și nu ie de mirare că nici în sec. XVIII nu o găsim stabilită. Astfel cit timp gamele bisericesti sint încă întrebuintate, nu ie rar să găsim tonalitățile cu bemoli avind un bemol mai puțin în armatură decit ar trebui să aibă și chiar cele cu diezi un diez mai puțin. Armée-posaune (germ.) Trombon

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

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

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

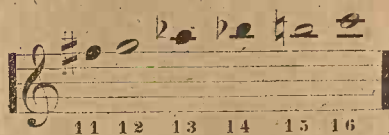
vierharmonika) *A. Lenormand* iese o serie de lame de sticlă, de diferite mărimi, susținute la locurile formării nodurilor de vibrațiune prin două fire, ceia ce nu li împiedică de loc vibrațiunea, provocată prin lovirea cu unul sau două ciocane de plută. Xilofonul și alte instrumente analoge, de cari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

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

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

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

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



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

$\frac{2}{1}$ quinta ie totdeauna reprezentată prin $\frac{3}{2}$; și așa mai de parte. Sunetele armonice nu joacă un rol important numai în formațiunea timbrului, ci joacă un rol capital în formațiunea scării diferitelor instrumente de suflare și instrumentele de coarde încă le dau toarese frumoase efecte. În adevăr dacă extensiunea instrumentelor de suflare ar fi redusă simplu la seria de sunete ce putem căpăta prin ajutorul bortei laterale, aceste instrumente ar fi o slabă resursă pentru orchestra modernă. Ceea ce mărește însă această extensiune este faptul cum că măbind intensitatea curentului, sunetul ce obținem suflind într'un tub nu mai ie sunetul fundamental, ci gradat armonicele lui succesive, și, în instrumentele așa numite naturale, această serie formează întreaga scară a instrumentului, iar în instrumentele cu chei și borte laterale, acest mijloc ne permite a transpune cu o octavă, cu o duodecimă, cu o dublă octavă scară primitivă a instrumentului. Ie drept că în această serie nu toate sunetele sint destul de exacte pentru a fi întrebuințate în sistemul nostru muzical; sunetele 7, 11, 13 și 14, însemnate cu note negre, sint în acest caz, dar instrumentiști au găsit proceduri pentru a le da

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

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

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

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

Coarde armonice se numesc

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

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

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

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

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

Armonicord (fr: *Harmonicorde*) instr. cu coarde și anci libe-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— bandă de muzicanți numai cu instrumente de suflare, deosebindu-se de orchestră prin lipsa instrumentelor do coarde, și de fanfară prin prezența flautelor și a instrumentelor cu ancie. De ordinar muzicele militare ale regimentelor de infanterie sînt armonii, cele ale regimentelor de cavalerie, fanfare.

Armonifon (fr: harmoniphone) specie de armoniu, inventat de factorul J.-P. Paris, din Dijon, la 1837, în care însă curentul în loc de a fi procurat prin ajutorul foilor, iese produs de suflul executantului, mai propriu, a da expresiune. Un instr. mai simplu, dar analog prin timbru iese *Armonicorul Jautin*.

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

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

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

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

Armoniu sau *Armonium* iese nu-



5. Armoniu
mele generalminte adoptat as-

tăzi pentru clasa de instrumente mai mult sau mai puțin perfecționate, cu claviatură, și cu anciile libere, instrumente analoage prin timbru cu orga, dar fără tuburi, prin ceia ce se asemănă cu vechile regale, de, care se deosebesc însă prin anciele lor, libere și nu lovind și prin aptitudinea de a da expresiune sunetelor.

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

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

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

Forțe	Suplină	Fagot	Trompetă	Burlon	Corn englez	Violoncel	Expresivno	Flaut	Clarineta	Fifă	Voce reversată	Forțe
-------	---------	-------	----------	--------	-------------	-----------	------------	-------	-----------	------	----------------	-------

F S 4 3 2 1 G E 1 2 3 4 C F

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

cari sună unul octava gravă a notei scrise, celalt octava acută. Aceasta face că de multe ori întrebuițind registre ce aparțin la jocuri deosebite, cele două jumătăți a claviaturei nu concordează, dindu-ne una sau două octave repetate sau o lacună. Așa de ex. registrele *Fagot* și *Clarneta* ne dau o octavă repetată; și iată pentru ce: *Fagotul* cuprinde notele $do_1 - mi_3$ sunind astfel după cum sint notate; *clarneta* cuprinde notele $fa_3 - do_3$, sunind însă o octavă mai jos, adică $fa_2 - do_2$; ceea ce face că intrunind registrele avem octava $fa_2 - mi_2$ repetată. Cu registrele *Burdon* și *Fifra* am avea o lacună de două octave.

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

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

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

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

pe egală cu cea a pianului, asupra căruia are superioritatea varietății timbrelor și a susținerii sunetelor. Dacă iese inferior orgăi prin sonoritate și prin numărul combinațiilor de timbru, are asupra acesteia avantajul expresiunii. În biserică adese armoniul înlocuiește orga, puțin accesibilă din cauza prețului iese mare; compozitorii dramatici au întrebuintat armoniul dacă nu în combinații orchestrale, dar cel puțin pentru a susține într'un mod discret corurile neacompaniate și în alte circumstanțe. În timpuri mai modernă Americanii au făcut o adevărată revoluție în construirea armoniilor (*Orgi americane*) făcând ca anciile să vibreze direct prin influența aerului pompat din foi, și nu a aerului comprimat.

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

Intr'un cuvînt armoniul după ce s'a bucurat de favoarea muzicanților, după ce a atras

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

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

Arpa (it.) = harpă.

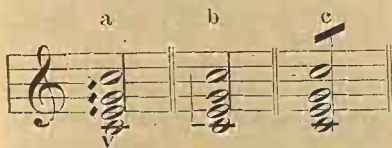
Arpanella (it.) *Spitzharfe* (germ), harpă de mică dimensiune, de formă triunghiulară, cu lada de rezonanță verticală și coardele de amîndouă părțile, cele grave de o parte, cele acute de cealaltă parte. A fost puțin întrebuintată.

Arpeggione (it.) sau *Guitarrevioloncelle* instr. de coarde, cu arcus, analog, cu *Viola di Gamba*, construit în 1823 de G. Stauffer din Viena. Avea șase coarde astfel acordate: mi_1, la_1, re_2, si_2 și mi_3 . Schubert a scris pentru acest instr. o sonată și V. Schuster o metodă.

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

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

menico Alberti, din începutul sec. XVIII, care l'a întrebuințat într'o sonată pentru clavicin, căutînd a imita efectul instrumentelor cu coarde pișcate. Azi în muzica de piano și de orî ce alt instr. întîlnim la fie care pas arpegii. Pe violină și congenerii ieî arpegiile rezezi nu trebuie a conține decît cel mult patru sunete; dacã sînt de o mișcare moderată pot fi de orî cite sunete și ca extensiune nu au ca limită decît extensiunea instrumentului; aceiași limită o au și pe celelalte instrumente. Acordurile arpegiate sînt supuse absolut la aceleași reguli de înlanțuire, de preparațiune, de rezoluțiune, etc, cași cînd notele lor ar fi lovite în acelaș timp. Arpegiile se însamnă sau prin cuvîntul însuși scris deasupra acordurile ce trebuie a arpegia (presc : *arp.*) sau printr'o linie în zigzag (a) sau chîiar dreaptă (b) în fața acordului sau printr'o linie traversînd coada acordului (c)



Toate aceste mijloace de notațiune a arpegiilor arată în acelaș timp și nota cu care trebuie a se începe, direcțiunea arpegiului. Arpegiile sînt mai cu samã întrebuințate în acompaniamente; îele dau melodi-

eî acompaniate un avînt incomparabil așa că au fost și sînt cu mult efect întrebuințate în muzica dramatică; dar mai cu samã muzica de cameră, muzica de agilitate, variațiunile sînt domeniul lor preferat.

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

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

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

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

facea prin mișcare contrară, prin inversiune.

Artă, în sensul cel mai general, ie un cuvint ce presupune un complex de proceduri, o metodă întrebuintată în vederea unui scop final și astfel acest cuvint îmbrățișează tot ceia ce pentru a exista a necesitat intervențiunea minci, inteligenței și voinței omului. Intr'un sens mai restrins acest cuvint ie rezervat manifestatiunilor inteligenței și imaginatiunei omenești, și prin urmare *Arta* ie facultatea, puterea prin care omul inspirindu-se de la natură, produce, creaza opere, cari, adresindu-se inteligenței prin intermediul simțurilor, provoacă admiratiunea noastră. Artistul creând nu face de cit manifestandu-și emociunile sau sentimentele sale, caută a provoca în cel ce ascultă sau vede opera lui, emociuni sau sentimente analoge. Această manifestatiune se realizează prin sunete, prin gesturi, linii, forme sau colori. Filozofii au clasant artele în diferite feluri, dind preferință uneia sau alteia, după modurile de manifestatiune. Pentru noi nu poate fi nedumerire, *Arta* preferată ie fără indoială *Arta* sunetelor, prin excelență *Arta* trecutului, a prezintelui și a viitorului, prin excelență *Arta* universală și aceea care mai puțin de cit ori care alta are nevoie de convențiuni pentru a-și putea exercita efectele ieii. (v. *Muzica*).

Artar (fr: érable) lemn întrebuințat în factura instrumentală, mai cu samă la construirea fagotelor, și prețuit pentru perfecta lui omogeneitate, care il face apt a lua un foarte frumos lustru. Ie de deosebite culori, alb, galben, sau roșietec.

Articulu (a) în vorbire ie a deosebi bine fie care silabă, în muzică a da fie cărei sunet intonatiunea cuvenită. Un cîntăreț se zice că are o bună articulatiune, cînd interpretatiune lui permite a se deosebi clar fie care silabă a textului și observă cu stricteta efectele de *legato*, *staccato* ș. a.

Artist, în general ie acel ce se ocupă de artă și o practică. Pentru a merita însă cu drept cuvint numele de artist, nu ajunge a practica arta cu ajutorul degetelor sau a vocei în singurul scop de a-și ciștiga hrana zilnică, dar trebuie a iubi arta pentru ieaa însăși, a te interesa și a lupta pentru progresul ieii combătînd ori de cite ori a vedea că se lucrează în contra acestui progres și pentru degradarea ieii.

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

As în terminologia germană = *la* ,

Asas = *la* , ,

Ascarum, instr. libian, în care

sunetul ie produs de cozi de pană.

Ascior v. *Asor*.

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

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

Asiria. Acelaș lucru ce ie cu muzica celor lalte civilizațiuni primitive ie și cu muzica la Asirieni. Monumentele descoperite la Kuiuugiuc și la Nemrud ne prezintă numeroase specimene, destul de bine conservate, de sculpturi reprezentînd instrumentele muzicale întrebunțate la Niviva și în Babilonia. După desemnurile publicate de Rawlinson, în aceste monumente se găesc la fie care pas harpiști și alți instrumentiști; ie drept că ie sînt în grupe mai puțin numeroase de

cit în monumentele egiptene, dar scriitorii au lăsat descrițiunii de serbări, în care muzica joacă un mare rol, și la renumitele orgii babiloniene se semnalează prezența a sute de muzicanți și muzicante în palaturile satrapilor. Daniil între alții a lăsat descrițiunea unei importante serbări celebrate la Babilonia în care muzica juca un rol colosal. Dar ce iera muzica executată în aceste orgii și serbări? ce ierau imnele întonate în onoarea lui Nebo, a lui Baal și a celorlalte divinități asiro-babiloniene? ce ierau cînturile voluptoase sau ariele de dans ce se executau la orgiile satrapilor? ce ierau în fine marșurile lor resboinice sau fanfarele lor de vinătoare? Autorii păstrează cea mai adîncă tăcere în această privință, nimic nu ne spun. Cum însă după instrumentele lor reiesă că mare a fost influența Egiptenilor asupra muziceii lor, se poate presupune că și muzica executată a fost cam tot aceeași ca și a Egiptenilor, care de altmîntrelea tot literă moartă pentru noi ie, afară dacă nu vrom a o considera ca o străbună a muziceii pline de ornamente și de înflorituri a Arabilor, a Perșilor, a Armenilor, a Curzilor, și a celorlalte popoare ce au moștenit prin atitea secole caracterul eminaamente asiatic al acestui popor datat molesiei și plăcerilor senzuale, lăsînd sclavilor sarcina

de a le desfata urechile in timpul serbărilor lor.

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

te cari se intilnesc și la Evrei și la Egipteni.

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

Asora, lungă trompetă a vechilor Evrei.

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

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

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



Se executa :



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

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

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

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

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

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

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

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

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

trebuie din nou a păzi cu stricteță mișcarea indicată.

Alena se numea la vechiî Greci atit o specie de fluier cit și o trompetă.

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

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

Atzeberiscim *Ateberuscim*, vechiî instr. evreu. Ca și tot ce se rapoartă la muzica Evreilor a dat naștere la diferite opinii și polemici. Bartoloccius zice că nu iera numele unui instr., ci in general a tuturor acelor făcute din lemn de tei

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

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

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

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

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

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

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

Auflösung (germ.) = rezoluție (v)

Auftakt (germ.) antetact, = tact necomplete.

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

Augmenté (fr.) = crescut.

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

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

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

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

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

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

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

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

În cutiele mici cu muzică, ca

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

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

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

Cel mai mare automat muzical iese *orchestrionul* specie de mare orgă cu tuburi, cu un sistem de roate și greutate și cu sul dințat. *Ariston*, *Herofon*, *Manopan* sint toate cu manivelă și cu ancii libere; la ce le două dintăi muzica iese notată pe discuri, la *manopan* pe bande perforate. După acelaș sistem s'au construit piane mecanice sau aparate putindu-se aplica claviatură orî cărui piano sau armoniu: *Drehpiano*, *Pianina*, ș. a.

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

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

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

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

Azione sacra (it.) = oratoriu (v.).



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

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

Ba v. Bobizație.

Baaz, mică timpană arabă, cu recipientul de bronz.

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

Baborak, dans boem, cu schimbări de măsură.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tă rezistență în aer. Îe adese înlocuită cu un arcuș, cu un sul de hirtie, sau cu orî ce altceva analog, bătîndu-se măsura chiar și cu mina liberă (v. a bate).—Tot baghete se numesc vergile de lemn de forme variate ce servesc pentru a lovi membranele, coardele sau lamele unor instrumente: darabană, țimbală, ș. a.

Baglama, specie de mandolină arabă.

Bagpipe (eng.) cimpoi (v.).

Baladă, a fost numită la început, o arie ce se cînta dansînd și astfel, chîiar de prin sec. XII, o găsim în Italia sub numele de *ballata* (de la *ballare*, a dansa), fără însă a avea o formă caracteristică în privința muziceii sau a textului. Îe acelaș lucru cu celelalte țeri, unde îea îe numită *ballade*. În țerile Nordului însă și mai cu samă în insulele britanice, balada îea loc în primul rang al cîntecelor populare, trătînd de obicei subiecte istorice sau legendare, formate din strofe cu refren. Deja în sec. XIV și XV Anglo-Saxonii menționau sub numele de *ballad*, arii cari se respîndeau în popor și prin castele, fără a se cunoaște autorii lor, și servînd pentru poezii de caractere variate, sentimentale sau satirice, licențioase sau politice. După ce s'a bucurat mult timp de favoarea poporului, și a fost protejată sub Henri VIII și Eli-

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

fie cărui timp tare punctată:



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

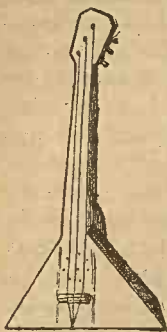
În timp ce balada în Anglia iese lăsată în sama poporului și a muzicanților lui, în Germania în secolul trecut se dă acest nume unor compozițiuni de un caracter dramatic prin excelență, cu melodia și acompaniamentul schimbîndu-se mai la fie-care strofă pentru a urma riguros textul. Poeziile lui Bürger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

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

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

Balalaika, specie de chitară

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



6 Balalaika

Balancement (fr.) sau *Bebung* (germ.) se numea un vechiu artificiu de cînt, care după definițiunea ce-ı dau vechii autori ȳera o specie de *tremolo*, de *vibrato*, cu alte cuvinte o slabă repetare a notei. ȳera însemnat prin semnul \sim . De exemplu $\overset{\sim}{\text{p}}$ se execută cam

aașă :



cuțiunea muziceı de clavecin se numea ast-fel o specie de legănare a degetului pe tastă, căreia ȳi corespundea o tremurătură a tangetei pe coardă. ȳera marcat prin semnul pus deasupra notei, și ȳe un efect irealizabil pe pianul modern.

Balanța pneumatică, instr. ce servește a măsura puterea și compresibilitatea aerului în orgi.

Balet, (it: *Balletto* de la *Ballare*, a dansa) se numește un dans figurat, o reprezentațiune dra-

matică în care acțiunea nu ȳe exprimată decit prin gesturile și atitudinile dănțuitorilor a-companiați de muzică. Se cută de obiceiu originea pantomimelor dansate în dansurile religioase ale Egiptenilor, în evoluțiunile corului la Greci, la Romani, dar baletul propriu zis, nu apare de cit în sec. XV, (1489), în Italia, de unde a fost introdus în Franța și în celelalte țeri ale Europei. Pe lingă baletul propriu zis, cu o acțiune dramatică, sint baleturi de dimensiuni mai mici, servind ca părți episodice în opere sau comedii, de unde numele de *opera-balet*, *comedie-balet*, date la piese în cari fie-care act conține cite o ast-fel de parte episodică de dans. De multe ori pe lingă titlul de *B.*, ce se dă la ast-fel de acțiuni dramatice, i se adauge un epitet raportindu-se la genul la care aparține subiectul tratat: *B. eroic, istoric, pastoral, comic, eroi-comic* ș. a. Muzica de balet nu trebuie confundată cu aașă zisa muzică de dans, muzica de bal. Deși destinată a regula și susținea pasurile dănțuitorilor, totuși nu ȳe aașă riguros ținută la ritmurile banale ale acestora, și în pozițiunile măștrilor găsim arii de balet de o adevărată valoare artistică. Cazul ȳe cu adevărat rar, dar ȳe cu atît mai prețios cu cit pasticile și banalitățile abundă. Baleturile

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

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

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

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

Ballatta (it.)=baladă.

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

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

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

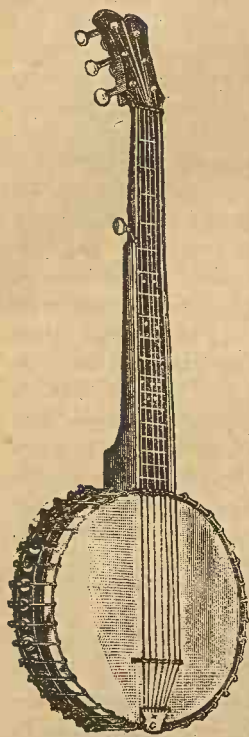
Bandă (it: *banda*) se numește în Italia complexul de muzicanți cu instrumente de suflare și percusiune, fie luat izolat, ca muzică de armonie, sau fanfară, fie ca muzică militară, fie ca parte a orchestrei. Acest nume a fost dat și la diferite alte grupe de muzicanți: *la bande de 24 violons* a lui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

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

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

Bandura se numește încă un instrument foarte uzitat la cazacii din Ucraina. Je o specie de cobză, cu fundul bombat, dar cu un număr de coarde, de intestine sau metalice, care variază de la 8 la 24, dintre cari unile întinse pe gitul instrumentului, și altele netrecînd dincolo de lada de rezonanță. Coardele sint puse în vibrație pișcîndu-le cu mina

dreaptă, pe cind cea stingă le apasă pentru a le determina lungimea. Servește pentru a acompania vocea sau dansul. Bania sau *Banya*, specie de darabană indiană, cu o singură membrană și cu recipientul de teracotă, de formă eliptică. De origine modernă, ȳea ȳe întrebuintată în acelaș timp cu o altă darabană numită *tabla*.— În Senegambia se numește *Bania* un instrument analog pentru formă cu *banjo*, dar avînd numai una sau două coarde, din care una ține hangul.



7 Banjo

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

Specia cea mai uzitată ȳe cu 6 coarde, astfel acordate: *sol*₂ *re*₃ *sol*₃ *si*₃ *re*₄ și *sol*₄. Din America a trecut în Anglia unde a căpătat o mare favoare. Muzica pentru *B.* se scrie în cheia lui *sol* cu o octavă mai sus de cum sună. Coarda cea mai acută, a melodiei, se atinge cu degetul cel mare, astfel că ȳe pusă unde de obicei se pun coardele grave. Bansulie, specie de fluer indian. Banza instr. analog prin formă cu *Banjo*, dar avînd numai 4 coarde. ȳe uzitat în San Domingo.

Banya v. *Bania*.

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

Barabană = Darabană.

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

Barata-vina v. *vina*.

Barbar, numeau unii autori modul lidian (v).

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

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

Barbiton sau *Barbitos*, vechi instrument grec, instrumentul preferat al lui Alceu, Safo, Anacreon, dar asupra construcțiunei căruia nu se știe nimic altă decit că avea un număr mai mare de coarde de cit *lira* și *kitara*, ceia ce face a se crede că ȳera o specie de harpă. P. Mersenne a numit *barbitos major* un fel de bas de violă cu 8 coarde.

Barcarolă (it: *barcarola*, de la *barca*), cîntecul gondolierilor venețianî. Cele întăi barcarole îerau melodii populare, improvizate de însuși luntrașii venețianî cari-și aruncau din barcă'n barcă strofele sau versurile lui Tasso, Dante ș. a. poeți italienî. Generalminte barcarolele sînt cîntece de amor, de un caracter melancolic, în măsura $\frac{6}{8}$ sau $\frac{2}{4}$, mișcare moderată sau chiar înceată și cu ritmul imitînd oare cum le-gănatul valurilor sau cadențarea vislelor. Compozitoriî n'au lipsit de a introduce Barcarola în opere, unîi introducînd chiar melodii populare, ca Rossini în *Otello*, alții scriind arii în genul barcarolelor populare. Cel întăi care a introdus o barcarolă în operă a fost Paesiello, în *Re Teodoro* (1784), cîntată de un cor. Una din cele măi frumoase barcarole introduse în teatru îe fără indoială acea din *Oberon* de Weber. În *Guillaume Tell* de Rossini, în *la Muette* de Auber, în *Zampa* de Herold, în *Lalla Roukh* de F. David, în *Polyeucte* de Gounod, încă se pot cita barcarole frumoase. În afară de teatru încă s'au scris barcarole pentru una sau două voci; între acestea se citează cele două *Venetianische Lieder* de Schumann, *la Gita in Gondola* de Rossini (*Soirées musicales*), duo de Mendelssohn (op. 63 No. 1), *Dites la jeune belle* de Berlioz, *Vogue la ga-*

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

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

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

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

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

Bariton, voce bărbătească medie, ocupând locul între tenor și bas, unind pe lângă puterea și energia vocii de bas, dulceața în timbru caracteristică vocii de tenor. Aceste au făcut că această voce a fost numită într'un timp și *concordant* și *basse-taille* (fr) = tenor grav. Muzica pentru bariton s'a scris un timp în cheia de *fa* pe linia a treia, dar această cheie a fost neglijată și cheia de bas adoptată generalmente. De o extenziune medie destul de mare (la_1 — fa_3) vocea de bariton ține în muzica dramatică un rol principal din cauza accentelor variate ce poate lua. Fiind pe de o parte vocea cea mai comună printre cîntăreți și pe de altă parte tenorii adevărați fiind relativ rari, compozitorii au cam maltrat-o, făcînd să suie adese pînă pe la sol_3 \sharp adică trătînd-o aproape ca o voce de tenor grav sau de forță, cari nu merge mult mai sus. În vechile opere franceze nu prea se găsesc roluri de bariton; în schimb însă, în cele italiene găsim în de ajuns. Unii compozitori au dat chiar rolul principal

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

— instrument analog prin formă cu violoncelul, dar avînd șapte coarde puse în vibrație prin arcuș: si_1 , mi_1 , la_1 , re_2 , fa_2 , si_2 și mi_3 și un număr de coarde sub limbă, vibrînd prin simpatie sau pișcate de degetul mare al mîinei stîngi. Numărul acestor coarde simpatice a variat de la 7 la 24. Acest instrument, pe care-l găsim încă numit *viola di bordone*, *di fagoto*, azi aproape cu desevir-

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

—Joc de armoniu.

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

—în armonii și fanfare ie denumirea prescurtată ce se dă saxhornului bariton în *si* ♭, numit și *eufoniu*, sau instrumentelor analoage: *clavicor* în *si* ♭ etc.

Baroxyton, instrument de suflare, construit în metal, în 1853, de factorul Cerveny din Königratz; specie de bas de armonie avind o extensiune de la *re*₁ până la *la*₃.

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

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

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

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

Barré (fr.) v. tăiat.

Baryton (fr. și germ.) v. bariton.

Bas, cea mai gravă dintre vocile omenestii; nu întrebunțează de ordinar de cit registrul de piept a căruia extensiune de altmintrelea ie destul de mare: *fa*₁—*re*₃, cu note excepționale în sus și în jos. Muzica pentru bas ie scrisă în cheia de

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

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

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

Bas albertin v. albertin.

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

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

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

Bas constrîns sau *obstinat* se numește un bas compus dintr'o figură de citeva note care figură se repetă continuu în timp ce părțile superioare variază atît armonia cît și melodia lor. Originea basului obstinat ie în cupletele cîcaneî (v.).

Bas continuu iera numit în compozițiune basul instrumental executat fără întrerupere și deasupra căruia se punea cifrația indicînd armonia (v. bas cifrat). Basul continuu se executa în orchestră de violoncel, contra bas, bas de violă, de fagot, către care se adăugea cite o dată orga sau clavecinul. Foarte simplu la început (în partițiunile lui Lulli de ex.) b. c. devine foarte încarcat și foarte bogat în partițiunile maîștrilor următori (de ex. la Bach). Se atribuie de ordinar lui Viadana onoarea de a-i fi hotărit cel întâi legile, deși Cavallieri, Caccini, și Viadana l'au expus în acelaș timp, așa că ie foarte greu a stabili si-

gur cui i se cuvine această onoare. Ie de remarcat încă, că în 1597 deja, englezul R. Deering, reîntors din Roma, publică la Anvers o colecție pentru 5 voci: *Cantiones col basso continuo*.

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

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

Bas fundamental ie azi un bas care nu conține de cît note fundamentale. În sistemul lui Rameau b. f. iera o partidă, imaginară sau scrisă, dar suprimată în execuțiune, care conține seria fundamentalelor diteritelor acorduri ce constituiau armonia. Acest b. f. servea pentru a se putea vedea mai ușor încatenările acordurilor, modulațiunile, etc.

Bas obstinat v. *bas constrîns*.

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

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

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

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

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

- neral dintr'un instrument bas.
- Baskische trommel** (germ.) = daire.
- Bassa** (it.) = jos, grav; în unire cu 8 sau 8^o, sau *ottava*, înseamnă că pasagiul la care se rapoartă trebuie executat o octavă mai jos.
- Bassanello** (it.) vechi instr. de suflare, cu ancie dublă pusă într'o specie de leică servindu-î de basen, și cu un bocal în formă de S. Iera cum se vede o specie de fagot. Invențiunea lui iese atribuită de Preforius compozitorului I. Bassano, din Veneția. Se construia în 3 mărimi: *bas* cu fundamentală *do*₁, *tenor* cu fundamentală *sol*₁ și *sopran* cu fundamentală *re*₂. Avea o cheie și 6 borte laterale. — Vechile orgi asemenea conțineau jocuri de ancii, de 4 și de 8 picioare, numite B.
- Basse** (fr.) = bas.
- *chantante* (fr.) v. bas.
- *contre* (fr.) = contra bas (v. *bas*); joc de armoniu.
- *cor* (fr.) nume dat către 1806 de Frichot unui instr. de suflare, construit în metal, și avînd mai multe chei (v. *B. trompette*).
- *de cornet* (fr.) = cornet bas, cel întâi bas construit instrumentelor de suflare, de metal; perfecționat oare cum s'a transformat în așa numitul *serpent* (v.)
- *de flute à bec* (fr.) = fluer bas (v. *fluer*)
- *de flute traversière* (fr.) = flaut (v.) bas.
- *de haubois* (fr.) = bombard (v.)
- *de nomhorne* sau *nomorne* (fr.) nume dat altă dată tagotului.
- *des italiens* (fr.) = violoncel.
- *de viole* (fr.) instr. cu 6 sau 7 coarde puse în vibrație prin arcuș, și cu limba împărțită în taste. Se acorda *re*₁, *sol*₁, *do*₂, *mi*₂, *la*₂, *re*₃; cînd avea o a șaptea coardă aceasta iera *la*₁. (v. *viola*).
- *de violon* (fr.) = violă da braccio (v.).
- *d'harmonie* (fr.) = oficleidă (v.).
- *double* (fr.) expr. întrebuintată cite o dată în loc de: contrabas.
- *guerrière* (fr.) = bas războinic (v.)
- *orgue* (fr.) numele unui vechi instr. cu ancie dublă, specie de fagot.
- *taille* (fr.) = bariton (v.)
- *trompette* (fr.) = trompetă bas, instr. construit în 1806 de A. Frichot; iera de metal, avea 6 borte laterale deschise și iera prevăzut cu patru corpuri de schimb. Iera o imitațiune a instrumentului englez numit *basshorn*, asupra căruia avea superioritate prin curbura tubului.
- Basset** (germ) *bassetto* (it.) vechiu nume al violoncelului. În unire cu alte nume de instrumente însemnează că acest instrumente au o extensiune medie, de tenor sau de alto.

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

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

Bashorn (germ. și engl.) instr. de suflare, specie de *serpent*, cu basen, cu un boeal în formă de S și cu o extensiune de patru octave: do_1 — do_5 . Nu iera altă ceva de cit o imitație a instrumentului *serpent* perfecționat de Regibo cu diferența că acesta iera de lemn pe cind bashornul iera de metal. Trecut pe continent a fost numit bashorn englez sau rus, și mai pe urmă bason rus, nume ce s'a aplicat apoi în general instrumentelor de această formă, fie făcute în lemn fie în metal. A fost inventat de Fricot. (v. încă *batifon*).

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

Basso (it.) bas (v.). Acest cuvint pus pe portativul unui instrument într'o partițiune înseamnă că acel instr. trebuie să meargă în unison sau în octavă cu basul.

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

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

— joc de orgă sau de armoniu complectind în bas jocul numit oboi.

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

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

Bassonore (fr.) specie de fagot inventat către sfișitul secol. XVIII de factorul Winnen din Paris și destinat muzicelor militare. Avea o ancie mai tare de cit acea a fagotului un sunet mai voluminos și o extensiune de la $si \flat_1$ la re_4 .

Basspommer (germ.) v. bombardă.

Bassposaune (germ.) trombon bas.

Basstenor posaune (germ.) v. trombon.

Basstrompette (germ.) nume ce se dă unui instr. analog prin formă cu trombonul și avind o extensiune reală de la $fa \sharp_1$ la $mi_4 \flat$. Ie fabricat pentru satisfacerea cerințelor lui Wagner care în Tetralogia sa indică un instr. purtind acest nume și necesitind o extensiune reală de la sol_1 la $mi \flat_4$. Un instr. în astfel de condițiuni ar trebui să aibă o lungime teoretică de 5m. 258 și să atingă armoniea a 19-a, notă care până acum n'a fost scrisă de nici un compozitor și ar fi inaccesibilă atit corniștilor cit și trompetiștilor. Considerind acestea s'a construit instr. de mai sus dindu-i lungimea unei trompette în do_1 și dind tubu-

lui o lărgime suficientă pentru a putea da armonica 2, așa că prin ajutorul pistonilor se obține extensiunea cerută întrebuintând numai armonicele până la 10. În aceste condițiuni însă nu avem o trompetă-bas ci un trombon. **Basstuba** (germ.) una din denumirile ce se dă saxhornului bas în *si* ♭ (v. *tuba* și *bugelhorn*).

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

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

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

Bate (a) tactul ie a marşa cu ajutorul unei baghete, a minei sau chiar a piciorului diferiții timpî ai măsurii, pentru ca executanții ce concură la un ansamblu instrumental să fie toți împreună, să meargă în unire, sau simplu pentru a ținea uniformitatea în mișcare. Cu piciorul se produce un vuet care nu poate fi de cit dispăcut; cu mina pe lingă oboseala ce ar proveni făcînd mișcări destul de apreciable pentru a fi bine observate, apoi ie și foarte puțin estetică această specie de înotare în aer; nu remine decî de cit bagheta (v.) ca cea mai potrivită pentru această întrebunțare. Arcușul ce se vede une ori în mina șefilor de orchestră ca înlocuind bagheta pe lingă că nu are senz de cit în mina unui violonist conductor și nu în mina unui șef, are și inconvenientul de a face mișcările puțin precise, din cauza flexibilității sale și rezistenței ce întimpină în aer vița sa de păr. Tactul se bate în diferite moduri și modul de a-l bate depinde nu numai de la măsură dar și de la mișcarea indicată prin cuvinte sau prin numărul metronomic. În mișcările rari și moderate se marchează de ordinar toți timpî și la toate măsurile timpul întăi ie marcat prin pogrora baghetei iar timpul ultim prin ridicarea ie; în măsura în trei timpul al doilea

se marchează prin mișcarea baghetei la dreapta și în măsura în patru, timpul al doilea bagheta la stînga, timpul al treilea bagheta la dreaptă. În mișcările repezi, în măsurile compuse (în 4, 6, etc.) nu se marchează de cit timpî tari; astfel măsura în 4 sau în 6 se bate ca o măsură în 2, măsura în 9 ca o măsură în 3, măsura în 12 ca una în 4. În mișcările rari în aceste măsuri (în 6, 9 și 12) tactul se bate în același mod, ca și în mișcările repezi, numai pe lingă mișcarea baghetei marcînd timpul tare se mai face alte două mici mișcări în aceeași direcțiune marcînd timpî slabî. În mișcările foarte rari chiar în măsurile simple de multe ori diferiții timpî fiind subdivizați, se marchează aceste subdivizări cu bagheta, prin mici mișcări în aceeași direcțiune. În măsurile mixte, întrebunțate, totdeauna în mișcări rari sau moderate, se bate succesiv tactul ca în diferitele măsuri simple din cari sint compuse măsurile mixte ce avem. Măsura în trei timpî, în mișcare repede se bate sau marcînd alternativ în jos și în sus timpî tari, cași cum am avea o măsură în 6 ce ar cuprinde două măsuri de cite 3 timpî; sau, în cazul cînd structura melodică nu ar permite această modificare aparentă a măsurii, se marchează printr'o mișcare în jos

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

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

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

— se numește încă în orchestră grupul instrumentelor de per-

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

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

în muzicele militare prusiene de unde a și dispărut.

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

Ballement (fr.) = batament (v.). În muzica secolilor trecuți se numea încă astfel o specie de ornament, un fel de tril, sau de mordinte repetat, început cu gradul unit inferior. Nu avea un semn particular și se însemna de obicei prin note mici.

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



Bătuta, dans și arie de dans popular.

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

jocul analog, de un picior, se numea *bauernpfeife*.

Bauernleyer (gem.) = *ligură* (v.)

Bauernpfeife (germ.) v. *Bauernflöte*.

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

Baz v. *Baaz*.

Bazuin, nume olandez al trombonului.

Beantwortung (germ.) v. *respuns*.

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

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

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

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

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

Becken (germ.) = cimbale (v.)

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

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

Beg, liră uzitată în Abisinia.

Beggar's opera v. *Anglia*.

Begleitung (germ.) = acompaniament.

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

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

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

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

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

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

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

Benu, fluer indian cu un tub conic de bambu.

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

Berbekia, varietate de lăută arabă.

Berbet, mare liră uzitată la Arabii.

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

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

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

astăzi cu totul dispărut. Necunoscut în Franța, iera cunoscut în Anglia deja din sec. XVI, căci ie citat de Shakespeare în *Visul unei nopți de vară*. Totuși istoricii moderni nu sint de acord în privința formei primitive a acesteia arii. După unii iera în $\frac{6}{8}$ cu timpul al 2-le accentuat, după alții în $\frac{2}{4}$ și compus din două perioade de cîte 8 tacte. Au fost însă compozitori moderni cari au dat acest nume la mici arii de dans neavînd nici una din acesta două forme.

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

Bharata-vină v. *vină*.

Bherè v. *Berè*.

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

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

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

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

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

loarea lor reală sau presupusă, despre subiectele discutate de autorii lor și despre rangul ce trebuie să ocupe în clasificățiunea unei bibliotecă. Se pot clasifica în două categorii. Una, care s'ar putea numi critică, intelectuală, ocupându-se de materiile tratate în diferitele opuri expuse în cataloage alfabetice, raționate, și însoțite de observațiuni critice; și alta care s'ar putea numi materială, trăind despre caracterul exterior și valoarea diferitelor edițiuni, formatul, data și locul aparițiunei. În afară de cataloagele raționate ale celor mai principale bibliotecă muzicale (v. *bibliotecă*) sint opuri trăind despre bibliografia generală a muziceii, între care cea mai vastă ie aceea scrisă de Fetis și complectnd *Biografia generală a muzicanților*, op complectat în urmă de către A. Pougin.

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

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

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

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

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

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

unda maris; fie care din sunetele lui ie dat dublu, de tuburi puțin desacordate, ceea ce produce o specie de tremurătură (batement).

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

Bilancoiel, fluier indian.

Bimbat, v. *Bhîmbat*.

Bir, *bină* sau *vină de Benares*, v. *vină*.

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

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

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

Bipanci-*vină*, v. *vină*.

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

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

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

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

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

Astăzi prin expr. *Muzică biserică*, *sacră*, *eclésiastică*, înțelegem atit muzica melodică, tradițională, ce se cîntă de către preoți și cei lați servitori ai altarului, atit în biserică occidentală cit și în cea orientală, precum și muzica propriu zisă, simplu corală sau acompaniată de instrumente, scrisă de diferiți compozitori

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

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

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

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

Această primă perioadă a muzicii polifonice care ne dă o serie de forme bisericești detaliate la articolele *Organum, Discantus, Conductus, Copula, Ochetus, Motetus, Triplum*, ș. a., ie ilustrată de nume ca Perotinus, Odon de Cluny, Franco din Colonia, H. Contract, G. d'Arezzo, I. de Garland, Odington, Ph. de Vitry, Dufay, I. de Muris, Marchetto di Padova ș. a. Cu sec. XV arta contrapunctului vocal, arta muzicii bisericești prin excelență ia o dezvoltare din ce în ce mai complexă și vedem dezvoltîndu-se forme din ce în ce mai independente de vechile melodii tradiționale. A doua jumătate a sec. XV și sec. XVI formează perioada de înflorire a stilului contrapunctului vocal, apogeul muzicii *a cappella*, artă care în secolii următori ie din ce în ce mai eclipsată, mai decăzută. Mare ieste lista numelor ce au ilustrat această perioadă și între acestea ie de ajuns a

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

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

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

pentru a le susține și întări; apoi introducerea basului continuu, către începutul secolului XVII a fost primul pas către un acompaniament propriu, independent. Tot către această epocă apare muzica instrumentală pură, introdusă ca solo de orgă prin Merullo și cei doi Gabrielli, la Venetia.

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

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

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

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

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

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

Bis-unca, (lat.), vechie denumire a șasesprezecimei.

Biva specie de chitară japoneză.

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

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

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

Blassinstrumente, (germ.) = instrumente de suflare.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bocca, (it.)=gură.

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

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

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

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

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

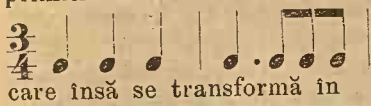
ar fi produs cei mai mari compozitori; din contra arta compoziției nu a luat o dezvoltare mai importantă decît în a doua jumătate a secolului nostru, dar fiind că muzica ie înăscută în popor, și fiind că, proporțiunea de populație păstrată, Boemia ie cea mai bogată pepinieră de muzicanți instrumentiști,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

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

Bogen, (germ.) nume ce se dă atit arcușului cit și liniei curbe care în notațiunea muzicală exprimă legătura notelor. Tot astfel se numesc tuburile adiționale, corpurile de schimb ale instrumentelor de suflare. Bogenflügel, *bogenhammer-klavier*, *bogenklavier*, (germ.) = clavecin (v.) cu arcuș.

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

Bolero, (sp.), arie și dans popular spaniol, în măsura $\frac{3}{4}$ și mișcare moderată maestoașă ($\bullet = 76$). Cîntul alternează cu dansul. Îe atribuit dăntuito-rului Zezero (1780). Ritmul primitiv ȳera



care însă se transformă în



și mai tirziu în



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



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

Bombarde, (fr.), *bomhart*, *bom-mert*, *Pommer*, (germ.), nume a unei vechi familie de instrumente de suflare, construite în lemn și cu ancie dublă. Tipurile picipale ȳerau:

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

Marea lungime a tubului bombardei contrabas, care trecea de doi metri, conduse pe călugărul Afranio a imagina fringerea acestui tub și construirea fagotului. Toată familia bombardelor a fost înlocuită

- repede în orchestră prin familiile oboiului și fagotului, cari de altminterlea nu sînt decît perfecționările lor. În orgelile franceze se numește astfel unul din cele mai grave jocuri, cu tuburi de 16 și 32 picioare, joc numit de obicei în Germania *Posaune*.
- Bombardon**, (it.: *bombardone*) vechiu instrument din familia bombardelor. Azi se dă acest nume saxhornului bas grav în *mi* $\frac{2}{4}$ sau *fo* și saxhornului contrabas în *do* sau *si* $\frac{2}{4}$.
- Bombix** sau *Vomvyx* (gr.) specie de oboi primitiv uzitat la vechii Greci.
- Bombikas** sau *Vomvykas*, (gr.) nume ce dădeau Grecii la cheile instrumentelor lor de suflare.
- Bombicos** sau *Vomvykos* (gr.) mare fluier dublu, de trestie, uzitat la vechii Greci.
- Bombo**, (it.), repetare repede a unei aceleiași note, numire vechie echivalînd cu *tremolo* de astăzi.
- Bombulum** (lat.), numele unui vechiu instrument roman, o sferă metalică în care îerau implintate șapte tuburi. O reproducere a acestui instrument analog cu Cengul chinez există pe un monument de la muzeul din Arles.
- Bommert**, (germ.) v. *bombarde*.
- Bonacordo** sau *buonacordò*, (it.) specie de mică spinetă italiană uzitată în sec. XVIII, cu claviatura proprie pentru mini copilărești.
- Bonhart**, (germ.) corupțiune a cuvîntului fr. *bombarde* (v.).
- Bonnet chinois**, (fr.) v. *pavilion* chinez.
- Booga**, (ar.=pachet)=rehab (v).
- Bordone**, (it.), *bordun*, (germ.) *bourdon*, (fr.) ie numele ce se dă în general jocurilor de orgă formate din tuburi închise, cînd aceste jocuri aparțin la cea ce se cheamă *fondurile* orgăi. Fiînd închise jocurile de 4, 8 sau 16 picioare sună în unison cu cele deschise de 8, 16 și 32 de picioare.—Tot acest nume se dă cite o dată coardelor grave ale unor instrumente, ca *do* al violoncelului de ex.—Prin extensiune s'a numit astfel un bas persistent formînd o pedală gravă. V. încă *Faux-bourdon* și *hang*.
- Boru**, specie de trompetă turcească.
- Bou** v. încă *Bu*
- Bouche**, (fr.)=gură.
- Bouché**, (fr.) v. astupat.
- Bouquin**, (fr.) v. *Cornet à b.*
- Bourdon**, (fr.) v. *bordone*.
- Bourrée**, (fr.), arie și dans popular în Auvergne; de un caracter vesel, măsură binară și mișcare vioaie, cea ce o deosebește de gavotă, care ie înceată. Perioadele ie încep cu o pătrime în anacrusă și adese cu sincope în mijlocul măsurii. Naturalminte, de la popor această formă a trecut prin mina compozitorilor, și în muzica sec. XVIII găsim de aceste arii iscălite Bach, Rameau ș. a. Forma adoptată ie

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

Boute-selle, (fr.), sonerie detrompetă uzitată în cavalerie, anunțând soldaților a pregătiții caii.

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

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

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

Brando (it.), *brante* (fr.), denomi-națiune generală a tuturor vechilor dansuri în care dănțuitoarii ținindu-se de mîna formează un lanț și sint conduși de un singur dănțuitor care se învirtește în cerc sau după capriciul sen (ca de *brîu*). Măsura în aceste dansuri iera binară sau ternară și ierau adese însoțite de strofe cîntate separate printr'un refren.

Bratsche (germ.) = violă.

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

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

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

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

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

chicuta ie o specie de fluier, cari în general se numesc *numbi*; *caracacha*, specie de violină primitivă constind dintr'un cilindru de bambu ce se freacă cu o vargă de lemn; *cavaco*, *cavaquinto*, specie de mică chitară cu patru coarde; *viola*, asemenea ie o specie de chitară. Ariele și dansurile lor principale poartă numele de *lundu*, *spatedo*, *modinha*, care mai cu samă s'a bucurat de o mare favoare; dar și pe acolo ca și pe aiurea valsul german și polca franceză au năvălit și înădușit totul și cel ce doarește a studia arta populară trebuie a o căuta în colecțiuni tipărite și nu în gura și mina poporului. Caracteristic în melodiiile populare ie un gust pronunțat pentru sincope și pentru terminațiunile pe dominantă, caracteristice de altmintrelea și a arielor portugheze cari par însuși a fi imprumutate de la dansurile almeelor, cu cari au analogie.

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

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

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

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

mediu ȧera o figură de notă care reglementar valora $\frac{1}{2}$ dintr'o *longa*, dar care, după pozițiunea ce ocupă, modifică valoarea notelor ce-ı ȧerau vecine (v. *perfectio, ligatur, imperfectio, proprietas*). Figura brevei ȧera mai intăi un simplu patrat negru ■, *longa* fiind reprezentată printr'un patrat asemenea numai cu o coadă lingă ȧel și *semibreva* printr'un romb ◆. Mai tirziu, in notațiunea patrată albă, figura brevei ȧe =; celelalte figuri de note intrebunțate pe atunci se pot vedea la articolele *maxima, minima, fusa, semi-fusa*. Astăzi nota brevă n'o găsim intrebunțată decit ca valoare a unui tact intreg, in măsura *marele allabreve* ($\frac{2}{1}$). In transcriptiunile moderne a muziceı vechi breva ȧe reprezentată prin figura |O|.

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

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

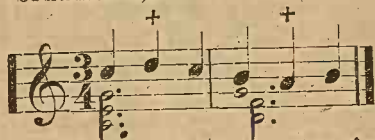
Brioso (it.) = vioi, expr. care pusă pe lingă terminul *Allegro* ȧidă mai multă ȧărie, mai multă iuțeaă.

Brissex v. *bissex*.

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

pe care dăntuitoriı le insoțescadesse de scurte fraze sau de simple exclamațiuni.

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



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



Toate notele sint susceptibile de a fi ornate cu brodării, atit ori care din notele reale, cit și celelalte note de ornament, și chiar brodăria însuși. In cea ce privește realizarea armonică a brodăriilor, nota reală ȧe considerată ca și cum ar fi ȧinută și brodăriile ca

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



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

Brummeisen (germ.)=drîmbă.

Brummer (germ.)=cimpoi.

Brunnstimmen (germ.)=ca gura 'nchisă (v.)

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

Bruststimme (germ.)=registrul de pîept.

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

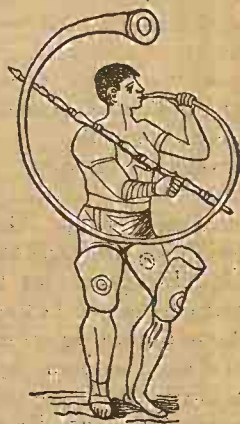
tate mai mică decît cele din principal.

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

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

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

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



8 Buccinator

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

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

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

Buciu v. *Bucium*.

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

Bucium, numit încă de vechii cronicari *bucin*, ie astăzi un instr. exclusiv pastoral, dar care, ca și *buccina* al Romanilor, de unde își trage numele, a fost în vechime un instr. ce servea și pentru semnalele resboinice. În general ie un tub mai mult cilindric de cit conic, lărgit și încovăiat către extremitatea de jos; ie format din doage de lemn de tei sau paltin și învălit pe deasupra, de sus până jos, cu sușuniți de coajă de lemn de cires. Lungimea tubului ie aproximativ de 1 m. 75⁴ m. m. avind prin urmare ca fundamentală a scării armonice pe nota *sol*₁; circumferința pavilionului ie de 55 c. m. Îmbucătura ie formată dintr'o



9 Bucium.

mică țevie, de ordinar de lemn de nuc. Pe unele locuri găsim tot sub numele de *B.* instr.-e formate dintr'un tub conic de tinechea; sînt impropriu numite astfel, căci la *B.* tubul trebuie să fie cilindric pe cea mai mare parte din lungimea lui. Pe aîurea din contra, instr.-e construite în acelaș mod și din material ca și un *B.*, numai tubul fiind conic și drept, fără încovăietură la partea de jos, sînt numite *trîmbițe*.

Melodiile sunate din *B.*, numite *bucinături* sînt formate

numai din notele seriei armonice a fundamentalei sol. B.-ul neavind nici un mijloc pentru a modifica această serie; extensiunea lui depinde în cea

mai mare parte de la îndemânarea instrumentistului (*buciumaș*), care poate ajunge câte o dată până la sunetul 16 și chiar mai departe:



În poezia populară cuvântul *B.* îe luat ca numele unui instr. de suflare, ori care ar fi îel:

„Mina'n sinu-și o băgă
Bucium de aur căsă.”

Desigur, numai în sin n'ar veni nimăruî în gând a cata un tub de aproape doi metri lungime; aici fantazia poetului înlocuiește adevăratul nume al instr.-ului de aur ce cătă în sin, probabil un simplu *flueraș*, prin acel al *B.-ului*, instr. cu timbrul măi melancolic, măi serios, măi *poetic*. *B.-ul* nu îe un instr. exclusiv al păstorilor din Carpați; instr.-e analoge, în acelaș mod construite, găsim în Elveția (*Cornul Alpilor*), în Scandina-*via* (*Luur*), și până pe mălțimile munților Himalaia, unde păstorii indieni, *buciumași* emeriți, ca și cei europei, se chiamă între îei, își adună turmele și se distrează cu me-

lodiile simple dar pline de farmec armonios, ale acestui instr. *Alphorn* al Elvețianilor diferă de *B.-ul* nostru prin aceea că partea de jos îe de ordină încovăiată în semicerc (și *B.-e* se găsec astfel în covăiate, în munții Vrancei măi cu samă) și această parte îe pusă într'o specie de cutie, cea ce-î modifică intru cât va timbrul. *Luur* al Scandina-*navilor* n'are imbucătură separată și presiunea buzelor executantului se exercitează direct pe capătul tubului. Aceștea însă sind chestiuni de detaliu, forma tubului și modul de construcțiune îe acelaș și *Alphorn*, *Luur* și *B.* sint unul și acelaș instr.

Bucoliasmus (lat.), arie și dans cimpenesc, de origină foarte veche, și a căreia patrie pare a fi Sicilia.

Budjira, unul din micile inter-

vale în care iese împărțit tonul *mă-pa* (*re-mi*) în sistemul muzical indian.

Budramali, numele unei diviziuni ritmice în sistemul muzical indian, care ar corespunde în notațiunea noastră cu:



Buî (it: *buffo*, fr: *bouffe*) nume dat cîntăreților ce țin rolurile comice într'o operă. În Italia, de unde și-a luat originea, se deosebeau mai multe specii: *b. cantante*, *b. nobile*, *b. di mezzocarattere*, *b. caricato* (exagerat) ș. a. Ca adjectiv iese pus adese pe lângă cuvintele Operă, Arie, Duo ș. a. pentru a arată că în iele predomină caracterul vesel și comic.

Buffelhorn (germ.) v. *Bugle*.

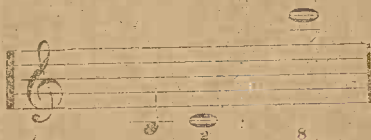
Buffel (fr.) se numește în orgă toată lemnăria ce învalește mecanismul iese.

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

Bugelhorn (germ.), și

Bugle (fr.) nume generic ce se dă instr.-elor derivînd din *goarnă* (v.), adică avînd un tub conic larg, astfel ca să poată da fundamentala. Cele mai importante sînt acele cu piston, cari nu sînt alt ceva de cît instr.-ele acute din familia *saxhorn*-ilor (v.). De pe la 1820, pînă pe la mijlocul secolului, au fost întrebuințate, sub nu-

mele de *B. à clefs* (fr.), *Klappenhorn* (germ.), niște instr.-e de aramă, asemenea cu tubul conic și larg, dar avînd în loc de piston, borte laterale acoperite cu chei, cari serveau pentru schimbarea fundamentalelor. Aceste chei iese în număr de 6 și iese care suia seria armonica cu $\frac{1}{2}$ ton, afară de prima care pogora cu $\frac{1}{2}$ ton. Extensiunea acestor instr.-e iese cromatică și cuprinsă între armonicele 2 și 8, cu $\frac{1}{2}$ ton mai jos, capatat prin prima cheie:



Se construia de ordinar în două dimensiuni principale: *contralt* sau *sopran*, în *la*, *si* \flat sau *do* (rar), numit încă *trompetă cu chei* și *corn cu chei*; *soprano*, în *mi* \flat . Exemple de întrebuințarea acestor instr.-e în orchestră sînt puține; între alții Meyerbeer, în *Robert le Diable*. Timbrul lor iese aspru, vulgar și justețea în intonațiune încă lasă de dorit. notele dintre armonicele 6 și 8 sînt chiar indoielnice și greu de emis.

Buhai, instr. popular uzitat pentru a însoți colinda plugosorului. iese format dintr'o putinică pe gura căreia iese întinsă bine o ptele dubită formînd ca un fel de darabană; nu-

maî, printr'o deschizătură, practică în mijlocul acestei piei.



10 Buhai.

cestui instr. și de unde ne vine, dacă ne vine de unde-va, sînt întrebări ce rămîn fără răspuns. Afară de instr. indian numit *Anandalahari*, care, ca și *B.*-ul ie format dintr'o putinică de lemn, pe care ie întinsă o piele din mijlocul căreia porcede o coardă ce produce sunetul, găsim și în Europa un instr. analog; iese așa numitul *Bukul* sau *Bandaska*, întrebunțat în colindele de la Crăciun ale copiilor din Boemia. Acest instr. ie format dintr'un vas de lut, pe gura căruia ie întinsă ca și la *B.*-ul nostru o piele, din mijlocul careia iese o suviță de păr de cal, care trasă cu mînele umectate provoacă vi-

brarea membranei. Cum se vede analogia ie foarte mare și ar fi interesant a se cunoaște mai detaliat circumstanțele întrebunțării acestui instr. care de altmîntrelea în fața năvălitoarei civilizațiuni dispore împreună cu obiceiurile populare și în Boemia, ca și *B.*-ul la noi.

Buis (fr.)=tisă sau simcer.

Buisine (fr.) v. *Buccin*.

Bukul sau *Bandaska* v. *Buhai*.

Bulafu v. *Balafu*.

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

Bumb, se numește în violină și celelalte instr.-e de coarde cuiui ce fixează cordarul de lada de rezonanță.

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

Buni, nume generic dat de vechii Egipteni instr.-elor de coarde.

Buonacordo (it.) v. *Bonacordo*.

Burdon v. *Bordone*.

Burdui nume ce se dă coardelor groase, invălite, din fie care grup de coarde a cobzei.

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

Burla (it.)=șagă, farsă, de unde numele de *Burlesca* sau *Burletta* ce se dădeau în secolul XVIII operilor bufie de mică dimensiuni. În secolul nostru, aplecat la exagerații, opera

burlesca a degenerat din farsă în caraghioslic, și cu tot succesul de care s'au bucurat câte-va specimene din operele lui Offenbach și imitatorilor săi, genul iese decăzut și depreciaț.

Burlesca, *Burletta* (it.) v. *Burla*. Busaun, vechie denumire (sec. XVI) a trombonului.

Busca-tibia v. *Buxea-tibia*.

Buselik, unul din modurile arabe.

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

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

Buxea-tibia (lat.), nume foarte vechi ce se găsește în scrierile vechilor autori romani și aparținând unui fluier (tibia) făcut din lemn de șimcer sau tisă (*buxum*).

Buzunar. In seculii trecuți (16-

18) s'a dat numele de *Violină de B.* (fr: *Poche, Pochette*, germ: *Taschengeige, Sackvioline, Bretgeige*, it: *sordino*, engl: *Kit*) la mică instr.-e amintind mai mult sau mai puțin forma violinei și întrebuințate în lecțiunile lor de către maiștrii de dâns, cari la nevoie le adăposteau în buzunarul hainei lor, de unde numele ce li s'a dat. Numărul coardelor și acordul a variat; astfel au fost cu 3 coarde acordate cu o quartă mai sus de violina ordinară (*do₃, sol₃, re₁*) sau *la₃, mi₁, si₄* și altele cu 4 coarde acordate cu o octavă mai sus de violina ordinară (*sol₃, re₁, la₄ și mi₂*). In sec. nostru a ieșit cu desăvârșire din întrebuințare.

Buzurk, unul din modurile arabe.



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

C în notațiunile alfabetice a reprezentat și reprezintă de ordinar sunetul pe care îl numim generalmente *do*, puuctul de plecare a gamei majore tip (v. *Alfabet*).—Ca prescurtare, ie întrebuințat în diferite sensuri. Astfel în notațiunile neumatice de prin sec. IV—X iera un termin de măsură: = *Cito*, *Celeriter* = grăbit. În partițiuni corale ș. a. un c simplu indică partida vocală (*Cint*, lat: *Cantus*, it: *Canto*, fr: *Chant*); C. 1, C. 2 = vocea I, vocea II. În altele ie egal cu *con*, *col*, = cu: *c. b.* = *col basso*; *c. 8^{va}* = *coll'ottava*; *c. c.* = *col canto*. Il găsim încă în loc de *capo*, capăt: *d. c.* = *da capo*.

Prin diferite transformățiuni litera C a dat naștere cheiei lui *do* (v. *cheie*), care fără îndoială a fost cea mai importantă cheie muzicală.

În fine tot o specie de C ie și semnul convențional pus pe portativ pentru a indica măsurile $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{2}$ sau chiar $\frac{2}{1}$:

C, **C**, **C**. Originea acestui semn ie în aceea că

în notațiunea proporțională din Evul mediu măsura ternară, măsura perfectă, iera indicată printr'un cerc, O, simbolul perfecțiunii, pe cind masura binară, imperfectă, iera indicată printr'un cerc deschis, un semi-cerc C; modernii au înlocuit cercul prin cifre, prin fracțiuni, dar semicercul s'a transformat în semnul convențional de astăzi.

Caaba v. Arabo-Persani.

Cabarella (it.), ie numele ce se dă de obicei părții în mișcare grăbită ce încheie o arie de operă. În favoare mai cu samă în școala italiană, a fost numită și *cappellella*, nume ce-i vine de acolo că această specie de *Allegro* ie scrisă de ordinar în măsura $\frac{2}{2}$, numită *a cappella*.

Cabrella (it.), *Chevrette* (fr.), unul din numele date în secolii trecuți cimpoiului.

Caccia (it.) = vânătoare; de unde *corno di c.*, *oboe di c.*, ș. a., v. *Corn*, oboi.

Caché (fr.) = ascuns (v.).

Cachucha (sp., pr.: *caciucia*) arie și dans popular, de ori-

gină andaluz, în măsură ternară (3/4) de o mișcare vie, grațioasă, pasionată. Are multă analogie cu Bolero. Aria ie formată dintr'o parte principală, de 8 sau 12 măsuri, care se repetă și care formează începutul și sfârșitul, între care se intercalează un trio, prin ritm și caracter deosebit. Ca și mai toate dansurile spaniole ie însoțit de castanete și chitară, care dă un acompaniament cîntului, astăzi obișnuit numai în trio. Prin celebra dăntuitoare Fani Elsler C. a fost introdus pe scenă unde se vede din cînd în cînd, pentru culoare locală.

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

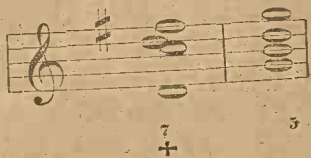
Cad. presc. în loc de Cadență. Cădena di trilli în loc de Cătena d. t. = lanț de triluri.

Cadență (fr: *Cadence*, it: *Cadenza*, germ: *Kadenz*, *Schluss*) ie terminațiunea unei fraze muzicale, *căderea* pe un repauz. Cadențele în muzică corespund punctuațiunei în vorbire; numai trebuie a observa: cadențele implică totdeauna un repauz pe o noșă, pe un acord, și tăcerile, pauzele, cari suspendă pentru un moment mersul frazei muzicale, punctuînd-o oare cum, nu dau de loc impresiunea de C. Cadențele pot fi melodice sau armonice, dar chiar cînd sînt pur melodice, iele presupun

totdeauna o încatenare armonică acompaniatoare care le determină.

Esența cadenței armonice constă în neîndoielnica stabilire a unei tonalități și rezolvirea într'un acord fundamental, acordul tonic. Succesiunea de acorduri care determină tonalitatea și provoacă dorința de repauz, de o terminațiune mai mult sau mai puțin completă, se numește o *formulă de C.* În urma formulei, care se termină totdeauna cu acordul de pe dominantă (simplu, cu septimă sau cu nouă chiar) vine *încheierea, rezoluțiunea cadenței, actul de C.*

Această încheiere, pentru a avea cea ce se chiamă o *C. perfectă*, trebuie să se facă pe acordul tonic, și încă ambele acorduri, atît acel de dominantă, care termină formula, cit și acel de tonică, să fie în stare directă. De ex. în sol major:



Cînd unul din acesie 2 acorduri, și mai cu samă al doilea, ie într'o resturnare, C. se zice *imperfectă*:



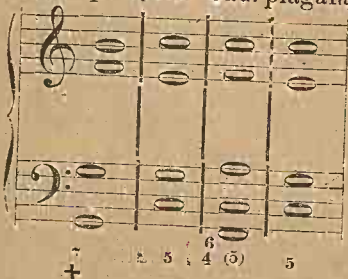
Se înțelege de la sine că încheierea cadenței trebuie să se facă pe cât posibil pe timpul tare a tactului și că orice îndepărtare de la această regulă slăbește efectul cadenței, dacă nu-l anihilează.

Cînd în urma unei formule care produce dorința unui repauz, în loc de a se da ca încheiere acordul tonic, se dă ori care alt acord, din aceeași tonalitate, sau chiar străin, avem cea ce se numește o *C. ruptă, evitată sau înșălătoare* (it: *per inganno*, germ: *Trugschluss*):



Încă o specie de *C.* ie așa numita *plagală* sau *bisericească*, care nu ie altă ceva decît un adaos după *C.* perfectă finală, adaos care constă în succesiunea gradelor 4 și 1, gradul 4 putînd fi în stare directă sau în resturnarea a doua:

Cad. perfectă. Cad. plagală.



Cite o dată gradul 4 ie imprumutat de la modul minor sau înlocuit prin gradul 2. sau chiar *C.* plagală ie o întreagă frază în care toate aceste grade se succed și se rezolv finalmente în acordul tonic:



C. plagală se face cu acorduri de o durată lungă, își are de ordinar locul seu la finele bucaților și nu trebuie a o confunda cu o simplă încatenare de la sub-dominantă la tonică, precum nici cadența perfectă nu ie o simplă încatenare de la dominantă la tonică, încatenări cari se întindec atît de des în mersul armonic al unei bucați.

Tot o specie de *C.* iește așa numita *C. suspensivă* sau *Semi-C.*, care nu ie altă ceva de cît sosirea acordului de dominantă acolo unde frazarea și structura armonică cere un repauz, fără ca să se poată da o *C.* perfectă.

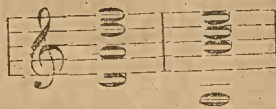
Alte acorduri încă pot produce efectul de *Semi-C.* sau chiar impresiuni pe cadențe mai mici decît aceasta, cea ce s'ar putea numi *șferturi de C.*, dar

descrierea mai amănunțită a acestora ne-ar duce prea departe.

Cadențele melodice, cari provin dintr'o simetrie ritmică sau din diviziunea simetrică a diferitelor fraze muzicale, desigur pot cădea pe orî care din gradele gamei; ie cea ce se intimplă și cu cadențele modurilor bisericești, atit în Cîntul plan occidental cit și în Muzichia orientală, unde găsim cadențe pe tonică, pe gradele 4, 5 și chiar pe altele, fie care mod avînd gradele lui preferate pentru cadențe, dar excepțiile nelipsind.

În stilul polifon din secolii XV și XVI, înainte de stabilirea tonalităților moderne, știința cadențelor nu numai iera de o mare importanță în studiul muziceii, importanță care dealmîntrelea n'a perdit-o, dar studiul lor prezinta dificultăți serioaze, unele game ne supunîndu-se cerințelor armonice ale acestora; ast-fel a trebuit, cel puțin pentru încheierile cadențelor, să se admită oare cari concesii, oare cari modificări de note, cari concesii însă stîrșiră prin a transforma modurile vechi ale Cîntului plan, în modurile, major și minor, ale noastre de astăzi. Sigur tonalitatea frigiană (în Evul mediu scara naturală începînd cu *mi*), care nu iera altă ceva decît modul doric al Grecilor (Scara naturală începînd cu *la*) terminat

pe dominantă *mi*, nu se supunea acestor concesii; de unde *C.* finală în această tonalitate a fost un continun moment de perplexitate pentru compozitorii acelor timpuri. În adevăr, succesiunea melodină *fa-mi*, care fiind dat modul doric al Grecilor, ar fi trebuit armonizată



fiind dat modul frigian al Evului mediu trebuia a fi realizată cu acordul final al lui *mi*; dar *mi* minor (a) nu satisfăcea și trebuia a se substitui *sol* # (b), cea ce în fond nu iera contra-esenței adevărate a modului, numai nu iera o *C.* perfectă pe tonică frigiană a Evului mediu, ci o *Semi-C.* pe dominantă dorică a vechilor Grecii:



Aceasta îns ie cea ce se numea o *C. frigiană*.

Tot *C.* se numește un pasaj de bravură scris ele mai de multe ori în note mici și cu indicațiunea *ad libitum*, ce se face înainte de *C.* finală a unei compozițiunii sau chiar a unei părți dintr'o compozițiune, pasaj mai mult sau mai puțin briliant, în care executantul își arată măiestria

sa. De ordinar aceasta se face pe resturnarea a doua a acordului tonic, resturnare care precede încheierea cadenței perfecte finale; foarte adese ori însă se găsește chiar pe dominantă din încheiere. Până pe la sfârșitul sec. XVIII, aceste cadențe nu erau scrise de compozitori, ci numai erau indicat printr'o coronă (de unde numele de *Fermata* ce se dă une ori acestui pasaj) locul, nota pe care trebuie a fi bazată, lăsând structura ieii absolut la voia și gustul executantului, (de unde numele de *Arbitrio* ce i se mai dădea); executantul improviza o serie de rulate, arpegii și alte ornamente pe tema întrebuintată, făcând astfel să strălucească atit măestria lui de interpret cit și talentul seu de improvizator. Beethoven a fost cel întâi care nu s'a mulțumit cu aceasta și a început a indica interpretilor prin note cadențele ce trebuiau să execute în sonatele și concertele sale. Totuși și azi sint pianști mai cu samă, cărora le place a improviza astfel de cadențe și sint chiar de acii cari au scris cadențe pentru concertele lui Beethoven! În compozițiile mai moderne însă, de pe la Schumann, cadențele fac parte integrantă din corpul bucatii și executantul trebuie să-și mărginească măestria în a interpreta artistic ide a compozitorului.

Cadențele accentuarea corectă

a ritmuluă și a diferitelor cadențe ce determină frazele muzicale ale unei compozițiuni; în muzica de dans cadențarea ie lucrul principal.

Cadma, *Kadma*, V, semn din notațiunea accentelor tonice ebreie (v. Accent).

Cadril (fr: *Quadrille*, it: *Quadriglia*) se numea în secolile trecute fie care grup de 4 dăntuitori și de 4 dăntuitoare cari figurau în baleturi și se deosebeau de celelalte grupe printr'un costum particular. De pe la începutul sec. XIX s'a numit astfel un dans ce se joacă de două perechi așezate la început față în față. Constă din 5 sau 6 părți numite *figuri*, cari în limba franceză poartă numele de: *Pantalon*, *Eté*, *Trenis*, *Pastourelle*, *Chas-sé-croisé* (ad libitum) și *Galop* sau *Finale*, nume ce s'au adoptat și de celelalte popoare unde C.-ul a fost introdus. Ca formă, fie care din aceste figuri se compune din 2 sau 3 perioade simple, de cite 8, tacte, ce sint repetate și re-luate. Măsura ie în general $2/4$, afară de figura a treia, care ie în $6/8$. Mișcarea pentru figurile în $2/4$ ie $\bullet = 112$, pentru figura e treia $\bullet = 112$ și pentru a șasea $\bullet = 126$. (v. încă *Contre-danse*).

Cae v. Ce
Cai-hni sau *Du-co*, instr. anamit, specie de violină primitivă, asemenea cu *Ravanastron* al Indianilor.

Ca-ira (fr.) = „aceasta va merge“, va reuși, titlul și primele cuvinte din refrenul unui cîntec revoluționar francez. Legenda le pune în gura lui Franklin, care le-ar fi pronunțat la începutul războiului de independență american. Refrenul complet ie:

Ah! ca ira, ca ira,
Les aristocrat's à la lanterne!

Melodia, de un caracter eroic, în timp de marș, ie luată de la un alt text, și pare că în forma primitivă se bucura de favoarea nenorocitei regine Marie-Antoinette. Proscris, împreună cu altele, prin legea din 18 Brumar 1799, acest cîntec, numit încă *le Carillon national*, a revenit în modă în timpurile de tulburări și agitațiuni revoluționare.

Caisse (fr.) = ladă; *C. sonore* = lada de rezonanță a instr.-elor muzicale. Tot *C.* se numește și darabana: *C. plate*, darabana cu cilindrul de mică înălțime; *C. claire*, cu cilindrul de metal; *C. roulante*, cu cilindrul relativ lung, de lemn; *grosse C.* = dobă.

Cajas specie de darabana peruviană.

Calachon (fr.), *Calascione* (it.)

Colachon, (fr.) *Colascione* (it.)

Calichon (fr.) ș. a. analoage, diferite numiri ale aceluiași instr. uzitat în sec. XVI și XVII în Franța și Italia, specie de mică lăută, dar cu gîtul lung și cu un număr de coarde care a variat cu tim-

pul de la 2 până la 6, coarde ce se puneau în vibrație fie direct de degete, fie prin ajutorul unui plectru.

Calama, sau *Kalama* (beng.) instr. indian făcut dintr'o trestie, cu ancie dublă și cu 7 borte laterale dînd aproximativ scara lui *fa* major. Lung de 22 cm. Ie cum se vede o specie de oboi primitiv.

Calamăula (gr.), *Calamellus* (lat. vulg.), *Colamus* (lat.), nume generic, al instr.-elor primitive formate dintr'o țevie de trestie, cu o ancie simplă sau dublă și cari cu timpul s'au transformat în instr.-ele foarte respîndite și numite în Evul mediu *Chalumeau* (fr.), *Cialamello* (it.), *Schalmei* (germ).

Instr.-ul fr. *Chalumeau*, se compunea în Evul mediu dintr'un tub cilindric, de trestie sau de lemn de simcer, și dintr'o ancie simplă, lovindă, asemenea de trestie. Înainte de sec. XVII acest instr. iera exclusiv pastoral, dar cu încetul iesel început a atrage atențiunea factorilor și în acest secol găsim o întreagă familie: sopran, alt, tenor și bas. La început avea simplu 6 borte laterale, dar cu timpul i s'a adăugat până la 3 chei, și din instr. pastoral a trecut în orchestră unde a fost întrebuintat în tot timpul sec. XVII. Către 1690 factorul J. Denner, căutînd a-l perfecționa, creă clarneta (v.).

Schalmei al Germanilor iera

un instr. cu ancie dublă și cu tubul conic, nimic alt ceva priu urmare decit oboiul primitiv. Foarte intrebuintat în sec. XV, XVI și XVII, se construia în două tonuri: *Kleine Schalmei*, cu fundamentala la_3 și *Diskant Schalmei*, cu fundamentala re_3 .

Aceste instr.-e, deosebite radical între iele, se confundau sub acelaș nume în deosebitele țeri, dar se înțelege ușor că cu crearea instr.-elor perfecționate sub numele de *clarinete* și *oboie*, toate au dispărut din manifestațiunile artistice, reîntorcându-se în minele poporului, la care le găsim și azi cu credință pastrate pe unele locuri.

Numele *Chalumeau*, *Cialamello* sau *Schalmei* a fost păstrat încă pentru registrul grav al clarinetei (mi_2 — mi_3) și pentru unele jocuri de orgă. *Calamel*, *Calamello*, *Calamelus*, *Calamus*, denumiri vechi, v. *Calamaula*.

Calando, (it.), expr. indicind o emisiune din ce în ce mai slabă a sunetelor și echivalind cu terminii *dim.* și *rit.* întruniți.

Calandrone (it.), specie de oboi primitiv, popular, cu 2 clape.

Calascione (it.) v. *Calachor*.

Calata (it.) vechi dans popular, de o mișcare moderată în măsură $2\frac{1}{4}$, în care părechile de dântuitorii se pleacă și se ridică după mersul melodiei.

Calcăi (fr. *talon*), ie partea in-

ferioară, de lingă șurub, a arcușului instr.-elor de coarde (v. Arcuș). Atingerea coardelor cu această parte, dă o sonoritate aspră, mușcătoare.

Calcant (lat.) ie acel ce pune în mișcare foile orgăi.

Calculul în muzică joacă un rol important nu numai în studiile acustice, în teorie (v. raport, diviziune, logaritmi, ș. a.) dar și în partea practică, în armonie și orchestrare, cari sint rezultatul unor operațiuni ce depind în cea mai mare parte de știința compozitorului. Apoi în factura instr.-ală, dimensiunile tuburilor instr.-elor, a coardelor intrebuintate, a lăzilor sonore, și a celor mai mici detalii, cari mai înainte nu erau decit rezultatul observațiunilor și deducțiunilor empirice, astăzi au ca baze siguranța calculelor matematice și numai acest drum a putut să ducă factura instr.-ală în stare a ne da instr.-ele perfecționate, dacă nu perfecte, de care dispune astăzi arta muzicală.

Caldare (fr. *Chaudron*) sferă de aramă pe care ie întinsă pielea timpanelor. Nu influențează întru nimic la sonoritatea acestora.

Calderon, numele sp. a semnu-lui nemit *Coronă*.

Calebasse (fr.) = cucurbită, tidvă (v.).

Calibru, nume ce se dă unor instr.-e, de forme variate, ce servesc a măsura diametrul

exact al coardelor întrebuințate în factura instr.-elor muzicale.

Calichon (fr.) v. *Calachon*.

Calinic, *Kalinicos*, numeau vechii Greci un cîntec dansat în onoarea atletilor.

Calissoncini (it.) v. *Calachon*.

Calmato (it.) = liniștit, termin de expr.

Calore (it.) = căldură; *Con C.* = cu căldură, termin de expr.

Căluș, la instr.-ele de coarde, v. scăunaș.

Călușari, bandă de dăntuitori cari în septămina rusaliilor merg prin sate și orașe dansînd la sunetul unor melodii tradiționale așa numitul *jocul călușarilor*, o reminiscență a *Colisalii*-lor romane, ce se jucău în amintirea răpirei Sabinelor. Obicînuît mai de mult în toate părțile locuite de Romîni, astăzi nu se mai obișnuiește decît în Valahia și în părțile de Sud a țărilor de peste Carpați.

Cambiata, *Nota c.* (it.) *Wechselnote* (germ.), notă schimbată, numeau vechii contrapunctiști un fel de notă de ornament, care urmează unei note reale, dar care, în loc de a se întoarce la aceasta sau a trece gradat la o altă notă, se rezolvă cu o terță, fie în sus:



fie în jos:



În tratatul său de contrapunct Cherubini o proserie, deși în scrierile măștrilor vechi, chiar la Palestrina, exemplele abundă.

Cambodi, numele unei tonalități indiene.

Cameră. Prin expr. *Muzică de C.*, expr. apărută pe la începutul sec. XVII, cu alte cuvinte cu începutul dezvoltării muzicii instr.-ale propriu zisă, se înțelegea muzica destinată audițiilor intime, prin opoziție cu muzica de biserică și cea de teatru, cari necesitau un mare număr de executanți și execuțiunii publice. Astfel vedem dezvoltîndu-se pe lîngă formele mici ale arilor de dans, formele numite *locata*, *fantasia*, *ricercare*, apoi altele mai dezvoltate formate din grupări a celor mai mici, ca *suita*, *sinfonia* ș. a.; apoi *Cantata de C.*, *Sonata de C.*, *Concertul de C.*, se dezvoltară alături de *Cantata*, *Sonata*, *Concertul de biserică* (it. *di Chiesa*). Astăzi prin expr. *Muzică de C.* se înțelege muzica, care pentru a fi interpretată nu are nevoie de cit de unul, doî saî un mic număr de interpreți, prin opoziție nu numai cu muzica de biserică și de teatru, dar și cu muzica corală și orchestrală,

muzica așa zisă de concert, necesitând un mare număr de interpreți. Astfel pe lângă formele de solo, vocal sau instr.-al, cu sau fără acompaniamentul unui instr., ca formă a muzicii de *C.* avem *trio*, *quartet*, *quintet*, până la *nonet* instr.-al. Cum în muzica de *C.* diferitele partide sînt destinate a fi executate de un singur instr. și nu ca în bucățile orchestrale de grupe executînd aceiaș melodie, se înțelege că aceasta permite, și cere chiar, conducerea acestor partide într'un mod mult mai detaliat, mai meticulos, decît în partidele orchestrale. De aici denumirea de *Stil de C.* dat acestui mod de a scrie, propriu muzicii de *C.* Alte detalii asupra muzicii de *C.* se pot găsi la cuvintele respective.

Camerton (germ: *Kammerton*) = diapazon, instr.-ul dînd sunetul tip, punctul de plecare pentru acordarea instr.-elor muzicale, sau luarea acordului în coruri.

Camil, *Chamil*, *Hamil*, sau *Kamil*, semn din notațiunea întrebuintată în muzichie, a careia interpretatiune ie o quintă pogritoare:



Campana (it.) = Clopot.
Campanello (it.) = Clopoțel.

Campanetta (it.) = Clopoțel.

Campunula (lat.) = Clopoțel.

Canale se numesc în orgă teviile prismatice sau cilindrice, de lemn sau de metal, cari duc aerul din foi în rezervorii.

Canarie (fr.) arie și dans uzitat în Franța, mai cu samă pe timpul lui Ludovic XIV. Originea pare a-i fi fost într'un balet în care personajele reprezentau locuitorii din insulele Canari. Aria iera de un caracter vesel, cu ritmul bine accentuat, o varietate a așa numitei *Giga*; iera în măsură de $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$, cu preferință pentru optimea întâi punctată:



Specimene se pot vedea în bucățile pentru clavecin de Couperin, în partițiunile lui Lulli, Campra și contimporanii lor; deja în 1720 iera trecută din favoare.

Cancellae (lat.) se numesc în orgă despărțiturile rezervoriilor cari dau aerul diferitelor tuburi ce aparțin unei aceleiași taste.

Canções (port.) = cîntec. *Cançãoeiro*, colecțiune de cîntece populare.

Candelo v. *Cantelo*.

Cancricans (lat.), *Cancrisant* (fr.), *Cancrizzante* (it.) = mergînd ca racul, înapoi, se zice despre imitațiunile în cari res-

punsul se formează luînd tema invers; adică mergînd de la ultima notă către cea d'întăi:

Tema dată:



Responsul:



Îe un vechiu artificiu contrapunctic întrebuintat mai cu samă în *Canon*.

Cantha v. Sanka.

Canna (lat.) = tub, mai cu samă la orgă.

Canne (fr.) = baston, formă dată de unii factori la diferite instr.-e, pentru a le face oarecum mai portative. Astfel vedem această formă dată nu numai la flaute, fiiuere, ciarnete, instr.-e cari mai mult sau mai puțin se pretau acestei forme, dar până și la trompete și corni, și chiar mici violine (*pochettes*). Se înțelege că aceste producțiuni ale fantaziei capricioase ale factorilor prea aplecați a aduce comoditate clienților nu pot fi privite de cit ca obiecte de curiozitate.

Cannelille (fr.) se numește firul subțire de aramă, argintat sau nu, ce servește pentru învălirea unor coarde, destinate a da sunete grave (v. *Coardă*).

Canon, in gr. însemnează regulă, model, principiu. Acest nume

se dădea încă instr.-lui monocord ce servea pentru determinarea practică a sunetelor și a raporturilor lor numerice. De aici numele de *Canonici* dat discipolilor lui Pitagora, cari bazau sistemul lor muzical pe raporturile numerice date de C. prin opoziție cu *Armonicii* cari nu vroiau a-l baza de cit pe auz, pe practică.

În muzica modernă acest nume s'a dat formei muzicale numite mai întăi *fuga in consequenza*, pentru că iera obiceiul a se da, la începutul iei, regulile după care trebuia executată. Această formă nu ie altă ceva de cit o imitațiune severă și continuă între două sau mai multe voci, cu alte cuvinte o formă muzicală in care, diferitele voci intrînd succesiv, se imitează riguros una pe alta, executînd fie care aceeași melodie, dar nu simultan, în unison, ci succesiv, în armonie. Diferitele voci ce formează canonul, pot să se imiteze la orî ce interval; astfel că putem avea un *C. în unison*, cînd vocile fac să se audă absolut aceleași sunete, numai cînd vocea a doua începe melodia, întăia a executat deja o parte din melodia dată, parte care poate să fie de un tact, de o $\frac{1}{2}$ tact, mai mult sau mai puțin. *C. în secundă* avem atunci cînd vocea a doua execută melodia dată, sau mai bine zis acelaș desen

melodic, numai transpus cu un grad mai sus. Asemenea putem avea *C. in terță, in quartă, ș. a.*, după cum imitațiunea se face in terță, in quartă, ș. a. Se înțelege că numai la *C.* in unison sau in octavă, cari in fond sint acelaș lucru, melodiile executate de diferitele voci vor fi absolut identice; la *C. in quintă* încă vom avea până la un punct identitate (dacă se evită gradul al patrulea); la cele lalte, imitațiunea nu va fi strict riguroasă și vom fi siliți a responde unei secunde majore adese printr'o secundă minoră, unei terțe majore printr'o terță minoră ș. a. și pentru a avea responsuri identice ar trebui să introducem alterațiuni, cari adese ne-ar duce departe. Un caz particular de *C.* ie cind făcându-se imitațiunea riguroasă in quintă, melodia trece in diferite tonalități, din quintă in quintă, până ajunge, prin enarmonism, acolo de unde a plecat; ie cea ce se numește un *C. circular* (germ. *Zirkel kanon*). In orî ce *C.* vocile începind una după altă vor sfîrși melodia tot una după alta; dacă se complectează golul de la sfîrșit, făcându-se o cadență generală, atunci avem cea ce se chiamă un *C. determinat, încheiat, liber*; iar dacă nu se face această cadență finală și diferitele voci cum sfârșesc pot reincepe imediat, sau după o mică pauză, atunci avem un *C. perpetuu* sau *obligat*.

Cind canonul ie scris in partițiune, pentru toate vocile cel formează, atunci se numește *deschis*; iar dacă ie scris numai pe un singur portativ, cu semre indicind locul unde celelalte voci trebuie să-și facă intrările, atunci se numește *închis*; in acest caz, pe lîngă semnul indicind intrarea, se mai pune o cifră indicind intervalul la care trebuie să se facă imitațiunea. Une orî la începutul portativului se pun succesiv cheile diferitelor voci in ordinea in care au a-și face intrările. Tema unui *C.* poate fi *melodică*, adică expusă de o singură voce, sau *armonică*, cind tema principală ie însoțită de contrateme executate de celelalte voci, cari și așteaptă intrarea cu tema principală, și canonul se zice *simplu, duplu, triplu* după numărul vocilor ce expun tema. Asemenea după diferitele specii de imitațiuni, avem și diferite specii de Canoane. *C. prin agravățune* sau *agrat*, cind părțile își fac intrările cu tema agravată (v.); contrarul ne dă *C. prin diminuățune*. Asemenea putem avea *C. prin mișcare contrară* (sau *al inverso*, it.), cind imitațiunea ie făcută prin mișcare contrară. *C. retrograd* sau *cancrisant* (ca racul) cind imitațiunea ie retrogradă, de la sfîrșit către început. *C. resturnat*, singularitate muzicală a securilor trecuți, care se putea

executa după voie așa precum iera scrisă sau returnând foaia de hirtie. Cind tema dată are mai multe puncte unde s'ar putea face intrarea în imitațiune, Canonul are mai multe soluțiuni și se numește *polimorf*. Cind într'un canon închis, scris pe un singur portativ, semnele ce ar trebui să indice diferitele intrări succesive ale vocilor lipsese, avem un *C. enigmatic*, și prin sec. XV și XVI, apogeul Canonului, formă dusă la perfecțiune mai cu samă de măștrii flamanzi, compozitorii își dădeau mari silinți de a forma sub diferite aspecte asemenea rebusuri muzicale, cari desigur din punctul de vedere artistic nu sînt de o mare importanță.

În afară de exercițiile scolastice a secolilor trecuți, găsim forma de C. în mici compozițiuni corale, în cîntece populare franceze, germane, engleze, că formă episodică în fugă; în muzica simfonică nu și are potrivit locul, precum nici în muzica dramatică nu îl întîlnim decît arare ori. Cel întăi C. în muzica dramatică pare că a fost introdus de Piccini (în *la Buona figliola*) și exemple, de și rare, găsim în modul cel mai neașteptat până la măștrii cei mai moderni: Paer, Boieldieu, Rossini, Verdi, până la Beethoven (Canon celebru în quartetul din *Fidelio*), Berlioz (în *Benvenuto Cellini*), V. d'Indy (în *Chant de la Cloche*).

Titus Cerné: Dicționar de muzică.

Tot acest nume se dă încă unui instr. oriental, de origină arabă, nume probabil luat de la Greci, și ortografiat de muzicografi în diferite moduri: *Kanun*, *Kanoun*, *Kanoun*, *Qanun*, *Quanun* ș. a.; ie un instr. cu coarde de diferite lungimi, întinse deasupra unei lăzi sonore de o formă trapezoidală și puse în vibrațiune de ambele minî înarmate de un fel de degitare terminate prin unghii de os. Numărul coardelor variază: sînt instr.-e cu 20 de coarde și chiar mai puține și sînt altele cu până la 75 de coarde, în care caz sînt acordate cite 2 în unison. Această specie de *psalterion* (v.) foarte întrebuintată la Arabi, ie cunoscută și foarte respindită până în India resăriteană, unde ie numită *Katiavana-Vina*, *Sata-tantrivina* (Vina cu o sută de coarde) sau simplu *Kanuna*.

Canonic v. *Canon*.

Canonica numeau vechii Greci doctrina matematică a sunetelor și a intervalelor.

Canson (sp.) = cîntec. *Canson redondo*, formă favorită a trubadurilor, în care ultimul vers al fie cărei strofe se repetă devenind primul al strofeii următoare.

Cantabile (it.), termen întrebuintat pentru a indica în acelaș timp o moderațiune în mișcare, și dulceață, grație în expresiune, făcînd să predominească melodia în detrimentul

părților acompaniatoare. Cite o dată însuși bucată careia i se aplică acest termin poartă numele de C. și avem un C. de Beethoven de ex., sau un C. de Mozart ș. a.

Cantadour (prov.), *Cantambanco* (it.)=cintăreț, ambulat.

Cantando (it.)=cintind, ca termen de expr. ȳe identic cu *cantabile* (v.).

Cantarella (it.), *Chanterelle* (fr.) nume dat coardei ceii mai acute a violinei (*mi*), și prin extensiune și a celor lalte instr.-e cu coarde pișcate sau de arcuș.

Cantată (it: *Cantata*), compozițiune destinată vocii prin opozițiune cu *Sonata*, compozițiune destinată a fi executată de instr.-e. Către 1600, în Italia, creațiunea operei și a oratoriului a pus chiar de la început stilul recitativ în mare favoare. Cum însă operile și oratoriile nu ȳerau accesibile tuturor și cereau mari și îndelungate pregătiri pentru a putea fi executate, compozitorii au început a scrie bucăți destinate unui singur personaj, cu un subiect mitologic sau istoric, sau interpretând un text religios și aceasta cu acompaniament de teorbă, lăută sau clavecin, și astfel C. a fost creată. Primele compozițiuni purtind acest nume aparură cam pe la 1620 și C. se bucură de o mare favoare în tot timpul sec. XVII și XVIII. Cu timpul însă și C.

ca și Sonata dezvoltându-se a luat diferite forme; dar pe cind aceasta din urmă și-a fixat o formă anumită, careia astăzi ȳe atribuit exclusiv acest nume, denumirea de C. s'a dat atit formelor vechi cit și formelor variate ce au purtat acest nume în cursul timpului.

Chiar de la începutul sec. XVII, C. se deosebea în C. *di Chiesa*, de biserică, cu subiect religios, corespunzind oratoriului, și C. *di Camera*, cu subiect profan, corespunzind operei. Intre primii compozitori cari au scris cantate a strălucit mai samă Carissimi, care obținu o adevărata celebritate. Forma primitivă consta din două sau mai multe mici părți melodice, de mișcări deosebite, întrerupte de recitative și acompaniate de clavecin, lăută ș. a. Cu timpul însă, C. luă din ce în ce mai multă dezvoltare, și către sfirșitul sec. XVII ȳea devine un adevărat act de operă de care nu se deosebește decit prin lipsa acțiunei scenice: ȳe o compozițiune pentru una sau două voci, în care compozitorul pare a-și da toate silințele pentru a întruni pe cit posibil toate greutatețile artei vocale; Cesti, Rossi, Legrenzi, Scarlatti, Stradella, Marcello, Pergolesi, Porpora, au fost cei ce au capatat un mai mare nume cu acest gen de compozițiune în Italia în acel timp. Cantate-

le lor, acompaniate, de obicei, de clavecin, conțin adese unul sau două alte instr.-e obligate, violină, violoncel, ș. a., cari luptă în agilitate și ornamente cu vocea.

Către sfârșitul sec. XVII, de pe la 1680 găsim C. luind o dezvoltare importantă și în Franța. În adevăr compozitorii francezi, văzind scena franceză acaparată de Lulli, iau exemplul de la confrății lor italieni și adoptează forma C., care se bucură de o mare faoare în sfârșitul sec. XVII și începutul sec. XVIII, până pe la 1730. Cei mai celebri compozitori de Cantate în Franța, în această perioadă, sînt Campra și Clérambault. Dar pe la 1730 compozitorii începînd a introduce din ce în ce mai multe instr.-e acompaniatoare, stilul Cantatei începe a se confunda cu stilul operei. Această metamorfoză i-a fost fatală, căci cîntăreții încep a executa în concerte și saloane adevărate arii de operă, și C. dispăre.

În Germania C. a fost în mai puțină faoare, deși se pot cita nume de compozitori celebri cari au produs frumoase modele. Între acestia au fost vestitul Buxtehude și faimosul Händel, pe care-l găsim la toate genurile de compozițiune vocală sau instr.-ală. În schimb, C. de biserică a luat cu J. S. Bach o astfel de dezvoltare că cu adevărat timpul lui se

poate numi perioada cea mai strălucită a îei. Cantatele acestuia, a cărora embrion ie un coral popular, sînt scrise pentru voci solo, cor și orchestră. După iei însă, C., atit cea de biserică cit și cea de cameră, pierde din prestigiul iei și pe cînd cea întăi chîiar dispăre, deși se pot cita exemple de compozițiuni cari fără a purta acest nume sînt adevărate Cantate, cea de a două se transformă în aria de concert, de care între alții Mozart, Beethoven, Mendelssohn au lăsat frumoase exemple.

Astăzi numele de C. devine din ce în ce mai rar, compozitorii preferînd a da operilor lor numele de *Scenă lirică*, *Sinfonie dramatică*, *Poem sinfonic*, *Odă*, *Legendă* sau *Baladă Sinfonică*, cari în fond sînt acelaș lucru: compozițiuni pentru una, două sau mai multe voci solo, cu cor și orchestră, cu subiecte profane sau religioase, mitologice, istorice, ș. a., lipsite însă de acțiunea și accesoriile reprezintățiunilor scenice, cu alte cuvinte *Cantate*. *Cantalilla* (it.), cantată de porțiuni mici, cu puțin dezvoltări.

Cantatore, *Cantatrice* (it) = cîntăret, cîntăreață de profesiune. Femeninul a trecut mai cu samă în celelalte limbi pentru a se aplica la solistele ce se bucură deja de o oarecare celebritate în arta cîntului. *Cantelo* sau *Kantelo*, specie de

harpă sau psalterion finlandez, cu 5—7 coarde de metal sau de păr de cal.

Canterelando (it.), = cîntînd cu voce slabă, fredonînd.

Canterino, *Canterina* (it.) = cîntăreț, cîntăreață.

Cantica (lat.) se numea la Romanii una din părțile Comediei lor, care se împărțea în două: *dixerbia*, dialogurile, și *cantica* (plural de la *canticum*), părțile cîntate. Aceste nu țerau pentru cor, ci pentru un singur personaj, și dacă țerau doi pe scenă unul trebuia să tacă. Părțile destinate a fi cîntate țerau însemnate în manuscrise prin literele M M C (*modi musici canticum*) sau simplu prin C. În ceia ce privește proporțiunile în care țerau combinate dialogurile și C. pare că nu țera vr'o regulă stabilită; cit pentru structura lor, savanții consideră încă chestiunea ca neterminată.

În liturgia catolică se dă numele de *C. majora* la trei cîntări de laudă, așa zise evanghelice, a căror subiect ȳe luat din testamentul nou și a nume: *Canticum Mariae*, cunoscut de obicei sub numele de *Magnificat*; *C. Zachariae*: «Benedictus Dominus Deus Israel» și *C. Simeonis*. Nunc dimittis servum tuum., *C. minor* sînt alte șapte cu subiecte luate din vechiul testament.

În limbajul ordinar, *Cantic*

(fr. *Cantique*) însemnează un poem cu subiect pios, scris însă în limba vulgară, nu în limba latină, limba oficială religioasă. Originea acestora ȳe în cînturile asupra vieții sfinților, populare în Evul mediu sub numele latin de *Cantilena*; dar numai în urma reformei religioase Canticele ȳi luară importanța și semnificațiunea ce au avut-o în timpii mai moderni. Alătura cu traducțiunile psalmilor, formînd partea oficială a cîntului bisericeș reformate, apărură și cînturile spirituale, numite în urmă *Cantice* (v. Coral). Muzica acestora țera de obicei formată din arii deja populare; dar țera adese și compusă pentru mai multe voci de cei mai buni compozitori ai timpului și pe lingă colecțiunile de Cantice protestante vedem și colecțiuni analoge formate de catolici pentru a subtrage pe credincioșii de la influența nefastă a celor d'întăi. Astfel de colecțiuni au continuat a apărea chiar până în secol. nostru. *Cantilena* (it.) mică melodie vocală, și cite o dată chiar o Cantată de mici dimensiuni. V. încă *Cantica*.

Cantino (it.) ȳe numele dat cite o dată coardei *mi* a violinei. *Cantiones sacrae* (lat.) ȳe numele dat de prin sec. XV până în sec. XVIII compozițiunilor corale scrise pe texte religioase, numite în urmă *moete* (v.). *Cantique* (fr.) v. *Cantica*.

Canto (it.), *Cantus* (lat.) = cînt, se aplică în special melodiei principale a unei compozițiuni în mai multe voci. În primele secole ale muzicii corale (XV—XVI) melodia principală iera încredințata tenorului și se numea *Cantus firmus*; aceasta consta de obicei dintr'un motiv luat din Antifonarul gregorian sau dintr'un coral pe care contrapunctiștii îl dezvoltau, dar astfel ca iesel continuu să se afirme, pe cînd celelalte voci desemnau diferite contrapuncte (*C. figuratus*). În mesele lui Palestrina și unele cantate de ale lui Bach se pot vedea frumoase exemple de acest fel de întrebuintare ale motivelor din Cîntul plan. Cu timpul însă s'a văzut că partida cea mai aptă pentru a pune în relief un motiv iese soprana, și melodia principală a început a fi dată acestei voci. De prin sec. XVI chiar cuvîntul de *Cantus* începe a apărea înlocuind pe acela vechiu de *Discantus* dat vocii de sopran. (v. *Cînt*).

Scris într'o partițiune cuvîntul *C.* indică partea vocală, iar pe portativul violinei sau unui alt instr. arată că trebuie să meargă în unison sau în octavă cu vocea.

Cantor (lat.) = cîntareț. În special însă acest nume iese rezervat cîntăreților bisericești (fr: *Chantre*, it: *Cantore*). În Germania numele de *Kantor* se dă și diriginților de coruri bisericești. Numele de *Kantorat*

se dă atît locuinței destinate cantorilor unei biserici cit și școalelor alipite pe lingă unele biserici, destinate a produce cantori.

Cantus (lat.) v. *Canto* și *Cînt*.

C. Coloratus denumire atribuită sau unui cînt cu multe ornamente sau unei melodii în care se întilnesc mulți accidenti.

C. durus se numea un cînt în care nota B (*si* de astăzi) apărea ca *si* natural, B ♯ (durus), și nu ca *si* ♭ (molle.)

C. fictus cînt transpus.

C. imperfectus, se numea un cînt care nu cuprindea în întregime *ambitus*-ul tonalității sale.

C. mollis iera contrar cu *C. durus*,

C. naturalis sau *permanens* se numea un cînt care se dezvoltă în exacordul C-A (*do-la*) și prin urmare nu cuprindea nota mobilă *si*.

C. perfectus se numea un cînt care îndeplinea complect limitele octavei sale.

C. planus, Cînt plan, Cîntul gregorian, obicinuit în biserica occidentală, numit astfel fiind că constă din note de egală durată. A fost numit un timp

C. usualis, fiind că iera transmis numai prin tradițiune.

C. plusquamperfectus se numea un cînt care trecea peste limitele octavei modului seu.

C. romanus, încă un nume al cîntului bisericeii occidentale.

C. ul jacet se numea cîntul

astfel cum ăera scris, fără modificățiunii, dindu-se notelor exacta lor valoare.

Canun, instr. arab, v. *Canon*.

Canva se numește cite o dată planul general al unei compozițiunii, schițarea ie. Tot acest nume se dă și cuvintelor scrise de un compozitor sub o melodie destinată a primi ulterior un text; aceste cuvinte servesc în urmă poetului pentru formarea versurilor și determinarea picioarelor acestora.

Canzona sau *Canzone* (it.),

Chanson (fr.) *Lied* (germ.) =

Cintec (v). In sec. XV și XVI

se dădea acest nume în special

unor compozițiunii pentru

mai multe voci (de obicei 4

sau 5) scrise pe o temă populară

sau în stilul popular, de unde

denumirile de *C. napoletana*,

siciliana, *franceze*, ș. a.

Se apropiău oare cum ca

formă de madrigale, numai se

deosebeau de acestea prin

faptul că ăerau de un stil

mai simplu, cu o frazare

mai pronunțată, conținind

perioade bine hotărîte și

corespunzind la strofe

scurte și ritmate. Aceste

calități le fac a fi cele

mai apropiate gustului nostru

de azi din toate formele

acestei perioade de înflorire

a stilului contrapunctului

vocal. Tot în acest gen

ăerau și așa numitele

Villote și *Villanelle*,

numai aceste ăerau de o

factură și mai simplă, cu

acompaniamentul scris notă

contra notă,

și cu cit mai puțină mișcare

în părțile intermediare. Em-

brionul acestor compozițiunii

ăera un cîntec popular, sau

o melodie scrisă în acest stil:

această melodie ăera de obicei

dată tenorului (v. *Cantus*

firmus) și celelalte partizi

complectau armonia; astfel pe

lirgă mina artistică a compo-

zitorului, luntrașii, trubaduii,

minesingerii aduceau

contingentul lor pentru

formarea acestor bucăți.

Dar nici exemple nu

lipsesc în care maiștri

mai îndemănateci, deasupra

melodiei tenorului scrieau

adese o melodie mai îngrijită

mai artistică, dată sopranelui,

care nu întirzia a fi

considerată ca melodia

principală. Ca modele a

acestui gen de compozițiune,

foarte în favoare în

secolii citați, sînt

colecțiunile lui Ad. Willaert

(1545 și 1548), a lui Wael-

rant (1565), a lui Scandelli

(1566) Ferretti ș. a. Mai

tirziu acest nume și în

special diminutivul *Canzonetta*,

a început a fi aplicat la

compozițiunii pentru o

singură voce, și această

accepțiune dată deja de

Valentini în sec. XVII s'a

pastrat până în zilele

noastre pentru compozițiunii

de o melodie simplă, cu

un ritm bine pronunțat,

o frazare clară, amintind

într'un cuvînt stilul

popular.

Tot în sec. XVI numele

de C. a început a fi dat

la compozițiunii instrumentale,

de un

stil fugat pe o temă de C. vocală. Astfel s'au scris mai întâi *Canzone* pentru orgă (Gabrieli 1571, Frescobaldi, ș. a.) apoi pentru mai multe instr.-e (Buonamente 1636, Uccellini 1649 ș. a.) și denumirile de C. și *Canzonetta* s'au menținut mult timp în muzica instr.-ală, alături de acele de *Sonata*, *Capriccio*, *Ricercare*, *Fantasia* ș. a., fără a se putea stabili linii bine hotărâte de demarcațiune între acestea. Chiar muzica instr.-ală modernă nu le-a înlăturat, atribuindu-le la mici compozițiuni instrumentale, pentru pian sau pentru un mic grup de instr.-e, scrise în stilul compozițiunilor vocale purtând acest nume.

Canzonetta (it.), dim. de la *Canzone* (v.).

Capela (it.: *Cappella*, fr.: *Chapelle*, germ.: *Kapelle*) originar ie o mică biserică sau un altar într'o biserică mai mare, consacrat unui singur sfânt (paraclis); apoi s'a numit astfel locul rezervat corului într'o biserică (cafusul) și în fine însuși grupul de cîntăreți alăturat pe lângă serviciul unei capele și în special al unei capele private a unui suveran. Înainte de sec. XVII, înainte de nașterea operii cu alte cuvinte, capelele, cu școlile alăturate (numite în Franța *maîtrises*, în Germania *Chor-Alumnate*) țerau singurele focare artistice ale Europei, și

cîntăreții și compozitorii cei mai de valoare găseau aici locuri de întîlnire și un de-bușeu producțiunilor lor. Tipul acestor instituțiuni, atît de folositoare artei muzicale, a fost capela pontificală, a căreia origină ie într'o școală de cîntăreți bisericești fondată în sec. V, dar a căreia existență proprie nu datează decît de la epoca respîndirii muzicii armonice. Nu țera suveran cît de mic în Europa, care să nu aibă capela sa proprie, și care să se oprească în fața unui sacrificiu pentru a-și atrage cîntăreții cei mai buni și compozitorii cei mai de valoare. Răpirea de copii țera un joc și capela regelui Angliei Richard III s'a folosit de multe ori de acest procedeu; asemenea se citează faptul cum în 1517 oamenii lui Francisc I răpiră noaptea pentru capela acestuia doi copii din corul catedralei din Rouen. Adese ori suveranii își dădeau desfideri cu capelele lor; astfel vedem concurînd czepelele regilor Francisc I și Enric VIII. Mult timp cîntăreții și compozitorii cei mai renumiți ai acestor capele au fost francezi și mai cu samă flamanzi, și cele mai ilustre nume ce istoria muzicii are a cita în această perioadă antemergătoare creațiunei operii, au aparținut unei capele. Astfel au fost Dufay, Desprès, Arcadelt, Morales, Palestrina, și

Allegri ș. a. la C. pontificală; Okeghem, Mouton, Du Caurroy ș. a. la C. regilor Franciei; Binchois, Pierre de la Rue ș. a. la C. ducilor de Burgonia; Canis, Crequillon, Isaac ș. a. la C. imperială a Austriei; marele Orlando di Lasso, la C. ducelui de Bavaria; Gabrielli, Willaert, Zarlino, Merulo, Werelant, la Veneția, și cîți alții.

Singură capela regilor Angliei stătea retrasă din acest schimb de cîntăreți și de producțiuni; aceasta n'a împiedicat-o însă a concura cu una din cele mai celebre de pe continent și compozițiunile lui Byrd, Morley, Bull, Gibbons, cari au strălucit între mulți alții la această capelă, pot sta alături cu cele mai de valoare producțiuni ale școalelor franceză, flamandă și italiană din perioada de înflorire a stilului polifonic vocal, singurul stil admis pentru muzica executată în aceste capele până în sfîrșitul sec. XVI, de unde și numele de stil *a cappella* dat acestui stil.

Reforma religioasă nu aduce nici o schimbare acestor instituțiuni și iese continuată a exista aproape în vechea lor formă. Dar greutatea execuțiunii fără nici un acompaniament instrumental, aduse reintroducerea instrumentelor, (v. Biserică) cari se mărginiră la început a duplica în unison diferitele partizi vocale. O dată însă acest pas făcut, ima-

ginațiunea compozitorilor, și dorința de a avea cit mai mare bogăție în acompaniament, făcură că în curînd repertoriul și stilul a suferit o mare schimbare. Singur capela pontificală a rămas credincioasă vechilor tradițiunii, până în secolul nostru, și Baini ie citat ca cel mai remarcabil dintre ultimii sei compozitori.

În Franța, Lulli introduse orchestra la capela regală, care a avut succesiv în fruntea iei compozitori ca Lalande, Collasse, Lesueur, Berton ș. a.; dar iesa decăzu, și în 1830 a fost definitiv suprimată. Celelalte capele europene asemenea admise succesiv orchestra și în sec. XVIII cele mai importante ce se citează sînt C. curței imperiale din Viena și C. Electorului de Saxa, din Dresda.

Pe cînd însă în apusul Europei muzica într-ală nimicea stilul bisericesc propriu zis, unificându-se cu stilul de operă, o capelă de origine mai modernă, dar remînd credincioasă vechilor tradițiunii, devine celebră atit prin modul iei de execuțiune a muziceii pur corale, cit și prin repertoriul seu; aceasta ie capela imperială rusă, care a văzut defilînd o pleiadă de compozitori în fruntea căroră strălucesc numele de Bortnianski, Bahmetef Davidof, Ciaikovski, ș. a.

În Germania, prin extensiune, s'a dat numele de Capelă (*Kappelle*) grupului de muzicanți

ce formează o orchestră sau o bandă de muzică militară, de unde denumirea de *Capelmaîstru* (*Kapellmeister*) dat nu numai șefilor conducători de coruri, dar și acelor conducători de orchestre sau de ori ce bandă de instrumentiști.

Capelmaîstru v. *Capelă*.

Capistrum (lat.) legătură de piele pe care muzicanții romani o puneau împrejurul capului



3 Capistrum.

și a obrajilor pentru a împiedeca diformarea acestora cind cîntau din fluier și mai cu samă din fluture îngemănate. Grecii numeau acelaș aparat *Forveia* sau *Forbeia*.

Capo (it.) = cap, capăt, inceput; *da c.*, presc. *d. c.*, = de la inceput, expr. indicînd o repetare; *d. c. a. f.*, *d'al capo al fine*, indică o repetare de la inceput pînă la locul indicat cu expr. *fine*.

Copodastro sau *Capotasto* (it.) se numește ridicătura ce termină limba instr.-elor de coarde

pișcate sau de arcuș, și care determină lungimea acestor coarde din partea unde sint legate prin șuruburi. Se dă încă acest nume unui mecanism care permițînd a se micșura după voință lungimea vibratoare a coardelor, ridică prin urmare instantaneu acordul instr.-ului. Forma lui variază după instr.-ul căruia i-e destinat. Intrebuințarea lui a fost părăsită pe instr.-ele de arcuș, dar i-e întrebuințat încă pe chitară, căreia schimbîndu-i acordul, îi ușurează mult mecanismul. La violoncel și la contrabas uneori degetul mare a mîinii stîngi joacă rolul de C., cînd avem nevoie a obține sunetele extrem acute, sau sunete armonice.

Capo d'opera (it.), *Chef d'oeuvre* (tr.) se numea în vechime lucrarea ce trebuia să producă ori ce meseriaș pentru a putea obține titlul de maîstru. Acest nume s'a consacrat în timpii mai moderni lucrărilor prezîntînd o adevărată valoare artistică și în special lucrărei culminante a unui artist, din punctul de vedere al meritului și al perfecțiunei.

Capotasto (it.) v. *Capodastro*.

Cappella (it.) v. *Capelă*.

Cappello chinezese (it.) = pălărie chineză, v. *Pavilion*.

Capriciu (it.: *Capriccio*, fr.: *Caprice*), termen întrebuințat pentru a denumi compozițiuni muzicale, fără formă hotărîtă, în scrierea cărora compozitorul nu

urmează decit *capriciul* imaginațiunei sale; ie cu alte cuvinte o *fantazie*, de care nu se deosebește de cit prin dimensiuni. Acest nume, care apare pentru prima oară la sfirșitul sec. XVI, la început aparținea stilului vocal; astfel Orazio Vecchi publică în 1595 o serie de opt capricii pentru voci. În curind însă acest titlu a fost rezervat pentru compozițiunii instr.-ale, variind prin forma lor. După Prätorius (1619) C. ie o *fantazie* în care se tratează liber una sau două teme de fugă. În acelaș sens ie definițiunea lui Marpurg, pentru care C. ie simplu o compozițiune în stil fugat. Astfel sînt capriciile pentru orgă ale lui Frescobaldi și ale lui Froberger. La Bach, C. ie echivalent cu *fantazie*. Către mijlocul sec. XVIII s'a început a se da numele de C. la diferite bucăți destinate unui instr., lucrute asupra unei figurii sau unui pasaj melodic, și destinate pentru desvoltarea tehnicei executantului; ie prin urmare acelaș lucru cu ceia ce s'a numit mai tîrziu *studiu* (fr: *etude*). În acest sens au apărut capricii pentru violină (Rode, Beriot), pentru piano (Bertini, Talberg). În timpii din urmă acest titlu tinde din ce în ce a dispărea. — *A Capriccio* (it.) presc. *A. c.* ie o expr. care echivalează cu *ad libitum* (v.). — Expr. *capricioso* se întrebuintează cîte odată ca termin pentru a in-

dica o execuțiune afectată, fără stricta observare a măsurii și a mișcării, executantul ascultînd mai mult de propria sa impulsione decit de indicațiunile date, cari în acest caz sînt cit se poate de aproximative.

Caractere muzicale, expr. ce cuprinde în ie a notele și toate celelalte semne, figurii, ale notațiunei muzicale.

Caracterele *tonalităților* ie o chestiune care a fost și iese viu agitată între muzicanții. În adevăr, pe cînd unii atribuie fiecărei tonalități proprietățile ie expresive particulare, inerente ie, alții din contra combat aceste idei, tratîndu-le de utopii și bazîndu-se pentru aceasta pe teoria temperamentului. Orî, chiar dacă această teorie ar distruge aceste proprietăți estetice particulare diferitelor tonalități, nu ne-ar dovedi decit imperfecțiunile temperamentului, și nim c mai mult; atît în voci, cît și în instr.-ele cari nu se supun orbește temperamentului, caracterele proprii diferitelor tonalități subsistă. Nu numai teoria bazată pe cifre ne conduce la concluziunea acestei diferenții de caracter, dar chîi experiența, practica de toate zilele ne întărește această concluziune. În adevăr, cine n'a observat cită schimbare ie a caracterul estetic al unei arii sau al unei bucăți de ansamblu, mai cu samă vocală, în transpunerea ie? și aceasta

cu atit mai mult cu cit această transpunere se face la un interval mai mic, pe cind o transpunere în quartă sau în quintă, ne dă o foarte apropiată expresiune, cea ce provine de acolo că la aceste intervale avem tonalitățile cele mai relative ale tonului dat.

Cum atit teoria cit și practica ne conduce la acelaș rezultat, să vedem în ce constă această diferență de caracter a diferitelor tonalități. Luîndu-se ca punct de plecare scară naturală, care ne dă tonalitățile tip *do* major și *la* minor, cele mai line, mai simple, mai naturale, tonalitățile cu sunete alterate suitor, diezate, sînt de un aspect cu atit mai clar, mai luminos, mai strălucitor, cu cit conțin în iele mai multe de aceste sunete, pe cind din contra, tonalitățile cu sunete alterate pogoritor, bemolizate, sînt în porție de un aspect cu atit mai tern, mai întunecat, mai nobil ș. a. Esteticii au mers până a indica pentru fie-care tonalitate caracterile ieî proprii, sentimentele, situațiunile pe care ie aptă a le exprima. Aceasta nu înșamnă că numai decit o melodie scrisă într'o tonalitate oare care, va avea infailibil expresiunea atribuită acelei tonalități. Nu, căci puterea de expresiune a melodiei va depinde de la mersul ieî, de la ritm, de la coloritul armonic și instr.-al al acom-

paniamentului, de la atitea diverși factori. Dar toți acești factori o dată stabiliți, există desigur o tonalitate anumită în care melodia noastră va atinge maximul de expresiune pentru un sentiment sau o situațiune anumită. Se înțelege că această teorie, pe care o găsim deja magistral expusă și stabilită în antichitatea muziceî grece (v. *Greci*, și diferitele lor moduri) a pierdut din puterea ieî în muzica modernă, și dacă ie netăgăduită în cea ce privește vocile și instr.-ele ce nu sînt silite a tempera, ca instr.-ele de arcuș și instr.-ele de suflare naturale, ie devine nulă pentru acele temperate, și pentru piano de ex. ie absolut indiferent a scrie în *fa* $\frac{1}{2}$ sau în *sol* $\frac{1}{2}$, tonalități cari după teoria caracterelor ar trebui să fie așa de deosebit expresive.

Caracteristică sau *notă c.* în teoria muzicală ie denumirea ce se dă noteî sau notelor ce deosebesc o tonalitate de alta. Aceaste caracteristice variază după tonalitățile ce avem în prezență. Astfel între tonalitățile paralele, caracteristicele sînt nota sensibilă pentru minor și gradul al cincilea pentru major. Între tonurile relative diferînd printr'o singură notă, această caracteristică dacă ie suitoare, ie sensibilă, dacă ie pogoritoare ie gradul al patrulea; de ex. între *do* major și *sol* major, avem ca-

racteristica *fa* ♯, sensibilă pentru *sol*, și *fa* ♯ grad al patrilea pentru *do*. Intre tonurile mai mult sau mai puțin relative, diferind între iele prin două sau mai multe note, se deosebește o caracteristică principală, a căreia prezență ne duce cu precisiune în noul ton, și una sau mai multe caracteristice secundare. Și aici notele caracteristice principale sutoare sint note sensibile, cele pogoritoare sint gradul al patrilea. Dacă luăm de ex. tonalitățilo *do* major și *mi* minor, avem nota caracteristică principală *re* ♯, care ne duce desigur în *mi*, pe cind *fa* ♯ ție o caracteristică secundară, căci singură, țiea nu determină numai decit tonul lui *mi*, ci față cu *do* major, fiind o notă alterată suitor devine notă sensibil și ne-ar duce prin urmare în *sol*; venind însă după *re* ♯, ne întărește tonalitatea lui *mi*. Invers, între *mi* minor și *do* major, pentru acest din urmă nota caracteristică ție nota *fa* ♯, căci țiea ne duce absolut în *do*, fiindu-i grad al patrilea; nota *re* ♯ întărește tonalitatea lui *do* dacă vine în acelaș timp sau după *fa* ♯, și țieste o caracteristică secundară, căci fără *fa* ♯ țiea fiind sensibilă tonului minor (*mi*) alterată pogoritor s'ar transforma în gradul al cincilea al paralelului major și ne-ar duce prin urmare în *sol*. Asemenea in-

tre *do* major și *la* ♭ major, caracteristca principală ar fi gradul al patrilea al acesteï din urmă tonalitățï, *re* ♭, pe cind pentru *do*, trebuind a urca sunetele, caracteristica principală va fi *si* ♯ (v. încă *paralel, relativ, indepărtat* ș.a.). Caradia-vina (beng. și skr.) v. *Sarod*.

Cărășelul, arie și dans popular, de o mișcare vioaie, de ordinar în măsura de $\frac{2}{4}$. Se dansează în părechï, și în melodie ritmul ternar alternează cu cel binar. Carava ție numele dat instr.-ului cu ancie dublă, care în cimpoi ție însărcinat a ținea melodia. Caressimale sau *Quaressimale* (it.) se numea în sec. XVIII specia de repertoriu curent compus din citeva arii bogat ornate, pe care cîntărețïi soliștïși le formau și pe care le introduceau ori unde și în ori ce ocaziune, cu sau fără sens (v. încă *Arie*.)

Carezzando, *carezzevole* (it.) expr. indicind un mod de atac a tastelor claviatureï, netezindu-le oare-cum.

Caricato (it.) incarcat, exagerat, epitet defavorabil ce se dă cite o dată vorbindu-se despre un stil, despre un mod de execuțiune ș. a. *Buffo c.* = comic exagerat.

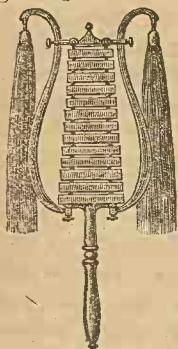
Carillon (fr.) instr. format dintr'o serie de clopote de diferite dimensiuni, acordate astfel ca să deie diferitele sunete ale scării diatonice sau cromatice, și permițind prin urmare executarea de melodii simple sau chiar cu un ușor acompaniament. Aces-

te instr.-e au existat un timp numai în clopotnițele bisericilor, de unde au trecut apoi în turnurile principalelor edificii publice, prevăzându-se ceasornicele acestora cu astfel de instr.-e acționate mecanic printr'un sul dințat și sunind diferite arii pentru a anunța diferitele ceasuri ale zilei. Nu se poate fixa o dată apariției acestor instr.-e, și diferitele date ce se posedă se pierd în adîncimea secolilor. Astfel se citează ca cel mai vechiu C., acel ce a fost pus la biserica din Alost, în Belgia, la 1487; dar deja în 1317 orașul Rouen posedea un C. Apoi într'o scrisoare a burgmaistrului din Bruges se vorbește de un C. ce ar fi existat în acest oraș încă de pe la 1228 și într'un manuscris datînd din sec. IX se vede figurată o specie de grindă de care sînt animate mai multe clopote de diferite mărimi, ce sînt lovite de un clopotar care ține două ciocane în mîni. Mai mult, modul de acordare a unor vechi C.-e ne arată că aceste instr.-e trebuie să fi fost acordate în cele întăi secole ale Evului mediu. În tot cazul, iese sigur că aceste instr.-e au fost introduse în Europa prin Olandezi, cari n'au făcut decît a imita pe Chinezii, aceștia posedînd deja de pe timpul lui Confucius o specie de C. Cele întăi C.-e au funcționat fiind lovite direct prin ajutorul unui sau a două cio-

cane; mai tirziu s'a imaginat a le acționa prin intermediarul unei claviaturi duble, pentru mîni și pentru picioare; asemenea sînt instr.-e automate, puse în acțiune printr'un sul dințat. Mult timp funcțiunea de *Carillonneur*, a fost ereditară, și în tot cazul muzicantul ce ocupa această funcțiune iera dator a produce cel puțin un elev demn de a-i succeda. Numărul clopotelor variază de la un C. la altul; cel din Dunkerck s'a bucurat de o mare celebritate; asemenea acel din Bruges, format din 47 de clopote, se citează ca cel mai armonios; apoi se citează încă acel de la Notre-Dame din Chalons s. Marne, cu 56 de clopote, acele din Gand, din Copenhaga, ca cele mai renumite din Europa. Un efect cu adevărat neîntrecut de C. se poate auzi simbăta seara, pe la 7 ceasuri pe cheiul de la Rathaus din Zurich: clopotele de la Grossmünster, de la Fraumünster și de la St. Petru sînt astfel acordate pentru a putea suna împreună; mai cu samă în seara anului nou mii de persoane se grămădesc pe cheiuri și pe poduri pentru a auzi sunîndu-se C.-ul anului nou. Ca un cap de operă a facturei moderne se citează C.-ul de la Hotel de Ville din Bruxelles.

De cîți va ani se construiesc sub numele de C. diferite instr.-e constînd dintr'o serie croma-

tică de timbre sau de simple lame de oțel, puse într'o ladă sonoră sau pe-o ramură cu două brațe, și lovite prin ajutorul unei claviaturi, sau direct cu două ciocane. Aceste instr.-e, de care un specimen iese așa numita *lira*, întrebuintată în muzicele militare, au de ordinar o extensiune aproximativă de două octave, mergând până la limitele acute ale



11 Lira.

sistemului muzical. Cite o dată se dă tot numele de C. la instr.-e analoage, formate din lame de sticlă, de porțelan ș. a. instr.-e care mai drept ar trebui să fie numite *Armonica* (v.).

Numele de C. se dă cite o dată bucăților de muzică destinate a fi cîntate pe aceste instr.-e sau la muzică instr.-ă imitînd sonoritatea jocurilor de clopote. În muzica de pian aceste bucăți iese de obicei forma de mică melodii în terțe, acompaniate de un sunet superior sau inferior, cu obstinație repetat (v. încă *Ça ira*). *Carmagnole* (fr.) cîntec și dans popular francez, revoluționar, a căruia cuplete terminate prin refrenul:

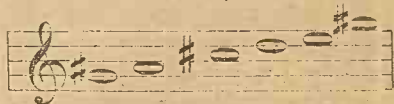
Dansons la Carmagnole
Vive le son du canon.

au fost compuse în diferite e-

poce, dar care evident își au originea la luarea Tuileriilor, în 10 Aug. 1792. Muzica, în $\frac{6}{8}$, iese formată din două părți, întâia de zece tacte, a doua din 12; se cîntă dansînd în rondă, fie care cuplet într'o mișcare moderată, apoi la refren, ultimele 8 tacte, mișcarea se accelerează, cit de repede posibil. Pentru muzicele militare această rondă populară se aranjează, sub formă de marș repede (*Pas redoublé*).

Carna sau *Karna* în teoria muziceii indiene se numește o specie de măsură corespunzînd măsurii noastre de $\frac{4}{4}$. Tot astfel se mai numește și o specie de fluier cu care se acompaniază dansul baiaadelor.

Carnati sau *Karnati*, numele unei tonalități indiene corespunzînd oare cum gamei lui *la* major, bazată pe sensibilă și lipsindu-î notele *si* și *fa* #:



Carne-farah sau *Karne-pharah*, semn din notațiunea accentelor tonice evreie (v. accent). *Carnix* (gr.: *Karnyx*) și *Carnos* (gr.: *Karnos*) vechi denumiri a trompetei.

Carola (it.) sau *Carrus* (lat.) se numea în Evul mediu o specie de dans cîntat, analog cu hora noastră, care probabil acolo își are originea. Trecut de pe continent în Anglia,

cuvîntul se aplică în curînd la o specie de cîntece semi-profană semi-religioasă ce se cîntă la diferite serbători și mai cu samă la Crăciun (v. *Noel*.)

Carré (fr.) = *patrat* (v.). *Car-rée* (fr.) = *brevă* (v.)

Carrus (lat.) v. *Carola*.

Cartel (fr.), *Cartello* (it.), iera o specie de hîrtie sau mai bine de pergament pe care se putea scrie mai de multe ori. Acest nume se dădea mai de mult primei concepțiunii, primei skitări a unei compozițiunii. *Cartellone* (it.), augmentativul de la *Cartello*, iera acelaș lucru. Tot astfel se numesc în Italia și programele de concerte ș. a. dar mai cu samă anunțînd stagiunii teatrale.

Cas sau *Kasat*, denumirea arabă a cimbalului (v.)

Casa, *Caze*, se zice cite o dată vorbindu-se despre tastele, gradațiunile ce se văd pe limba unor instr.-e de coarde.

Cassa (it.) = *dobă*.

Cassallo (lat.), *Cassation* (fr.), *Cassazione* (it.), pare că la început se numea partea finală a unei compozițiunii instr.-ale. Mai tîrziu, în sec. XVIII s'a început a se numi astfel o compozițiune instr.-ală a căreia destinațiune primitivă iera a se cînta în stradă, în fața casei cui-va. ca un omagiu. Astfel fiind se poate confunda C. cu *serenata* (v.); numai pe cînd aceasta avea o formă hotărîtită, cea d'întăi afecta o formă liberă. În aceste com-

pozițiuni se întrebuița 1 pînă la 10 instr.-e cîntînd solo, fără reduplicare, și numărul părților ce o formau asemenea varia de la una la 10. Haydn, Mozart ș. a. au lăsat multe compozițiuni purtînd acest titlu; totuși iese greu a stabili cari ar fi caracterele riguros distinctivă în privința formei între o C. și celelalte forme ale muziceii instr.-ale concertante din acel timp.

Cassi-flute nume dat de Cassi-Meloni, din Paris, în 1857, la o specie de armoniu inventat de iel.

Castanete (fr.: *Castagnettes*), instr. de pereusiune, format din două bucăți de lemn tare sau de os, concave și legate împreună ca cele două valve ale unei scoici: lovindu-le una de alta, iele dau un sunet destul de muzical. Forma lor a variat puțin, și din cea mai adîncă antichitate le găsim la Greci sub numele de *Crotale* și în tot Orientul au fost și sînt un instr. favorit pentru acompaniarea și marcarea ritmului în melodiile dansurilor femeiești. Trecute în Evul mediu în Europa prin Mauri adevăratele C. au devenit populare mai cu samă în Spania (*Castanuelas*): dănuitorii spanioli se servesc în acelaș timp de două părechii: una mai mică, numită *hembra* (femeie) cu care se marchează desemnurile ritmice (*el redoble*), și alta mai mare, numită *macho* (bar-

bat) care nu marchează decît ritmul fundamental (*el golpe*). Sub numele de *C. andaluse* se înțelege o specie de *C. mici*, destinate a fi minuite de femei. Din contra *C. galicia-ne* sînt *C. mari*. Instr.-ele



cunoscute în diferite timpuri prin denumirile de *Crotale*, *Crusmate*, *Crupeze*, *Maronete* ș. a. nu erau decît *C.*, variind mai mult sau mai puțin prin formă, dar avînd absolut acelaș rol, aceeași destinațiune. Și la noi s'a întrebuintat un timp în primele muzici militare *C. turcești*, numite *Giamparale*. În muzica de teatru și de concert s'a introdus adese *C.*, pentru culoarea locală și pentru efecte pitorești adese foarte reușite. Castrat, cîntăreț care supus la o operațiune chirurgicală aplicată încă din copilărie, i-î păstrează vocea și-l face că atingînd vrsta d' barbat, nu are a se teme de schimbarea ieș: aceasta, pe lingă timbrul și dulceață vocei de copil, capătă la această epocă, puterea și volumul vocei de barbat. Fără a discuta originea și barbaria acestui obicei, trebuie a constata ca în arta cîntului propriu zis, *Castratii* au jucat un rol enorm și că din ziua de cînd aceștia au dispărut de pe scenă, virtuozitatea vocală a intrat într'o epocă de decadență, decadență

care însă a fost poate mai salutară artei adevărate decît perioada de înflorire care a precedat-o. Perioada de apogeu a castraților a fost secolii XVII și XVIII; dar dacă deja de prin sec. XII vedem că bisericile întrebuinteau voci așa zise *artificiale* (după Balsamon din Constantinopole, citat de Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*) originea castraților se pierde în antichitate. În diferite timpuri vedem apărînd de acești cîntăreți, fie la biserică, fie la capele princiare. Vocile femeiești ne fiind admise în biserică și pe de altă parte cetera muzicei proporționale fiind foarte grea pentru copii, partidele de sopran, sau de altiști, de altmintrelea destul de jos scrise, erau ținute de barbați, cîntăreți speciali numiți *falsetiști*, a căror timbru ar fi greu de precizat și cari nu dispar decît prin intrarea în modă a castraților. În adevăr în primii ani ai sec. XVII castrații apar la capela pontificală, modelul capelelor de pe acel timp, și de atunci favorarea și importanța acestor barbați-copii crește neconținut în tot sec. XVII și chiar în al XVIII. Vittori, Landi, Allegri, Simonelli, au fost cei mai celebri printre cei d'întăi și deja în a doua jumătate a sec. XVII vedem o întregă falangă de virtuozi ilustrînd și perfecționînd arta cîntului. Între cei mai celebri din această pe-

riodă și din sec. următor au fost B. Ferri, supranumit, „Regele muzicanților“, Manteucci care la vîrstă de 80 de ani cînta cu o ușurință și o flexibilitate în voce ca la 20, Farinelli, care prin cîntul seu curarisi melancolia lui Filip V, Caffareli, Senesino, Marchesi ș. a. Ultimii au fost Crescentini și Velluti, cu cari dispăru această specie de cîntăreți, către începutul sec. nostru. Pentru acest din urmă Rossini a scris singurul rol ce a destinat unei astfel de voci: *Aureliano în Palmira*; dar melodiile lui Rossini, ornate de Velluti, deviniră de necunoscut; Rossini jură că a fost prima și ultima încercare și în adevăr de la această opera se hotărî îel a scrie însuși toate ornamentele necesare ariilor lui. Cu secolul nostru sopraniștii au dispărut cu totul, dar abuzurile ce îei au introdus în muzică nu au dispărut încă nici azi, și profesori de cînt, punindu-se sub protecțiunea obiceiurilor aduse în favoare de castrați, consiliază elevilor lor ornarea și defigurarea melodiilor scrise de maiștri. Le ușor de explicat favoarea de care s'au bucurat un timp acești cîntăreți, și entuziasmul ce l'au ridicat în publicul amator de pe acele timpuri. Se înțelege că putîndu-se deda din cea mai fragedă copilărie artei cîntului, puteau ajunge la o perfecționare neaccesibilă barbaților; apoi chiar

caracterul vocilor lor, caracter amestecat din dulceața timbrului de copil cu puterea vocii de barbat, se deda la ornamente, la brodării pe care astăzi abia cele mai agile voci de femeie le pot aborda. În schimb însă, jocul lor iera tern, șters, îei ierau actori mai mult de cit mediocri și influența lor asupra artei muzicale propriuzisă a fost nefastă. Compozitori știînd că ariile lor vor fi *refăcute* de virtuozii, nu le mai dădeau nici o îngrijire și nu scrieau decit o specie de *canva* pe care cîntărețul *broda*; publicul pe de altă parte s'a obicinuit a nu mai asculta de cit pe interpret, fără a mai ținea nici o samă de frumuseța intrinsecă a muziceii; fiecare virtuos avea în bagajul seu o cantitate de arii (*Caresimale*) pe care le intercala în orî ce operă și în orî ce loc, fără a se preocupa nici cum dacă are sau nu senz această intercalare (v. *Arie*). Aceste împrejurări însă au adus că după sborul ce a luat la început muzica dramatică în prima jumătate a sec. XVII, cu cit castrații au intrat mai în favoare, muzica dramatică a intrat într'o perioadă de decadentă, mai cu samă în Italia, producînd o cantitate nemărginită de platitudinî de o valoare negativă și această perioadă de decadentă s'a menținut până cînd revolta compozitorilor, cari nu-și mai recunoș-

teau producțiunile, a făcut să dispară pentru totdeauna această sectă de pe arena artei.

Catacreză, sau *rezoluțiune catacrezică*, se numește în muzică rezoluțiunea excepțională dată unei disonanțe, cînd aceasta remine pe loc, pentru a face parte din acordul următor.

Acest artificiu armonic, foarte des întrebuintat, atît în muzica modernă, cît și în stilul contrapunctului vocal, dă mai multă putere, mai multă energie disonanței. Se mai numește și *Elipsă* sau *rezoluțiune eliptică*.

Catacusică, iese partea acusticeii care se ocupă în special cu sunetele reflectate (v. *Ecou*).

Catalectic epitet dat versurilor cărora din ultimul picior le lipsește una sau două silabe.

Catastorne se numea la Greci pliscul și în general îmbucătura instr.-elor de suflare.

Çata-tantri-vina (beng.) = vina cu o sută de coarde, v. *Canon* (instr.).

Catavasic, cîntare bisericească în care se descrie pogorirea lui Hristos în Iad.

Catch (engl.) = goană, pl. *catches*, formă specială engleză; se numesc astfel mici canoane cu un text comic, adese lasciv, decoltat, în cari totuși se îngîmădesc toate greutățile de execuțiune, ca fragmentarea textului și chiar a cuvintelor la diferite voci, ș. a. În Anglia există multe colecții speciale de acest gen de com-

poziții, de care se citează deja de pe la începutul sec. XVII: *Pammelia* (1609), *Deutoromelia* (1609), *Melismata* (1611) ș. a. Până la finele sec. trecut a existat în Londra un club cu simpla misiune de a face să progreseze această formă caracteristică engleză.

Calena (it.) = *barre* (fr.) (v.).

Calena *di trilli* (it.) lanț de triluri, serie de note trilate.

Caterincă, denumire populară a orgăi cu manivelă.

Catiafiana-vina v. *Canon* (instr.)

Callivo (it.) = reu, se zice despre timpul slab al măsurii.

Cauctica-vina v. *Sauctica-vina*.

Çauda (lat.) = Coadă (v.).

Cavaco, mică chitară portugheză cu 4 coarde.



Caval, numit încă *fluieroi* sau *fluier cîobănesc*, iese un instr. popular făcut de ordinar de lemn de paltin; de o lungime aproximativă de 82 cm. și avînd 6 borte laterale împărțite în 2 grupe de cîte 3. La capete, pentru a nu crapa, iese învălit cîte odată cu coajă de lemn de cireș.

Cavalcata (it.) *cavalquet* (fr.) se numea în Evul mediu sonerii de trompete uzitate în cavalerie.

Cavalletto (it.) = scăunaș (v.) la instr.-ele de coarde.

Cavata sau mai adese *Cavatina* ie numele unei bucăți de solo făcînd parte d'înr'o operă și deosebindu-se de *Arie* prin aceea că ie mai puțin dezvoltată, conține mai puține melisme, cuvintele sînt mai puțin repetate și pe cînd *Aria* are un caracter mai dramatic, C. are un caracter mai liric. C. ie de obicei în o singură mișcare; dar în muzica mai vechie se dădea acest nume la *Arioso* (v.) ce urma unui recitativ, care *Arioso* se putea suprima cite o dată, de unde numele de C. (de la *Cavare* = a scoate). S'a mai numit încă și *Aria de sortita* fiind că iera obiceiul a se da cîntăreților la prima aparițiune într'o operă. Ușurința însă ce puneau compozitorii în alegerea numelor ce dădeau compozițiilor lor face că găsim bucăți foarte variate prin formă purtînd însă acelaș nume. Astfel găsim Cavatine dezvoltate formate d'înr'un recitativ, urmat de o melodie în mișcare înceată, după care urmează un alt recitativ sau un cor, și să incheie cu un *Allegro* sau *Caballeta*. Unii compozitori chiar, au dat numele de C. la unele părți din compozițiile lor instr.-ale; astfel Beethoven numește C., *adagio* din quartetul seu în si b.

Cazăcescă arie și dans popular al Cazacilor; se dansează de două persoane. Melodia, de ordinar în minor cu modulații brusce în major, ie formată

din două perioade de cite opt tacte, în $\frac{2}{4}$, de mișcare vioaie, dar moderată. Din popor a trecut în baleturi cu culoare locală, unde de obicei aceste dansuri sînt intitulate *alla cosacca* (it.), *Kosackisch* (germ).

Caze v. Case.

C. B., în partițiuni, presc. în loc de *Contrabas*. Pus pe portativul altui instr. arată că acel instr. trebuie să meargă în octavă sau în unison cu basul (*col basso*.)

C barré (fr.) = C tăiat, denumire a semnului de măsură E pentru $\frac{2}{2}$.

C. D., presc. în loc de *colla destra* (it.) = cu dreapta.

C dur (germ.) = *do* major.

Ce, silabă uzitată în vechile sisteme de solmizare. V. *Bebisatio* și *Bocedisatio*.

Ce sau *Tsche*, specie de flaut chinez cu 6 borte și fără chei; ambele capete sînt astupate și gura ie la mijlocul tubului.

Cebell, vechie denumire engleză a gavotei repede (între alții la Purcell) v. *Gavotă*.

Cecilium, nume dat în 1866 de Quentin de Crousard din Paris, unui instr. cu anciî libere, cu claviatură și cu foî, specie de armoniu prin urmare, cu o extensiune de 5 octave și de o sonoritate dulce și vibrantă.

Cedari, tonalitate indiană care s'ar putea asemană cu gama lui re minor bazată pe gradul al patrulea diezat: sol \sharp ,

la, si \sharp , do \sharp , re, mi, fa,
sol \sharp .

Celere, (it.) termin de mișcare,
= repede.

Cefalicus (lat.), și

Cefesias (lat.), semne din nota-
țiunea neumatică (v. *Neume*).

Celesta a fost numit de factorul Mustel din Paris, un instr. perfecționare a tipofonului. Sunetele în acest instr. sînt produse de lame metalice puse într'o ladă de rezonanță și vibrînd lovite de o serie de ciocanașe ascultînd unei claviaturî. De o extensiune cromatică de 4 sau 5 octave, poate da atît succesiuni melodice cit și acorduri. Timbrul îe analog cu acel al tipofonului, dar fiind de o sonoritate mai mare. C. poate fi întrebuințată în orchestră înlocuind jocurile de timbre,

În orgă se numește C. sau *voix celeste* (fr.), un joc de 8 picioare, tremurat (v.) analog cu *bisara*. Se mai numește și *Celestina*.

Tot astfel se numesc jocuri analoage în armoniu.

La piano se numește *pedale celeste* (fr.), pedala stingă, care slăbește sonoritatea, strămutînd seria ciocanașelor, astfel ca să lovească numai o coardă din grupul de 3 ce produce un sunet.

Celestin a fost numită o vechie dispozițiune mecanică destinată a modifica sonoritatea vechielor clavecine. Inventatorul acestei dispozițiunii a rămas necunoscut și deja de prin mij-

locul sec. XVIII însuși mecanismul a căzut în uitare.

Către sfîrșitul sec. XVIII factorul Walker, din Londra, numi *Celestina* o altă dispozițiune mecanică adaptată pianului.

În fine către începutul sec. XIX Zink din Hessen—Homburg numi *Celestine* un instr. complicat, cu 3 claviaturî. Ie lîțînu însă pentru dînsul secretul construcțiunei lui și astăzi nu se știe alt ceva asupra acestui instr. decît că claviatura superioară punea în acțiune un instr. analog cu armonica lui Franklin, claviatura medie punea la dispoziția executantului după voie un piano sau o orgă și claviatura inferioară imita diferite instr.-e de suflare și de coarde.

Cello (it.), presc. a cuvîntului *violoncello*, foarte întrebuințată mai cu samă în Germania.

Celtică, *trompetă c.* v. *Carnir*.

Cembal (fr.) *Cembalo* (it.) presc. curtarea în loc de *Clavicembalo* = *Clavecin* (v.). Factorul Gotfrid Silberman, din Dresda, a numit către 1720 *Cembal d'amour* e specie de clavecin cu coardele de două ori mai lungi decît la acele ordinare; numai tangentele atingînd aceste coarde la jumătatea lor, făceau ca cele două jumătăți vibrau independent, dînd astfel octava sunetului ce l'ar fi dat coarda vibrînd în întregime, cu ușoare batamente, cea ce modifica întru cit-va sonoritatea. *Cembalo omniscordo* sau *Proteus*

a fost numit către mijlocul sec. XVII de către Fr. Nigetti din Florența o specie de clavecin, despre care însă nu se cunoaște nici un detaliu. V. încă *Cimbal*.

Ceng, instr. chinez, de origină foarte veche, pe care-l găsim ortografiat în diferite moduri: *Cheng, Keng, Scheng, Tcheng, Tscheng*, și care după unii autori ar fi purtat încă deosebite nume, astăzi unele date altor instr.-e *lu, Ciao, Ho*. ș. a. Ie format dintr'o cucurbită servind ca rezervoriu, înlocuită adese printr'un gros tub de bambu sau printr'o sferă de lemn, lucrată la strug și dată cu lac. Aierul introdus în aceeașă printr'o țevie, ie distribuit într'o serie de tuburi de diferite mărimi, avind la baza lor ancii libere. Ie cum se vede o mică orgă rudimentară, care cunoscută Chinezilor, după legendele lor, de mai bine de două mii de ani înainte de Era noastră, se găsește astăzi aproape în aceeași stare primitivă. Numărul tuburilor variază de la un instr. la altul, dar pare că unele din iele nu sint puse de cit pentru a da aspect instr.-ului și numărul tuburilor cu ancie nu a trecut nici o dată peste 13. Piin ajutorul unei deschizături practicate la partea superioară, tubul poate fi acordat astfel ca să vibreze sincronic cu ancia; o a doua deschizătură laterală, foarte mică, ie practicată la

baza tubului. Sufind în instr. și lăsind toate deschizăturile libere, nu se aude nici un sunet; dar ie de ajuns a astupa deschizătura de la bază a unui din tuburi, ca raportul indis-pensabil dintre ancie și tub să se stabilească și sunetul să se producă. Pentru a cînta din acest instr., trebuie un suflu puternic și ie foarte ostenitor, unele tuburi ajungind până la 4 m. lungime. Cunoscut din cea mai adincă antichitate în China în Iaponia, în Siam, (unde ieste numit *Ken*, acest instr. a inspirat factorului Kirsnik, din Petersburg, în 1780, introducerea în orgi a unui joc de ancii libere, prima aplicare în Europa a acesteia.

Cenk, vechi instr. arab, cu coarde de pișcate.

Centon (fr.) *Centone* (it.) se zice în general despre un tot format din mici fragmente de proveniențe deosebite. În muzică acest nume se dă la lucrări de dimensiuni importante, opere, oratorii, mese, liturghii ș. a. formate cu melodii, cu fragmente luate din alte lucrări analoage și adaptate cu mai multă sau mai puțină măestrie. De aici verbul a *centoniza* (fr.: *centoniser*, it.: *centonizare*) care exprimă acțiunea acestei lucrări. Astfel se zice de ex. că Sf. Grigorie a centonizat compunind Anfifarul. Un cuvint mai modern care reprezintă acelaș lucru ie *pasticcio* (it.). Tot o specie de

centon sau de *pasticiu* ie și compozițiunea instr.-ală numită *pot-pouri* (tr.), numai acesta ie rezervat pentru lucrări de dimensiuni mai mici. Foarte în favoare pe la începutul sec. XIX, astăzi a decăzut cu totul, cel puțin oficial: compozitorii nu mai iubesc a da acest titlu lucrărilor lor, chiar cind le dau această formă, dar expresiunile: *Selection*, *Illustration*, ș. a. nu reprezintă decit tot o specie de *ghiveci* muzical făcut cu mai mult sau mai puțin gust, și chiar unele uverturi moderne nu au alt aspect.

Ceph v. Cef.

Cercar *la nota* (it.) se numește în arta cîntului, anticiparea ușoară a notei silabei următoare, cum se face în așa numitul *Portament*.

Cervelas (fr.) instr. uzitat în sec. XVII, una din încercările de a se da un bas instr.-elor cu ancie dublă, căutindu-se a se capata o mare lungime a colonei vibrante fără a se da dimensiuni colosale tubului, încercări cari au dus la crearea fagotului.

Ces (germ.) = *do* bemol.

Cesură, în muzică, ca și în versificație, ie un repaus suspensiv, determinat prin construcțiunea ritmică a frazei. Bine înțeles, în cazurile cind muzica ie însoțită de cuvinte, cesurile muzicale trebuie să corespundă cesurilor textului, condițiune adese calcată de compozitorii

puțin scrupuloși, cari sacrifică sensul poetic trumuseței unilaterale ale melodiei. Cind cesura nu ie urmată de o pauză, poate fi marcată printr'un punct pus deasupra notei finale a *incisei* (v.); dar de multe ori concordanța sensului poetic cu cel muzical ie așa de strinsă, că ori ce indicațiune devine de prisos. Cesura poate fi *masculină* sau *femenină*, după cum ritmul ie masculin sau feminin, după cum *ictus* (v.) final cade pe un timp tare sau pe un timp slab. Cite o dată C. ie numai sub-înțeleasă, ascunsă oare cum prin continuarea imediată a frazei muzicale, dar în tot cazul în execuțiune ie trebuie să fie simțită.

Cetera, *Citera*, *Citra* (it.), *Citre*, *Cistre*, *Sistre*, *Cithare* (fr.), *Cithar*, *Zither* (germ.) *Cittern*, *Cithorn* (engl.) ș. a. analoage, o mare abundență de nume pentru varietăți foarte puțin deosebite ale unuia și același instr. uzitate în Evul mediu, dar mai cu samă în favoare în sec. XVI



15. Cetera.

și XVII și date aproape cu totul uitărei în sec. următor. Aceste instr.-e, numite încă în Italia și Franța *chitară germană* sau *engleză*, aveau o tablă de armonie triunghiulară, sau ovală, ca la lăută, dar fundul lat, ca la chitară; gitul lung și

tasta purtînd diviziuni, a cîror număr varia, de altmîntrelea cași acel al coardelor, care varia de la 3 la 12 pîrechî. Acor-dul asemea nu iera fix, și va-ria chîiar la instr.-e avînd ace-laș număr de coarde. Acestea iera de metal și se puneau în vibrațiune prin ajutorul unui plectru. Din marea favoare de care se bucurau în secolii pre-cedenți, în sec. XVIII decăd astfel că mai nu se mai vedeau decît doar în dughenile bîrbi-erilor, pentru distrațiunea cli-enților. În Germania și Anglia, în sec. XVIII se fabricau ce-tere pe gitul cîrora se aplica un mecanism de claviatură. *C. teorbă* iera numele special al instr.-ului cu 12 pîrechî de coarde, pe care germanii îl nu-meau *Zwölfhörigezither* și en-glezii *Bijuga-citter*, nume de altmîntrelea date în general instr.-elor cu un mare număr de coarde, întinse pe 2 cuîere sau chîiar pe 2 gituri (*Archi-cetera*). Instr.-e analoage, cu un mic număr de coarde, și de dimensiuni mici, sunînd sau prin ajutorul unui plectru sau prin ajutorul unui arcuș, se numeau *Cistola*, *Citola* (it), *Cistole*, *Ci-tole*, (fr.) ș. a. Sub numele de *C. antică* se înțelegea vechia *Kitară* (v.) a Grecilor. Pentru *C. austriacă* sau *orizontală* v. *Țiteră*. Cuvîntul *ceteraș* a fost întrebuintat un timp la noi, echivalînd cu acel de muzi-cant, lăutăr.

Ceti (a), pentru cîntăreț sau

intr.-ist iese a executa o com-pozițiune necunoscută lui, de unde expr. de un *bun cetitor*, pentru acel ce execută cu ușu-rință la prima vedere. Pentru compozitor iese a analiza, a jude-ca mental despre efectele unei compozițiuni fără a o auzi în realitate. Atît pentru unii cît și pentru alții, a ceti bine iese un lucru prețios în artă, și da-că această calitate depinde în mare parte de la dispozițiuni naturale, se desvoltă însă mult prin exercițiu.

Cetra (it.), v. *Cetera*.

Ceu-Ku v. *Ku*.

C. F., prescurtare. în partițiuni vechi, în loc de *Cantus Fir-mus*.

C-fa-ut, *C-sol-fa*, *C-sol-fa-ut*, *C-ut*, ierau diferitele nume ce lua sunetul do în solmizarea (v.) prin mutațiuni.

Chabbabel v. *Șababel*.

Chacone (fr.) = *Șiacona* (v.)

Chalil v. *Halil*.

Chalumeau v. *Calamaula*.

Chamade (fr.) *Chiamata* (it) sem-nal dat de dărăbăni și trom-pete pentru a anunța asedia-torilor capitularea asediaților.

Chantbre (fr.) = Cameră (v.)

Chang - *Kati*, mic gong (v.) siamez.

Changuion (fr.) instr. cu anciî libere, specie de acordeon sau mic armoniu inventat către 1846 la Paris.




Chanson (fr.) = cîntec (v.)

Chansonette (fr.) dim. de la *Chanson*, cîntec (v.) de propor-țiuni mici.

Chant (fr.) = cînt (v.)
 Chanter (fr.) = a cînta.
 Chanterelle (fr.) v. *Cantarella*.
 Chanterre (fr.) = *Menestrel* (v.)
 Chanteur, *Chanteuse* (fr.) = cîntăreț, cîntăreață.
 Chantre (fr.), cîntăreț bisericesc, v. *Cantor*.
 Chapeau *chinois* (fr.) = pălărie chineză, v. *pavilion* chinez.
 Chapelle (fr.) = Capelă (v.).
 Chaplachoon, vechi nume dat în Provence unei specii de mici castanete, ne mai uzitate în sec. nostru.
 Caractère v. *Caractere*.
 Charge (fr.) semnal de cavalerie, sunat din trompete în momentul atacului.
 Chasosra, v. *Chatzotzerat*.
 Chasse (fr.) = vînătoare (v.)
 Chatzotzerot sau *Chatzotzerah*, vechiu instr. evreu, care după istoricul Josef pare a fi fost o specie de trompetă dreaptă, lungă de aproximativ 70 cm, făcută în argint; templul posedea 2, dînd sunete deosebite: una pentru a chema pe șefi și alta pentru a aduna poporul. Este unul din rarile instr.-e evreie de care se posedă o reprezentare, căci aceste 2 instr.-e se văd reprezentate pe medalia lui Simeon Bar Cocabh.
 Chaudron (fr.) = Caldare (v.).
 Chaurares (sp.) vechi castanete mexicane.
 Chayna (sp.) sau *Khayna*, specie de mare fluier mexican; o deschizătură longitudinală practică într'o latură a tubului produce o specie de tră-




ganare a sunetului. Un instr. absolut analog se numește în Peru *Quena*.
 Che v. *Ke*.
 Chef (fr.) = Șef.
 Chef *d'œuvre* (fr.) v. *Capo d'operă*.
 Cheie (lat.: *Clavis*, fr.: *Clef*, it.: *Chiave*, germ.: *Schlüssel*, engl.: *Key*) s'a numit prin sec. X și precedenții tastele orgăi, cari în adevăr au funcțiunea unei chei, deschizînd și închizînd intrarea aerului în tuburile sonore. De aici s'a luat numele de *Clavir*, *claviatură*, dat totului format de aceste taste. În practică se scria pe aceste taste literile de la A până la G, cari indicau sunetele corespunzătoare, și s'a dat numele de C. însuși acestor litere. În sec. XI sistemul de notațiune a fost modificat prin introducerea liniilor portativului, și literile nu se mai puneau decît pentru a indica puncte de plecare pe unele linii; aceste litere, cari hotărau numele notelor puse pe liniile lor, și pe cele vecine lor, se numeau *claves signatae*, și prin diferite transformațiuni au ajuns cheile noastre de astăzi. Literile cari au fost întrebuițate la început ca chei au fost: Γ, numită C. *gamma ut*, determinînd locul celui mai grav sunet a sistemului musical întrebuițat pe atunci; f, care determina locul lui *fa*; c, determinînd locul lui *ut (do)*; g, determinînd locul lui *sol* și în fine dd, determinînd locul lui *re*. Dintr'a-

ceste însă prima *f*, și a cincea, *dd* degrabă au dispărut, și principalele întrebuintate au fost acele cari determinau locul semitonurilor în scara naturală; *c*, determinând semitonul *si-do*, și *f*, determinând semitonul *mi-fa*; pentru a fi mai bine marcat aceasta, liniile acestor chei erau colorate: roș pentru *fa*, galbăn pentru *do*. Chiar cheia lui *sol* a avut foarte puțină întrebuintare practică la început, și abia prin sec. XV și XVI începe a apărea mai des. Cînd numărul liniilor portativului s'a fixat la cinci, diferitele chei s'au întrebuintat astfel:

Cheia lui *fa*, raportînduse la nota *fa*₂, care din litera *F* prin diferite transformări a ajuns astăzi  s'a întrebuintat pe linia a patra, pentru bas, pe a treia, pentru bariton, și mai rar pe a cincea, pentru contrabas (voce); astăzi întrebuintarea iei pe linia a patra ie generală, atit pentru vocile cit și pentru instr.-ele ce dau sunete grave. Ie de remarcat că această cheie se întrebuintează atit pusă drept  cit și resturnată .

Cheia lui *do*, derivată din litera *C*, raportîndu-se la nota *do*₃, s'a întrebuintat mai pe toate liniile portativului: pe întâia pentru sopran, pe a doua pentru mezzosopran, pe a treia pentru altist, pe a patra pentru tenor; astăzi această *C*. dispăre din ce în ce, atit pen-

tru voci, cit și pentru instr.-ele acute generalizîndu-se întrebuintarea cheiei lui *sol*; totuși pentru vocile de altist și de tenor prezintă avantaje: altistului, portativul cu cheia lui *do* pe linia a treia îi reprezintă registrul de putere, și tenorului aceiași cheie pe linia a patra îi dă notele la adeverata lor înălțime. Pentru instr.-e această *C*. se mai întrebuintează pe linia a treia pentru violă, pe linia a patra pentru unele note acute ale violoncelului și ale fagotului; se mai întrebuintează încă pentru unele instr.-e *alto* sau *tenor*.

C. lui *sol*,  derivată din litera *g*, și  raportîndu-se la nota *sol*₃,  se întrebuintează exclusiv pe linia a doua și întrebuintarea iei se generalizează astăzi pentru toate vocile și instr.-ele acute, ceia ce constituie un abuz, mai cu samă pentru vocea de tenor, căreia nu i se indică cel puțin că notele sînt scrise cu o octavă mai sus; în unele partițiuni (mai cu samă engleze) găsim partida tenorului scrisă pe un portativ cu o dublă *C*. de *sol*, ceia ce indică această transpunere, dar aceasta numai a rare ori. Mai mult încă, notațiunea așa zisă uniformă, adoptată de unele muzici militare, armonii și fanfare, tinde a generaliza întrebuintarea cheiei lui *sol* pe linia a doua, chiar și pentru instr.-ele grave. În afară de pe linia a doua,

C. *sol* a fost întrebuințată și pe linia întâi, pentru vocea de sopran acut, dar de puțină compozitori (Lulli de ex.) și pentru puțin timp.

Numele de C. se mai dă cuielei sau șuruburilor, de lemn, de os sau de metal, cari servesc a da o mai mare sau mai mică tensiune coardelor sonore, și prin urmare a le acorda la diapazonul voit.

Instr.-ul în formă de \bar{i} (v. *accordoir*) ce servește acordului pentru a întoarce șuruburile ce întind coardele pianului, a harpei ș. a. încă se numește C.

Tot numele de C. (germ. *Klappe*.) se dă micelor mecanice, formate dintr'o pîrghie și o supapă, cari permite instr.-iștilor deschiderea și acoperirea bortei laterale ale unor instr.-e de suflare, ca flautul, clarinetă, ș. a. Instr.-iștii dorind a da o cit mai mare întindere instr.-elor de suflare, s'a practicat în corpul acestora un număr din ce în ce mai mare de borte laterale și cromatismul cerind creșterea acestui număr, s'a văzut că numărul degetelor nu mai ie suficient pentru acoperirea tuturor bortei laterale necesare; aceasta a adus invențiunea cheilor. Data acestei invențiuni nu ie cunoscută. Unele monumente greco-romane ne-au conservat figura mai multor instr.-e, în care borte practicate în corpul tubului sint garnisite de o spe-

cie de mici tuburi; unii autori au considerat aceste tuburi drept chei, destinate a astupa aceste borte, cind nu trebuiau să fie întrebuințate; după alții aceste mici tuburi nu serveau decit a pogori cu $\frac{1}{2}$ ton sunetul corespunzător bortei în care iera introdus, astfel că acest mic tub adițional nu servea de cit a schimba tonul instr.-ului. În săpăturile de la Pompeia s'a găsit o specie de fluier cilindric, de fildeș, în perețele căruia sint practicate 15 borte, cari nu pot fi acoperite de degete; pe corpul instr.-ului însă, lunecă, fără pierdere de aer, 15 inele metalice, fie care cu cite o deschizătură corespunzătoare celor 15 borte laterale ale instr.-ului; astfel că prin învîrtirea lor aceste inele pot după voința executantului să acopere sau să descopere bortele laterale ale tubului instr.-ului. Ambele aceste sisteme însă sint trăgănate, cer timp, și trebuia a se găsi mijloace mai expeditiv, ceia ce a adus mai întâi construirea instr.-elor în diferite tonuri, apoi, prin cheile, în sensul în care le înțelegem astăzi, instr.-ele cromatice, omnitonice. Naturalminte, la început muzica mărginindu-se la modulațiile în tonurile relative, s'a căutat a se da instr.-elor fabricate într'un ton dat posibilitatea a modula în tonurile relative aceluși ton; aceasta se obținea prin una sau două chei adaptate instr.-

ului. Cu timpul, numărul acestor chei crește succesiv, și în unele instr.-e moderne numărul se suie la peste 20. Sistemul de chei astăzi ie aplicat exclusiv la instr.-ele de suflare cu gură și cu ancie (fluiere; flaute, clarnete, oboie, saxofon, fagote s. a.), dar în sec. XVIII și către începutul sec. XIX s'a cercat a se aplica acest sistem și la instr.-e cu bocal: bugle, trompete ș. a. Aceasta însă fără succes, și pistonii au făcut cu totul să dispară aceste încercări. În sec. XIX sistemul de chei simple i-a succedat un mecanism imaginat mai întâi de Gordon în 1827 și perfecționat apoi de Böhm. Acest sistem ușurează enorm mecanismul instr.-elor de suflare și permite execuțiunea unor figuri și pasaje inexecutabile pe instr.-ele cu sistemul de chei ordinare. Iată în ce constă principiul acestui sistem: un deget, astupind o bortă laterală, apasă în acelaș timp un mic inel (de unde numele de *sistemul cu inele*), care printr'o vargă corespunde cu o cheie ce poate acoperi o altă bortă laterală, așa că în acelaș timp un acelaș deget îndeplinește două deosebite funcțiuni. Deja alte încercări fusese făcute în aceiași direcțiune; așa Jansen inventase sururile, cari în 1824 fusese aplicate clarnetei. Sistemul lui Böhm însă aplicat mai întâi flautului, apoi clarnetei și o-

boiului, n'a întimpinat greutatea decit la fagot, unde vergile inelilor, din cauza lungimei lor, produc adese o specie de clempanitură desplăcută și necesitează dese reparațiuni.

Cheipour v. *Şeipur*.

Chelys v. *Helis*.

Chemam v. *Keman*.

Cheng v. *Ceng*.

Chenonic v. *Kenonic*.

Chentema v. *Kentema*.

Cheurette (fr.) v. *Cabreta*.

Cheruvic v. *Heruvic*.

Chevalet (fr.) = seăunaș (v.)

Cheville (fr.) = cui sau șurub ce servește a întinde coardele în instr.-e.

Chevrette (fr.) v. *Cabreta*.

Chevroletlement (fr.) v. *Bockstriller*.

Chiarentana (it.) vechi dans popular.

Chiave (it.) = cheie (v.)

Chiesa (it.) = biserică (v.)

Chifonie, *Chimfonie* (fr.) unul din vechile nume purtate de instr.-ul numit în urmă *vielle* (v. *Ligură*)

Chikara v. *Şikara*.

Chilchil (sp.) sau *Chhilchil*, *Khilchil* (Kilșil) se numește în Mexico o specie de mari castanete.

China. În Analele Chinei și în toate scrierile autorilor cerescului imperiu se vedei și narrațiuni de fapte cari arată că muzica s'a bucurat din cea mai adincă antichitate de o mare favoare și de o mare considerațiune, atit în fața poporului cit și în fața celor puternici.

Dar dacă din aceste circumstanțe am deduce că muzica a trebuit să primească o mare dezvoltare și să atingă un înalt grad de perfecțiune, ne-am înșela. În adevăr, dacă în scrierile acelor ce s'au ocupat mai detaliat cu muzica chineză, savanți, misionari sau simpli voiajuri, lasăm la o parte evidenta indulgență binevoitoare a unora, sau scrutarea prea severă a altora, și ne uităm la fapte, la sistemul muzical și teoria acestui sistem, la instr.-ele lor musicale, vedem cu mîerare, că la acest popor a căruia organizațiune socială datează de sute de secolii, muzica, cu toată favoarea și considerațiunea de care s'a bucurat totdeauna, iese într'o stare așa de primitivă, că s'ar putea spune că iese aceiași pe care o aveau cu cîteva mii de ani mai înainte.

Tradițiunea chineză face să se suie originea muzicii la o epocă extrem de îndepărtată; dar, pe cînd la celelalte popoare i se dă o sursă nimic mai puțin decît divină, chinezii atribuie invențiunea muzicii pur și simplu primului lor împarat, Fo-hi, care după unii nu ar fi fost altul decît Noe însuși, după alții un simplu contemporan al acestuia. Spațiul nu ne permite a reproduce aici basmele și legendele privitoare la muzică, ce apar în cursul secolilor în istoria Chinei, basme și legende cari ar pu-

tea fi luate drept concepțiuni poetice sau drept simple divagațiuni, după dispozițiunile spiritului cetitorului. Ceia ce iese mai important în aceste basme și legende, iese analogia ce iese prezintă cu acele privitoare la muzica și muzicanții Greciei vechi, astfel că dacă au fost cronicari cari au atribuit Chinezilor paternitatea acestor basme și legende, au fost și de acei cari au intervertit rolurile.

Din cele mai vechi timpuri, Chinezii au avut o notațiune muzicală, notațiune bazată pe semnele alfabetului lor, către care se adaugă diferite altele pentru ritm, măsură, pauze, expresiune. Sistemul lor muzical se bazează pe împărțirea octavei în 12 semitonuri, pe care le numesc *liu*, și pe scara diatonică. Numai, clasicismul a avut totdeauna o versiune pentru semiton, ceea ce a făcut pe mulți a susține că sistemul lor ar fi pentacordal, adică bazat pe cele 5 grade fără semitonuri:

*fa, sol, la, *, do, re, *, fa.*

Chiar și azi muzica religioasă, și vechile lor cîntece tradiționale afectează această formă arhaică, înlăturînd semitonurile din gamele lor; dar, atît instrumentele lor, cit și cîntecele lor populare, dovedesc că semitonurile sînt departe de a fi «tot atît de netrebuitoare în muzică precum ar fi un al șaselea deget la mîină».

În descrierea teoriei lor muzicale dealmîntrelea, scriitorii chinezi, ca și toți Orientalii, se servesc de termîni simbolici, de fraze parabolice, punînd relațiuni între cele 12 semitonuri și cele 12 evoluțiuni ale lunii împrejurul pămîntului, și alte fapte analoage, cari nu fac decît a o întineca și cari desigur nu sînt străine stărei neprogresive a muzicei în țara lor.

În instr.-ele lor muzicale se poate vedea o foarte mare varietate, atît prin formă cit și prin materialul sonor; dar mai toate aceste instr.-e, dintre cări unora li se atribuie o vîrstă de mai bine de 2 mîi de ani, sînt într'o stare cu adevărat primitivă.

În fruntea instr.-elor de coarde trebuie a pune pe acele numite *Kin* și *Ke*, instr.-e chineze prin excelență; celelalte, *Gut-Kom*, *Pun-gum*, *Sam-jin*, specii de cetere cu mai multe sau mai puține coarde, *Teng*, o specie de țîmbală, ș. a., sînt instr.-e cari par a fi importățiuni de la Indieni și de la Arabo-Perșani.

Acelaș lucru îe cu instr.-ele lor de suflare: *Io*, *Ti*, *Siao*, fluier, oboie, nai, precum și diferitele trompete fabricate în lemn sau metal; singurul care le aparține în propriu îe așa numitul *Ceng*, care poate fi considerat ca străbunul orgăi.

Dar specia în care Chinezii sînt prin excelență bogați, și care predomină în orchestrele

lor, îe acea a instr.-elor de percusiune; aici vedem o serie nesfîrșită de *gong-uri* și *tam-tam*, de dobe și darabani (*Ku*), de clopote și clopoțel (*Ciung*) de talgere și dairele și pe lingă această destul de întinsă serie de agenți, în cari membranele, sticla, lemnul și metalul se întrec în sonoritate, vine să se alinieze așa numitul *King*, care îeste poate cel mai curios instr. muzical ce există, căci îesfe format din pietre sonore.

La cuvintele respective se poate vedea descrierea pedit spațiul permite a acestor diferite și curioaze instr.-e; aici sîntem siliți a ne mărgini la cele spuse mai sus.

Chindia arie și dans popular, analog cu dansul numit de *Brîu*.

Ching v. *King*.

Chine v. *Kyrie*.

Chirimia (sp.) specie de fluier uzitat în America centrală; îe format dintr'un tub de teracotă lung aproximativ de 20 cm. Aztecii îl numeresc *Uilacapitzli*.

Chiroplast, nume format din grecește, și atribuit de J. B. Logier, din Londra, unui aparat inventat în 1814 și destinat pianistilor pentru a împiedeca mina de a lua o pozițiune disgratioasă și defavorabilă și indirect pentru a-î da mai mare extensiune și mai multă flexibilitate. Iera construit tot de metal, ceia ce-î ridică mult prețul. Mai tirziu Fr. Stöpfel și F. Kalkbrenner căutară a-î

aduce perfecționări (*Chyrogymnaste*, 1818) și deși s'a aruncat de la început mult praf în ochii publicului, totdeauna încercările de acest gen au fost repede înlăturate. Un elev care cu adevărat ar avea nevoie de ast-fel de aparate pentru a nu contracta dispozițiuni defectuoase, va fi totdeauna accesibil acestor dispozițiuni îndată ce aparatul nu va mai fi la locul lui; cel mai bun aparat de acest gen iese un bun și sever profesor. Cu toate acestea, încercările în această direcțiune nu au lipsit și vedem pe rind apărind *Dactilion* a lui H. Herz (Paris 1835), apoi *Klavier-Fingebildner* a lui H. Seeber, din Weimar, *Automatische - Klavier-Handleiter* a lui W. Bohrer ș. a. cari au avut sau au trecut pe lângă elevii inventatorului și dispar aproape cu acesta.

Chirula, mic fluier bearnez, lung aprox. de 32 cm. Ie de obicei acompaniat de *Tamburina*, care desmintind aparențele date de numele seu, iese un instr. de coarde lovite. Acelaș instr.-ist ține fluierul c'o mină și cu cealaltă lovește c'o baghetă *tamburina* pe care o ține pe braț.

Chitara (it: *Chitara*, fr: *Guitare*, germ: *Guitarre*, sp: *Guitarra*) iese un instr. care în afară de analogia în nume nu are nimic comun cu vechia *Kitara* (v.) a Grecilor, care nu iese alt ceva de cât o liră a căreia

conformațiune necesita a fi ținută cu amindouă minile și rezemată de piept, de unde numele iese. C. modernă constă dintr'o ladă de rezonanță de



16. Chitara.

o formă amintind fi gura numărului 8; această ladă iese formată din 2 table, late, paralele și unite între iese prin fascii laterale; tabla de deasupra prezintă în mijlocul iese, sub coarde, o tăetură circulară numită *rozeta*. Gitul, destul delung, poartă o tastă cu diviziuni pe care executantul apasă cu degetele pentru a obține variațiuni în lungimea coardelor. Aceste sint în număr de 6, dintre cari 3 de intestine și 3 de matasă învalite. Acordul, care a variat cu timpul și cu numărul coardelor, la C. modernă iese urmatorul:

$mi_1, la_1, re_2, sol_2, si_2, mi_3$
putind însă fi modificat prin ajutorul unui *capo d'astro* mobil, ceia ce ușurează mult mecanismul instr.-ului. Muzica pentru C. se scrie în cheia de *sol*, pe linia a doua, notindu-se însă cu o octavă mai sus de cum sună.

După toate probabilitățile C. a văzut ziua în Spania, ca imitațiune al *El Aud*-ului introdus prin Mauri; nimic însă nu se poate afirma asupra acestor timpuri primitive; to-

tuși în sec. XI C. ie cunoscută în Franța, unde ie numită *guiterne* și *guitere*. Numai, pe atunci, iera un instr. cu lada sonoră bombată (ca la Cobză), cu gitul scurt, fără diviziunii pe tastă și numai cu 3 coarde duble. Cu timpul numărul acestora variaza, dar în sec. XVI încă Virdung (1511) numește *quinterre* un instr. de forma lăutei și avind 5 parchi de coarde. Cam către această epocă apare prima metodă de C., publicată la Valencia de către L. Milan (1534). În sec. următor însă Praetorius (1618) dă numele de *Chiterne* sau *Quinterna* unui instr. cu lada de rezonanță lată și cu 4 sau 5 parchi de coarde. Acordul acestor instr.-e vechi, ca și a tuturor celorlalte de pe timpul lor, a variat. La sfirșitul sec. XVIII coardele duble sînt înlocuite prin coarde simple și C. trecind din Italia în Germania (1788) factorul J. A. Otto, din Jena îi adăuga o a șasa coardă, fixindu-se acordul după cum ieste și azi obișnuit.

Din cauza sonorității ieii pline și armonioase, C. s'a bucurat în tot timpul sfirșitului sec. XVIII și prima jumătate a sec. XIX de favoarea cîntăreșilor, acompaniind minunat vocea. În orchestră în timpurile mai moderne n'a fost întrebuintată; totuși Rossini în *Barbierul din Sevilla* și Donizetti în *Don Pasquale* o admit ca acom-

paniatoare pe scenă și dacă de pe la mijlocul secolului prin popularizarea pianului iea ie căzută din favoarea de care se bucura, totuși poate număra între adepții ieii pe marele Paganini și pe Berlioz. În orchestrele populare italiene și în estudiantinele spaniole și provenșale C. joacă rolul de bas al mandolinelor.

La noi C. și-a făcut aparițiunea pe la 1824, pe timpul domniei lui Ioniță Sturza, și după ce s'a bucurat de marea favoarea a boerilor de pe atunci, a căzut astfel că azi rarî sînt acei cari se mai văd acompaniindu-se cu iea. Vornicul T. Barada, a scris o metodă pentru C., prima lucrare despre muzică în limba noastră, lucrare care însă n'a văzut lumina publicității.

În timpurile mai nouă factorii au făcut diferite încercări de a reda C.-ei vechia-i favoare, făbriind instr.-e îngrijite, variind numărul coardelor și acordul lor, perfecționind mecanismul de acordare, punindu-i două gituri (v. *Chitarone*), fără însă a capata o creștere văzută de favoare.

C. armonică a fost numită în 1820, de Villeroy, din Lille, un aparat destinat a da mai multă puritate sunetelor armonice ale C.-ei.

C. cu clavier (germ: *Tastensau Pianoforte-Guitarre*) a fost numita o C. care avea lingă tabla de armonie un

mecanism de ciocanașe cari loveau coardele, scutind astfel de a le pișca cu degetele, ceia ce nu ie tocmai plăcut, mai cu samă damelor chitariste.

C. de amor (fr: *Guitare d'amour*; germ: *Liebes Guittare*) a fost numită la 1823, de către J. G. Stauffer, din Viena, o specie de *Viola di gamba*, (germ: *Knie-Guittarre* sau *Violoncell-Guittarre*) combinațiune de chitară și violă, a căreia coarde ierau puse in vibrațiune de un arcuș (germ: *Bogen-Guittarre* it: *Chitara con arco*).

C. engleză sau *C. germană* (it: *Tedesca*) a fost unul din numele date în Franța și Italia instr.-elor numite încă *Cetera* (v.)

C. harpă, *C. liră* au fost nume date de diferiți factori (Mouget din Lion 1811, Levieu din Londra 1825, Ventura din Londra 1825 ș. a.) la instr.-e cari mai mult sau mai puțin aminteau forma unei lire în darăptul căreia iera un git de chitară purtind diviziumi. Ierau cu 6 sau cu 9 coarde.

Chitarino (it.) dimin. de la *Chitară*, instr. cu 4 sau 6 coarde, întrebuintat în Italia în sec. XVII.

Chitarist ie acel. ce cintă din Chitară sau se acompaniază cu iea.

Chitarone (it.), augmentativ de la *Chitară*, iera un instr. pe care muzicografii il confundă adese cu *Arhilăuta* și cu *Teorba*, dar impropriu, căci pe

cind acestea aveau lada de rezonanță bombată, formată din doage, C.-le, după spusa lui P. Mersenne, care-l numește *Guiteron*, avea fundul lat, format dintr'o tablă. C.-le apare pe la sfirșitul sec. XVI și ie foarte uzitat atit în sec. XVI cit și în sec. următor; ca și instr.-ele cu care ie confundat, avea o lungime de mai bine de 2 m. și coardele de metal, în număr de 14 până la 20, împărțite în 2 grupuri întinse pe 2 cuiere, și puse in vibrațiune de un plectru, îi dădeau o mare sonoritate, ceia ce făcu pe Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverde, a-l întrebuinta în orchestră, incredințindu-ı execuțiunea basului continuu, pentru acompaniarea monodiilor lor. Aparițiunea Clavecinului însă il inlătură. C.-le a fost numit cite o dată *Tiorba romana*; în schimb însă la Neapole se dă numele de C. unei specii de *mandole* mari, cu 8 coarde, și tot C. se numesc niște instr.-e cu mult mai simple și avind numai 2 coarde.

Chiterna v. *Chitară*.

Choeur (fr.) = *Cor* (v.).

Chosfar v. *Șofar*.

Choir (engl.) = *Cor* (v.). *C.-organ* se numește în Anglia sau o orgă mică, destinată pentru a acompania corul, sau într'o orgă mare, cu 3 manuale, manualul superior, cel principal numindu-se *Great-organ* și cel inferior *Swell-organ*.

Chor (germ.) = *Cor* (v.)

C.-alumnate se numesc în Germania școlile alipite pe lângă capelele bisericesti, școli destinate a instrui copii pentru aceste capele.

C.-direktor, în teatre, dirigiu-torul și instructorul corurilor.

C.-führer, șef de atac, primul cîntăreț de la fie care partidă dintr'un cor.

C.-praefect, în bisericile pro-testante, acel ce instruește și dirige corul în lipsa șefului.

C.-regent, în bisericile căto-lice, conducătorul și instructo-rul corurilor.

C.-sänger, = corist (v.)

C.-ton sau *Orgel-ton* se nu-mea în Evul mediu tonul du-pă care se acorda orgele bi-sericești și după care cînta co-rul, prin opoziție cu *Kammer-ton*, tonul muzicii de cameră și de orchestră, care iera cu un ton mai jos.

Choragium (lat.) *Horagion* (gr.) se numea locul de întrunire a corului, unde se exercita și pregătea pentru reprezinta-țiunii.

Choragus (lat.), *Horagos* (gr.), se numea cel ce conducea co-rul și prin extensiune cel ce întreținea un cor pe spesele lui. La Atena mai cu samă iera o sarcină foarte invidiată acea de a întreținea un cor (*Horagia*); se țineau concursuri între mai multe coruri și învin-gătorului i se oferea ca premiu un *triped*, consacrindu-se un monument pentru comemorarea acestei victorii (*monumente cora-*

gice). Cele mai remarcabile, cari au ajuns până în zilele noastre, sînt acele al lui Lisicrate (335 în. d. Chr.) și al lui Trasilos, din acelaș secol.

Choral (germ.) v. *Coral*.

C.-basset, joc de orgă de un pi-cior, analog cu acel numit *Bauernflöte*.

C.-bearbeitung, armonizare a u-nui coral, fie notă contra notă, fie o lucrare mai dezvoltată, în formă de canon, fugă ș. a. V. *Cantus firmus*.

C.-buch se numește ori ce colec-țiune mai mare sau mai mică de melodii de corale destinate serviciului religios, prin opo-zițiune cu *Gesang-buch*, care nu conține decit melodiile acestor corale.

C.-fuge, sau

C.-kanon, fugă sau canon lucrat pe tema melodică a unui coral.

C.-note iese notațiunea uzitată pentru *Cîntul plan* (v.) în vechile antifonare și cărți bisericesti, notațiune cunoscută încă sub numele de *nota quadrata* (v. *Notațiune*)

C.-prästant, se numește în orgă un joc de 4 picioare, pe care se execută melodia în corale.

C.-vorspiel, preludiul lucrat pe tema unui coral și destinat orgăi.

Choral (fr.) v. *Coral*.

Choralion v. *Aeolodicon*.

Choraula (germ., din lat.) se nu-mește în bisericile catolice sa-la destinată studiilor corului, de unde numele de *Choraulen*, dat copiilor din cor. La vechii

Greci *Horaules* se numea muzicantul care acompania corul cîntînd din *aulos*.

Chorda (lat.), în scrierile autorilor cari au scris în limba latină, echivalează nu numai cu cuvîntul *coardă* (v.) în sensul care i-l dăm noi azi, dar și cu cuvîntul *sunset* (v.).

Chordaulodion (din gr.), instr. automat imaginat și construit către 1809 de F. Kaufmann, din Dresda; intrunea timbrul pianului și acel al flautului (de unde numele dat). Ideia a servit în urmă altor factori pentru a construi diferite alte instr.-e (v. *Armonicord*).

Chordometer (germ., din gr.) instr. pentru a măsura diametrul coardelor, *calibru* (v.).

Chordotonon (gr: *Hordotonon*) ȳera după unii scăunașul destinat a întinde coardele în monocord sau alt instr., iar după alții însuși monocordul.

Chorea (lat.) *Horeia* (gr.) = cor dansat. În vocabularul modern nu există un cuvînt unic care să intrunească în sine ambele aceste idei: dans și cînt.

Chorege (fr.) v. *Choragus*.

Choregraphie sau *Choreographie* (fr. și germ.), arta de a nota pasurile și evoluțiunile dăntuitorilor prin diferite semne grafice. După unele ieroglife, pare că vechii Egipteni aveau așa ceva și despre Romani asemenea se crede că nu ignorau această artă; totuși dacă o ast fel de notațiune a existat la ȳei, a fost cu desărvir-

șire pierdută. În timpurile moderne această artă a fost imaginată de călugărul Thoinot Arbeau, din Langres, care publică în 1588 un op asupra ȳei, numind-o *Orchessographie*. Numele de C. i-l dădu dăntuitorul parizian Lefeuillet. Perfecționată de Beauchamps, această notațiune a fost singura cunoscută și întrebuintată pană la Revoluțiunea franceză. Astăzi fie care maștru de balet ȳi are modul seu particular de a nota.

Choreus (lat.) *Horeios* (gr.), picior poetic format dintr'o silabă scurtă, urmată de una lungă: — —. S'a numit astfel fiind că ȳera piciorul fundamental al ritmului dansului; se mai numea și *Trocheus*. În muzică corespunde figurii



Choriambos (gr: *Hor. . .*), picior poetic combinat din 2 silabe scurte între 2 silabe lungi, sau mai bine compus dintr'un *iamb* și un *coreu*: — — — —. În muzică ȳi corespunde figura:



sau altele analoage.

Chorist (germ.), *Choriste* (fr.) = Corist (v.).

Chorodidascal v. *Horodidaskalos*.

Chorus (lat.) = Cor (v.) Din cele întăi timpuri ale Creștinismului, și pană prin sec. XIV numele C. a fost dat la mai multe instr.-e, unele cu totul deosebite de altele. Ast-fel în

sec. V iese un instr. cu un tub dublu, un fel de fluier. Din sec. VIII până în sec. X vedem sub acest nume un instr. format dintr'o cutie dreptunghiulară de piele, în care sînt implantate de o parte 2 tuburi, de alta unul singur, pentru însuflarea aerului. În acelaș timp se numea C. o specie de ceteră cu 4 coarde. De prin sec. X până în sec. XIV se dă acest nume unei specii de mică dărăbăni și în acelaș timp vechiul instr. de suflare iese forma unei sfere în care sînt implantate de o parte îmbucătura și de altă parte un tub terminat cu un pavilion în forma unui cap de animal. Din sec. XIV însă numele de C. dispăre dintre instr.-ele muzicale.

Chresis (gr.) v. *Melopeia*.

Christmas-Carol (engl.), cîntece monodice sau corale, cu texte tratînd subiecte religioase, ce se cîntă în Anglia în zilele Crăciunului (v. *Carole* și *Noel*).


Chroa v. Hroa.

Chroma v. *Croma*

Chrono v. *Crono*

Chrotta (lat.) v. *Crut*.

Chula (port.) dans și arie populară portugheză. Dansul iese semanat din cînd în cînd de fraze cîntate, a căror text iese o serie de nesfirșite variațiuni asupra unei teme date. Provinciile Minho și Duro sînt leagănul acestui tip clasic al muziceii populare portugheze

Chûl: (fr.) = cădere, notă de ornament întrebuițată în vechiul cînt francez și chiar în muzica de clavicîn. După unii, însemnată printr'un mic c pus înaintea notei, (d'Anglebert, 1689), se executa ca o apoggiatură inferioară, care lua $\frac{1}{2}$ din valoarea notei înaintea căreia iese pusă. După alții (Loulie 1798), însemnată printr'o linie oblică, pusă tot înaintea notei ce orna, , nu iese decît un *portament* (v.), lîndu-și valoarea de la nota precedentă. S'au transformat cu timpul în *nota mică*.

Chymbale (vechi fr.) = *Cimbale*.

Ci, una din silabele întrebuițate în așa numita *Bebisatio* (v.).

Ciacan (boem: *Czakan*), specie de *fluier-baston* (germ: *Stockflöte*) altă dată foarte în favoare în toată Austria: construit în deosebite tonuri, de o extensune de 2 octave, avea pliscul întors în unghiu drept cu corpul instr.-ului, ceia ce-î dădea mai mult aspectul seu de baston. În 1830, Krämer a publicat la Viena o metodă pentru acest instr., care astăzi se întilnește din ce în ce mai rar.

Ciacona (it.), *Chaconne* (fr.), dans și arie, de origină italiană, în masura $\frac{3}{4}$, și mișcare moderată, ceia ce o deosebește de *passe-calle*, care iese mai înceată, și cu care iese analoagă în formă, ambele fiind formate dintr'o serie de fraze, variațiuni construite pe un bas obstinat, de 4, cel mult 8 tacte, repetat

tot timpul cit durează bucata. Cele mai de multe ori acest bas rămâne absolut neschimbat; une ori și îl ie ornat și variat. Numărul variațiunilor ie facultativ și sint compozitori cari au mers departe cu acest număr (Händel, C. în *sol* maj., 62 de variațiuni). Ca frumoase ex. de C. se pot cita ultimele părți din sonata pentru violină, în *re* min., de I. S. Bach, și simfonia în *mi* min. de Brahms. Ciaconetta (it.), diminutiv, *Ciaconă* cu un mic număr de variațiuni.

Cialamello (it.) v. *Calamaula*.

Ciang-Ku, ortografiat de muzicograful Europei *Tchang-kou* și *Tsang-kou*, mică darabană uzitată în China și Japonia; are forma unui cîsornic de nisip și o baghetă transversală poate modifica tensiunea membranelor.

Ciao sau *tchao*, unul din numele purtate de instr.-ul chinez numit în urmă *Ceng* (v.); după P. Amiot ar fi al doilea.

Ciardaș (ung: *Czardas* sau *Csardas*) dans și arie de origină modernă, popular în Ungaria. Nu are o formă hotărîtă, constind dintr'o serie de fraze în $\frac{2}{4}$, de o mișcare vioaie, mai de multe ori repetate. De multe ori, o introduțiune în acelaș ton și aceeași măsură (rar în $\frac{4}{4}$), dar de o mișcare mai moderată, înceată chiar, avînd multă analogie cu doinele noastre, precedează C.-ul propriu zis, care în acest caz se numeș-

te *Fris* sau *Friska*, introduce-re însuși numindu-se *Lasu*. Ar fi imposibil unui descendent de al lui Atila a privi și asculta cu indiferență acest dans. Totuși, ie evident că numai dansul, foarte variat în mișcări, dar de un caracter lasciv, aparține în propriu Ungurilor, muzica aparținînd Țiganilor, pe care nimene nu numai nu i-ar putea întrece, dar nici macar ajunge în diversitatea în mișcare, în modl langaros, trăgănat, a lene, dacă se poate spune, cum execută unele pasaje, în furia cu care atacă pe altele.

Cibrum v. *Cribrum*.

Ciclic, se zice despre formele bucăților de muzică instr.-ală formate din mai multe părți. Ast-fel *formă ciclice* sint atît *Sonata*, *Sinfonia*, *Quartetul* ș. a. între formele moderne, cit și *Suita*, *Partita*, *Serenada* ș. a. între formele secolilor trecuți. Aceste forme constau fiecare din 3, 4 sau mai multe părți, cari luate izolat, pot fi considerate ca absolut independente una de alta, dar cari, auzite sau analizate reieșă clar că au fost create pentru a fi executate împreună și că prezintă înrudiri în tonalitate, în modul dezvoltării, și adese în motive chiar. Tipul formelor ciclice moderne ie *Sonata* (v.) a căreia formă o dată stabilită, a fost în urmă adoptată pentru celelalte forme de ansamblu instr.-al.

Ciclu tonal se numește seria ce-

lor 12 tonalități mergînd din quintă 'n quintă (de unde încă numele germ: *Quintenzirkel*) și ajungînd iarăși la cea primitivă: *do-sol-re-la-mi-si* (*fa* ♯) *sol* ♮ — *re* ♮ — *la* ♮ — *mi* ♮ *si* ♮ — *fa* — *do*. Cum se vede pentru a parcurge întregul *C. t.*, trebuie a face unde-va o schimbare enarmonică. Această serie îe baza temperamentului și stabilită deja în 1722 pentru instr.-ele cu claviatură, a fost consacrată prin celebra colecțiune a lui I. S. Bach: *Volltemperirtes Klavier*. Până aproape de mijlocul secolului nostru s'a considerat *C. t.* ca baza cea mai puternică a științei muzicale, a studiului armoniei, și numai în urma studiilor lui Dehn, Hauptmann ș. a. s'a văzut că aceasta n'a fost în realitate de cit o formulă arbitrară, învechită deja, care n'a fost pusă cu adevărat în practică nici chiar de cei ce au patronat-o.

Cieca (it.) = oarbă. V. *Apo-giatură*.

Cifra (a), se numește în studiul muzicii a pune cifre și deosebite semne convenționale deasupra notelor unei partide de bas, pentru a indica astfel armonia ce trebuie realizată deasupra aceluși bas (v. *Bas cifrat*).

De și această specie de notațiune muzicală a pierdut mult din importanța ce avea la început, și astăzi îe întrebuințată aproape exclusiv numai

pentru studiile elementare ale compozițiunii, timpurile moderne î-au adus perfecționări corespunzînd progreselor făcute de armonie; astfel se poate spune că intru cit privește armonia cu note reale, totul se poate cifra și chiar mare parte din notele străine acordurilor pot fi indicate prin cifre. Dacă însă pe de o parte se poate regreta că neglijarea studiilor acompanierii pe claviatură a basului cifrat și pierderea unora din tradițiunile acestor studii, au făcut că multe din compozițiunile secolilor trecuți prezintă dificultăți serioaze de execuțiune, și pentru majoritatea muzicanților, sint aproape indescifrabile, nu îe mai puțin adevărat că întrebuințarea exclusivă a basului cifrat în studiul armoniei împiedică pe elevi de a studia mai aprofundat modul de a găsi însuși un bun bas.

Orî cum, iată regulile privitoare la cifrele puse deasupra unui bas. Intru cit privește regulile relative la alegerea cifrelor ce trebuiesc sau se pot pune, a *cifrării* însuși a basului, a încatenărilor de acorduri potrivite acestuși bas prin urmare, îe o chestiune de domeniul studiului intim al armoniei, în a căror detaliu nu putem intra aici.

1) Cînd o notă a basului nu are nici o cifră deasupra îei, îea poartă totdeauna acord perfect.

2) O cifră pusă deasupra unei note a basului indică intervalul ce trebuie să formeze nota reprezentată prin acea cifră cu nota basului.

A musical score in G major (one sharp) with a treble clef and a bass clef. The bass line contains five notes: G2, A2, B2, C3, and D3. Above each note is a number indicating an interval: 1, 3, 2, 4, and 4. The notes above the bass line are: G3 (interval 1), B3 (interval 3), A3 (interval 2), E3 (interval 4), and D3 (interval 4).

3) Un accident pus înaintea unei cifre înseamnă că nota

reprezentată de acea cifră trebuie să fie afectată de acel accident.

4) Un accident pus deasupra unei note a basului, cu sau fără altă cifră deasupra lui se rapoartă la terța notei basului.

5) O cruce mică (+) pusă sub o cifră, deasupra unei note a basului, înseamnă că terța notei basului ie sensibilă; pusă înaintea unei cifre înseamnă că nota reprezentată prin acea cifră ie sensibilă. Se întrebuintează numai în acorduri cu dominantă ca fundamentală.

A musical score in G major with a treble clef and a bass clef. The bass line contains five notes: G2, A2, B2, C3, and D3. Above each note is a number with an accidental: 7# (sharp), 6# (sharp), 6 (natural), 6 (natural), and 6# (sharp). Below each number is a plus sign (+) and another number: +5, +3, 4, 4, and 4. The notes above the bass line are: G3 (7#), B3 (6#), A3 (6), E3 (6), and D3 (6#).

6) La unii autori cifrele tăiate (traversate de o linie) reprezintă intervale diezate dacă tăietura ie oblică de jos în sus și bemolizate în cazul contrar. În cifrația admisă însă

de cei mai mulți, cifrele tăiate reprezintă intervale micșurate (quinta sau septima) afară dacă această cifră nu ie întrebuintată ca un semn convențional (*).

A musical score in G major with a treble clef and a bass clef. The bass line contains five notes: G2, A2, B2, C3, and D3. Above each note is a number with a horizontal slash through it: 7/5, 6, 6, 6+, and 6. The notes above the bass line are: G3 (7/5), B3 (6), A3 (6), E3 (6+), and D3 (6).

7) O linie urmînd unei cifre sau cifrării reprezintă un acord și prelungită în timpul duratei mai multor note a ba-

sului însemnă că nota sau acordul reprezentat de aceea cifră se prelungeste tot timpul cit durează linia.

8) Cifra zero reprezintă lipsa de armonie, unisonul sau chiar repauz pentru celelalte partizi.

La cuvîntul *Acord* se pot vedea diferitele cifrări prescurtate adoptate pentru reprezentarea diferitelor acorduri; în general însă un acord se cifrează cu cifrele ce reprezintă intervalele cele mai importante ale lui, notele lui esențiale. Cu cit basul va fi mai bogat în modulații, cu atît cifrarea se complică, pentru că afară de acordul de septimă dominantă, care are un mod de cifrare fix, toate celelalte acorduri, consonante sau disonante, dacă conțin note accidentate și cifrarea lor trebuie să prevadă aceasta, de unde

multime de accidenti în cifrare.

Afară de cifrele de la 1 până la 7, excepțional 8, 9, 10, 11 și 13, crucea, accidenti și linia prelungită, semnele obicnuite ale cifrării moderne, mai de mult s'au mai întrebuițat încă:

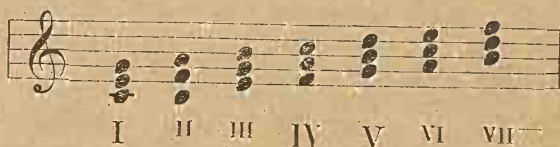
9) O linie oblică precedind o cifră și însemnînd că nota la care se rapoartă iese străină acordului și numai nota următoare aparține acestui acord.

10) O serie de puncte precedînd cifrarea unui acord însemnă că nota basului nu vine decît după lovirea acordului.

11) Un punct pus după o cifră, iese întrebuițat în acelaș sens ca și în urma unei note.

Afară de acest gen de cifrare, care iese cel mai respins și care iese cel mai clar, mai ales pentru începători, un alt sistem, foarte respins mai cu seamă în Germania, a fost imaginat de G. Weber și apoi perfecționat de E. F. Richter. În acest sistem se declară mai întâi tonalitatea inițială, apoi diferitele puncte de modulații, la tonurile majore prin litere mari, la cele minore prin litere mici. Apoi prin cifre latine se indică gradul al cărui

acord vom a întrebuința, fie în bas fundamentală, fie terță sau quintă acestui acord, însemnându-se însă cu cifre mari acordurile majore și cu cifre mici acordurile minore; acordurile cu quinta micșurată se înseamnă cu cifre mici având un mic minus (—) lângă iese (ca exponent); acordul crescut cu o cifră mare cu exponentul plus (+). Astfel diferitele acorduri din gama majoră sînt reprezentate în modul următor:



Cele din modul minor:



Richter pune exponentul zero cifrei indicînd un acord micșurat. Acordurile de septimă se reprezintă tot prin aceste

cifre latine, punîndu-se numai un mic 7 lângă aceste cifre. Iată un exemplu de acest mod de cifrare.

A musical staff in treble clef showing a sequence of chords. Below the staff, the chords are labeled with Roman numerals and exponents: C: I V₇, I II G: V₇, I a: V₇¹, d: V₇¹, C: I G: V₇, C: IV₇, I.

Acest mod de cifrare, asemenea foarte clar cit ție chestiune de exerciții elementare, devine insuficient, impracticabil chiar, cind ajungem la alterațiunii, la suspensiuni ș. c. l. artificii armonice.

Dintr'o combinațiune de cifre latine și arabe, amestecate cu citeva litere alfabetice, savantul profesor Hugo Riemann a imaginat un alt mod de cifrare pe care-l preconizează în scrierile sale asupra armoniei, dar a căreia detaliere nu poate avea loc aici, acest articol fiind deja trecut de limitele cuvenite.

Cifre arabe s'au întrebuițat încă în muzică în diferite alte sensuri.

1) La cuvintul *Tablatură* se poate vedea rolul ce au jucat țiile în notațiunea muziceii destinate pentru lăută, teorbă ș. c.

2) Au fost apoi întrebuițate în tablatura orgăii din care s'a dezvoltat *Basul* cifrat (v).

3) În diferite rinduri s'au făcut încercări de a se substitui notațiunei muzicale astăzi generalminte întrebuițate, o notațiune prin cifre. Această idee, care datează deja de prin sec. XVI, a fost pusă în sistem de J. J. Rousseau pe la mijlocul sec. XVIII; apoi, perfecționată în sec. nostru, n'a fost lipsită de rezultate satisfăcătoare aplicată la învățămintul elementar al muziceii în școli, atit în Franța cit și în Germania, și sistemul *tonic*

sol fa (v.), atit de respindit în Anglia nu ție decit o transformațiune a acestui sistem prin cifre (v. *Notațiune*).

4) În studiul pianului și a celorlalte instr.-a cu claviatură, precum și în studiul instr.-elor de coarde și de suflare, cifrele arabe indică degitele ce trebuiesc aplicate, fie pe taste, fie pe chei, fie pe coarde însuși. Numai în degitalul (v.) pianului cifrele de la 1 până la 5 se rapoartă la cele 5 degete ale mînei, pe cind în degitalul celorlalte instr.-e numai patru cifre se întrebuițează: 1 pentru arătător, 2 pentru median ș. c. l.; în unele școli chiar și la instr.-ele cu claviatură se întrebuițează acest sistem indicindu-se degetul mare prin cifra zero sau printr'o cruce (+).

5) În notațiunea uzuală, cifre puse la începutul portativului, sub formă de fracțiuni, indică măsura, număratorul arătînd numărul timpilor din fie care tact și numitorul valora timpului sau a unităței de măsură.

Cifrele latine se întrebuițează în unele tratate de armonie (G. Weber, E. F. Richter, H. Riemann ș. a.) în cifrarea basului (v. a *Cifra*).

Cilindru. Cilindre sau suluri dințate servesc la cea mai mare parte din instr.-ele muzicale automate (v). Prin ajutorul unor ținte sau sirme indoite în formă de scoabe se notează pe cilindru o arie, ast-fel că în rotațiunea acestuia, dinții vin

sucsesiv de apasă tastele unei claviaturi, sau ridică supapele ce împiedică intrarea aerului în tuburi, sau în fine pun direct în vibrațiune lame metalice. Acelaș sul poate servi pentru mai multe arii, căci tastele, supapele sau lamele, fiind terminate în vîrf ascuțit, ște de ajuns a mișca cit de puțin la dreapta sau la stînga sulul, pentru ca dinții să nu mai corespundă, cea ce face posibilă notarea unei alte arii pentru această nouă pozițiune a sulului.

Cilindre se numesc, în unele instr. de alamă, tuburi adiționale, cari prin ajutorul unui mecanism completează golurile dintre armonicele acestor instr.-e (v. Piston). În special se dă numele de *cilindre de rotațiune* acestor tuburi, cînd iese întră în acțiune prin intermediarul unui mecanism cu mișcare circulară. Acest sistem, a cărui idee ște atribuită lui F. Blühmel, din Waldenburg (1827), ște întrebuintat mai cu samă în Germania, și abstrațiune făcînd de fragilitatea mecanismului, și de uzarea repede a articulațiunilor sale, ște cel mai bun dintre diferitele sisteme imaginate pînă azi pentru a obține variațiunile instantanee de lungime, cerute de tehnica modernă a instr.-elor cu imbucătură.

Cimbal sau *Cimbală*, ște numele unui instr. de percusiune pe care-l găsim la Romani (*Cym-*

balum), la Greci (*Kimbalon*) și la toate popoarele Extremului Orient, din cea mai adîncă Antichitate. ște un disc de metal, mai mult sau mai puțin bombat; se întrebuinteau cite 2 de aceste discuri, lovindu-se unul de altul. Serveau atit în cultul religios, citși dăntuitoarelor pentru a marca tactul, precum și în muzicele resboinice. Ca și toate celelalte instr.-e de percusiune, și acestea se făceau în diferite dimensiuni, și chiar astăzi găsim de la discuri mici, avînd abia 4 cm. de diametru, pînă la instr.-e anînd 20 cm., și chiar mai mult, de diametru.

În Occident s'a dat acest nume, prin sec. 10—12 și mai înainte, unui instr. format dintr'o serie de clopoței de diferite mărîmî, o specie de *Carillon* uzitat prin minăstiri.

Apoi un joc de orgă, cu tuburi foarte mici.

Tot C. a fost numit încă instr.-ul precursor al pianului modern, care se mai găsește încă și azi, în starea lui primitivă în bandele de muzicanți ambulante de prin Ungaria și chiar prin Valahia (v. *Timbală*).

În fine Cimbalele moderne, cunoscute încă la noi sub numele de *Talgere* (fr: *Cymbales*, it: *Cinelli*, *Piatti*, germ: *Becken*) sînt discuri de bronz (80% aramă 20% costor), de un diametru de 30-40 cm. foarte subțiri la margini și mergînd îngroșîndu-se către centru, unde prezintă o umflătură emisferică

La unele C.-e această umflătură servește pentru a fi ținute în mână (C.-e chineze); la altele se află în ȋea o tăetură prin care



17. Cimbale.

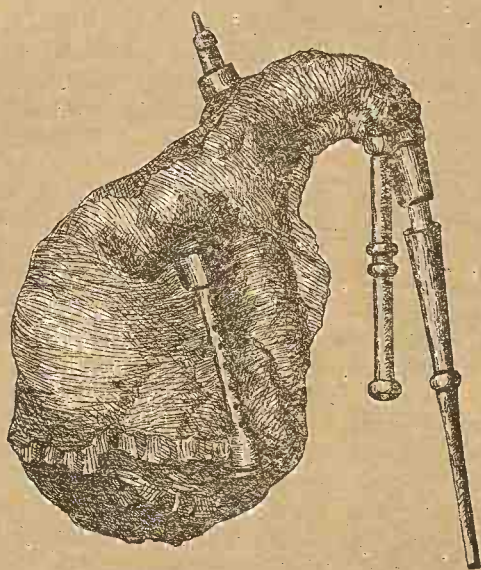
trece o curea, de care sint ținute (C.-e turcești). Vibrațiunea placelor circulare prezintă particularitatea că mișcarea vibratoare ȋe aproape nulă în centru, ceia ce permite a le ținea prin acest punct, fără a se aduce daune sonorității. Pe cind C.-ele vechi aveau un sunet determinat, cele moderne aparțin categoriei instr.-elor cu sunete nehotărȋte, ceia ce le face a putea fi întrebuințate în orȋ cȋ ton.

Din muzicele orientale C.-ele au trecut în muzicele militare occidentale și de acolo în orchestră, unde, împreună cu doba, darabana și triunghiul, formează așa numită baterie (v.). Se întrebuințează de obicei împreună cu doba, marcind ritmul în pasajele sgomotoase și de multe orȋ chiar acelaș instr.-ist bate cu o mână doba și cu ceialaltă talgerele, dintre cari unul ȋe fixat de doba. ȋe un procedeu economic condamnat de artiști, căci denaturează sonoritatea instr.-ului,

transformind-o, după cum zice Berlioz, în acea a „căderei unui sac plin de fȋrări ruginite“. Dar și izolate, lipsite de tovarășia dobei, încă au servit compozitorilor pentru frumoase efecte. Lovite cu putere una de alta, ȋele au o sonoritate stridentă, selbatecă și Glück a profitat de această sonoritate într'un mod admirabil în corul Sciților din *Ifigenia în Aulida*, efect reproduș apoi de Meyerbeer în *Robert le Diable*. Cum sonoritatea lor se prelungește mult, ȋe bine a marca exact durata ce voim a avea, instr.-istul putind face să înceteze instanta-neu sunetul, atingind cimbala de pȋept. Dacă în loc de a le lovi cu putere, se ating numai ușor marginile unele de altele, se capătă o sonoritate misterioasă, pătrunzătoare, utilizată de Weber, de F. David, de Meyer în operile lor. Asemenea s'a tras efecte din lovirea unei singure C.-e ținută suspendată de cură, prin ajutorul unui ciocan de timpană; ne dă o sonoritate analoagă cu acea dată de *tam-tam*, numai mai puțin asurzitoare (Wagner în *Nibelungen*). Berlioz în fine a întrebuințat în *Romeo și Julieta* două părechide C.-e fabricate după modelul celor antice, găsite la Pompeia; sint mici, cu sunete hotărȋte (si \flat_4 și fa_5) și sonoritatea lor totuși predomină orchestră care ȋe în mezzo-forte.

Cimbalum (lat.) v. Cimbâl.
Cimbelslern sau *Zimbelstern* (germ.) se numea în vechile orgi un grup de clopoței puși împrejurul unei stele și totul așezat în fața instr.-ului; prin ajutorul unui registru se îndrepta către acest aparat un curent care provoca sunete, se înțelege fără nici o valoare pentru artă.

Cimpoi, instr. format dintr'un rezervoriu de aer și mai multe tuburi cu ancie. Cunoscut sub diferite nume, mai la toate popoarele moderne (it: *Zompogna, Piva*, fr: *Musette, Cornemuse*, germ: *Dudelsack, Sackpfeife* engl: *Pibroch, Bag-pipe*) și din Anticitate, C.-ul ie unul din instr.-ele cele mai vechi ce avem astăzi și căruia secolii nu i-au



adus multe schimbări, nici însemnate perfecționări. Cînd acest instr. a venit la noi, și pe unde a venit, sînt chestiuni cari rîmîn în întuieric. Analogia de nume însă și de formă, ne arată că ie l nu ne-a venit nici prin Turci, nici prin Slavii sau Germanii și că ie o remășiță romană. Ceia ce ie de remarcat încă, ie că C.-ul ie singurul instr. popular ce avem în care sunetul ie produs de ancie.

18. Cimpoi.

Constă generalmînte dintr'un burduf de piele, servind ca rezervoriu de aer; în ie l sînt implintate 3 sau 4 tuburi de diferite mărimi. Prin unul din aceste tuburi se introduce aerul,

fie insuflat direct de executant, fie prin ajutorul unor foi ce pot fi ținute sub braț. Unul din celelalte tuburi ie o specie de oboi, adică un tub conic, de lemn, cu ancie dublă, cu

mai multe deschizături laterale și cu un număr mai mare sau mai mic de chei; iel servește a face melodia, și la noi se numește *Carava*. Un altul, numit *Hang* (fr: *Bourdon*, germ: *Brummer*, *Hummel*, engl: *Drone*), ie tot un tub cu ancie dublă, dar ie cu mult mai mare, și dă o singură notă, o specie de pedală continuă; din cauza dimensiunii lui, executantul îl aruncă pe umăr, făcînd ast-fel prin greutatea lui, cumpănă burdufului, pe care-l ține 'n brațe. La unele instr.-e acest tub ie fragmentat, ast-fel ca să nu prezinte o lungime exorbitantă, și prin ajutorul unor specii de culise poate fi acordat în diferite tonuri. Dacă ieste un al patrulea tub, acesta, numit *Hangul mic*, dă quinta *Hangului mare*, ast-fel că melodiile cîntăte pe un ast-fel de instr. au tot timpul ca a-companiament o dublă pedală ținută de cele 2 hanguri. Cite o dată, pe lingă *Carava* obi-cînută, mai ieste o a doua, mai mică, continuînd în acut gama acesteia și ne sunînd decît cînd una din clapele iei ie ridicată.

În ceia ce priveste acordul acestui instr., ca si la toate instr.-ele de suflare populare, a variat mult. În general hangul mare dă un sunet grav, sol_1 sau chiar do_1 , sau în sfîrșit un sunet din această octavă; hangul mic dă quinta hangului mare; carava are o extensiune

aproximativă de o octavă, sau o decimă sau chiar mai mult, în do_3 , sol_3 ș. a., instr.-e mai mici fiind și în mi_4 , fa_4 ș. a.

Dacă nu se poate spune cînd acest instr. a venit la noi, nu se poate spune cu siguranță nici la ce popor a luat iel naștere. Probabil ie însă că leagănul seu ie centrul Asiei, și că a văzut lumina la un popor păstor.

În adevăr, îl găsim la Evreii, în scrierile lui Daniil (sec. VII în. de Chr.), sub numele de *sumfonia* sau *samponia*, instr. care consta într'un burduf și un fluier. Ie de remarcat însă că acest nume nu apare în cărțile evreie ale lui Daniil, ci în textele caldeene, ceia ce arată că acest instr. a fost adus Evreilor de Caldeenii, sau de un alt popor păstor venind din centrul Asiei, care l'a luat probabil de la Indieni (skr: *Fiktiri*, beng. *Tubri*, *Ziti*), cari, ie constatat, l'au întrebuintat cu mult înainte de Era creștină. O specie de C., cu burduful înlocuit printr'o mare cucurbită ie și azi, sub numele de *Magondi*, instr.-ul favorit al imblinzitorilor de șarpă din India.

Totuși cei mai mulți cercetători consideră C.-ul ca o invențiune a Grecilor, și o atribue cînd Lidienilor, cînd Frigienilor, cînd lui Pan, cînd lui Marsias. Grecii îl numeau *Symfonia*, nume ce-i dădeau fiind că putea da 2 sunete simultaneu, și *Askaulos*, fluier cu burduf.

La Egipteni, între multe reprezentări de instr.-e ce au ramas, C.-ul nu se găsește. La Arabii moderni însă (*Sugarah* sau *Sukarah*) și la Perși (*Nei ambanah*) ie foarte respîndit, și pare că din foarte îndepărtate timpuri.

De la Greci a trecut naturalmente la Romani, cari il numeau *Tibia utricularis* sau *Utricularium* și in timpul imperiului a fost in apogeu. Suetone face cel intai mentiune de iel in *Viața lui Neron*, care între alte ambițiuni a avut și pe aceia de a străluci in fața publicului ca *utricularius*, adică cimpoier, ambițiune însă ce nu și-a putut satisface. Un alt scriitor latin, Vopiscus, descriind viața lui Carinus, spune că într'o serbare s'a auzit cite o sută de cimpoieri, de trompetiști, ș. a. In fine Seneca impută Napolitanilor că ascultă cu mai multă atențiune și plăcere un cimpoier in teatru decit pe un filosof in școală.

După această perioadă strălucită însă, iel cade in mina muzicanților ambulanti și din Italia trece in Germania, Franța și celelalte țeri, astfel că in Evul mediu il găsim respîndit in toată Europa, figurind in muzicele prinților și mai cu samă in muzicele militare. Deja St. Jerome, la începutul sec. V vorbește de iel ca de un instr. foarte respîndit. In Franța a trecut deja pe timpul Romanilor, și in scrie-

rile poetilor de prin sec. XII și XIII il intilnim la fie care pas sub diferite numiri. G. de Machault (sec. XIII) deosebește deja mai multe feluri și Froissard vorbește de vuetul enorm ce fac cimpoiele la asediul orașului Valenciennes (1340.)

Scriitorii latini din Evul mediu asemenea îi dau deosebite nume: *Simfonia* nume ce dau și instr.-ului numit in urmă *Vielle*, apoi *Chorus* (P. Aaron 1529) ș. a.

In Germania asemenea C.-ul s'a bucurat un timp de o mare favoare și M. Praetorius, in *Syntagma musicum* deosebește 4 specii. după tonul tuburilor lui: *Bock*, *Schaperpfeif*, *Himmelchen* și *Dudcy*. In Polonia asemenea ie mult respîndit și încă și azi ie instr.-ul cel mai obicinuit care însuflețește jocurile populare. Aici găsim curiozul obicei, care datează de prin sec. IX (după o ilustrațiune a abatelui Gerbert) de a întrebuița burduful unui țap nu numai cu părul pe iel, dar întreg, cu picioare și capul cu coarnele la iel, de unde numele de *Țap polonez* ce i se mai dă in Germania (*Polnischer Bock*) nume care a trecut până și in Italia (*Becco polacco*). In Germania, după ce a ramas un timp numai pentru însuflețirea jocurilor la țară și distrațiunea păstorilor, a devenit așa de rar, că azi ie un obiect de curiozitate in mina muzicanților ambulanti.

În schimb în Nord-Vestul Europei, Irlanda și Scoția îl consideră ca un instr. național și își dispută prioritatea întrebuințării lui în armată; cronicarii lor istorisesc minuni de vitejie datorite acestui instr.

Peste Ocean a trecut numai în timpurile moderne; la descoperirea Americii nu s'a găsit așa ceva, și cum nici în Sudul Africii nu-l găsim, avem o dovadă mai mult că patria lui primitivă ie centrul Asiei.

La nici un popor însă n'a ajuns la o așa favoare ca în Franța. În sec. XVII și XVIII C.-ul ie un instr. favorit al saloanelor; îl vedem la concertele Curței și Lulli îl introduce în orchestra Operei. În 1672 Ch. Borjon, din Lion, publică cel întâi tratat pentru acest instr. care se fabrica cu un lux neîntrecut: byrdulul frumos învălit în matasă, tuburile făcute din lemne prețioase sau chiar din fildeș, cu încrustațiuni și chei de aur și argint, împodobite cu pietre scumpe. Descouteaux, Philidor, Dubuisson, Hotteterre, Chedeville, ș. a. sînt citați ca virtuozii îndemanațeci.

Din această splendoare însă, cade și aici în mina muzicanților ambulanz, dezertînd orașele și refugiîndu-se în munți și cîmpii, unde servește a învioșa jocurile și petrecerile populare.

Muzică tipărită pentru cim-

poi se poate spune că aproape nu există. Passenti a publicat la Venetia (1628) o colecțiune: *Canora Zambogna*; dar pare că cimpoierii au neglijat totdeauna a nota arilele ce executau. Formele *Loure* (v.) și *Musette* (v.) ierău desigur la început arii cîntate din cimpoi, care are încă în titlurile sale pe acela de a fi cel întâi precursor al armoniei, prin pedala sa iel cel întâi dînd sunete simultanee și împreună cu *Naiul* (v.) dînd ideia primordială a regelui instr.-elor, *Orga* (v.).

Cinci, cifra 5, pus deasupra unei note într'un bas cifrat se rapoartă la quinta acelei note. Ie întrebuințată de multe ori ca cifrație prescurtată a acordului de 3 sunete. În studiile de piano ș. a. această cifră reprezintă degetul cel mic, auricularul. — În 5 voci, se zice despre o fugă, un canon ș. a. cînd ie lucrată pentru 5 partizi reale, fără reduplicări. Această dispozițiune preferată a vechilor contrapuntisti, ie și azi cerută în unele școli, cum de ex. în Conservatorul din Bologna, credincios tradițiunilor vechii școli boloneze; iea prezintă pentru fugă mai cu samă greutate în expunerea și contra-expunerea temeii. Cit pentru distribuirea vocilor ie facultativă și se pot întrebuința indiferent 2 soprani, sau 2 altiști sau 2 tenori sau 2 bași. Cinci optimi, și Cinci pătrimi,

măsurî mixte în care unitatea de timp fiind luată optimea sau pătrimea, se 1ea cite 5 de aceste unități pentru fie care tact. Gustul modern respinge aceste combinațiuni, ca și ritmurile formate din cite 5 tacte; totuși în muzica populară se întâlnesc aceste măsurî și în afară de aceasta, ca un ex. se citează aria „*Viens, gentile dame*“, din *la Dame blanche* de Boieldieu. Cum această măsură 1e formată din împărecherea unei măsurî de 2 timpî cu una de 3 timpî, se bate tactul mărbind succesiv măsurile simple din care 1e formată această măsură mixtă, ritmul și accentul hotărînd dacă 1e măsura în 2 sau măsură în 3 care precede.

Cinelli (it.) = cimbale (v.), dîndu-se acest nume de preferință la instr.-e de mică dimensiune, cele mari numîndu-se *Piatli*.

Cinnor v. *Kinor*.

Cinq (fr.), *Cinque* (it.) = cincî.

A c. = în 5 voci.

Cinq-pas (fr.) numele unui vechî dans fr., o specie de *Gail-larde* (v.).

Cint (it: *Canto*, fr: *Chant*, germ: *Gesang*); cuvînt care 1ea deosebite accepțiuni. Propriu 1e emisiunea cu vocea a unei melodii. Muzical vorbind; cintul, pe lingă un organ inzestrat de la natură cu calități speciale, cere și dezvoltarea acestor calități prin studiu, cu sirguintă urmat și cu înțeligență condus. Cea mai bună voce

nu are nici o valoare artistică dacă n'a fost perfecționată prin studiu.

Arta cintului poate fi împărțită în două: 1) Cintul fără text, cuprinzînd: ținuta cîntărețului, atacul și emisiunea sunetului, respirațiunea, așezarea vocii, perfecționarea auzului, mărirea extensiunii, egalizarea registrelor, nuanțare, vocalizare cu diferite ornamente. 2) Cintul cu text, cuprinzînd: pronunțarea, frazarea, legătura sunetelor sub cuvinte, expresiunea și în fine cunoașterea stilului diferiților maiștri.

Ca și orî care altă ramură a muziceii, arta cintului își are istoria sa: origine, perfecționare, apogeu și, după cum 1e obiceiul a se numi ultima perioadă, decadența sa.

Originea cintului se confundă desigur cu originea muziceii, căci cea întăi manifestățiune a artei muzicale a fost fără îndoială o melodie intonată cu vocea, fie aceasta ca o imitațiune a cintului păsărilor, a muziceii natureii, sau avîndu-și originea în simpla variațiune de inflexiune a vocii, în vorbire. Cit despre originea artei cintului, și primele 1ei perfecționări, 1e altă ceva. Ast-fel toate cercetările despre această artă în Antichitate sînt zădarnice. 1e incontestabil de ex. că Grecii, la cari totdeauna trebuie să ne raportăm cînd 1e chestiune de a căuta originea unei arte în Antichitate

au cîntat; și mai mult încă, după spusele istoricilor lor, și judecînd după minunile realizate de arta lor muzicală, trebuie să-î credem că au cîntat bine. Dar despre modul cum cîntau îei, nici un document nu ne vine în ajutor pentru a ne lumina. Au parvenit pînă la noi cite-va nume de cîntăreți remarcabili; dar, pe lîngă că nu se poate hotări dacă aceștia erau mai reuțați pentru arta lor de a cînta, sau ca compozitori, nu avem despre îei decit nume, date și cîteva fapte și anecdote din viața lor.

Îe acelaș lucru la Romani, la cari, dacā în cîteva reprezentățiuni grafice, se poate vedea maiștri și elevi cîntăreți, asupra artei cîntului nu se poate afirma nimic.

Dacă ne raportăm la timpurile despre cari în această privință se poate spune ceva, vedem că cele întăi școli de cînt au fost bisericile, unde mai întăi fiecare cîntăreț forma elevii lui; apoi, pe lîngă acestea se înființară adevarate școli muzicale, cari dacā mai tîrziu se transformară în pepiniere de compozitori, la început nu sînt decit școli de cîntăreți. Cea întăi care se citează în acest sens îe școala de cîntăreți înființată la Roma în sec. V de papa Hilarius.

În tot timpul Evului mediu se cultivă o artă a cîntului, în care efectele de nuanțare și diferitele ornamente sînt cu in-

grijire realizate; atit cîntările religioase cit și cîntecele trubadurilor le vedem din ce în ce mai bogate în ornamente, și pînă în sec. XIV îe greu a deosebi melodiile destinate bisericeii de cele profane.

În sec. XIV, în Occident, papii și episcopii încep o cruciadă în contra ornamentelor cîntului, proscriindu-le din acompaniarea textului sacru, ceia ce aju de rezultat transformarea cîntului bisericeii apusene în muzica îeratică ce se cunoaște azi sub numele de *cînt plan* (v. mai la vale).

În acest period diferitele specii de ornamente vocale purtau numele de *crispatio*, *trepidatio*, *reverberatio*, *vinula*, *tremula*, *hochetus* ș. a., cari s'au transformat în *mordintele*, *grupetul*, *apogiatura*, *trilul* de azi, sau au dispărut. În notațiunea neumatică, semnele *epiphanus*, *cephalicus*, *quilisma*, *ancus* ș. a. se raportau la ast-fel de ornamente, cari au corespunzătoarele lor în *ipostasele* muziceii Bisericeii orientale.

De prin sec. XIV compozitori, atit acei de muzică religioasă cit și acei de muzică profană, încep a căuta combinațiuni armonice mai complicate; acest stil, care pare atit de puțin propriu virtuozității vocale, procură totuși cîntăreților ocaziunea de a improviza împreună, în bucăți pentru 5 și 6 voci, numeroase și nesfîrșite vocalize și variațiuni, ca-

dente și triluri cari, începînd în cele mai acute regiuni ale sopranelului și, trecînd din partidă în partidă, traversează întreg cîmpul vocii omeneșii pentru a se sfîrși în cele mai adînci accente ale vocii de bas. Ieste cea ce s'a numit *cînt pe carte* sau *alla mente*; autorii timpului ne-au lăsat numeroase exemple notate de astfel de improvizatiuni, în fața cărora stăm uimiți; ie drept că cel mai puternic factor al acestui efect nu ie admirațiunea. Astfel de exemple se pot vedea în *Fontegara* de Gaudesi del Fontego (1555), în *Melopeo* de Cerone (1613) și mai cu samă în *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (Roma 1553), în care găsim mai mult de 400 de cadențe, variațiuni ș. a.

Cei întăi cari au dat principiile artei cîntului sînt Zarlino și Cerone și aceste principii nu variaza mult de cele de azi.

Din aceste împrejurări se poate vedea că Italia iera un teren deja preparat pentru producțiunea minunatei pleiade de cîntăreți care o făcură să ție primul rang în mișcarea muzicală în timp de mai bine de doi secolî. Dar pentru ca adevarata virtuozitate vocală să poată să-și iea avîntul iei, trebuia mai întăi a se stabili cîntul pentru o singură voce: monodia.

Ie cea ce veni cu începutul sec. XVII; fondatoriî Operei, în numele expresiunei dramatice, căutasa a elibera melodia

propriu zisei de pompa polifonică cu care o însoțeau armoniștii secolilor precedenți. În noua perioadă ce se inaugurează, vocea umană singură, neacompaniată de alte voci, ține primul rang în interpretarea pasiunilor și sentimentelor acțiunei dramatice. Astfel se poate spune că arta propriu zisă a cîntului s'a născut cu Opera. Caccini, în *Nuove musiche* (1602) formulează principiile artei cîntului pur, cîntului recitativ. Totuși, ornamentele și variațiunile, trilurile, grupele, pasagele, departe de a dispărea, joacă un mare rol, și, după moartea creatorilor Operei, cîntăreții nu întirziară a căuta să iasă în primul rang prin agilitatea vocii lor. Chiar de pe la 1634 vedem aparînd *aria de factură*, atît de favorabilă cîntului pur, și care, unită cu recitativul creat de Caccini, Monteverde și contemporanii lor, formau tot conținutul unei opere. O scurtă analiză a vechilor partițiuni ne arată cit de repede s'a făcut complecta cucerire a dramei lirice de către arta cîntului. După o primă perioadă, în care expresiunea dramatică predomină, perioadă care durează până pe la 1675, nu întirziem a vedea opere complete scrise în vederea virtuozității și în sec. următor o operă nu mai ie decît o serie de arii, din ce în ce mai bogate în ornamente, dar din ce

în ce mai lipsite de expresiune (v. *Arie*).

Aparițiunea Cantatei, născută în acelaș timp, a fost asemenea foarte favorabilă desvoltărei artei cîntului.

În acest period de virtuoziism la culme, în care geniul compozitorului ie înlocuit prin gustul de improvizație al cîntărețului, în care operile nău întirziară a se transforma într'o specie de *canva*, mai mult sau mai puțin rară, pe care cîntăreții brodează, vocile bărbătești, tenorii și bașii, sînt silite a ceda pasul vocilor femeiești și mai cu samă castraților.

Un op și azi interesant de consultat asupra acestei periode, și care împreuna cu admirabila satira *il Teatro alla moda* de B. Marcello (1720) aruncă o vie lumină asupra Istoriei muziceii dramatice și mai cu samă asupra importanței neînfrinate ce a avut arta cîntului, ie *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, de P. F. Tosi (Bologna 1723).

Mulți compozitori de opere au fost maiștri de cînt, și între cele mai celebre școlii de cînt italian din această perioadă se citează acele a lui: Pistocchi, la Bologna, continuată de elevul seu Bernachi; Porpora, profesă în mai multe orașe, apoi se stabili în Neapole, unde au fost încă celebri maiștrii Leo și Feo; Peli, la Milan; Tosi, autorul opului citat mai sus,

profesă la Londra; Mancini, la Viena ș. a.

Între cîntăreții ce au strălucit mai mult se citează în primul rang pe Caccini cu soția și ficele sale, pe Vittoria Achilei, cea mai celebră virtuoază din sec. XVII, Cat. Martinelli, Leona Baroni, Anna Manareni, Margareta Pia, Giulia Romana, apoi Peri, Mazzochi, Puliaschi, ca reprezentanții ai cîntului expresiv.

Primul castrat care apare în operă ie Loretto Vittori, căruia îi urmează o întregă falangă care a ocupat scena lirică în tot timpul sec. XVII și XVIII și în care au strălucit mai cu samă Balt. Ferri, căruia regina Cristina îi trimite o navă expres, pentru a veni în Suedia, Matteo Sassani, Gaetano Orsini, Cortone, Ysope, I. G. Grossi, cunoscut mai cu samă sub numele de Siface, Pasi, Senessino, Cusanino, Nicolini, celebrul Farinelli, favoritul regelui Spaniei Filip V, Gizziello, Cafarelli, Salimbeni, Momoletto ș. a. (v. *Castrat*).

Dispozițiunile climaterice ale Italiei pe de o parte predispunea chiar de la început la această desvoltare a artei cîntului, și pe de altă parte fastul religios, dînd naștere la cele întăi școlii vocale, contribuira a face ca virtuoziitatea vocală să ie o ast-fel de supremație în arta muzicală și a face ca pretutindine cîntăreții italieni să fie cei mai căutați, cei mai

bine retribuiți, cei mai adulați.

Dar deși arta cîntului italian s'a bucurat totdeauna și în toate părțile de protecțiunile înalte, ie drept a constata că chiar de la început se poate vedea o luptă; deși deja Carol cel mare după ce a trimis cîntăreți francezi să studieze la Roma, inființează la Metz și la Soissons școlii după modelul celei romane, totuși în Franța se formează o artă a cîntului diferită de cea italiană. Pe cînd virtuozii italieni sacrificau totul ornamentelor și efectelor de agilitate, cîntul francez caută înainte de toate inteligența textului și adevărul în expresiune. Deja din colecțiunile de arii din sfîrșitul sec. XVI și începutul sec. XVII se poate vedea stilul cîntului francez. Dar mai cu samă prin operă, acesta își luă caracterul seupropriu. Chiar de la primele opere ale lui Cambert se vede tendința ca muzica să secondeze cu fidelitate expresiunea textului, fără nici o grijă de efecte de virtuoziitate. Lulli, care ie considerat ca creatorul Operei franceze, zicea cîntăreților sei: „De vreți să interpretați bine operele mele, mergeți de ascultați declamîndu-se tragedia.“ Reformatorii ulteriori ai Dramei muzicale nu au cerut altă ceva.

Ie de observat că pe cînd în Italia vocile de femeii și de castrați sint totul în operele din acel timp, în Franța se între-

bunțează nu numai vocea de *haute contre*, tenor acut, dar și cea de bas ie tot timpul în onoare, voci cu totul alungate din Opera seria italiană, unde nu apar decit către sfîrșitul sec. XVIII.

Alăturaea însă de cîntul francez, chiar la Paris, la Opera italiană și chiar în operele comice franceze cîntul italian domnea suveran și până în începutul sec. XIX vedem virtuoziismul vocal în mare favoare.

Pe lingă cîntăreții citați deja din această perioadă, iată încă numele acelor ce s'au bucurat de o mai mare reputațiune: cîntărețele Cuzzoni, Faustina, Mara, Strada, Banti, Bordoni, Aguyari, Corona, Todi, Schöter, Mingoti, tenorii A. Raff, Paita, Ranzini, Braham, Nozzari, Tachinardi, Garcia.

În sec. nostru, deși arta cîntului numit în special *bel canto*, pierde din supremația ce a avut în secolii trecați, totuși se pot cita maiștri și școlii cari conservă și transmit tradițiunile lui. Astfel sint Aprile, Minoja, Vaccaj, Bordoni, Roncone, Pastou, Colcone, Panseron, Duprez, Lamperti, Panofka, în Germania Hauser, Engel, Götze, Schimon, Stockausen ș. a.

Dar deja pe la sfîrșitul sec. XVIII așa zisa decadență începe și vedem pe Cimarosa zicînd unui faimos cîntăreț: „Bravo, acum că ai cîntat aria d-tale, fă-mi plăcerea de a cînta pe a mea.“ Cu Rossini apar în

Opera *seria* italiană primii bași, și tot Rossini dădu ultimele lovituri virtuozismului vocal. Auzind pe Velluti diformind ariele din opera sa *Aureliano in Palmira* se hotărî nu numai a nu mai scrie nici un rol pentru castrați, dar a scrie însuși toate ornamentele ce ar crede convenabile melodilor lui. Rossini avu imitatori și aceasta a fost lovitura de grație dată castraților și virtuozismului pur.

Astfel vedem cîntăreții cari sacrificau lucrarea în interesul virtuozității dispărînd din ce în ce mai mult, și în a doua jumătate a sec. nostru mai nu se mai văd. Italia a continuat a da și în acest secol cel mai mare contingent de cîntăreți și cîntărețe; în schimb însă Franța și Germania au procurat muzicei cei mai dramatici interpreți. Intre cei a căror nume a strălucit sau strălucesc mai mult pe cîmpul artei cîntului în perioada contemporană se pot cita: cîntărețele Malibran, Pasta, Sontag, Mainvielle-Fodor, Persiani, Branchu, Falcon. Stoltz, J. Lind, Giulia Grisi. Catalani, Schroeder-Devrient, Milder-Hauptmann, Unger-Sabatier, Pisoni, Alboni, Nau, Viardot-Garcia, Nissen, Salomon, Artôt, A. și C. Patti, Trebelli, Cruvelli, Nilson, Monbelli, Lucca, Wild, Materna, Saurell, Sembrich, Gerster, Teodorini, Darcee, ș. a.; tenorii Rubini, Mario, Fraschini, Massini, Crivelli, Ponchard, F. Wild, Au-

dran, Reeves, Duprez, Nourrit, Tamberlick, Tischatschek, Roger, Martini, Capoul, Achard, Niemann, Wachtel, Götze, van Dyck, J. de Reszke ș. a.; baritonii Tamburini, Marchesi, Kindermann, Faure, Gura, Popovići ș. a.; bașii Agnesi, Bataille, Lablache, Staudigl, Levasseur, Scaria, Wiegand. E. de Reszke ș. a.

Perioda modernă, cum se vede, iese impropriu numită o perioadă de decadentă a artei cîntului; numai complicațiunile stilului modern sînt absolut improprii improvizațiunilor vocale, și astfel arta cîntului așa numit *bel canto* a intrat într-o fază care nu i-iese tocmai favorabilă. Dar de aici să nu se deducă că școala modernă ar desprețui puterile vocii omenești, care totdeauna va ocupa primul rang în muzica dramatică; cea ce școala modernă nu voiește a suporta iese tirania cîntăreților, pe care-i voiește interpreți și nu colaboratori. Artă adevărată a cîntului nici o dată n'a fost mai necesară muzicei ca în perioada contemporană, în compozițiunile moderne, cu o armonie și o instrumentație atît de bogate, cu frazele atît de modulante, cu ritmele atît de variate.

Intre nenumaratele metode și colecțiuni de exerciții vocale se citează acele de Panofka, Panseron, Marchesi, Hauser, Stockhausen, Hey, Vaccaj, Concione, Bordogni ș. a.

Cuvîntul C. iese luat încă și ca

diviziune a unui poem epic; ie în acest sens că se zice: un poem în zece cînturi. Uneori echivalează cu *cîntec* sau cu *imn* și astfel se zice: un *cînt ostășesc*, *cînturi populare*, un *cînt de victorie* ș. a. În fine s'a dat încă numele de *C.* părții celei mai melodice dintr'o compozițiune de ansamblu vocal. (v. *Cantus*).

C. ambrosian ie numele dat modului de cîntare introdus în sec. IV de Sf. Ambrosiu, episcop al Milanului, mai întâi în bisericile din diocesia lui apoi în toată Italia și apoi în toată lumea catolică. Ie una din enigmele ce prezintă Istoria muziciei, căci mai nimic nu se știe asupra regulilor lui. Pare că melodiile admise în acest fel de cîntare, luate de la biserica Orientului se bazau numai pe patru moduri (v. *C. plan*); introducerea de melodii nouă, cari adese erau luate de la texte profane, și deformările celor vechi prin cîntăreți, transformară astfel *C.*-ul ambrosian că o reformă era inevitabilă. Ie cea ce se întâmplă prin papa Gregoriu cel mare, sau prin unul din succesorii săi (Gregoriu II sau III), reformă care dădu așa numitul *C. gregorian*.

C. bisericesc sau *eclesiastic*. nume dat modului de cîntare obicinuit în biserică (v. *C. plan* și *Muzichie*).

C. dat se numește o melodie fie pentru bas sau altă voce, fie formată din fragmente des-

tinate la diferite voci, care ie propusă și pe care muzicantul scrie o armonie, complectind-o astfel. În studiul armoniei se numește astfel mai cu samă cînd melodia dată ie destinată sopranului (v. încă *Cantus firmus*).

C. figurat se zice prin opoziție cu *C. plan* (v.) o melodie în care se întrebuintează note de diferite valori.

C. gregorian, v. *C. ambrosian*, *Antifonar*, *C. plan*.

C. în ison. specie de psalmodie ce nu se bazează de cit pe două note. Cîteva ordine bisericești nu au altă specie de cîntare.

C. pe carte, denumire ce se da în sec. XIV, XV și XVI la o specie de improvizare ce cîntăreții făceau dată fiind o partidă, de obicei tenorul. Tot astfel s'a numit încă improvizarea ornamentelor vocale în coruri, în aceeași secoli.

C. plan (lat: *Cantus planus*, fr: *Plain-chant*, germ: *Choral-gesang*) ie numele dat *C.*-ului întrebuintat în Biserica creștină apusană. Derivat din muzica Bisericii orientale, care însuși ie o remășiță a muziciei vechilor Greci, a fost introdus în biserica apusană prin Sf. Ambrosiu (v. *C. ambrosian*), apoi perfecționat prin unul din cei întâi papi cu numele Gregoriu. Cheia ritmiceii vecheii notațiunii (neume) fiind pierdută, cîntul Bisericii apusene se prezintă deja din sec. XII sub forma de o serie de sunete de o durată

egală (de unde numele), ceia ce-l face de o obositoare monotonie. Pare însă că n'a fost totdeauna astfel; dar din nefericire ie puțină speranță de a se restabili vre o dată în mod sigur în forma lui adevărată. Se împarte în două: *concentus*, imnurile și respunsurile cîntate de cor, și în *accentus*, recitațiunile preotului. Muzica de C. p. ie scrisă pe un portativ de patru linii. Notele sînt patrate negre, de unde acestei notațiuni i s'a dat și numele de *nota quadrata* sau *quadripartita*. Numai excepțional apar alte figuri (patrate cu coadă și romburi), cari însă nu au ca în notațiunea măsurată, derivată din aceasta, o valoare ritmică hotărîtă, ci nu sint altă ceva decit neumele virgula și punctul, transportate pe portativ. În muzica de C. p. transcrisă în notațiunea obicînuită se întrebunțează figurele: nota întregă, jumătatea, pătrimea și cite o dată și breva. Orî ce melodie, de regulă, trebuie să nu treacă peste limitele unei octave, sau cel mult să treacă cu un grad aceste limite. Dacă finala ocupă gradul cel mai grav al acestei octave, tonul ie *autentic*, dacă ocupă mediul, tonul ie *plagal*. Sint 8 tonuri: 4 autentice: *doric frigian, lidian* și *mixolidian* și 4 plagale: *hipo-, doric, hipofrigian, hipolidian* și *hipomixolidian*. Se crede că regulele ce-l guvernă și azi ar fi stabilite de papa Gregoriu.

În Franța a fost introdus prin Carol cel mare. Una din chestiunile cele mai pasionante ale muzicografilor contimporani ie aceea a restabilirei melodiilor C.-ului p. în forma lor primitivă, după Antifonarul (v.) papei Gregoriu, și savanți ca Gevaert, Dom Pothier ș. a. țin la onoarea de a rupe cite o lancie în favoarea acestei chestiuni, remasă totuși încă în stare de enigmă nerezolvită (v. *Coral*). Cînta (a), ie a emite cu vocea o serie de sunete muzicale, a executa o melodie vocală (v. *Cînt*).

Cîntare, acțiunea de a cînta. Cite o dată se întrebunțează în acelaș sens cu expr. *cîntec, melodie, imn*, mai cu samă cînd ie chestiune de muzică bisericască.

Cîntăreț, *cîntăreața*, ie acel sau aceea care avînd voce muzicală se servește de îea. Un cîntăreț trebuie să cunoască în fond arta cîntului (v. *Cînt*), altfel vocea sa nu are nici o valoare artistică. Sint tot atitea specii de cîntăreți cite specii de voci, și încă în această privință fie care voce se împarte în mai multe categorii, după calitățile îei naturale sau dobîndite prin studiu (v. *Voce*). Epitetul de *concertist* se dă acelor cari cîntă în concerte și saloane, prin opoziție cu acei ce țin sau pot ținea un rol într'o acțiune teatrală muzicală, cărora li se dă pe acel de *dramatic*. Acești din urmă, pe lingă artă cîntului

trebuie să cunoască și pe cea a gestului, adică să fie, în același timp, un bun cîntăret și un bun actor. S'au văzut însă artiști admirabili pe scenă, ajungînd la efecte maxime, deși ne posedînd decît o voce mediocră, cu îndemănare utilizată. Inversul însă nu are loc: o voce admirabilă, admirabil condusă, ie pe scenă de un efect dramatic nul, dacă cel ce o posedă nu ie și un bun actor.

Cîntec (fr: *Chanson*, it: *Canzone*, germ: *Lied*) ie un cuvînt care, ca și multe altele din terminologia muzicală, are o semnificațiune foarte largă. În general se numește C. ori ce pozițiune scrisă special pentru o voce, cu sau fără acompaniament instrumental; ie denumirea mai populară a ceea ce numim încă *Arie* (v.). Unele arii de dans încă sînt numite cîte o dată C.-e, chiar fără a fi însoțite de un text cîntat. În special însă C. se numește o bucată muzicală, fără acompaniament sau cel mult cu un acompaniament discret, scrisă pentru o singură voce, acompaniată cîte o dată de cor, care se mărginește mai totdeauna în a relua refrenul ce desparte diferitele strofe ale poeziei, a căreia sens ie strîns legat de sensul muzical al unicului period ce însoțește aceste diferite strofe. Aceasta ie forma cea mai primitivă a C.-ului, care, în ceea ce privește textul, poate să trateze ori ce fel de subiecte,

de unde vedem C.-ele clasificate în: *erotice*; *de dor* sau *de lume*, trînd subiecte de iubire; *satirice* sau *vodeviluri*, cari mai de mult ridicolizau răul, apoi și binele și răul; *bahice* sau *de masă*, cari mai întăiserise într'un stil serios, ierau un fel de rugă sau de mulțumire către zeii, și apoi au început a nu celebra decît puterea vinului și farmecul amorului; *resboinic*, *soldătești*, destinate a însufleți vigoarea și curajul soldaților; *patriotice*, *naționale*, *bătrînești*, cari istorisesc fapte mărețe și cîntă vitejia și gloria străbunilor.

De la Tacit și pînă în zilele noastre, istoricii afirmă că toate popoarele, din cea mai adîncă Antichitate, au avut C.-ele lor tradiționale, transmise din gură în gură, din generație în generație; gradul lor de perfecțiune urma necesarmente gradul lor de civilizație.

Astfel se știe că Grecii aveau C.-e nu numai pentru deosebitele evenimente ale vieții (v. *Imeneu*, *Trenie* ș. a.), pentru deosebitele alte împrejurări (v. *Linos*, *Scotie* ș. a.), dar și fie care meștesug avea C.-ul seu propriu (v. *Imeos*, *Elinos*, ș. a.). Dacă însă s'a conservat aceste nume, se știe care iera întrebuintărea acestor C.-e, în ce circumstanțe ierau iele cîntate, și la unele chiar se cunoaște textul lor, nu se știe nimic despre muzica ce însoțea acest text, căci, se știe, docu-

mentele asupra muziceii antice sînt foarte restrinse, și mai mult încă, acest gen de muzică, n'a fost transmis nici o dată decit prin tradițiune. Cu toate aceste, acest product primitiv al artei, ie de o astfel de vitalitate, că n'a dispărut încă, și C.-ul, născut din cea mai adîncă antichitate, trăește și azi la toate popoarele, cari cîntă la nuntă. la botez, la moarte, și în toate împrejurările și evenimentele vieții.

Acestor C.-e *populare*, păstrate în gura poporului prin tradițiune, nu li se poate da alt autor decit poporul însuși, și dacă une ori unele din iele sînt atribuite cutărui cîntăreț sau cutărui muzicant. mai totdeauna nu ieste altă dovadă despre această paternitate decit tot tradițiunea. Iele nu numai constituiesc un document foarte important în viața popoarelor, căci în iele găsim cea mai mare parte din evenimentele istorice și patriotice mai însemnate, dar nu ieste oglindă mai credincioasă, care să ne arăte caracterul și moravurile unui popor, într'un mod mai conștiințios.

S'a discutat chestiunea dacă poporul compune cu adevărat; s'a susținut că iel nu crează nimic, dar că iea de ici și colo fragmente din frazele unui adevărat compozitor. După alții, unele din iele ar fi produsul unui muzicant instruit; numai, ne avînd alt mod de transmitere

decit execuțiunea, numele autorului devine nesigur și se pîrde: fiecare cîntă C.-ul, nimeni nu se interesează de cel ce l'a făcut. Altele pot să fie produsul unui muzicant fără nici o educațiune muzicală, dar fiind dotat de la natură, iel compune și textul și aria, în mijlocul poporului din care însuși face parte. Nu se vād adese amatori, ne avînd decit oare care rutină de pianisti, compunînd valsuri, romanse, și alte bagatele? fără indoială, iei nu produc nimic nou, imitînd mai mult sau mai puțin ceia ce au auzit și cîntat. Tot astfel se poate ca un om, al cărui sentiment muzical s'a dezvoltat prin C.-e auzite sau cîntate, să găsească o melodie, precum se poate fără nici o instrucțiune specială, să facă versuri. De altmintrelea acestea îl ajută mult în facerea melodiei, și adese tot farmecul C.-elor populare nu constă decit în strînsa legatură ce ie între text și melodia ce îl însoțește.

Totuși acest product al artei poporului, ori cit de mare ni se pare azi interesul ce ne prezintă, a fost foarte mult timp considerat de autori ca un gen inferior, și nedemn de grija artiștilor instruiți. În sec. XV și XVI, în perioda de înflorire a contrapunctului vocal, vedem C.-e scrise în 4, 5 și 6 voci (v. *Canzone*), în stilul madrigalesc; dar compozitori ai ci nu luau din C.-ul propriu zis decit

ceia ce-le ăera necesar dezvoltărilor contrapunctice, așa că aceste compozițiuni ne dau poate motive populare, dar nu C.-e populare.

În timpurile moderne, artiștii și-au însușit adese aceste forme ale artei populare, cioplindu-le și lucrindu-le după cele mai severe reguli ale artei savante. Unii compozitori au dat chiar acest nume la bucăți instr.-ale, de forme variate, fără voce, numindu-le C.-e *fără cuvinte* (germ: *Lieder ohne worte*).

Cu toată dezvoltarea considerabilă însă, ce a luat muzica și poezia sub influența civilizațiunii, C.-ul, produsul prin excelență al poporului, a rămas viu în mediile cele mai înalte, și unica artă a țeranului, care și-a conservat tradițiunile și ie ultimul lor depozitar, ne prezintă, în repertoriul cimpenesc al tuturor popoarelor, chiar la acele la care pare că muzica așa zisă savantă s'a dezvoltat mai mult și s'a implintat mai adinc, ne prezintă adevărate comori de simplitate, de sinceritate, de grație, de poezie.

Știința Folklorului, care în timpii mai noi a luat o dezvoltare atât de importantă, pentru muzică nu datează propriu zis decît din sfîrșitul sec. XVI, cînd vedem în Spania și Scandinavia apărînd cele întăi colecțiuni de C.-e populare. După acestea colecțiunile s'au înmulțit din ce în ce mai mult, cu cît ne apropiem de perio-

da contimporană. La diferitele articole trătînd despre istoricul dezvoltărei muziceii la diferite popoare se pot vedea încă ocazional detalii asupra artei populare.

În general, modul major, modul prin excelență al Evului mediu, predomină în cîntecele populare; dar alătura cu aceasta, modul minor și mai cu samă modurile vechi, ne prezintă specimene demue de tot interesul, atît în ceea ce privește tonalitatea, cît și în privința ritmului.

Colecțiunile de C.-e apărute în Anglia, Scandinavia, Rusia sînt adevărate comori: la fie care pagină descoperim pietre nestimate.

În Franța, în Germania, influența muziceii savante a pătruns prea de timpuriu în păturile populare, așa că multe din C.-ele populare din aceste țeri nu prezintă un interes special, avînd forme foarte regulate și strictsupuse regulilor muziceii moderne. Alătura cu acestea însă găsim unele demne de cel mai mare interes, a căror tonalitate ne dovedește vrista lor și a căror ritm ne face a le simți imediat origina. Aceasta ie mai cu samă adevărat pentru C.-ele provinciilor franceze avînd un dialect.

În Spania, țară prin excelență bogată prin formele C.-elor populare, influența maură ie vădită în ceea ce privește mersul melodie și tonalitatea; în

privința ritmului însă sint de o originalitate și varietate neîntrecută.

Italia, care a avut atita timp onoarea de a fi considerată ca patria muziceii moderne, cauza tocmai că muzica a fost totdeauna o artă atit de populară, o face că în ceia ce privește C.-ul popular ie în urma tuturor celorlalte și cintelele populare italiene nu presintă alt interes muzical decit prin simplitatea lor și doar prin aceea că sint populare. Mai toate formele C.-elor populare italiene au trecut și s'au desvoltat în arta savantă.

În Orient diferența ce civilizațiunea occidentală a stabilit între arta populară și arta cultivată nu există, și dacă la diferitele popoare găsim C.-e populare tradiționale, pentru diferitele circumstanțe ale vieții, în structura lor aceste C.-e nu diferă întru nimic de acele produse de muzicanți instruiți.

La popoarele selbatece ale Americii, Africii, și Oceaniei, C.-ele populare sint în general rudimentare, formate din cîteva sunete, repetate nesfîrșit, pe un ritm monoton. Cit pentru acele ce au suferit influența civilizațiunei europene C.-ele populare ale cuceritorilor au pătruns în popor și sint considerate ca ale lui. Astfel ie cu Canada, a căreia C.-e populare sint cea mai mare parte de origină franceză; cu Mexicul, Brazilia și cele lalte state

ale Americii de Sud și de Centru, unde influența muziceii spaniole ie vădită. Un caz particular ie cu *Habanera*, care născută în Cuba, a trecut în Europa și a devenit populară în Spania.

În fine, în țara noastră, arta populară, deși resimțindu-se mult de influența puternicilor vecini ce ne-au încunjurat de la Sud și Răsărit, ie totuși foarte bogată și foarte interesantă, mai cu samă din punctul de vedere al tonalității. Tot găsind melodii a căror sens tonal ie bine stabilit în majorul sau minorul modern, găsim multe cari ne prezintă un caracter de tonalitate dublă neîdoielnică, începind în major și terminind în minor. Interesante sint apoi melodiile în tonalitățile vechi, unele de puritatea unei marmore antice, altele deformate sub influența tonalităților muziceii bisericești. În fine modul așa numit cromatic oriental, format după cum se știe, din tetracorde cromatice, ne prezintă specimene demne de tot interesul nostru. În ceia ce privește ritmica, tot prezintind cazuri de o originalitate netăgăduită, trebuie a recunoaște că ie de un interes mediocru, și că o găsim adese influențată prin muzica vecinilor dinspre Apus, cari în aceeași privință au suferit însuși influența Țiganilor, a căror muzică ne prezintă ritmuri atit de variate și de energice une

ori, atit de langurose alte ori (v. *Ciordaș*).

Cel întâi care pare că s'a ocupat cu culegerea de cintece populare la noi a fost Gh. Asachi, pe la 1822; dar tot ceia ce iel a adunat, împreună cu o colecțiune ce-î dăduse V. Stefanovici, a fost distrus într'un incendiu (Iași, 1827). Mulți s'au ocupat după aceea, dar mai mult din punctul de vedere literar; colecțiuni muzicale sint puține și mai puține încă sint acele cari conțin transcrieri făcute într'un mod rațional și conștiincios.

Cinira v. *Kinira*.

Clocan ie numele ce se de cîte o dată cheiei în formă de T cu care se serveșc acordorii pentru a invirti cuiele ce intind coardele pianului și altor instr.-e.

Ciocanaș, mică bucațica de lemn, învălită în piele, fixată la capătul unei mici vergi de lemn; la fie care tastă a claviaturei pianului corespunde un astfel de C., care lovind coarda corespunzătoare o pune în vibrațiune. Puterea cu care C.-ul lovește coarda ie în raport direct cu puterea cu care ie apăsată tasta, ceia ce permite nuanțarea sunetelor. Invențiunea acestui mod de a lovi coardele, care datează de pe la începutul sec. XVIII a transformat clavecinul în piano.

Tot C.-e se numesc miclele baghete terminate printr'o boambă, de lemn sau de cauciuc, cu

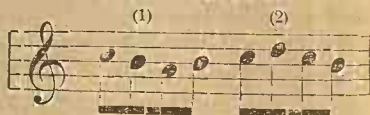
carî se lovesc coardele țimbaliei sau lamele la armonioce și alte instr.-e.

Cionar-cruit, mică harpă irlandeză cu 10 coarde, ce se pișcă cu o pană.

Cionguri, ortografiat încă *Tchongouri*, specie de chitară uzitată în Armenia, la serbări sau ca soporific pentru bolnavi.

Circolo (it.) = cerc, iera în terminologia notațiunei măsurate numele semnului indicind măsura ternară, *tempus perfectum* (v. C).

Tot astfel se mai numea grupa formată din dovă așa numite *Circoli mezzi* succesive:



Din această figură se vede clar ceia ce se înțelegea prin expr. *Circolo mezzo*. Unii autori deosebeau două specii: una în care nota a doua iera identică cu a patra, pecind celelalte două sint deosebite; acesta iera adevaratul *C. m*(₁). În a doua specie nota întâi iera identică cu a treia, celelalte două deosebite; această figură iera în special numită *grosso*(₂). Aceste două specii de „jumătăți de cercuri“ se combinau între iele pentru a forma „cercuri“ întregi. Toate aceste denumiri și subtilități sint azi învechite și complet ieșite din uz.

Expr. *Circuli harmoniae* a fost întrebuințată de unii au-

tori din începutul sec. XVII echivalind cu acea de ton sau mod.

Circoncorențe v. *Conducimento*.
Circular, epitet dat unei specii de canon nesfirșit, care trecind cu tema în diferite tonalități revine la tonalitatea primitivă, în acelaș loc, cu o octavă mai sus sau mai jos. Ier a unul din jocurile vechilor contrapunctiști (v. încă *Ciclic*)

Circulațiunii v. *Arabo-Persani*.
Circulum (lat.) v. *Circoloși Ciclu*.

Circumvolutio (lat.), figură melodică, ornament întrebuintat ca încheiere în melodiile din Cântul plan (v. *Perielesă*). Constă din introducerea, între nota finală și penultima, a altor trei note străine, două superioare și una inferioară, sau vice versa, încunjurind oarecum nota finală.

Cirrig, semnul N indicind valoarea de $\frac{1}{8}$ în figurele de durată a notelor. Acest semn se raporta în notațiunea măsurată a Evului mediu la figura notei numită *semi-minima* N de un-

de numele italian ce s'a mai dat acestei figuri de notă, *Croccheta*, care cearsundea ca valoare la pătrimea de azi. Ie de observat că, mai târziu, cind această notă a devenit neagră N

și și-a schimbat valoarea, numele a ramas în vigoare la diferite popoare; numai unii raportându-l la figura notei, pe cind alții la valoarea ie. Astfel în Franța se numește *croche*

nota avînd figura N și prin urmare valoarea de $\frac{1}{8}$, pe cînd în Anglia numele de *crotchet* se dă valoarei ce corespunde în notațiunea modernă la vechia figură numită *croccheta*, adică la pătrimea N .

Cirkel-kanon (germ.) = Canon circular (v).

Cis în terminologia germană = *do diez*. *Cisis* = *do dublu diez*.

Cistola (it.) *Cistole* (fr.) v. *Cetera*.

Cistre (fr.) v. *Cetera* și *Sistru*.
Citonic, în Muzichie, termin de mișcare: moderat, ca cetind.

Citara v. *Kitara* și *Țitera*.

Citela v. *Cetera*.

Cithara (lat.) v. *Kitara*.

Cithare (fr.), *Cither* (germ.) v. *Cetera* și *Țitera*.

Citola (it.), *Citole* (fr.) *Citra* (it.) v. *Cetera*.

Ciu, ortografiat de muzicografi *Tchu*, *Tschouș*, a., instr. chinez, de percusiune. Ie o specie de cutie de lemn, în patru colțuri, a căror păreți sînt loviți cu un ciocan. Ie întrebuintat mai mult înainte de a se începe a-devarata muzică, pentru a se fixa atențiunea auditorului.

Ciufolo (it.) vechie specie de fluier popular italian. *C. pastorale* = nai.

Ciung, *Tchoung*, *Tchyng*, ie numele chinez al clopotului. Ca și de celelalte specii de instr.-e de percusiune, și de acestea Chinezii au o mare varietate. *Po-C*. Ie un clopot ce servește a da semnalul începerei dan-

sului sau a muziceii. *Pien-C.* ie o specie de *Carillon*, format din 16 clopote înșirate pe două rânduri și lovite cu un ciocan de lemn; ie un instr. citat deja pe timpul lui Confucius ca avind o mare vechime. *Te-C.* după unii ar fi un clopot servind a marca mai bine măsura în muzica de dans, iar după alții o specie de *Carillon*. *C-tu* ie un instr. format din o serie de 12 table de lemn dind deosebite sunete și înșirate pe o cură de piele; are forma unei cărți.

Cl. presc. în loc de *Clarnetă*.

C. l. presc. în loc de *Col legno* (v.).

Clair-accord (fr.), nume dat de Gavioli, din Paris, unei instr. cu ancil, cu foî și cu claviatură, specie de armoniu inventat în 1855.

Clairon. (fr.) 1) Instr. de suflare, de metal = *Goarnă* (v.).

2) Registrul acut al Clarnetei: *si₃—do₅*, 3) Joc de orgă, cu tuburi din octava de 4 picioare,

cu registru în manual, sunind octava jocului numit *Trompetă*

(germ: *Octavtrompette*, engl: *Clarion*, it: *Clarino*). 4) Joc

corespunzător în armoniu.

Claironceau (fr.) vechie denumire a trompetei.

Clape sau *Clapine* (germ: *Klappen*), cheile instr.-elor de suflare (v. *Cheie*).

Claque (fr.), nume dat la un grup de spectatori plătiți, cu misiunea de a aplauda și a asigura astfel succesul unei piese

sau, mai cu samă, a unui artist. Ie o instituțiune cu totul franceză, a căreia origină ie în rivalitățile unor actrițe prin mijlocul sec. XVIII, dar a căreia organizațiune în sensul de azi nu datează decit de pe la 1820, cind Sauton, stabili în Paris un biou de *Assurances des Succès dramatiques*. Nicî critica, nicî protestațiunile publicului nu au parvenit să facă să dispară acest puternic factor al succeselor teatrelor pariziene. Bine organizați, ascultind unui șef, știind mai dinainte momentele potrivite, ieî au tarife speciale pentru fie care specie de aplaus, pentru aprobări, aclamațiuni, hohote de ris, rechiemări, bisare, ș. a.

Claque-bois (fr.), armonică formată din lame de lemn (v. *Xilofon*).

Claqueur (fr.), spectator plătit pentru a aplauda (v. *Claque*).

Clar. presc. în loc de *Clarnetă*.

Clarabella, joc de orgă.

Clarain, *Clarin* și *Clarine* (fr.), clopot ce se leagă la gitul animalelor. Ie menționat deja

de prin sec. XIV.

Clarasius (lat.) una din vechile denumiri ale trompetei, care

purta încă numele de *Claro*, *Clario*, *Clareta* (Wirdung 1511),

Classicum ș. a. Unele din acestea, ierau de lemn, cu legături de metal, altele numai

de metal, chiar și de argint, și pare că numele varia cu

modul de construcțiune, cu gravitatea sunetului fundamen-

tal, dar detalii sigure nu se cunosc.

Clareta v. Clarasius.

Clarin v. *Clarain* și *Clarino*.

Clarinette (fr.), *Clarinetto* (it.) = Clarnetă (v.).

Clarino (it.) = trompetă. În sec. trecutii acest nume a fost rezervat în Germania pentru registrul acut al trompetei, care se suia până la *re*₃ și chiar mai sus. Trompetiștii se specializau, unii exercitându-se pentru registrul acut, C., alții pentru registrul mediu (*Principal-Trompette*). Pentru C. aveau nevoie de un mușțuc (v.) mai strimt și mai puțin profund, pentru a putea da sunetele acute, ceia ce naturalmente altera timbrul, făcându-l mai pătrunzător, mai strident. Cu aparițiunea clarnetei, această specie de trompetă acută a dispărut. În timpii moderni, pentru a se putea executa muzica măștrilor vechi, s'a construit mici trompete sunind octava vechei trompete în *re*, ceia ce face că sunetele extrem acute, inaccesibile pe trompetele ordinare, sînt cu ușurință luate pe aceste trompete mici. — Numele de C. s'a dat încă unui instr. găsit în Mexico la descoperirea Americii și servind pentru semnale. Numit de indigenii *Acocotl*, după numele plantei din a căreia tulpină se face. acest instr. iese o specie de trompetă, tub foarte îngust și lung de 2 până la 5 m., lărgit la extremitate prin aju-

torul unei tartace. Producțiunea sunetului fiind foarte grea într'un astfel de tub, instr.-ul a fost delasat probabil, căci voiajorii moderni nu mai vorbesc de iesel. — Pentru joc de orgă, v. *Clairon*.

Clario v. *Clarasius*.

Clario-flute (fr.), nume dat unuia din nenumăratele automate cu manivelă cu care factura modernă a inzebrat arta muzicală. Ariele sînt notate pe bande de metal perforate.

Clarion (engl.) = *Clairon* (v.).

Clarionett (engl.) = Clarnetă (v.).

Clarnetă (it: *Clarinetto*, fr: *Clarinette*, germ: *Klarinette*) iese un instr. de suflare, cu tub cilindric și cu colona de aer pusă în vibrație prin o ancie simplă. Tubul se compune din cinci părți: *pliscut*, la care se adaptează ancia prin ajutorul ligaturii; *para*, tub de tranziție între plisc și *corpul mînei stîngi*; *corpul mînei drepte* și *pavilionul*. În cele două fragmente numite în special *corpuri* sînt făcute bortele laterale și sînt adaptate cheile, a căror număr a variat de la 2 la peste 20 și variază și azi încă. Ca și toate tuburile cilindrice puse în vibrațiune de o ancie, C. prezintă particularitatea că se comportă ca un tub închis, ne necesitînd pentru lungimea iesel decît $\frac{1}{2}$ din lungimea unei sonore, și nedînd decît armonicele de ordin nepăreche: 3, 5, 7, 9 ș. a.

C. derivă din instr.-ul între-

buintat până după mijlocul sec. XVIII, în orchestră sub numele de *Chalumeau* (v. *Calamaula*). Acesta consta dintr'un tub cilindric de lemn de tisă și o ancie simplă. Prin ajutorul bortelor laterale iel dădea o serie de fundamentale, dar nimic mai mult, cea ce-i dădea o extensiune foarte mărginită. Cind însă aparatul ce numim *plisc*, și pe a căreia deschizătură laterală vibrează ancia, nu ie ermetic strins de corpul instr.-ului, adese se întâmplă că tubul, în loc de a da fundamentala, dă duodecima acesteia, cea ce se numește *quintează* (fr: *quintoyer*, germ: *quintieren*). Acest fapt lovi pe factorul german Denner, din Nuremberg, care căuta a aduce perfecționări acestui instr., și-i suggeră ideie de a provoca acest rezultat într'un mod regulat și facultativ. Iel parveni prin ajutorul unei chei, a căreia funcționare produce o deschizătură la partea superioară a tubului, și determinând aici formarea unui nod de vibrațiune, face ca tubul să quinteze. Această perfecționare, realizată pe la 1690 transformă vechiul *Chalumeau* în moderna C.

C. primitivă producea seria sunetelor: fa_2 , sol_2 , la_2 , si_2 , do_3 , re_3 , mi_3 , fa_3 \sharp_3 , și sol_3 . între cari, prin ajutorul degetatului așa zis *în surcă*, se putea încă obține cîteva sunete, făcîndu-i scara aproape cromatică. Prin ajutorul cheiei de quintă, se

căpăta o nouă serie formată din duodecimele sunetelor de mai sus. Dar, între ultima fundamentală, sol_3 , și prima duodecimă, do_4 , iera un gol; pentru a-l îndeplini parțial, se practică în tub o nouă deschizătură laterală, acoperită de o cheie, care putea da sunetele la_3 și si_3 .

În această stare a stat C. până în mijlocul sec. XVIII, cind i se lungi tubul, dîndu-i ca primă fundamentală nota mi_2 , și i se adăugă o nouă cheie, pentru si_2 . Drumul o dată deschis, alte chei s'au adăugit pe lingă acestea, pentru fa_2 \sharp_2 — do_3 \sharp_3 , sol_3 \sharp_3 — re_3 \sharp_3 și do_4 \sharp_4 — sol_4 \sharp_4 , cea ce completează scara cromatică a C.-ei.

Totuși numeroasele imperfecțiuni ale acestui instr. primitiv, făcea indispensabilă întrebuintarea de C.-e în diferite diapazoane, astfel că ierau instr.-e construite mai în toate tonurile, obicei care a subsistat până azi. Cum însă, în aceeași ședință, clarnetiștii aveau a se servi de mai multe de aceste instr.-e, pentru a evita transportul unui astfel de bagaj, se întrebuintă C.-e a căror ton varia prin ajutorul tuburilor de schimb. Acest sistem a fost aplicat și la flaute și la oboie, și probabil aceasta ie cauza care a făcut a se fabrica aceste instr.-e în fragmente, obicei ce a persistat până în zilele de azi. Căutîndu-se a se aduce diferite perfecționări, s'a modificat

neconținut numărul bortei laterale și a cheilor, astfel că pe cind la sfîrșitul sec. 18 numărul cheilor iera de 6, la 1811, J. Müller, celebru clarinetist german, duce acest număr la 13 și în diferite timpuri numărul a variat astfel că a trecut peste 20! Astfel factorul A. Sax, dorind a căpăta mai multă puritate pe toate gradele scării cromatice, construie o C. cu 21 de chei: sonoritatea instr.-ului a fost slăbită și în plus mecanismul deveni de o complicațiune extremă.

În 1840, factorul parizian Buffet, călăuzit de consiliile profesorului Closé, aplică C.-ei sistemul de inele inventat de Böhm (v. Cheie), și azi C. ie nu numai cel mai important instr. al muzicilor de armonie, dar și unul din elementele cele mai importante ale orchestrei de teatru și simfonie.

C.-ele cele mai moderne, și cari pare că se bucură de cea mai mare favoare, sînt acele cu 18 borte laterale, și cu 13 chei, numărul de 18 provenind de acolo că între prima fundamentală, mi_2 , și duodecimea iei, si_3 , sînt 18 alte note. Pe lângă seria de duodecime, clarinetistii moderni au adăugit unele din sunetele 5 (terța dublei octave a fundamentalei) și unele din sunetele 9 (secunda triplei octave a fundamentalei), cea ce dă C.-ei o extensiune cromatică de 3 octave și o sextă: mi_2 — do_6 .

Titus Cerne: Dicționar de muzică.

Aceasta extensiune ie împărțită în 4 registre, a căror caracter de timbru se deosebesc mult: registrul *grav*, mi_2 — mi_3 , numit *Chalumeau*, are caracterul vocii de contralt, timbru mușcător, susceptibil de accente lugubre; registrul *mediu*, fa_3 — si_3 , ie cam întunecat și surd, cea ce face că trebuie evitate pasajele menținute mult timp în aceste note; registrul *acut*, si_3 — si_4 , numit *Clarino*, din cauza analo-



19 Clarinetă lor.

Astfel avem mai întâi:

C.-ele ordinare:

În do_2 cu extensiunea reală cea scrisă, cu un timbru isbucnitor, cea ce o face că azi ie aproape neintrebuințată.

În si_1 D, cu extensiune reală un ton mai jos de cea scrisă:

*re*₂—*si* \flat ₅; ȳe de un timbru foarte plăcut dar diferența dintre registre ȳe foarte pronunțată; ȳe cea mai ȳntrebuințată și tinde a se generaliza.

ȳn *la*, cu extensiune reală o terță minoră mai jos de nota scrisă: *do* \sharp ₂—*la*₅, cu un timbru mai puțin strălucitor, dar mai suav, mai poetic.

ȳni factori moderni au fabricat C.-e pogorind până la *mi* \flat ₂ scris, adică $\frac{1}{2}$ ton mai jos decit C.-ele ordinare, ceia ce dă C.-ei ȳn *si* \flat , instr.-ul preferat al soliștilor, extensiunea C.-ei ordinare ȳn *la*, adică o face să pogoare până la *do* \sharp ₂.

Mai acute avem C.-ele mici:

ȳn *re*, cu extensiune un ton mai sus de cea scrisă: *fa* \sharp ₂—*re*₆.

ȳn *mi* \flat , cu extensiune o terță minoră mai sus de cea scrisă: *sol*₂—*mi* \flat ₆.

ȳn *fa*, cu extensiune o quartă mai sus de cea scrisă: *la*₂—*fa*₆.

ȳn *la* \flat , cu extensiune o sextă minoră mai sus de cea scrisă: *do*₃—*la* \flat ₆.

Afară de cea ȳntăi, celelalte nu au avut și nu au ȳntrebuințare de cit ȳn muzicele militare.

Diapazoane mai grave sȳnt:

C.-ele alto:

ȳn *fa*, cu extensiune o quintă mai jos de cea scrisă: *la*₁—*fa*₅.

ȳn *mi* \flat , cu extensiune o sextă mai jos de cea scrisă: *sol*₁—*mi* \flat ₅.

De un timbru grav și dulce, amintind timbrul orgăi, a fost utilizată adese de maiștrii clasici. ȳe de ajuns a cita: *Pro-meteu* de Beethoven, *Clemenza di Tito*, *Zauberflöte* și *Requiem* de Mozart, unde două C.-e alto produc o impresiune atit de profundă. Mendelssohn a scris două concerte pentru C. și C. alto. Inventată cãtre 1770, de factorul Horn, din Passau, care ȳ-a dat numele de *Bassethorn*, a ajuns ȳn starea actuală prin J. Muller, Simiot și Sax. Pentru a ȳe micșura lungimea tubului, capătul superior ȳe ȳndoit, și cite o dată cȳiar capătul inferior ȳe terminat printr'o specie de pavilion metalic, asemenea ȳndoit, care reflectează sunetul ȳn sus, cum se fac de ordinar C.-ele bas.

Mai grave decit C.-ele alto sȳnt:

C.-ele bas:

ȳn *si* \flat , cu extensiune o octavă mai jos de C. ordinară ȳn *si* \flat : *re*₁—*si* \flat ₄.

ȳn *la*, cu extensiune o octavă mai jos de C. ordinară ȳn *la*: *do* \sharp ₁—*la*₄.

ȳn *do*, cu extensiune o octavă mai jos de C. ordinară ȳn *do*:



20. C. bas.

*mi*₁—*do*₅. Aceasta ȳe cea mai rar ȳntrebuințată.

C.-ele contrabas:

În *fa*, cu extensiune o octavă mai jos de *C. alto* în *fa*; $la_1 - fa_1$.

În *mi* \flat , cu extensiune o octavă mai jos de *C. alto* în *mi* \flat ; $sol_1 - mi \flat_1$.

Prima idee a *C.-ei* bas aparține factorului H. Grenser, din Dresda (1793), dar n'a fost întrebuințată în orchestră decît perfecționată de Săx, în 1836, în *Hughenofii*, de Meyerbeer.

Afară de aceste, destul de numerose specii, s'a mai construit încă o *C. de amor*, instr. astăzi cu totul delăsat. Se construia în *la* \flat , cu extensiunea $do_2 - la_3$ sau în *sol*, cu extensiune $si_1 - sol_5$. Capătul inferior iera terminat într'un pavilion ce afecta forma piriformă a pavilionului cornului englez de azi.

Variațiunile enumerate mai sus sînt cele mai principale. Căci, după cum s'a spus, au existat *C.-e* mai în toate tonurile: *C. ordinară* în *si*, *C. mică* în *si* \flat acut și încă multe altele. Factura modernă, pe lângă perfecționările aduse *C.-ei* adeverate, a dat naștere și la diferite alte instr.-e construite după principiile *C.-ei* și purtînd deosebite nume. Astfel instr.-ele numite *Batison* și *Octavin*, întrebuințate în muzicele militare germane, nu sînt decît *C.-e* bas mai mult sau mai puțin transformate sau perfecționate; *C.-pedală*,

nu iese altceva decît o *C. contrabas*.

Muzica pentru *C.* se scrie în cheia de *sol*, afară de notele grave ale *C.-elor* bas, pe care unii compozitori, mai cu samă germani, le scriu în cheia de *bas*. *C.* iese proprie la orice fel de muzică: melodie, trăsătură de agilitate, acompaniament în note ținute, game, baterii ș. a.

De și datînd de la 1690, în orchestra de teatru nu se cunoaște exemplul de întrebuințarea *C.-ei* înainte de Rameau (*Acante et Cephise*, 1741). Tot prin acel timp *C.* a fost introdusă în muzica militară, unde suplantă puțin cite puțin oboiul, până îl înlocuiește cu desăvîrșire. Îe curioasă soarta acestui instr.: derivat dintr'un instr. esențialmente francez, iese creațiunea unui factor german și nu-și capătă sancțiunea artistică decît tot pe scena franceză. În Germania n'a fost întrebuințată de cit în urmă: orchestra Operei din Viena nici în 1767 nu avea *C.-e*; dovadă partițiunea operei *Alceste* de Gluck, care nu conține decît partide de *Chalumeau*. Mozart și Haydn o introduc în orchestra de simfonie și de pe la 1800, *C.* a devenit un element indispensabil al orchestrei, atît de teatru cit și de concert. Cel întăi care a știut să se folosească de efectele registrului grav al *C.-ei* a fost Mozart, dar iera rezervat creatorului Operei romantice, marelui We-

ber, a descoperi toată puterea expresivă a acestui registru : ie de ajuns a ceti uvertura din *Freischütz*. Azi, de ordinari, se scriu două partide de C. în orchestră, afară de cazuri mai rari în cari se întrebuintază C.-e grave. Wagner, în colosu-i orchestral, pune curent trei C.-e ordinare și una bas. Ceii mai mulți clarnetiști se servesc de C. în *si* ♭, transpunind pentru aceasta chiar muzică scrisă pentru o altă varietate. Ie un abuz, căci lăsind la o parte faptul că C. în *la* are o notă gravă pe care C. în *si* ♭ n'o poate atinge (*do*♯) și prin urmare ar trebui să se trambueie această notă cu o octavă acolo unde s'ar întilni, dar și caracterul timbrului, am văzut, ie atit de deosebit de la o varietate la alta. Astfel ar fi de dorit ca intr.-iști să nu se servească decit de instr.-ul indicat de compozitor, care mai totdeauna are motivele lui pentru a alege un instr. și nu un altul.

Intre clarnetiștii cei mai celebri se citează Beer, Tauch, Gost, Lefèvre, Blasius, J. Müller, Closé, Bachman ș. a. Metode mai reputate sint acele de: Blatt, Bärmann, Berr, J. Müller. Closé ș. a.

Tot C. s'a numit un joc de orgă. cu tuburi cu ancu, de 8 picioare, amintind timbrul C.-ei, și un joc analog în armoniu. Clarinetist, instr.-istul ce cintă din Clarnetă.

Claro (lat.) v. *Clarasius*.

Claronceau (fr.) vechie denumire a trompetei.

Clarone (it.), clarnetă mare, *alto*.

Clarscach, vechie harpă mare a barzilor irlandezi. Muzeul din Dublin păstrează încă harpa regelui O'Brien Boirohen (sec. 10). Iea avea 28 de coarde și o ladă de rezonanță foarte mare a căreia tablă ie pătrunsă de patru urechi circulare.

Clasic, epitet ce se dă autorilor și producțiunelor lor cari se disting. prin puritatea stilului și regularitatea formelor, cari prin urmare pot fi luate ca exemple, ca modele demne de imitat și asupra cărora mersul timpului nu-și poate exercita puterea sa distrugătoare. Se înțelege că precum fie-care artă își are clasicismul ie, și fie-care gen va avea perioadele sale deosebite de clasicism. Astfel pe cind perioada clasică a artei polifonice vocale sint sec. 16 și 17, în cari strălucește Palestrina, și maștrii din școala lui, epoca prin excelență clasică a artei simfonice ie a doua jumătate a sec. 18: Haydn, Mozart și Beethoven sint maștrii simfonisti cărora le aparține prin excelență acest epitet, în sensul de artă complectă, perfectă în sine și bine echilibrată, păstrind proporțiuni regulate în toate părțile ie. Intre aceste două perioade vedem ridicându-se figurile mărețe ale lui Bach și Händel, cărora ni-

menî nu le va contesta acest epitet, și cari totuși formează o perioadă a parte.

Cum atit puritatea stilului cit și regularitatea formelor sint calități relative, cari au variat cu timpul, tot asemenea și epitetul C., care de obicei se opune epitetului romantic, ie un cuvint cu totul relativ, căci, se înțelege, pentru ca o lucrare să poată supraviețui contimporanelor sale, și să poată infrunta nepedepsit viitorul, trebuie ca autorul ie să fi ieșit din cărările umblate, din drumurile bătute, să fi fost cu alte cuvinte în timpul seu, mai mult sau mai puțin romantic. Rameau, Gluck, Lesueur și atitea alții, cari pe timpul lor ierau îndrăsneți novatori, astăzi sint autori clasici ai stilului muziceii dramatice. Și chiar în timpurile mai nouă, cii autori cărora în timpul vieții lor sau într'o parte a acesteii vieți, li s'a negat ori ce umbră de talent, și au stirnit cele mai puternice vijalii, nu au trecut apoi la nemurire și nu li se proclamă sus și tare geniul neintrecut. Tot astfel a fost și cu lucrări artistice, cari la apariție ne căzute sgomotos, în urmă nu intirziau a se ridică în strigătele entusiaste ale auditorului. Ie de ajuns a cita *Norma*, *Barbiere di Siviglia*, *Carmen* și atitea altele, și chiar numele cari aruncă o strălucire atit de orbitoare asupra secolului nostru, Ber-

lioz și R. Wagner, sint o puternică dovadă despre această relativitate a purității stilului și a regularității în formă: cea ce iera o mare îndrăsneață de stil acum o jumătate de secol, azi trece ca model demn de imitat.

Numele de *edițiuni clasice* se dă la colecțiuni cari, publicate în condițiuni economice, tind prin estinătatea lor a populariza muzica măștrilor mai mult sau mai puțin clasici. Cea întâi lucrare, care a apărut într'o astfel de edițiune, a fost sonatele lui Mozart, (Holle din Wolfenbütel 1854 și Peters 1855). Peste 3 ani se inființară edițiunile clasice Peters în Leipzig și Litolf în Braunsweig. Drumul o dată deschis, concurența nu a lipsit și vedem aparind pe rînd, edițiunile Breitkopf și Härtel din Leipzig (1878), Steingraber, mai întâi în Hanovra apoi în Leipzig ș. a. Mai cu samă Germania ie patria acestor edițiuni și cu toate că și în celelalte țări muzicale se pot cita asemenea edițiuni de popularizare (Novello în Londra, Ricordi în Milan ș. a) totuși iele trebuie să cedeze pasul caselor germane, atit în privința prețului cit și a lucrului.

Clasma, semn temporal în notațiunea muzichiei. Autorii spun că pus deasupra unei vocale (semn de intonațiune) arată că acea vocală trebuie să dureze doi timpî, unul pentru vocală și unul pentru C. Se pot

pune și mai multe pe o aceeași vocală în care caz fie care C. adaugă un timp la durată no-tei. În grecește *Klasma* înseamnă *sfirmătură, fragment*, ceea ce nu arată de loc analogia.

Classicum și *Classicus* ie un cuvint care în autorii latini se rapoartă cind la un semnal dat cu trompeta, cind la însuși instr.-ul ce dădea acest semnal; *Classici* s'au numit încă acei cari sunind acest semnal chie-mau diferitele clase ale popo-rului la *Comitia*. (v. înca *Clarasius*).

Clausula (lat) = încheiere, sfirm-șit, numeau autorii Evului me-diu o scurtă formulă melodică ce lua loc la finele frazelor u-nei compozițiunii în stilul fu-gat. Identitatea între C. și ca-dență ie evidentă. Autorii deo-sebeau nenumarate specii de C.-e, după diferitele figuri preferate de diferitele voci: *cantizans* (tonica-sensibila-tonica), *bassizans* sau *fundamen-talis* (tonica-dominanta-tonica), *altizans*, *tenorizans*, apoi *per-fecta*, *imperfecta*, *explementa-lis*, *dissecta*, *finalis*, ș. a. Cum elasi-ficațiunea simplă a caden-țelor de astăzi a făcut să dis-pară toate aceste nume deșarte!

Clavaecolina v. *Eolina*.

Clavecîn (fr.) instr. cu coarde și cu claviatură, considerat ca predecesorul pianului, deși a-vind un mod de atac al coar-delor cu totul diferit. La arti-colul *Clavir*, nume dat în ge-neral instr.-elor de această spe-

cie, se poate vedea origina acestor instr.-e și diferitele me-tamorfoze prin care a trecut modestul *Clavicord* al sec. 14 pentru a se transforma în su-perbul *Piano* modern.

C.-ul apare cu sec. 16. Iel constă dintr'o ladă de rezonanță de forma pentagonului nere-gulat conservat pentru planele mari moderne. Coardele sint așazate în aceeași direcțiune cu tastele, la capătul cărora se află un plectru de pană, care lovind coarda, o face să vibreze. Numai, pe cind în *Clavicord* (v.) plectrul remine aderent la coardă atit cit degetul apasă pe tastă, la C. iel lunecă peste coardă, o pișcă numai, lăsind-o să vibreze în libertate.

Cum se vede C.-ul nu ie de-cit o *Spineta* (v.) de dimen-siuni mari; dar pe cind la a-ceasta diferitelor taste nu co-respunde decit cite o coardă unică, în C. sunetul ie produs de cel puțin două coarde în acelaș timp.

Totuși coardele fiind lovite într'un mod uniform și totdea-una acelaș, destul de puternic, C.-ul nu putea da decit o e-xecutiune uniformă, lipsită de nuanțare, *staccato*. Astfel fac-torii avură o continuă preocu-pațiune: a-î aduce perfecți-onări, pentru a-î putea varia sonoritatea și efectele.

Către sfirmșitul sec. 16 facto-rul H. Ruckers, din Anvers se făcu celebru prin construi-rea acestor instr.-e; iel adaugă

o a treia coardă la grupul de două corespunzător fie-căreitas-te, acordindu-le sau pe toate trei în unison, sau două în unison și a treia în octavă. Apoi construiește C.-e cu două claviaturi, din cari una putea ataca întregul cor de coarde, a doua corespunzând numai coardei a treia. Aceste perfecționări dădură pe deoparte o mai mare sonoritate instr.-ului și în acelaș timp posibilitatea de a se varia această sonoritate. Ruckers mări și claviatură, făcînd-o de 4 octave complete (do_1 — do_5) și întrebuiță coarde de aramă pentru sunetele grave și de oțel pentru cele acute.

În diferite timpuri alte perfecționări și modificări au fost realizate sau încercate în construcțiunea acestor instr.-e de diferiți factori.

Pentru a da mai multă dulceață timbrului, către 1620 factorul Richard, din Paris, imaginează de a înlocui limbele de pană prin mici bande de postav. Cam tot pe atunci, și în acelaș scop, Farini cerea a înlocui coardele metalice prin coarde de intestine. Către sfîrșitul sec. 17, N. Dumont mări încă extensiunea C.-ului, ducînd-o pînă la 5 octave, construind C.-ele așa zise *à ravalement*. În sec. 18 s'a căutat a se varia timbrul C.-ului, dîndu-i diferite registre, ca la orgă; se pûneau mai multe serii de plectre, cari puteau atinge coarda nu numai în deosebite

puncte, dar și cu deosebite grade de intensitate, ceia ce modifica oare cum timbrul, imitînd harpa, lăuta, mandolina, fagotul, oboiul ș. a. Cînd sunetul obținut nu amintea nici unul din timbrele instr.-elor cunoscute, i se dădea o numire nouă: joc *ceresc*, *angelic*, ș. a. Factorul Taskin, din Paris (1768) imaginează un registru înlocuind penele prin mici limbi de piele (*C. à peau de buffle*).

Cei mai renumiți factori de C.-e au fost Ruckers și Dulcken din Anvers, Taskin din Paris, Mielke din Charlottenburg, Lemme din Brunsvick ș. a. C.-ele lor adese îerau ornate exterior cu picturi făcute de măștri, cu sculpturi, cu incrustațiuni, ceia ce dă instr.-elor ce se mai găsesc azi prin muzeie o adevărată valoare artistică, în afară de acea pe care o au pentru Istoria Muzicei, în care au jucat un rol atît de important.

Introdus chiar de la început în orchestră, C.-ul ținu un rol preponderent pînă în mijlocul sec. 18, acompaniînd basul continuu. Îel adese îera ținut de compozitorul însuși, cînd acesta făcea funcțiunea de șef de orchestră (it.: *maestro al cembalo*). De la Gluck importanța lui în orchestră scade, și îel nu mai servește decît a susținea în Opera italiană recitativul așa zis *secco*, rol secundar, din care nu întirzie a dispărea cu totul.

Dar C.-ul iewa, prin excelență un instr. de salon, și oferea asupra predecesorului seu în favoarea lunei elegante, *lăuta*, avantaje reale: mai multe resurse armonice și o mai mare sonoritate. Ca și lăuțiștii, claveciniștii suplineau lipsei de durată a sunetului prin diferite proceduri de execuțiune, ca *martelarea*, mordintele, grupetul și celelalte ornamente, ceia ce dădu muziceii de C. un stil încarcat de note mici, cari serveau a prelungi sunetul și a-i da importanța ce trebuia să aibă în fraza muzicală. Cum claviatura iewa aceiași ca și la orgă, cei mai mulți organişti iewau și claveciniști și vice versa. Astfel s'a transplantat de la unul la altul formele proprii fie căruii din aceste instr.-e. Cei mai faimoși claveciniști au fost Chambonnières, d'Anglebert, Couperin în Franța; Merullo, Frescobaldi, Scarlatti în Italia; Bull, Bird în Anglia; Froberger, Buxtehude, Händel, Bach, în Germania.

Către începutul sec. 18, între încercările de perfecționare ale C.-ului, au fost și acele ale lui Cristofori (Florența 1711) Marius (Paris 1716) și Schroetter (1717), cari creară C.-e *cu ciocanașe*, instr.-e cari nu iewau alt ceva decit primele plane. Alătura cu acestea însă C.-ele se mențin încă un bun timp. Dar cu cit în dorința de a-i da mai mare varietate de efecte, factorii complica mai mult

mecanismul C.-ului, cu atit reparațiunile deveneau mai des necesare, ceia ce făcu pe public a-i prefera noul piano, care sfirși prin a-l suplanta cu desăvârșire. Ast-fel că, dacă se poate spune ca Haydn și Mozart iewau încă claveciniști, cu Beethoven începu domnia pianului.

Sonoritatea ce a obținut însă în ultimele decenii pianul, sonoritate asurzitoare pentru un instr. de salon, ca pentru a-și resbuna de micimea sa față de orchestră în concert; a ocazionat o specie de reînviere a C.-ului. La expoziția din 1889 casa Pleyel din Paris a expus un C. nou, care nu iewa numai o restaurare a trecutului, dar un instr. perfecționat, cu efecte nouă, necunoscute vechiului instr. Compozițiunile marilor claveciniști ai sec. trecut, de un stil atit de încarcat de broderii și ornamente, că executate pe modernul piano iewă un aspect atit de fastidios și rococo chiar, executate pe C., prezintate prin urmare cu adevăratul lor caracter, iewă un cu totul alt aspect. Aceasta explică opiniunea marelui Voltaire, care, pus în pozițiune a asculta aceleași compozițiuni, executate de aceiași instr.-iști, pe pianul primitiv, din sfirșitul sec. 18, și pe C.-ul perfecționat din acelaș timp, declară sus și tare că «pianul nu iewe decit un instr. de căldărar în raport cu C.-ul».

C. acustic, a numit factorul Verbès, din Paris, în 1771, un instr. complicat, care imita instr.-ele de coarde, de suflare și chiar de percusiune. Iera o adevărată mică orchestră. Instr.-ul a fost descris de însuși inventatorul seu și a obținut încurajarea Academiilor din Paris și Londra. În 1777 iel aduse perfecționări acestui instr. și-l dădu sub numele de *C. armonio*.

C. angelic, (it.: *Cembalo angelico*) instr. construit la Roma, în 1778; plectrele ierau învălitte cu catifea.

C. à peau de buffle, perfecționare realizată de factorul P. Taskin, (Paris 1768), care consta în înlocuirea plectrelor de pană prin niște limbă de piele de bivol.

C. armonio v. *C. acustic*.

C. armonios, nume dat către 1842 unui sistem pentru a deplasa claviatura, spre a executa în diferite tonuri, tot cetind muzica în acelaș ton. Ie precursorul clavierului transpozitor.

C. bonacordo (it.) v. *Bonacordo*. A fost imaginat și construit de factorul toscan G. B. Bonis, către 1661.

C. brisé (fr.) sau *de voiaj*, nume dat în sec. 18 la mică instr.-e care se puteau /rînge și include ca o cutie dreptunghiulară. În 1700 factorul Marius din Paris căpăta un brevet pentru acest soi de C.-e.

C. celestino, nume dat de fac-

torul E. F. Walker din Londra în 1784, la o specie de clavier cu arcuș. v. *Celestino*.

C. constantaccord nume dat de J. D. Bertin (Memel 1756) unui C. asupra acordului căruia credea iel, temperatura nu avea niște un efect.

C. cu arcuș v. *Clavier* cu arcuș.

C. de amor, C. în care coardele aveau o lungime dublă de cit în C.-ele ordinare, ceia ce modifica oare cum timbrul. A fost construit de factorul J. D. Bertin (Memel 1757). v. încă *Cembalo d'amore*.

C. dublu, C. cu două claviaturi, imaginat și construit de factorul H. Ruckers (Anvers 1590).

C. electric, instr. imaginat de călugărul de la Borde (Paris 1759) și descris de iel într'un op special (1761). Iera format din clopoțele de diferite mărimi, cite două pentru fie care sunet și tastă corespunzătoare a claviaturii. Între fiecare păreche de clopoțele iera un mic ciocanaș. Cînd tasta iera apăsată, un curent electric se stabilea și ciocanașul se mișca între cele două clopoțele cu așa repegiune că dădea aproape o continuitate în sunet, cel puțin analoagă cu jocurile tremurate ale orgăi. Astfel pe acest instr. se executa cu ușurință muzica destinată orgăi sau C.-ului. În timpurile mai nouă s'au făcut

încercări în acelaș sens de către De la Rive, dar fără să aducă rezultate prea satisfăcătoare.

C. lăută instr. construit de factorul saxon Z. Hildebrand, prin mijlocul sec. 18, după indicațiunile lui J. S. Bach. Tot acest nume a dat factorul J. C. Fleischer din Hamburg unei varietăți de C. imaginare de țel (germ: *Lauten clavi-cymbel*) cam tot pe acel timp

C. ocular, instr. inventat de călugărul L. B. Castel, din Paris, în sec. 18. La fie care tasta a clavierului corespundea o culoare, așa că executându-se o bucată de muzică, se realiza o specie de caleidoscop.

C. organizat, nume dat de factorul J. A. Stein, la un instr. analog cu C.-ul *vis-à-vis*, dar asupra construcțiunei căruia nu se cunosc detalii. Factorul Delitz, din Danzig încă a dat acest nume unei specii de C. cu mai multe registre, instr. de care se inspiră factorul J. F. Wagner, din Dresda și inventă în 1774 așa numitul *C. regal*, cu o mare varietate de timbre.

C. universal, lat; *Clavicymbalum universale* sau *perfectum* numește Prötorius în *Syntagma* (1619) un C. avind în claviatură taste deosebite pentru sunetele enarmonice, adică: *do*, *do#*, *re* ♭, *re*, *re#*, *mi* ♭, *mi*, ș. a. 77 taste pentru o extensiune

de 4 octave (*do*₁—*do*₅). Acest instr., construit în Viena cu vr'o 30 de ani mai înainte, aparținea compozitorului K. Luyton. Instr.—e analoge au fost, construite de Luzzasco din Ferrara (cătore 1557) și de Transantino din Venetia (cătore 1606) cari aveau până la 31 de taste pe octavă în vederea reînvierei celor trei genuri antice: diatonic, cromatic, enarmonic.

C. vertical, instr. cu coardele dispuse vertical, ca în pianinele moderne; iera întrebuințat în Italia deja în sfirșitul sec. 16.

C. vielle (fr.) clavier cu arcuș, imaginat și construit de factorul Cuisené (Paris 1708).

C. Viole (fr.) v. *Clavir* cu arcuș.

C. vis-à-vis (fr.) instr. construit de factorul german J. A. Stein; avea două claviaturi, astfel că executanții stăteau față în față.

Claves pl. lui *Clavis* (lat.) = Cheie (v.), au fost numite mai întâi tastele orgăi, apoi literile latine ce se puneau pe aceste taste, pentru a se indica sunetele respective, și pe urmă însuși aceste sunete, astfel că la unii autori găsim acest cuvint sinonim cu sunet. Și clapele instr.-elor de suflare încă au fost numite C.

Clavesimbel = Clavecín (v.).

Clavi-accord (fr.), aparat imaginat de Lebeau d'Aubel în 1857, care aplicat pe clavia-

tura orgăi sau armoniului uşurează acompaniarea Cîntului plan.

Claviatura sau *Claviarium* (lat.), totalitatea tastelor unui instr. polifon, cari cînd sînt acţionate fac să intre în vibraţiune coardele, tuburile sau alţi agenţi sonori. Invenţiunea C.-ei datează din adîncă antichitate; primul instr. la care a fost adaptată a fost orga. Tastele acesteia, avînd misiunea a deschide şi închide intrarea aîerului în tuburi, au fost numite *chei*, lat: *Claves*, de unde numele de C. dat totului format din aceste taste. Naturalminte, cele întăi C.-i au fost diatonice, formate dintr'o serie de taste egale pe care se scriea literile latine ce reprezintau sunetele corespunzătoare. După Dom Bedos, celebrul factor de orgi din sec. 18, numai în sec. 14 a început a se intercala tastele negre. Tot în acest secol C. a început a fi aplicată la instr.-e de coarde, derivate unele din altele şi purtînd între alte nume pe acele de *Clavicord*, *Clavicembal*, *Clavecin*, *Clavir* (v.). În afară de orgă, la instr.-e în cari sunetul îe produs printr'un curent de aîer, C. a fost aplicată la *Armoniu* şi la varietăţile lui. Apoi la diferite alte instr.-e autofone formate din timbre, lame metalice ş. a.

De obicei aceste instr.-e au un singur şir de taste, o singură C.; sînt însă cazuri în

cări vedem 2, 3 şi chiar mai multe C.-i, la orgă numărul lor ajungînd pînă la 5 sau 6 pentru mîni, *manuale*, şi una pentru picioare, numită în special *pedalieră*. Această abundenţă de C.-i ce vedem la orgă, şi care datează deja de prin sec. 14 îe motivată prin mulţimea jocurilor şi registrelor de cari dispune acest colos muzical.

Extensiunea C.-ei a variat cu timpul şi variază de la un instr. la altul. Astfel pe cînd în planele moderne îea are 7 octave, clavecinele secolilor trecutî nu îmbrăţosau mai mult de 5, 4 sau chiar 3 octave şi în unele instr.-e îea se reduce la o octavă sau chiar la cîteva note. În orgă şi armoniu extensiunea C.-ei îe de obicei de 5 octave; dar, prin variaţiunea jocurilor, această extensiune creşte pînă la 7 şi chiar 8 octave.

Atit cit muzica se mulţimea de scara diatonică, totul a mers bine, dar cînd s'a început a se căuta un cîmp mai vast, modulaţiunile îerau imposibile, scara cu 8 taste pe octavă nu mai îera suficientă şi numărul acestor taste se înmulţeşte astfel că în sec. 16, sec. panelnist prin excelenţă, care căuta a reinvia vechile genuri, cromatic şi enarmonic, vedem instr.-e cu C.-i ce cuprind pînă la 31 de taste pe octavă (v. clavecin universal). Prin stabilirea *temperamentului egal* (v.), care

falsifică oare cum toate sunetele gamei cu cantități aproape imperceptibile, numărul acestor taste s'a redus la 12, 7 albe și 5 negre, cea ce stabili C. în starea în care o vedem și azi. Acest sistem, găsit de Neidhardt și Werkmeister, a fost aplicat mai întâi la Clavecin de către factorul Silbermann, aplicațiune consacrată de marele Bach prin opul seu bine cunoscut *Clavecinul temperat*. Totuși și în timpurile mai nouă s'au făcut și se fac încercări de a se realiza o C. pentru gama cu intonațiuni pure.

Din cauza popularității de care s'a bucurat și se bucură C., și a ușurinței cu care iese maniată, s'au făcut în diferite timpuri încercări de a o aplica la diferite alte instr.-e, de coarde și chiar de suflare. Privind mai de aproape însă aceste nouă instr.-e, se vede clar că iese nu sint decit contrafaceri, mai mult sau mai puțin deghizate, instr.-e deja cunoscute, dar prezintate sub un alt aspect.

Numele C. se mai dă cite o dată încă întregului sistem de sunete întrebuințat în muzică și care iese de 8 octave (v. *Alfabet*). Dintre acestea, cele 4 extreme (2 grave și 2 acute) nu aparțin decit instr.-elor, iar cele 4 mijlocii aparțin atit vocilor cit și instr.-elor. Pentru a determina din ce anume octavă a întregii C-î muzicale face parte un sunet anumit, se între-

bunțează diferite mijloace; în general aceasta se face clasind octavele și apoi pe lângă numele sunetului se pune ordinul de clasare a octavei, ca indicu (v.) sau ca exponent (v.).

Claviatur-*harfe* (germ.) v. *Clavi-harpe*.

Clavi-cembalo (it.), *Clavi-cymbalum* (lat.), *Clavi-cymbel* (germ.) = Clavecin (v.).

Clavi-corn (fr.), nume dat de Danays și Guichard, din Paris la o specie de corn cu piston, imaginat și construit către 1838. Iera destinat a înlocui în orchestră și muzicele de armonie Oficleida-alto, decit care pogora cu o terță mai jos. Tot C.-c. a fost numit un timp *Saxhornul-bariton*.

Clavicord (fr.: C.-e; it.: C.-o; lat.: Clavichordium) primul instr. de coarde și claviatură, numit încă *Manicord* și chiar *Monocord*. Consta dintr'o cutie dreptunghiulară de lemn în care ieseau întinse mai multe coarde, în sens perpendicular direcțiunei tastelor. Acestea aveau fixat la capătul lor cite o lamă de metal (*tangentă*), care, lovind coarda pe dedesubt, o făcea să vibreze și în acelaș timp, stind aderentă la această coardă, atit cit degetul sta apasat pe tastă, îi determina lungimea vibrantă. Astfel, C.-ul avea mai puțin coarde decit taste, fiecare coardă servind pentru cel puțin două sunete: un sunet și semitorul lui superior. Cind iese închis, C.-ul avea aparența

unei cutii de șah, ceia ce probabil făcu a i se da un timp numele de *Echiquier* (fr.) *Exaquir* (sp.) *Esquaquei*, (G. de Machault ș., a.). C.-ul avea o sonoritate slabă, dar plăcută, dulce, melodișasă, ceia ce făcu a i se da încă numele de *Dulcemelos*.

Intrebuințat de prin sec. 14, dacă nu de mai înainte a fost în favoare mai cu samă în Germania până în finele sec. 18 chiar alături de celelalte instr.-e perfecționate (v. *Clavir*). Extensiunea, mai întâi de 2 octave, a fost dusă până la 5 octave. În 1725 D. Faber din Crailsdorf dădu pentru fiecare tastă a claviaturii o coardă specială sau chiar un grup de coarde. Mulți dintre marii compozitori au avut o afecțiune pentru acest instr.; astfel a fost J. S. Bach, fiul seul Emanoil, care a scris chiar o metodă pentru C., Mozart, care lua totdeauna cu sine în voiaj un C., Gretry, a căruia C. există încă la muzeul instr.-al al Conservatorului din Paris.

Clavi-cilindru, instr. construit în 1799 de Chladni, una din încercările de perfecționare a Armoniceii lui Franklin. Consta dintr'un cilindru de sticlă pus în mișcare prin ajutorul unei pedale; prin rotațiunea sa acest cilindru pune în vibrațiune o serie de lame (de lemn sau de oțel) divers acordate, lame ce se apropie de ieși cînd tastele corespunzătoare

sînt apăsate. Iera remarcabil prin sonoritatea dulce și mai cu samă prin aceia că putea da note filate, provenind din presiunea mai tare sau mai slabă a degetului pe tastă. Derivînd din specia de armonică numită *Eufonion* (1793) a fost perfecționat în 1808 și 1819 și descris de marele acustician într'un op special (1821). Azi ie complet uitat.

Clavi-cimbalum (lat.), *Clavi-cimbel* (germ.) = clavecin (v.).

Clavi citherium (lat.) instr. cu claviatură și cu coarde dispuse în sensul vertical, descris deja de Viridung în opul seu *De Musica* (1511), căruia îi iera anterior. S'a menținut până în sec. 17. În dărăptul claviaturii iera o ladă triunghiulară în care ierau întinse coardele. Ie predecesorul harpei cu clavir (v. *Clavi-harpe*).

Clavidon, nume dat de factorul L. Sauer, din Praga către 1806 la o varietate de *Țimbală*.

Clavier (fr.) *Klavier* (germ.) nume general dat atit claviaturii cit și în special instr.-telor cu coarde și cu claviatură (v. *Clavir*). *K-cither* (germ.) = *Clavi-citerium* (v.). *K-gambe* (germ.) nume dat la începutul sec. 18 unei specii de clavir cu arcuș inventat de factorul G. Gleichmann, și analog cu *Gambencerk* al lui H. Heyden. *K-harfe* (germ.) v. *Clavi-harpe*. *K-harmonika* (germ.) = armonică cu clavir. *K-zeichen* a fost numită un timp cheia de

do pe linia întâi a portativului, fiind că partea minei dreptă în muzica pentru instr.-e cu claviatură se scriea în aceeașă cheie, azi înlocuită prin cheia de *sol*.

Clavi-grade (fr.), aparat inventat de Lahaussé (Paris 1855) și destinat a exercita puterea degetelor pianistilor. Iera format din 5 taste, cari prin ajutorul unor șuruburi și resorturi puteau fi făcute mai greu sau mai ușor de apăsat.

Clavi-harpă, instr. avind forma unei harpe stind vertical, în fața căreia se adaptează o claviatură. J. C. Dietz și Second, din Paris au luat în 1814 un brevet de invențiune pentru acest instr., care are ca predecesor pe vechiul *Clavi-citharium*. În timpii mai noi a fost perfecționat de C. Dietz, care-i dădu o extensiune cromatică de 7 octave. Are un timbru aproape identic cu acel al harpei, pe care pare că o poate înlocui într'un mod destul de satisfăcător în orchestră.

Clavi-lame (fr.), nume general dat la instr. formate din lame metalice sau altele, vibrind lovite de ciocanașe ascultind unei claviaturi. (v. *Celesta, Partitiune, Tiposon ș. a.*)

Clavi-liră, instr. analog cu *Clavi harpa*. construit tot de J. C. Dietz, către 1810. Un instr. analog a fost construit de factorul J. Baternann, din Londra, către 1814.

Clavi-mandora, nume dat de J.

A. Mahr; din Wiesbaden, către începutul acestui secol la speciile de clavire amintind timbrul mandorei.

Claviolin, sau *Clavi-violin*, instr. construit de factorul C. Schmidt din Presburg; a fost una din încercările de a imita timbrul instr.-elor de arcuș printr'un instr. cu claviatură (v. *Clavir* cu arcuș).

Clavi-organum (lat.), instr. format dintr'un piano și o orgă, ambele ascultind unei claviaturi, și puse la dispozițiunea executantului separat sau simultan, prin ajutorul a două pedale. A fost imaginat și construit către 1774 de Zumpe și Buntebart, din Londra. Foile orgai erau puse în mișcare asemenea prin 2 pedale. Înainte de a se căuta a se uni pianul cu orga au fost făcute încercări de a se uni clavecinul, așa ca *C.-Organum* are o origină mai vechie decit 1774. La expoziția din Milan (1881) inginerul E. Porta, din Genua, a expus sub numele de *Clavi-orchestrion*, un instr. format dintr'un piano și un armoniu, cari, după voia executantului pot suna împreună sau separat. A fost construit în scopul de a se da mai multă plasticitate reduțiunilor orchestrale.

Clavir, cuvint ce se întrebuințează atit în sensul de *Claviatură* (v.) cit și de *Piano* (v.) sau alt instr. de coarde și claviatură. Astfel se zice: „un armoniu cu trei clavire“ și: „cintă

la clavier“ în loc de: „un armoniu cu trei claviaturi și: cîntă la piano“. Această dublă întrebuintare provine de la Germani, cari au întrebuintat totdeauna cuvîntul *Klavier* în acelaș sens dublu.

Origina acestor instr.-e, abstracțiune făcînd de claviatură, se perde în cele mai vechi timpuri, și tradițiunea le dă o dublă derivațiune: monocordul teoricianilor și vechiul instr. care a avut reprezentanți la cele mai primitive civilizațiuni, care în Evul mediu iera cunoscut sub numele de *Psalterium* și care a parvenit pînă în zilele noastre sub formă de *Țiteră* și *Țimbală*.

Aplicațiunea claviaturei la un grup de coarde însă nu datează decît din sfîrșitul Evului mediu, din sec. 14; anterior, a existat cu adevărat instr.-ul așa numit *Organistrum*, care a ajuns aproape în aceiași stare primitivă pînă în zilele noastre (v. *Ligura*), dar acesta nu are întru nimic a face cu instr.-ele propriu zise de coarde și claviatură.

Vechiul monocord al teoricianilor nu întirzie a se perfecționa și deja în sec. 2 Aristide Quintilianul descrie sub numele de *Elicon* o perfecționare a acestuia, un instr. avînd aceiași formă, dar cu 4 coarde, mai propriu pentru evaluarea intervalelor. Variațiunea în lungimea coardelor se obținea la iel prin ajutorul

unor scăunășe mobile. Cum însă manierea acestor scăunășe iera anevoioasă, timpul aduse ideia de a se lovi coardele pe de desubt, cu niște limbî de metal fixate la capătul unor taste analoage cu acele ale claviaturei orgai, ceia ce dădu *Monocordul* cu claviatură, sau *Manicordul* sau în fine *Clavicordul*. După toate aparențele construcțiunea acestor instr.-e s'a desvoltat mai întăi în Anglia, precum și cea întăi literatură pentru clavier a apărut tot în Anglia. G. de Machault descriînd acest instr. îl numește *Echiquier d'Angleterre*, nume dat din cauza aparenței exterioare a Clavicordului (v.).

Cu perfecționări continue, dar destul de puțin importante, clavicordul se menținu pînă în sec. trecut, bucurîndu-se de favoarea maîștrilor. Alătura de iel însă, din cele întăi timpuri se vede încă un alt instr. de coarde și claviatură., în care însă coardele în loc de a filovite de tangente, ierau pișcate de capete de pană, fixate la extremitatea tastelor. Virdung (sec. 16) opinează că acest instr. nu ie altă ceva decît un *psalterium* căruia i s'a aplicat un sistem de claviatură. Unele din aceste instr.-e aveau tot forma de cutie dreptunghiulară, dar înlăuntru, dispozițiunea coardelor, una pentru fie care tastă, desina un triunghiu dreptunghiu. La altele, chîiar forma exterioară a

cutiei ȋera acea a unui triunghiu, cite o dată cu unghiu-rile ascuțite trunchiate ceia ce dădea un pentagon neregulat dar de o formă destul de elegantă, formă admisă și azi pentru instr.-ele de dimensiuni mari.

Numele ce au purtat aceste instr.-e au variat cu formelor și cu țara unde ȋerau intrebuintate. Ast-fel pe cind la inceput numele de *Clavicymbalum*, adică *Cymbalum* cu claviatură, pare că ȋera de o intrebuintare generală, cu timpul, instr.-ele fabricindu-se în diferite dimensiuni și forme, s'a dat celor mici numele de *Spinetta* (it.) *Epinette* (fr.) *Virginal* (engl.), celor mari numele de *Gravicembalo*, *Clavicembalo* sau simplu *Cembalo* (it), *Clavicin* (fr.), *Harpsichord* (engl.), *Flügel*, *Klavier*, *Schweinkopf* (germ), ș. a. Aceste instr.-e de dimensiuni mari, așazate pe picioare și frumos ornate cu picturi și decorațiuni, încep chiar de prin sec. 16 a deveni una din mobilele cele mai importante ale or-cărui salon.

Toate aceste instr.-e nu dădeau însă decit o interpretare lipsită de nuanțare, de expresiune, de sufletul muziceii moderne. Astfel că perioda cu adevărat strălucitoare a C.-elor nu începe decit în sec. 18, cu aparițiunea C.-ului cu ciocanașe, care la inceput poartă numele de *Piano-forte*, tocmai

din posibilitatea de a da sunete divers nuanțate prin simpla variațiune a puterii cu care se ataca tasta. Această invențiune apăru aproape simultan, în Italia (Cristofori, Florența, 1711) și în Franța (Marius, Paris 1716). Un al treilea revendicator al acestei invențiunii ȋe Schrötter, din Nordhausen; ȋel pretinde data de 1717, deși nu și-a publicat invențiunea decit mult mai târziu.

Primele C.-e fabricate de acești factori ȋerau departe de a obține aprobațiunea maiștrilor; dar complicarea mecanismului vechilor instr.-e pe de o parte, complicare care necesita continue reparațiuni și pe de altă parte perfecționările aduse celor nouă, făcură că din sfirșitul sec. 18 vechile instr.-e sint cu totul suplantate atit în favoarea publicului cit și în acea a maiștrilor, de modernul *Piano*, a căruia istoric se poate vedea la articolul respectiv.

Clavir cu arcuș, nume general dat la instr.-e în cari coardele sint puse în vibrațiune de o *roată-arcuș*, mișcată prin ajutorul unei pedale. Nenumarate a fost diferitele încercări de a se obține efectele instr.-elor de coarde și arcuș prin ajutorul unui instr. cu claviatură. Deși ȋe clar că adevărata origine a acestor instr.-e ȋe în vechiul *Organistrum*, totuși ȋele nu încep a apărea decit la inceputul sec. 17, cu

alte cuvinte cînd instr.-ele de coarde și claviatură sînt deja într'o stare mai mult sau mai puțin perfecționată. Seria începe prin *Geigenwerk* sau *Geigenclavicymbel* al lui H. Heyden (Nuremberg 1610), după care trece mai un secol pînă vedem o nouă încercare, de astă dată în Franța: *Clavecin-vielle* (Cuisené, Paris, 1708). În sec. 18 și 19, între multe alte, vedem succedindu-se: *Klaviergambe* (G. Gleichmann, Coburg, 1709), *Gambenwerk* (Risch, 1750), *Bogenklavier* (J. Hohlfeld, Berlin, 1754), *Bogenhammerklavier* (K. Greiner, Wetzlar, 1779), *Celestino* (Walker, Londra, 1784), *Bogenstügel* (Meyer, Görlitz, 1795), *Xenorfica* (K. L. Röllig, Viena 1795), *Orchestrino* (Pouleau, Paris, 1805), *Armonicord* (Kaufmann, Dresda, 1809), *Polyplectron* (J. C. Dietz, 1827), *Piano-quatuor* sau *Piano-violon* (Baudet, Paris) ș. a.

Nici unul din aceste ingenioase instr.-e însă nu poate prezenta un mare interes din punctul de vedere artistic, căci nici o dată proceduri mecanice nu vor echivala în artă acțiunea directă a minei unui artist și apoi toate aceste instr.-e. au fost inventate și construite pentru a imita și nu a înlocui instr.-ele de coarde, nici în orchestră, nici în muzica de cameră.

Clavir transpozitor, claviatură mobilă, care pusă deasupra cla-

viaturei unui instr. poate fi mutată cu un semiton, cu un ton, mai sus sau mai jos, astfel că o tastă a C-ului, în loc de a face să se pogoare aceeași tastă în claviatura instr.-ului face să se pogoare tastă ce corespunde la un semiton, la un ton, mai sus sau mai jos, dînd astfel o transpunere mecanică, tot cetînd și executînd în tonul scris. Astfel dacă am așezat de ex. aparatul cu un ton mai sus, așa ca *do* al aparatului să fie deasupra lui *re* al claviaturei instr.-ului, toate notele vor suna un ton mai sus, și o compozițiune în *do*, executată pe C-ul t. tot în *do*, va suna în realitate în *re*. S'au făcut în diferite timpuri încercări de C.-e t.-e; în starea în care sînt astăzi iele sînt datorite factorilor Pleyel și Wolf din Paris. Se pot adopta în general la toate instr.-ele cu claviatură, dar sînt mai cu samă întrebuintate la pian și armonii, instr.-ele acompaniatoare prin excelență.

Clavi-tube (fr.) nume dat de factorul Halary, din Paris, în 1817 la o specie de trompetă cu chei (*v. Bugle*) construită în diferite tonalități.

Clavi-tympanum (lat.) = Xilofon (*v.*).

Clef (fr.) = cheie (*v.*).

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

Cliquette (fr.) vechiu instr. format din două sau trei lame de lemn legate la extremitatea lor inferioară; scuturînd instr.-ul,

aceste lame produc o specie de clempănitură. Acest instr. e citat deja de autorii de prin sec. 13 și 14.

Clivis (lat.) semn din notațiunea neumatică (v. *Neuma*).

Cloche (fr.) = clopot. *Clochette* = clopoțel.

Clopot (fr: *Cloche*, germ: *Glocke*, engl: *Bell*, it: *Campana*), instr. de metal, apropiindu-se mai mult sau mai puțin de forma unui con deșărt, în care sunetul ie produs prin lovirea unei limbă, tot de metal, ce se află suspendată în interiorul lui. Numărul vibrațiunilor sunetului dat de un C. ie în raport invers cu diametrul acestuia și cu rădăcina cubică a greutății. C.-e pot fi fabricate astfel ca să deie ori ce sunet a gamei cromatice, și turnătorii, pentru a obține maximum de sonoritate, au stabilit astfel dimensiunile ce trebuie a se da diferitelor părți: grosimea lui unde iese lovit fiind luată ca unitate, înălțimea trebuie să fie reprezentată prin 12, diametrul la bază (gură) prin 15, și la vîrf prin $7\frac{1}{2}$; greutatea limbei trebuie să fie $\frac{1}{40}$ din greutatea C.-ului.

C.-ele au fost întrebuințate din cea mai adincă antichitate la Evrei, la Greci, la Romani și se zice că serbările lui Osiris, la Egipteni iera au anunțate în sunetul acestor instr.-e. Chinezii pretind că cu două mii de ani în. de Chr. ie cunosteau și aveau C.-e, pe care le numesc

Ciung (v.). În Occident pare că întrebuințarea lor în biserică nu ie anterioară sec. 5; St. Paulin, episcop la Nola în Campania le-ar fi introdus pentru întâiași dată. De aici le-ar veni și numele latine de *Campana* și *Nola*, ce li s'a mai dat. În biserică orientală au fost introduse mai tirziu, în sec. 9, în timpul imparatului Mihail III, căruia ducele Venetiei i-a trimis niște C.-e, pe care le-a așăzat în turnul bisericei Sf.-ei Sofia, la Constantinopole. În Biserica occidentală iese obiceiul de a se *boteza* C.-ele, punindu-le sub protecțiunea unui sfint; în Biserica orientală nu există acest obicei.

Cele mai vechi C.-e ce se cunosc datează din sec. 12; cele anterioare pare că iera construite într'un mod de tot primitiv, formate dintr'o tablă de metal indoită.

Rusia ie fără indoială țara cea mai bogată în C.-e și în acelaș timp cea care posedă cele mai uriașe; la monastirea Troskoi, lângă Moskva, iese unul de o greutate de 75.000 k. Acesta ie însă mic pe lângă *Tar Kolokol*, împăratul C.-elor, care se aillă tot la Moskva. Turnat în sec. 16 și retopit în mai multe rinduri, necesita 24 de oameni pentru a putea fi pus în mișcare; în 1737 se sfărma, și a fost pus în pozițiunea în care se află și azi; greutatea lui ie de 220,800 kilograme!

După aceste C.-e rusești, cele mai mari ce se citează sint acele de la Peking (60,000 k.) de la Viena (20,000 k.), de la Olmütz (18,000 k.) de la Notre Dame din Paris (16,000 k.), ș. a.

Din punctul de vedere muzical C.-ele adevărate n'au jucat decit un rol foarte secundar; dar sub forma de jocuri de C.-e și timbre îele au fost foarte întrebuițate, manuscriptele cu miniaturi din Evul mediu dovedesc aceasta. Ie de observat că C.-ele întrebuițate în muzică, nu pot avea nici volumul, nici greutatea, nici sonoritatea celor întrebuițate în biserică. Ne putem convinge de aceasta observind că un C. ce ar da pe do_3 de ex., ar trebui să aibă o greutate de 2867 k. și pentru a avea pe do_2 ar necesita o greutate de 22,937 k! Ie evident că ins.-e de această greutate numai pe scena unui teatru sau într'o sală de concert nu și-ar găsi locul. Apoi dacă am lua ca termin mediu suma de 4 lei ca preț al kilogramului de metal, ne putem face o idee de suma la care s'ar sui montarea unei opere care ar necesita citeva C.-e de această importanță. De altmintrelea rezonanța lor ar acoperi cu totul sonoritatea orchestrei; la execuțiune sunetele C.-elor întrebuițate în muzică ie mai tot deauna cu două sau chiar trei octave mai sus de cum l'a notat compozitorul, aceasta din cauză că îele avind

o mare rezonanță, fiind însoțite de un mare număr de sunete rezultante, s'a confundat această rezonanță cu gravitatea. Bach în cantata sa: «*Schlage doch gewünschte Stunde*» numește *Campanele*, adică *Clopoșele* instr.-e destinate a da sunetele sol_1 și re_2 și C.-ele care ar da aceste sunete ar avea unul greutatea de 16,192 k. și celalalt 54,464 k! În realitate, bucata fiind în *mi*, sunetele sint date cu două octave și o sextă mai sus (*mi* \flat_4 și *si* \flat_4).

În muzica dramatică pare că C.-ul și-a făcut aparițiunea la sfârșitul sec. 18, în *Camille* de Dalayrac (Paris 1794); a fost apoi întrebuițat de Cherubini în *Elisa* (Paris 1794), Rossini (în *Guillaume Tell*). Meyerbeer (în *Hughenotii*), Gounod, Glinka, V. d'Indy (*le Chant de la Cloche*) ș. a. au întrebuițat C.-e de diferite mărimi în operele lor.


Ȋar C.-e dind sunete grave fiind imposibil de a avea în teatru, din tripla cauză a greutatei, a rezonanței și a prețului lor, s'a căutat a obține astfel de sunete imitind C.-ele. A. Boito în *Mefstofele* (Milan 1868) întrebuițează calote emisferice de bronz cu părăți foarte subțiri producind sunete grave fără a avea o greutate exagerată și fără ca rezonanța lor să aducă cit de puțin daune orchestrei. Wagner în *Parsifal* a întrebuițat



țat o specie de claviatură cu 4 taste lovind pe foarte groase coarde metalice și înțărind sunetul acestora prin *tam-tam*. În fine factorul parizian A. Sax a imaginat un fel de C.-e formate din foi de metal, cărî de o greutate relativ mică, dau sunete ce nu ar putea fi date decît de C.-e ordinare de dimensiuni colosale. De la forma, dispozițiunea și numărul întorsăturilor acestor foi depinde timbrul, intensitatea și înălțimea sunetului.


C.-e de mică dimensiuni, *Clopoței*, au fost întrebuințate în combinațiuni sonore, mai cu samă în Antichitate și chiar în Evul mediu. Asemenea la popoarele extra europene și azi găsim o mare varietate de agenți sonori formați din intrunirea mai multor clopoței și zurgalăi. Dar în afară de aceste instr.-e, mai mult sau mai puțin sgomotoase, s'au construit adevărate instr.-e muzicale din grupe de clopoței sau din alți agenți dînd sonorități analoage și măștrii renumiți nu au ezitat a le introduce în orchestră, obținînd adese efecte fericite (v. *Carillon*, *Glockenspiel* ș. a).

Clopoțel v. *Clopot* și *Zurgalăi*. *Cmoll*, în terminologia germană = *do minor*.

Co., presc. în loc de *come* (v.).

Coadă, nume dat liniei verticale ce se trage lingă cele mai multe note . Deja în timpul notațiunii măsurate se dădea nu-

mele de *Cauda* (lat.) liniei trase lingă notele *maxima*, *longa* și *ligaturi*. Mai a rare ori se dădea acest nume liniei trase în sus deasupra *minimei*  și *semi-minimei*  (*sursus cauda*). Și *plica*, la încheierile *ligaturilor* se numea adese *Cauda*.

Se dă încă numele de C. în construcțiunea Fugei la micul grup de note ce se adaugă la sfîrșitul temeii, pentru a se putea ataca respunsul. Apoi încă la partea finală a unei compozițiuni mai mult sau mai puțin dezvoltată, cînd această compozițiune se compune din mai multe părți ce se repet. C. atunci ie o încheiere hotărîtoare a acestei compozițiuni. Se întrebuințează mai cu samă atunci cînd făcîndu-se repetarea, iese a se face o săritură. Ast-fel de ex. în *Scherzo* după *trio* se reia partea întâi, și fără a se mai face repetarea *trio*-lui se trece la încheiere, care se numește C. (*Scherzo da capo e poi coda*). Canoanele, ariele cu reprize, muzica de dans mai cu samă, și formele ce derivă din iese, au mai tot-deauna astfel de încheieri. Unii compozitori au dat cite-odată o astfel de dezvoltare acestei părți finale că iese ie o parte capitală a compozițiunii; ast-fel de ex. în *Sintonia eroica*, în quartetul în *mi*  (op 127) de Beethoven, ș. a.

Coalotino (it.) expr. vechie, echivalînd cu *Concertino*.

Coardă (it: *Corda*, lat: *Chorda*,

fr: *Corde*, germ: *Saite*), fir subțire fabricat din diferite materiale, care întins servește în instr.-ele muzicale a produce unul sau mai multe sunete. Orî ce C. devine vibrantă prin tensiune; totuși aceasta nu ie suficient pentru a produce un sunet perceptibil urechei și mai cu samă propriu a fi întrebuințat în muzică. Astfel abia auzim sunetul produs de o coardă întinsă cu minele. Dacă însă coarda ce voim a o face să vibreză o întindem între două mici table de lemn, sunetul ciștigă în intensitate, căci vibrarea tablelor transmite aerului încunjurător într'un mod mai puternic vibrațiunile coardei. Ie rolul ce îndeplinesc în instr.-ele muzicale tablele de armonie, lăzile de rezonanță.

Sunetul produs de o C. depinde de la lungimea, grosimea și tensiunea ie, și de la densitatea materialului din care ie făcută. Cu alte cuvinte:

a) Din două C.-e, absolut în aceleași condițiuni, numai de lungimi diferite, cea mai lungă va da sunetul cel mai grav.

b) Dacă lungimele sînt aceleași, numai grosimele variază, cea mai groasă va da sunetul cel mai grav.

c) Din două C.-e identice, cea care va fi mai puțin întinsă va da sunetul cel mai grav.

d) Din două C.-e egale în dimensiuni, și de o potrivă in-

tinse, numai de materiale deosebite, cea a căreia densitate va fi mai mare, va da sunetul cel mai grav.

Acestea se exprimă zicînd că: Numierul vibrațiunilor C.-elor ie în rapor invers cu lungimea și grosimea lor și cu rădăcina patrată a densităților lor, și în raport direct cu rădăcina patrată a forțelor de tensiune.

Verificarea acestei legi se face într'un mod experimental prin ajutorul instr.-ului numit *Sonometru* (v.)

În instr.-ele muzicale coardele sînt puse în vibrațiune prin trei moduri de atac deosebite:

a) prin *frecare*, cu arcușul, ca la violina, sau cu o roată, ca la ligură.

b) prin *pișcare*, cu degetul, ca la harpă, chitara, sau cu un plectru, ca la cobză, clavecîn ș. a.

c) prin *lovire*, cu ciocănașe, ca la piano, țîmbală ș. a.

Orî care ar fi însă modul de punere în vibrațiune, C.-ele sînt supuse la aceleași legi fizice și dau naștere la aceleași efecte de rezonanță, aceasta independent de procedeu întrebuințat, care nu influențează decît asupra timbrului, ce ie ușor de recunoscut la fie care din aceste trei proceduri. O condițiune generală însă ie ca C. să aibă o perfectă omogeneitate în densitate și o absolută egalitate în diametru.

C.-ele întrebuințate la diferitele instr.-e muzicale variază

intre iele prin dimensiuni, prin material și prin tensiune sau numai prin unii din acești factori.

Astfel la piano de ex. avem coarde de deosebite metale, de deosebite lungimi, de deosebite grosimi și chiar de deosebite tensiuni, căci acordarea lor se face întinzindu-le mai mult sau mai puțin prin ajutorul cheiei. Din contra, la instr.-ele cu arcuș avem coarde variind numai prin grosime și densitate, lungimea ie aceiași și tensiunea variază în proporții neglijabile, căci în caz contrar scaunașul ce susține C.-ele ar apăsa într'un mod inegal asupra tablei de armonie, ceea ce n'ar fi decit în dauna sonorității și chiar a instr.-ului.

Nu se poate fixa o dată invențiunei C.-elor, sau mai bine zis aplicațiunei lor la instr.-e muzicale; totuși se știe că cu 14 secole în. de Chr., Egiptenii întrebuițau instr.-e de coarde. După toate probabilitățile cel întâi instr. de C.-e a fost făcut în imitațiunea arcului resboinic; Indienii posed încă și astăzi un astfel de instr., *Pinaka*, și forma harpelor egiptene antice și a acelor ce s'au conservat în Birmania și în Africa au forma unui arc cu mai multe C.-e.

Fără nici o îndoială cele întâi coarde au fost făcute din vite și fibre vegetale, cari și azi se găsesc încă întrebuițate în instr.-ele muzicale ale unor popoare selbatice sau de o cul-

tură primitivă. Un exemplu tipic ie instr.-ul numit *Maruvane* al Malgașilor.

În unele regiuni se întrebuițază C.-e făcute din păr de cal sau alt animal, ca pentru *Șikara* din Bengal, pentru harpa caucaziană, pentru *Kantelo* finlandez, pentru *Gusla* Slavilor de Sud.

Aceste C.-e primitive însă, în general de o sonoritate slabă și totdeauna îndoielnică, nu pot fi considerate ca agenți sonori artistici. Cele mai vechi coarde întrebuițate în instr.-e artistice sînt C.-ele făcute din intestine de diferite animale și mai cu samă de miel. Cunoscută din cea mai adîncă antichitate, Egiptenii, Grecii, Romanii se serveau de astfel de C.-e și încă, Grecii, cari au totdeauna un nume de pus la orî ce invențiune, le atribuie lui Linos. Intestinele întrebuițate pentru fabricarea C.-elor trec printr'o serie de operațiuni cari ar fi prea lung a le expune aici și cari de almintrelea nu ar prezenta un prea mare interes muzicanților. Cele mai bune C.-e de intestine sînt acele fabricate la Neapole, și această superioritate nu provine din procedurile de fabricațiune ci pur și simplu de a colo că Neapolitanii, avînd un gust pronunțat pentru carnea de miel, această împrejurare permite a se avea totdeauna un material brut superior. După Neapole vine Franța și Saxonia.

Superioritatea C.-elor de intestine se recunoaște în transparența și elasticitatea lor: stringînd în mînă un pachet de C.-e, iele trebuie să reîa, imediat ce sînt lăsate liber, pozițiunea lor primitivă. În general C.-ele de intestine sînt cele mai false, din cauza inegalității lor atît în diametru cît și în densitate, și totuși sînt cele mai bune din punctul de vedere al expresiunii și al sonorității.

O specie de C.-e foarte în favoare în Extremul Orient sînt C.-ele de matasă. În Occident li se preferă în general C.-ele de intestine. Totuși se întrebuițează și de aceste cite odată, pentru sunetele acute ale violei, în harpă ș. a. instr.-e. C.-ele de matasă au avantajul de a fi solide și în general satisfăcătoare sub raportul justetei, această fie din cauza regularității fie căruî fir de cocon, fie că miclele neregularități ale firului devin imperceptibile în marele număr de fire reunite pentru a forma o C. (800 cel puțin pentru un *mi*₄ al violei). C.-ele de matasă au un timbru mai puțin strălucitor de cît acel al C.-elor de intestine. Chinezii și Japonezii, cari le preferă tuturor celorlalte, fabrică de buna calitate, totuși Franța și mai cu samă Spania conservă o superioritate incontestabilă.

C.-e metalice par a nu fi fost întrebuițate anterior sec. 14

adică în momentul în care instr.-ele cu sunete fixe, clavicordul și celelalte, își fac aparițiunea. La început iewau fabricate numai de aramă sau alamă, dar deja în începutul sec. 16 Virdung spune că pentru sunetele acute ale clavicordului se întrebuițau C.-e de oțel. Mult timp Nüremberg a avut reputațiunea că dădea cele mai bune C.-e de metal; către 1820 Berlinul îi luă acest monopol; apoi, către 1830 Welster din Birmingham, Müller din Viena și Pohlmann din Nüremberg au perfecționat industria lor, care astăzi prosperă mai cu samă în Anglia. Din cauza numeroaselor treceri prin filieră, C.-ele metalice au tot deauna o mare omogeneitate în densitate și o perfectă egalitate în diametru astfel că în general iele sînt bune.

Pentru sunetele grave se întrebuițează așa numite C.-e *invălit* (fr.: *filées* germ.: *über-sponnen*). cari constau dintr'o C. de intestine sau de metal invălită în spirală de un alt fir foarte subțire de metal, de aramă dacă C. ie de oțel, de argint dacă C. ie de intestine. Nu se poate preciza timpul aparițiunii lor; totuși pare că iele au apărut în Italia în prima jumătate a sec. 17: Jean Rousseau spune că Sainte-Colombe adăugînd o a șaptea C. violei, în 1675, introduse C.-ele invălit

în Franța. La unele

octave pe de o parte și gitul
 ieși scurt pe de altă parte ne
 arată că resursele ieși armoni-
 ce sînt foarte restrinse: aproa-
 pe exclusiv jocuri ritmice pe
 tonică și dominantă, *sol* și *re*
 fiindu-i tonalitățile favorite.

Coda (it.) v. Coadă.

Cæl.... v. Cel.....

Col (it.), contractiune a prepo-
 zițiunei *con*=cu și articolul *il*.
Col canto=cu cîntul, impreu-
 nă cu vocea.

Colaborațiune, asociere a doi sau
 mai mulți artiști pentru a pro-
 duce împreună o lucrare artis-
 tică. Cînd ie chestiune de o
 operă, un oratoriu sau în fine de
 ori ce lucrare formată dintr'un
 text însoțit de muzică, C.-a ie
 un lucru aproape inevitabil
 între un poet și un muzicant.
 Totuși istoria ne prezintă exem-
 ple de compozitori cari și-au
 scris însuși textele operilor lor:
 Rousseau (*le Devin du Village*,
 1752) Mondonville (*Daphnis*
et Alcymadure, 1768), Bertou
 (*Ponce de Leon*, 1797), Gneco
 (*Prova d'una opera seria*, 1805),
 Boito (*Mefistofele* 1868), ș. a.;
 dar acestea sînt cazuri excep-
 ționale și C.-a între poet și
 muzicant ie obicinuită. Cazuri
 cu totul excepționale sînt R.
 Wagner și Berlioz, cari și-au
 scris singuri textele pentru toate
 operele lor.

Un alt gen de C. ie acel între
 doi sau mai mulți muzicanți;
 acest gen se întilnește mai rar
 și mai rari sînt cazurile cînd
 acest gen de C. să fi dat lucrări

de adevărată valoare, așa de
 rari că mai nu se pot cita pro-
 ducțiuni cari să fi avut viață.
 Un exemplu de astfel de C.
 ni-l prezintă între alții com-
 pozitorii Rebel și Francœur,
 cari în sec. 18 au scris împreună
 mai bine de zece opere. Un
 gen cu totul particular ie acel
 ce ni-l prezintă operele așa zise
 de circumstanță, scrise în cîteva
 zile pentru obiceiul dus într'un
 timp până la ridicol de a se
 celebra pe teatru ori ce specie
 de eveniment ce privea pe su-
 veran sau dinastia sa: căsătorii,
 nașteri, botezuri, victorii, lo-
 godne, ș. a. Aceste opere tre-
 buind a fi scrise în cîteva zile
 se însărcinau mai mulți pentru
 a produce împreună un op fără
 unitate, lipsit de idei, plin de
 reminiscențe, și din care nu
 reminea mai nici o dată ni-
 mic. Un exemplu de acest gen
 îl avem în *le Congrès des Rois*
 (Paris 1794) cu muzica scrisă
 de 12 compozitori: Cherubini,
 Gretry, Dalayrac, Bertou, Des-
 hayes, Jadin, Kreutzer, Blasius,
 Méhul, Devienne, Solié și Trial.
 Dar exemplele de C. voluntară
 sînt rari, și mai rari încă a-
 cele cari produc opere durabile.
 Cit pentru C.-a muzicală pen-
 tru lucrări de dimensiuni mici,
 nici n'are sens și nici pot fi
 citate exemple serioaze.

Colachon (fr.), *Colascione* (it.)
 v. *Calachon*.

Colbec (fr.: *limaçon*) una din
 părțile urechei interne. În Ger-
 mania se dă numele de C.

(germ: *Schnecke*) în instr.-ele de coarde capătului întors în spirală ce termină cuierul. Anterior sec. 16 și chiar în unele instr.-e moderne acest C. ie înlocuit printr'un cap de animal.

Col canto (it.) = cu cîntul, expr. ce se pune în partițiunii pe portativul unui instr. cînd acest instr. are a merge în unison sau în octavă cu vocea.

Colegiu *muzical*, nume dat în Italia unor școli muzicale, cum sînt acele din Neapole, acel din Palermo, ș. a. (v. *Conservator*).

Colindă, nume dat urărilor ce bande de copii și barbați adresează pe la ferestrele boierilor prin orașe și a fruntașilor pe la țară în serile de a-jun, la anul nou și mai cu samă la Crăciun. Muzica acestor C.-e ie în general o scurtă frază ce se repetează pentru fie-care vers al urărei. Cea mai obicinuită dintre C.-ele Crăciunului ie acea cu refrenul „Florile dalbe”. C. anului nou, numită în special *C. plugșorului*, ie mai mult o specie de recitativ pe o aceeași notă, dar ie însoțită de obicei de un fluier, de pocnituri de biciu, de o talangă și mai cu samă de *buhai* (v.)

Colisson (fr.), *Colissoncini* (it.), v. *Calachon*.

Coll (it.), înainte de vocale. în loc de *collo* sau *colla*, contractiunii a prepozițiunei *con* = cu și a articolului *lo* sau *la*.

Colla parte = cu partida principală, expr. întrebuintată în

partițiunii pentru a arata că acompaniamentul trebuie să urmărească în mișcare vocea sau instr.-ul concertant, care, pentru expresiune, se poate deda la alterațiuni a mișcării primitiv indicate. Cînd aceasta trebuie să înceteze, se scrie expr. *a battuta* = în mișcare.

Coll'arco = cu arcușul, expr. întrebuintată în muzica pentru instr.-e de arcuș, după un pasaj executat *pizzicato* și indicînd că trebuie a relua arcușul, modul obicinuit de atac al coardelor.

Col legno = cu lemnul (arcușului), expr. indicînd un efect nou, întrebuintat în orchestră pentru întăiași dată pare de Saint Saëns (în *Danse macabre*); constă în a ataca coardele cu bagheta arcușului, ceea ce dă o sonoritate bizară, dar slabă, care nu poate produce efect decît dată de o masă de violine, și motivată de efecte pitorești.

Coll'ottava sau *Coll' 8'a* = cu octava, expr. care pusă deasupra unui pasaj arată că notele aceluși pasaj trebuie cîte cu o octavă mai sus. Pusă sub notele basului în muzica de piano ș. a. înseamnă că notele trebuie acompaniate de octava grava; în acest caz se pune cîte o dată expr. *C. o. basso*. Cînd aceste efecte trebuie se înceteze se suprimă pur și simplu linia de puncte ce urnează aceste expr. sau se și scrie expr. *locco*.

Coloare. Din cele mai vechi timpuri ideea coaloarei a fost asociata ideii sunetului. și *Audițiunea colorata* (v.) nu ie o invențiune nouă. Deja Chinezii cu mii de ani înainte de Chr. clasau coardele instr.-ului numit *Ke* prin scaunașe de diferite colorii. Apoi la Perși și la alte popoare, găsim o relațiune între cele 7 sunete ale gamei și cele 7 colorii principale. Cuvintul *cromatic*, care de la vechii Greci s'a transmis până la noi, derivă din *hroma*=coloare. Dar cel mai principal rol al colorilor a fost desigur acel ce l'a ținut în notațiunile muzicale de prin secolile 14, 15 și 16. Aici vedem *notula rubra* (roșie), *alba* (dealbata, *cavata* = deșartă), *nigra* (*denigrata* = înegrită), pentru a arata o schimbare în măsură, sau raporturi în valoare sau imperfecțiunea (v.). Chiar liniile portativului, și mai cu samă acele ce purtau chei au fost un timp diferit colorate: roș pentru *fa*, galben pentru *do* și verde pentru *re*. Cu începutul sec. 17 însă, toate aceste deosebiri de coloare dispărură. În timpii moderni s'a reluat ideea colorilor raportându-se cele 7 sunete ale octavei la 7 colorii deosebite în scapul de a se ușura studiul solfegiiului; aceste încercări însă nu s'au bucurat de nici un succes.

Prin cuvintul *C. locală* se înțelege o însușire atribuită ar-

telor de a evoca locuri și timpuri determinate. Decorațiunile și costumele în teatru sînt pentru C.-l. În muzică, se caută a se evoca astfel de amintiri prin arii și dansuri populare, prin timbre de instr.-e originale, prin arii și dansuri ale diferitelor epoci; ie clar însă că aceste diferite mijloace, care pentru acel ce ie în secretul C.-ei l.-e pot produce efect, remin absolut fără nici o acțiune particulară asupra acelor ce nu posed acest secret. Astfel pentru orii care din noi timbrul buciumpului auzit în fața unui decor reprezentind ciiiva copaci verzi ne va transporta cu gindirea drept în mijlocul codrilor din Carpați; dar ce efect va produce asupra unui Brazilian de exp.? Astfel cu drept cuvint C.-l. ie considerată de unii esteticii ca o iluzie muzicală (J. Weber).

În limba germană se numește *C. sunetului* (*Klangfarbe*) proprietatea sunetului numită în general *timbru* (v.).

Colofan, *colofon*, *Colophonium* = saciz (v.)

Colomeica, dans popular, mai cu samă în Moldova de sus; ie o importațiune din Galiția, de la Colomea; ie analog cu dansul numit *de brîu*.

Colonă *de aier* se numește în acustică aierul conținut în tubul sonor al unui instr. muzical. O opiniune cu totul greșită, și care totuși și azi mai are aderenți, ie aceea că tim-

brul unui instr. depinde de la materialul din care ie făcut tubul seu. Numai experiențele moderne ale savantului Helmholtz, ale factorilor Sax, Mahillon ș. a. au dovedit că atit timbrul it și extensiunea instr.-ului depinde de la modul de punere în vibrațiune a C.-ei de aer (*ancie, gură, îmbucătură*) și de la forma acestei C.-e, care formă, dacă naturalminte depinde de cea a tubului, nu depinde întru nimic de la materialul din care ie fabricat acest tub (v. *timbru și tub*).

Coloratură se zice în muzica cu text întrebuițarea a două sau mai multe note, executate cu oare care replegiune, pe o aceeași silabă. Astfel mai nu se poate găsi o arie sau o bucată de muzică de ansamblu cu totul lipsită de C. În limbajul obicinuit însă se înțelege prin arii de C. ariile scrise în scopul punerii în evidență a virtuozității interpretului, a îndemănării organului lui vocal, și astfel *Ariade C.* ie acelaș lucru cu *Ariade factură* sau *de bravură* (v).

Cuvintul C. sau *Colorit* a trecut din pictură în muzică și se întrebuițează încă în diferite alte sensuri. Astfel în execuțiune vorbindu-se despre variațiunea în mișcare și în intensitatea sunetelor, în același sens prin urmare cu cuvintul *Nuanțare* (v.). Asemenea se vorbește despre colo-

ritul unei orchestre, după timbrele predominante; quintele și octavele trimbitelor, arpegiile ușoare ale flautului, și alte efecte analoage, vor da un colorit deschis, vesel, strălucitor; din contra suprimarea acestor sonorități, punerea în relief a instr.-elor grave, menținerea celor acute în mediu, vor da un colorit întunecat. Mehul pentru a da orchestrei sale coloritul brumos, cenușiu al Nordului, suprimă cu totul violina în partițiunea operei sale *Uthal* (1806). Chiar și relativ la armonie sau la acompaniament se întrebuițează acest termen; ast-fel o armonie legată, cu disonanțe și suspensiuni, ținută în partea gravă a claviaturei, va fi de un colorit întunecat, pe cind un acompaniament în arpegii ușoare, sau în acorduri, consonante sau chiar disonante, lovite în partea acută a claviaturei ne va da un colorit luminos, clar, transparent.

Columbaro se numește în Istria un dans analog cu hora noastră. Melodia notată de d. T. Burada în călătoria sa ca aparținind acestui dans ie formată din două fraze de cite 4 tacte în 2_4 , repetate, într-o mișcare foarte repede.

Coma (gr: *Komma* = sfărmătură, bucățică) nume generalizat de teoricianii moderni pentru toate intervalele muzicale foarte mici a căror raport numeric ie mai mic decit $2\frac{1}{24}$, raportul semi-

la si do; tonul *fa—sol* se numește tonul c.-ar.

Completorium (lat.) iese numele ultimei oare a Bisericeii catolice precum și a ansamblului de psalmi și imne ce formează serviciul acestei oare (v.).

Complexio (lat.) expr. invecită, nume dat reluării primelor fraze la încheierea unei părți dintr'o formă ciclică, sau terminării unui period prin fraza ce a servit de început unei alțiua.

Complicat, se zice relativ la stil, exprimindu-se prin această o prea mare bogăție în combinațiunile armonice, prea multe artificii în imitațiuni și în celelalte forme contrapunctice.

Complies (lat.) v. *Apodipna*.

Componiren (germ.) = a compune.

Componist (germ.) = compozitor.

Componion (gr.) sau *Componium* (lat.), nume dat de factorul D. N. Winkel, din Amsterdam, către 1821, unui instr. specie de orgă automată, inventată și construită de iel. Se compune: 1) dintr'un *Orchestrion* ordinar, cu sulurile lui dințate, cari în mișcarea lor de rotațiune ridică diferitele taste ale unei claviaturi, cari, la rindul lor lucrează asupra supapelor unor serii de tuburi sonore; 2) din *Componium* propriu zis, care, asupra unei teme date, improvizează o serie cu adevărat nesfirșită de variațiuni. Detalierea mecanismului acestui interesant instr. iese cu totul în afară de cadrul acestui

op. Obiectul unui raport foarte elogios, adresat de Cătel către Institutul Franței, C. a fost sequestrat în Paris pentru datorile autorului lui, și ținut mai mult timp într'un pavilion expus la umezeală, a fost deteriorat; iese cauza pentru care mai mulți autori ne spun că secretul construcțiunei lui a dispărut cu moartea autorului lui (1826). Adevărul iese că, trecind prin diferite colecțiuni particulare, această minunemuzicală a mecaniceii, astăzi restaurată, se află în muzeul instr.-al al conservatorului din Bruxelles.

Compositeur (fr.) = compozitor.

Composition (fr. și germ.) = compozițiune (v.). *C.-lehre* (germ.) = studiul compozițiunei.

Compoziție sau *Compozițiune* iese arta de a inventa motive nouă și a le desvolta, a crea prin urmare opere muzicale. Astfel pelingi darul de la natură, facultatea de a inventa motive nouă, facultate care iese dată în așa diferite grade la diferiții indivizi, de la modestele dispozițiuni ce nu pot fi numite nici macar talent, până la superbul geniu ce orbește totul împrejurul prin strălucirea sa, C.-a necesitează totdeauna de la acel ce voiește a o aborda un studiu metodic și cu paciență urmat, pentru a putea căpăta cunoștințele absolut trebuitoare acompanierii motivelor inventate și a foloșelor ce se poate trage din iele, a desvoltării lor.

Studiul C.-ei presupune naturalmente cunoștința elementelor sistemului nostru muzical și a cetirei muzice, a solfegiului. Iel nu începe decit prin studiul *Armoniei* (v.) urmat de acel al *Contrapunctului* (v.) cu *Imitațiuni* (v.) care studii își ajung culmea prin *Canon* (v.) și *Fugă* (v.). Paralel cu aceste cunoștinți însă, aspirantul compozitor trebuie să-și capete altele, asupra ceia ce se chiamă *Frazare* (v.) sau *Periodologie* muzicală, asupra analizei diferitelor *Forme* (v.) și a puterei expresive a muzice, a *Esteticii* (v.) ie. Cum adese ori muzica ce iel are a scrie ie insoțită de un text, *Prosodia* (v.) limbei in care ie acest text, naturalmente nu poate să-și fie necunoscută. Apoi ținta culminantă a C.-ei muzicale fiind a scrie pentru un mare număr de voci și instr.-e, studiile enumerate mai sus sint încoronate prin studiul *Instrumentației* (v.) și a *Orchestrației* (v.). In fine, ie natural ca precum fie care om caută a capata cunoștinți generale de Istoria Omenirei, și speciale de acea a patriei sale, fie care muzicant și prin urmare fie care compozitor să caute a-și aduna cunoștinți de acea a artei sale, de *Istoria* (v.) *Muziceii* prin urmare.

Acestea sint diferitele părți ce formează studiul C.-ei și dacă pe de o parte acel ce ar poseda aceste cunoștinți, lipsit fiind

de la natură de darul prețios de a crea motive nouă, nu va putea, decit folosindu-se de știința lui a crea opere deune pe stima cunoscătorilor, fără a o putea vre o dată ridica in admirațiune, in entusiasm, pe de altă parte, geniul cel mai bine inzestrat de la natură cu această facultate, dacă nu va avea cunoștințele artei compozițiunei, ori cit de originale, de caracteristice ar fi motivele inventate, operele lui vor putea fi poate gustate și bine primite de mulțime, dar vor fi totdeauna desprețuite de artiști și nici o dată nu-și vor supra-viețui.

Prin cuvintul C. se înțelege cite o dată insuși lucrarea muzicală, de ori ce dimensiuni și de ori ce categorie ar fi ie, și astfel după natura textului ce insoțește și după destinațiunea ie, poartă epitetele de *dramatică*, *religioasă*, *de cameră*, *sinfonică*, *vocală*, *instrumentală*, *polifonică* și nenumărate altele. Asemenea după caracterelstilului întrebunțat poate fi calificată de *liberă*, *clasică*, *pitorescă*, *descriptivă* ș. a.

Compozitor iese acel ce cunoaște și practică arta compozițiunei (v.).

Compresor (lat: *Compressor*, fr: *Rasette*) se numește un fir de alamă mobil care fixază exacta lungime vibrantă a anciei in tuburile orgăi.

Compune (a) ie a practica arta compozițiunei (v.). In afară de

acest sens participiul *compus* servește în clasificarea intervalelor, a măsurilor, ș. a. Astfel un interval se zice că iese C. când trece peste limitele unei octave; iese întrebunțat prin urmare în acelaș sens cu cuvântul *reduplicat*. O măsură iese C.-ă, când conține mai mult de 3 timpuri (v. *Măsură*). Unele jocuri de orgă asemenea se numesc C.-e, și anume acele care pentru fie-care tastă a claviaturei au mai multe tuburi, așa ca să deie o serie mai mult sau mai puțin bogată din armonicile sunetului fundamental; astfel sînt acele numite *Cornet*, *Carrillon* și acele mai bizare din toate, numite *Furnitură* și *Cimbală* (v.).

Con (it.)=cu; îl întilnim adese în terminii de expr. În relațiune cu articolul, se contrag, și ne dau pe *col* și pe *colla* (v.).

Concă (lat: *Concha*, fr: *Conque*), mare scoică concavă, în spirală, servind la unele popoare ca un instr. muzical. Le desigur cel mai vechi instr. de imbutătură, și Mitologia o dă ca trompă a Tritonilor. A servit mult timp pentru semnale de război, apoi la vînătoare, de unde trecu la ceremoniile civile și religioase, unde o vedem și azi la unele popoare de o cultură mai primitivă. Dă un singur sunet și nu poate fi chestiune de formațiunea armonicilor, acestea cerînd diviziunea colonei, care aici nu există, sunetul provenind din vibrațiunea capacității de aer.

Mai cu samă în India găsim în abundență aceste inst.-e sub diferite nume: *Çanka*, *Gomuka*, *Barataka*, ș. a.

Concatenazione (it.)=legătură, v. *Incatenare*.

Concentus (lat.) propriu iese „cîntare împreună”. Astfel în diferite timpuri a fost întrebunțat acest cuvînt în loc de *Acord*, *Armonie*, bucată corală sau instr.-ală în mai multe partizi și chiar corul unei capele. O semnificațiune specială s'a păstrat acestui cuvînt în muzica Bisericii apusene și anume aici, prin opoziție cu *Accentus* (v.) se numește C. tot ceia ce are o adevărată melodie și iese destinat a se cînta de cor, ca răspunsuri, antifoane, psalmi, imne, recitațiunile ritmice de la oarele canoanice, ș. a.

Concert (I) iese numele unei din cele mai pompoase forme muzicale. Origina cuvîntului C. (it: *Concerto*) o trag umia de la verbul lat. *convincere*=a cînta împreună, și atunci C.-ul s'a confundat la început cu *Concentus* (v.). După alții, C. vine direct de la verbul *concertare* (lat.)=a discuta, și în adevăr, epitetul de *concertant* se dă stilului în care două sau mai multe voci ocupă succesiv primul rang, trecîndu-și cuvîntul de la una la alta, dialogînd între iele, unîndu-se cite-o-dată în aceleași idei sau contrazicîndu-se prin ritmuri deosebite, susținînd în fine o adevărată discuțiune.

Cea mai veche specie de C.-e în acest sens sînt C.-ele bisericesti ale lui Viadana (*Concerti ecclesiastici* sau *di Chiesa*), publicate în 1602, cari sînt motete vocale cu acompaniament de bas continuu. Numai mai tirziu apãru C.-ul de Camerã, prin virtuozii violoniști italieni, cari nu gãseau nici în *Uverturã*, nici în *Suitã*, ocaziunea de a-și desfășura artificiile talentului lor. Cel intãi care întrebuintã acest nume a fost G. Torelli, care, în 1686 publicã C.-e pentru 2 violine concertante și bas continuu, și apoi în 1709 *Concerti grossi*, pentru violina principalã, 2 violine, violã și bas, formînd un grup concertant, 3 violine și un violone *di ripieno*, înlocuind basul continuu al orgãi sau clavecinului. Mai tirziu pãstrîndu-se numele de C.-o *grosso* pentru aceastã formã orchestralã, s'a dat numele de *Concertino* formei restrinse, pentru un mic numãr de instr.-e.

În ceia ce privește forma acestor prime C.-e, ie acea a *Uverturei* (v), ast-fel cum a fost modificatã de Scarlatti, și aceastã formã se menține aproape 50 de ani. C.-ele lui Torelli însã sînt în curînd distantate de acele ale lui Corelli (1712), care duce deja numãrul instr.-elor concertante la 3 în C.-ino, și C.-o *grosso* ieã din ce în ce proporțiuni mai mari. La rîndul seu Corelli

servește de model lui Geniagini, Vivaldi, Locatelli, Tartini. În C.-ele acestor maiștri se vede evoluțiunea realizatã de ultima parte pentru a ajunge la *Allegro-Vivace* a formelor ciclice moderne. Mai intãi *Giga* servește de concluziune compozițiunei, ca în vechia *Suitã*; apoi pîrziindu-și numele, își conservã ritmul, mãsura și mișcarea; și în fine mișcarea accentuîndu-se din ce în ce mai mult, nici chiar mãsura de $\frac{6}{8}$ nu mai ie de rigoare, astfel cã aceastã parte finalã ieã forma ce o pãstreazã încã. Decî chiar de la început C.-ul ie format din trei pãrți principale: *Allegro-Andante-Allegro*.

Obligațiunea de a se scrie toate pãrțile în acelaș ton nu persistã pentru C., și dacã prima și ultima parte sînt construite în acelaș ton, tonul pãrței medii pare a fi pãrãsit la voia compozitorului; unii maiștri încep a lua de preferință ca tonicã a acesteia pãrți subdominantã tonului principal, și acest obicei se preface în regulã la simfonia modernã.

C.-ele italiene nu întirzie a se respîndi în toatã Europa muzicalã: Leclair în Franța, Händel în Anglia și Bach în Germania sînt mai cu samã maiștrii cari au scris C.-e, cari nu cedeazã pasul compozițiunilor italiene; C.-ele lui Bach în special ieau o astfel de importanță cã forma lor ie a-

doptată pentru sonata modernă, care la rîndul îei servește de tip tuturor formelor așa zise ciclice.

C.-ele bisericesti încă din Italia trec în Germania și aici capătă cea mai mare a lor dezvoltare prin cantatele lui Bach, cari la început au fost date drept C.-e și cari în considerațiunea stilului lor concertant au desigur dreptul la acest titlu. Apoi prin compozitorii germani și italieni mai cu samă (Galuppi, Sarti ș. a), C-ul bisericesc trecu în Rusia, unde luă o astfel de dezvoltare prin compozitorii ruși, elevi ai acestora și următorii lor, că deveni bucata cea mai importantă din Liturgia muzicală a Bisericeii rusești, de unde apoi trecu la noi. Aceste C.-e, de cari Bortnianski, Davidov ș. a. au lăsat frumoase modele, sînt în general formate din cele trei părți tradiționale în mișcări contrastante; dar atit această formă, cit și chestiunile de detaliu ale acestor părți sînt influențate naturalminte mult de conținutul textului religios, luat cele mai de multe ori din psalmi, de unde încă numele de *psalmi* ce se mai dă une ori acestor compozițiuni. Biserica rusească ca și cea a noastră, neadmițînd întrebuintărea instr.-elor în serviciul divin, aceste C.-e sînt scrise numai pentru voci, a *capella*, numărul acestora varînd de obicei între 4 și 8.

C.-ul de cameră modern, dezvoltat din vechiul C.-o *grosso*, formă ieșită absolut din uz, ie o compozițiune scrisă în vederea de a face să valoreze calitățile unui instr. și tehnica, măestria unui instr.-ist. Astfel ie de regulă scris pentru un instr. concertant, cele mai de multe ori piano sau violină, acompaniat de orchestră. Forma sa ie aceeași ca și a Sonatei, dezvoltată însuși din forma vechiului C.: *Allegro—Andante—Menuetsau Scherzo—Allegro final* sau *Rondo*; numai, partea a treia, *Menuet* sau *Scherzo* a Sonatei și a Simfoniei, nu-și găsește loc în C. și de obicei ie suprimată. Asemenea în detaliu încă forma tip primește modifi cațiuni necesitate de scop. Astfel în locul dublei expunerii a temelor, iește o expunere simplă de către orchestră, urmată de largi dezvoltări de către instr.-ul solo. Apoi în deosebite locuri, mai cu samă către încheierile primei și ultimei părți, se pun *Cadențe* (v.), cari dau loc la libere dezvoltări asupra temeii principale.

Mozart stabili această formă; la dînsul însă orchestra ie redusă la simplul rol de acompaniator. Beethoven o ridică din această funcțiune secundară și-i dă un rol de o astfel de importanță simfonică că adese ne întrebăm ce caută acolo instr.-ul concertant. Tot Beethoven cel întâi întrunește cele două prime părți, model imitat

în urmă, și tot îel cel întâi hotărî a scrie însuși cadențele (v.), cari până la îel î erau improvizate de virtuozî. După Beethoven C.-ul nu variază decît foarte puțin cu Mendelssohn, Schumann, Brahms, și dacă unele C.-e moderne se îndepărtează mai mult de forma clasică, nimic nu ne silește a numi C.-e aceste fantazii: nu forma C.-ului s'a transformat, ci titlul a fost greșit.

Concert (II) se numește încă ori ce audițiune de muzică vocală sau instr.-ală, dată, în afară de reprezentățiunile teatrale sau serviciul religios, de unul sau mai mulți muzicanți, de o orcheestră, de o bandă militară, de o societate corală sau instr.-ală, sau chiar de un grup ori cit de important de astfel de societăți.

Se înțelege ca Istoria C.-elor în acest sens ie tot atît de veche ca și primele desvoltări ale artei muzicale, și cuvîntul C. îmbrățișînd un cîmp atît de vast ca acel cuprîns între simplul solo vocal sau instr.-al și grupul format de mi de voci sau instr.-e, C.-e au fost de la popoarele Antichității continuu până în zilele noastre. Spațiul nu ne permite a face aici un studiu asupra grandioaselor audițiuni muzicale care-și găseau ocaziunea în serbările antice, despre care scriitorii ne-au lăsat fabuloase descrițiuni. Asemenea vom trece asupra primilor secolî ai desvoltării ar-

tei armonice, cînd locul audițiunilor muziceî de ansamblu și a grupărilor de soliști, numite în urmă C.-e, î erau bisericile și palatele prinților. Mult timp acest fel de audițiuni muzicale î erau rezervate unui public restrîns și excepție făcînd de citeva încercări de concerte publice (de ex. la Paris, în 1570, Academia de Muzică și Poezie fondată de J. A. Baif și T. de Courville), descrițiunile lăsate de autoriî de prin sec. 16 și 17 se rapoartă la astfel de audițiuni date în bisericî și palate, audițiuni aproape private.

În timpîi modernî însă C.-ele au luat o mare extensiune; nenumărate sînt acele individuale, date într'un scop artistic, pecuniarsau filantropic, de artiști, compozitori, virtuozî sau simpli amatori; dar mai cu samă instituirea în centrurile artistice a C.-elor regulate vocale sau instr.-ale de muzică de ansamblu; de cameră sau simfonică, a fost și iese de o mare importanță în Istoria Muziceî și de o mare influență în desvoltarea artistică.

Instituirea acestui fel de C.-e vine către sfîrșitul sec. 17 și pare că pentru prima dată, în Anglia. Deja mai de mult ziua sfînteî Cecilia î era ocaziunea a marî execuțiuni corale și instr.-ale publice; sfîrșitul sec. 17 vede infîințîndu-se, Academia de muzică veche, apoi *Madrigal society*, *Catch Club*,

pentru muzica vocală; în 1672 apar concertele organizate de violonistul Banister și mai târziu acele date în casa lui Th. Britton și în sec. 18 concertele de orchestră ale lui J. P. Salomon, pentru care Haydn a scris 12 din cele mai frumoase simfonii. Numărul societăților vocale sau instr.-ale, a căror scop a fost audițiunile muzicale n'a fost nicăiri și nici o dată mai mare ca în Anglia.

Paralel cu dezvoltarea C.-elor în Anglia vedem în Franța aceste instituțiuni fiind o importanță mare. Cele citeva încercări făcute în începutul sec. 18 și anterior, au fost toate eclipsate prin *C.-ele spirituale* fondate în 1725 de A. Danican Philidor, fratele cunoscutului compozitor; acestea aveau loc în sala zisă *des Suisses* din palatul *Tuilleries* și se dădeau în timpul celor 15 zile de la Paști, când teatrele erau închise. La început erau pur și simplu consacrate muzicii religioase, de unde numele dat; în urmă această condițiune n'a mai fost păzită; s'a introdus muzică cu text profan, apoi chiar arii de operă. C.-ele spirituale au fost continuate de Mouret, Thuret, Rouyer, Mondonville, d'Auvergne, Gaviniès, le Gros, până la 1791, când Revoluția le puse capăt. Astăzi se dă acest nume la C.-e date în septămina mare, și formate numai din muzică cu text religios: cantate, oratorii, pa-

siuni ș. a.; în acest sens iele au reapărut la Paris la 1805.

Contemporan cu C.-ele spirituale au existat la Paris până la 1770 *C.-ele de amatori*, sub conducerea lui Gossec, cari s'au transformat apoi în *C.-ele Lojei olimpice* (până la 1780) pentru cari Haydn a scris 6 simfonii. Celebre au fost încă C.-ele așa zise „din *rue de Clery* (până la 1789) și *C.-ele Feydeau* (până la 1794).

În Germania asemenea origina instituțiilor de C.-e publice se suie la începutul sec. 18, și mai nu găsim oraș cit de mic unde să nu existe societăți corale sau instr.-ale cu audițiunile lor muzicale.

Dar mai cu samă sfârșitul sec. 18 și sec. 19 formează perioada prin excelentă favorabilă dezvoltării acestor instituțiuni, dintre cari unele se bucură de o reputațiune universală. Dreptul de primogenitură între aceste instituțiuni moderne de concerte îl are *Societatea de C.-e de la Gewandhaus* din Leipzig, fondată în 1781 sub conducerea lui J. A. Hiller, căruia îi urmă J. G. Schicht, J. P. Schultz, C. A. Pohlenz, dar care își luă mai cu samă rangul între cele întâi din lume sub Mendelssohn, F. Hiller, N. Gade, Rietz și Reinecke. C.-ele de la Gewandhaus sint sanctuarul muzicii clasice în Germania, această societate lăsind pe sama altor societăți producțiunile maștrilor noi. Aceste C.-e au loc în

fie care joi de la începutul lui Octombrie până la sfârșitul lui Mart; programul în general ie format dintr'o simfonie, două uverturi, un concert și diferite alte bucăți vocale sau instr.-ale.

În începutul sec. 19 apar la Viena (1812) C.-ele Societății „Amicii Muzicii“ (*Musik freunde*) și la Londra (1813) acele date de „Societatea filarmonică“; la 1828, în Paris acele date de „Societatea Conservatorului“. Toate aceste instituții de C.-e, prin perfecțiunea în execuțiune obținută chiar de la început și menținută până în prezent, și-au capatat reputații universale. Celebre sînt mai cu seamă C.-ele Conservatorului, din Paris, înființate sub conducerea lui Habeneck, și urmate sub Girard (1849), Tilwan (1860), Hainl (1864), Deldevez (1872) Garcin (1884) și Tafanel (1894). Numărul C.-elor anuale iera la început de 6; apoi de 9 și succesul le-a fost așa de mare, că de la 1866 a început a se da în dublu, pentru două serii de abonați.

Cu cit ne apropiem de perioada contiporană, numărul instituțiilor de acest gen crește. În 1855 apar C.-ele de la *Crystal-Palace* din Londra, fondate sub direcțiunea lui Aug. Manns; cu o scurtă pauză la Crăciun, iele au loc în fie care duminică sara, de la începutul lui Octombrie până la sfârșitul lui April, cu un program analog cu acel de la Gewandhaus.

Un rol foarte important în Germania îl joacă „Societatea generală a muzicanților“, fondată în 1859, care dă C.-e anual succesiv în diferite orașe, respindind și încurajînd producțiunile moderne.

În Franța, alătura de C.-ele Conservatorului, în timp de 25 de ani au adus un imens serviciu artei muzicale C.-ele populare, înființate în 1861 sub direcțiunea lui Padeloup; aceste C.-e nu s'au mărginit numai în a face cunoscute în Franța producțiunile măștrilor străini, dar au scos la lumină producțiuni de măștri francezi, și prin aceasta s'au încurajat producerea de opere nouă. Instituțiunea C.-elor populare ale lui Padeloup, a servit de model altor societăți muzicale înființate în Paris, între cari s'au făcut celebre acea cu *C.-ele de la Châtelet*, fondată în 1874 de Colonne, care a realizat o adevaată revoluțiune în favoarea lui Berlioz, și acea a *Nouălor C.-e*, fondată în 1880 de Lamoureux, căreia i se datorește succesul în Franța a operilor lui Wagner.

După modelul acestora s'a fondat în diferite alte orașe din Franța, și C.-ele acestor societăți, alătura cu audițiunile diferitelor societăți corale sau instr.-ale, nenumarate, contribuie enorm a menține și desvolta gustul muzical.

Un rang secundar în Istoria imituțiilor de C.-e îl ține

Italia, unde mai până în sec. nostru singurele localuri de C.-e erau bisericile și palatele printriare. În zilele noastre însă muzica de C. a luat o mai mare importanță în patria Operei, și societăți de quartete și simfonice există în mare parte din orașele italiene. În fruntea acestei mișcări sînt C.-ele simfonice ale Liceului muzical din Bologna, conduse de Martucci, unul din cei mai de valoare maiștri italieni; și din cei înțai șefi de orchestră.

Rusia încă are a se mîndri cu C.-ele Societății muzicale ruse, înființate la 1859 sub conducerea lui Rubinstein și urmate sub Balakiref, Napravnik și Rimski-Korsakof; asemenea C.-ele corale ale lui Slavianski se bucură de un renume european.

Intr'un cuvînt în cotro ne-am îndrepta privirile în lumea civilizată, în cele mai principale state ale Europei, ca și în cele mai mici, și chiar și peste marea, vedem că instituțiunea C.-elor accesibile mulțimei a luat o desvoltare foarte mare. Aceasta ie cu atit mai adevarat cu cit avem în trei țeri deosebite trei exemple deosebite de grandioase manifestațiuni. Pe cînd în Germania anual se țin întruniri generale ale muzicanților în diferite orașe, la cari vin și asistă reprezentanți din cele mai îndepartate părți ale țerei; pe cînd în Anglia se întrunesc sute de societăți co-

rale și instr.-ale, miî de executanți, interpretîndu-se cu astfel de mijloace excepționale oratoriile marilor maiștri Händel, Mendelssohn, ș. a. cea ce constituie poate instituțiunea cea mai originală ce există (v. *Festival*); în Franța vedem instituțiunea concursurilor orfeonice și instr.-ale, cari ținîndu-se succesiv în diferite orașe servesc de pretext la întrunirea unui mare număr de societăți și implicite la o mare abundență de audițiuni accesibile masei publicului. Ie evident că aceste grandioase manifestațiuni muzicale nicî o dată nu s'ar putea susține avînd ca simplă resursă punga auditorului; dar pe lingă favoarea mulțimei, care tot gustînd muzica a învățat a o aprecia, iele se bucură și de sprijinul oficial, dacă nu sînt chiar de o organizațiune oficială: conducătorii lumii, convinși de importanța, de rolul muziceii în educațiunea popoarelor, găsesc drept a susține aceste manifestațiuni ale ieii, astfel ca iele apărînd cit mai mareș posibil, să prezinte cit mai mare interes.

Dar alătura cu acest orizont strălucitor a lumii civilizate, care aici ie sinonim cu lumea muzicală, vedem orizontul trist al țerei noastre. Diferite încercări de societăți filarmonice, cu scopul de produțiunii muzicale, ie drept, s'au făcut în diferite rînduri, prin diferite orașe ale țerei; o existență efemeră, fără

pie de licărire a fost rezultatul acestor încercări. În București subsistă *C.-ele simfonice*, înființate în 1866, sub direcțiunea d-lui E. Wachmann; numărul lor a trecut deja peste sută; iesele au un bogot inventar de operele executate și au contribuit cu adevărat a face cunoscute în București parte din capodoperile simfonice ale măștrilor Apusului. Dar în afară de București? Nicăiri (nici chiar Iași nu poate fi exceptat) nu se poate înjgheba o orchestră completă, și cu atit mai puțin prin urmare a se prezinta nedifortate operele marilor măștri. Nici chiar societăți corale nu pot subsista și abia dacă anual vedem unul sau două C.-e avind oare care importanță artistică. Nu ie locul aici a discuta cauzele și invinuirile, ie de ajuns a constata faptele.

Ie drept că în țara noastră neputind avea loc adevărate C.-e artistice, abuzindu-se de sensul larg al cuvintului, au ajuns a se da titlul de C. la audițiunile date de lăutari și alți muzicanți de acest ordin prin berării și restaurante.

C.-Arie (germ: *Konzert-Arie*), arie de C., prin opoziție cu aria de operă (v. *Arie*).

C. bisericesc, de biserică sau *eclesiastic*, v. Concert I.

C. istoric, nume dat la C.-e în care se execută muzică de a măștrilor secolilor trecuți, sau dintr'o epocă anumită; aceste C.-e sint precedate de

obicei de o conferință asupra măștrilor sau epocii în chestiune. Pare că numele a fost întrebuintat pentru întâia oară de Fetis (1832, Paris); s'a dat apoi de alții C.-e istorice și în timpii din urmă au loc interesante la Conservatorul din Bruxelles, sub conducerea lui F. A. Gevaert, savantul director al acestei instituțiuni.

C.-maistru (germ: *Konzertmaister*; fr: *Violon-solo*; engl: *Leader*) primul violonist dintr'o orchestră, funcțiune cumulată adese cu aceea de șef de orchestră.

C. popular, nume dat la audițiunii muzicale, organizate în sale de teatru sau alte sale spațioase destinate a populariza compozițiunile măștrilor și cari prin moderațiunea prețului intrării sint accesibile tuturor pungelor. Pare că numele a fost întrebuintat pentru întâia oară de Padeloup (Paris 1855) (v. Concert, II). Și la noi s'a cercat a se organiza astfel de C.-e destinate a populariza compozițiunile măștrilor, numai pentru ca să poată atrage mulțimea, organizatorul (d. T. T. Burada, Iași 1884) a trebuit să le dea gratuit!

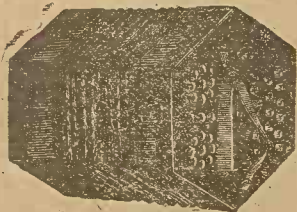
C.-spiritual v. Concert (II).

C.-stück (germ: *Konzertstück*), = bucată de C., nume dat unor compozițiuni scrise în stil de C. (v. I) dar formate nu ca acesta din 3 părți, ci din una singură, sau cel mult din două. Ie oare cum acelaș lucru cu *Concertino*. Se zice

mai cu samă despre compozițiunii pentru pian și orchestră și C.-s. de Weber ie tipul clasic. Concerta (a), ie a lua parte intr'un concert. Epitetul *concertant* se dă vocilor sau instr.-elor cari intr'o compozițiune tin succesiv primul rang, dialogind intre iele, imitindu-se sau contrazicindu-se prin ritm, trecindu-și succesiv una altea interesul melodic. Compozițiunea insuși se zice *concertantă*. Mai de multcind in muzica vocală vocile concertau astfel se zicea *Chorus recitativus* prin opoziție cu *Chorus pro Capella*, dat stilului in care armonia iera notă contra notă.

Concertina a fost unul din cele întâi nume date instr.-ului numit in urmă *Armoniu* (Debain, Paris, 1838).

In timpii mai noi s'a dat acest nume unei perfecționări a Acordeonului (v.), perfecționare inventată de factorul englez Wheatstone, care i-a dat și forma exagonală ce o are de obicei. Pe ambele place sint dispuși bumbi ce servesc ca taste și a căror apăsare des-



22. Concertina.

chide supapele ce lăstind liberă acțiunea curentului asupra an-

cielor, le face să vibreze. Se construiește de obicei in 3 dimensiuni: *bas*, *alto* și *sopran*, cea mai uzitată; extensiunea lor, cromatică, corespunde violoncelului, violei și violinei; dar numai aproximativ, căci această extensiune depinde de la numărul bumbilor-taste, care număr variază cu capriciul factorului. Ie nu numai un instr. melodic, dar și două voci pot fi ușor urmărite dacă au oare care uniformitate in mersul lor, și chiar acorduri ținute formate din 4 și mai multe sunete pot fi realizate pe acest instr., căruia Berlioz in tratatul seu de instr.-ație îi consacră un întreg capitol, provocat de capriciul factorilor englezii de a da taste deosebite notelor *sol* \sharp -*la* \flat și *re* \sharp - *mi* \flat . C. ie întrebuințată mai cu samă in Anglia, și Germania.

Concertinist ie acel ce cîntă din concertină.

Concertino (it.) dim. de la *Concerto*, bucată muzicală formată dintr'o singură mișcare (v. *Concert-stück*) sau concert de cameră pentru un mic număr de instr.-e, prin opoziție cu *concerto grosso*, nume dat compozițiunilor mai mult sau mai puțin orchestrale concertante (v. *Concert I*). Aceste nume s'au întrebuințat in Italia și relativ la grupul chiar al instr.-iștilor: *concerto grosso* numindu-se masa orchestrală intrea-ga, pe cind *concertino* numai

grupul format din quartetul de coarde, despărțindu-se de masa orchestrală pentru a ține un acompaniament mai simplu. Partea violinei prime, în care sînt însemnate cîte o dată intrările principalelor instr.-e, în scopul de a servi ca partidă conducătoare, încă se numește cîte o dată C. (v. *Concert-maîstru*).

Concerlist ie acel ce iese parte într-un concert sau a organizat un concert.

Concerto (it.)=Concert (v.). *C. di Chiesa*=concert bisericesc (v. I) *C. Grosso* v. Concert (I) și *Concertino*.

Concitalo (it.), termin de expr. =animat, viol.

Conclușiune, cuvînt întrebuințat atît pentru partea de încheiere a unei fraze, a unui period, în loc de cadență (v.), precum și pentru partea finală a unei compozițiuni (v. *Coda*). În Fugă de ex. C.-a cuprinde *Stretto*, *Pedala* și încheierea adevărată.

Concomitant (fr.), coexistent, se zice despre sunetele armonice (v.) ale unui sunet oare care.

Concordant (fr.) nume dat un timp vocei de bariton (v.).

Concordanță, se numea în terminologia autorilor vechi ceia ce în urmă s'a numit *consonanță* (v.) Astfel se zicea că două sau mai multe sunete sînt în C., cînd auzirea lor împreună producea un efect plăcut asupra urechei.

Concurs, luptă pentru a se constata superioritatea meritului

și a talentului. Originea acestui fel de luptă ie vechie și Antichitatea ne prezintă exemple nu numai de C.-uri individuale dar și între diferite grupe. Astfel de C.-uri vedem organizîndurse deja la Greci și monumentele coragice (v. *Choragus*) sînt între altele vii dovezi nu numai de existența acestor C.-uri, dar și de înteresul, de cazul ce se făcea de rezultatul fericit al unui astfel de C. Obiceul acestor C.-uri trecînd de la Greci la Romani și prin aceștia la celelalte popoare, s'a prelungit până în zilele noastre.

Astăzi vedem mai întăi C.-urile individuale instituite în vederea obținerii unui post, a realizării unei lucrări artistice; a unei burse sau premiu bănesc, sau chiar simplu a unei distincțiuni onorifice. Instituirea celor întăi două feluri de C.-uri ie în timpii moderni viu criticată de unii; se invocă faptul cum că acest mod de a se acorda funcțiunile artistice sau realizarea de lucrări artistice ar îndepărta pe de o parte pe acei, ce tot avînd poate adevărate merite, sînt timizi sau au o concepțiune înceată, și pe de altă parte pe alții cari, avînd merite netăgăduite, sînt împiedecați prin mindria lor sau chiar prin frica de a-și vedea micșurată reputațiunea lor, prezîntîndu-se în fața unui juriu, a căreia judecată poate fi adese sur-

prinsă de moment și a căreia sentință poate fi influențată și de alte împrejurări de cit de meritele și capacitatea concurenților. Tot fiind mult adevăr în aceste obiecțiuni, nu ie mai puțin adevărat că și suprimarea C.-urilor ar avea între alte inconveniente, mai cu samă în ceea ce privește lucrările artistice, pe acela de a se vedea aceste lucrări monopolizate de un grup de artiști bucurându-se de renume, dar a căror merite pot să fie în declin, dacă nu chiar inferioare altora, cărora nu le-a lipsit poate de cit timpul și ocaziunea pentru a se bucura și ie de acelaș renume. Astfel fiind neajunsuri într'o privință, inconveniente în alta, trebuie a presupune că instituțiunea C.-urilor, care a înfruntat zeci de secole, va mai înfrunta încă; dacă în organizațiunea acestor C.-uri se prezintă neajunsuri, meritul organizatorilor ar fi în a găsi mijloacele ca aceste neajunsuri și dispara iar nu însuși C.-urile.

Pe lângă C.-urile individuale vedem în țerile occidentale instituindu-se C.-uri între grupe similare de cîntăreți sau instr.-iști pentru obținerea de distincțiuni onorifice, diplome, medalii, cupuni, sau alte premii, constind din obiecte de artă sau chiar bănești. Instituțiunea acestor C.-uri a luat în zilele noastre o mare des-

voltare și iele sînt susținute și incurajate de comuni, de consiliile județene și chiar de ministere. Diferitele societăți sînt gradate în diferite clase și numai după obținerea unui premiu societatea trece într'o clasă superioară. Probele C.-urilor constau în execuțiunea unei bucăți după alegerea societății concurente, în execuțiunea unei bucăți impusă mai dinainte de organizatori și în cetirea unei bucăți la prima vedere. În Franța, Belgia, Elveția există ziare ce se ocupă în special de aceste societăți și de concursurile lor, a căror rezultate sînt urmărite cu mult interes de toată lumea, nu numai membrii societății, dar întreaga comună suferind de înfringerea sau mîndrindu-se de aureola victoriei. Și uitîndu-ne la mulțimea C.-urilor ce se organizează, la numărul societăților, la numărul momentelor în care această mulțime ie substrasă astfel de la distrațiunii, cari adese nu numai nu contribuie în a-i ridica moralul, dar chiar îi sînt dăunătoare, vedem cit de departe sîntem noi de Occident.

Condac, cuvînt ce se deriva de la cuvîntul gr. *κόδαξ* sau *κόταξ*, = sulită sau săgeată, ie numele dat unei cîntări a Bisericeii orientale, care cași troparul și icosul se rapoartă la evenimentul sau patronul zilei ce se serbează; aceste cîntări încep de obicei prin a se

declara obiectul serbării, după care se aduc laude și se termină printr'o implorare de ajutor, de intervenire pe lângă A-tot-puternicul în favoarea credincioșilor și pare că diferența de nume, care se rapoartă de altminterlea numai la text depinde de la extensiunea mai mare sau mai mică ce se dă acestui eveniment sau laudelor ce se aduc patronului zilei. De ordinar aceste trei cîntări se cîntă una după alta. Conduce (a) se întrebunțează adese ori în acelaș sens cu a *dirija* (v.). De aici expresiunile *Conducător* sau *Conducător* = dirijor (v.), șef de cor sau de orchestră.

Notă conducătoare (germ: *Leitton*, engl: *Leader note*), nume dat atit notei sensibile cit și notelor caracteristice.

Partidă conducătoare (germ: *Direktionsstimme*) se numește o partidă obicînit de violina (de unde fr: *Violon conducteur*) sau chiar de violoncel, în care sînt indicate, prin note mici, intrările instr.-elor principale, ceia ce permite violonistului sau violoncelistului a conduce. Se înțelege că aceasta nu poate avea loc decit pentru compozițiunii a căror simplitate în orchestrațiune permite suprimarea partițiunei și a unui adevarat șef de orchestră (v. *Concertino*).

Calificațiunea *conducător* ie încă aplicată cuvintului *motiv*. Acest nume a fost dat de Wagner,

de la care a fost adoptat de scriitorii moderni, unui motiv sau mai bineunei fraze muzicale, caracteristică prin mersul seu melodic, prin ritm sau prin armonie, care revenind adese ori în cursul unei compozițiunii, amintește situațiunea, împrejurările, în cari pentru prima oară a fost auzită. Ideia nu ie nouă, și Mozart, Weber ș. a. au aplicat-o în operile lor; numai la ieși motivul caracteristic se rapoartă mai mult la personaj, nu la situațiune (Leporello în *Don Juan*, Caspar în *Freischütz*); primul care a întrebunțat motive conducătoare în sensul de astăzi pare că a fost Weber (în *Euryanthe*). Ceia ce aparține lui Wagner iese numele și sistematizarea motivului conducător. Chiar din primele opere, întrebunțază iel acest sistem pe care il desvoltă în cele următoare și care, mai cu samă în Tetralogia sa, ie a o astfel de importanță că prin aceasta se stabilește oare cum o unitate tematică în întreaga operă. Totuși prin mulțimea acestor motive și prin variațiunea lor, nu ie ușor lucru a le urmări la reprezentăție, astfel că auditorii neinițiați au cu drept nevoie de un alt gen de *Conducători* de cari în timpii din urmă a apărut un mare număr în lumea muzicală și mai cu samă în Germania: „*Conducători* în operile scenice ale lui Wagner“ (*Führer durch Wagner's Bühnenwerke*).

În Compozițiune se numește *conducere* arta de a prezenta ideile principale, a le întretăia de alte idei episodice, a le desvolta, a varia modulațiunile și a le da durata convenabilă, într'un cuvânt a trage foloasele posibile din ideile inventate. Dacă într'o compozițiune frumuseța și originalitatea acestor idei denotă un dar de la natură, ingenioasa lor conducere denotă mina abilă, compozitorul instruit. În studiul elementar al Compozițiunei, în Armonie, se întrebuintează cuvântul *Conducere* în special raportându-se la mersul diferitelor voci, și aceasta nu numai în ceia ce privește mișcările (v.) armonice și melodice, preparațiunea (v.) și rezoluțiunea (v.) disonanțelor și notelor alterate, dar și în privința mersului izolat al fiecărei voci; astfel se poate foarte bine ca o bucată de muzică sau un exercițiu de armonie să fie corect din punctul de vedere al regulilor privitoare la aceste deosebite lucruri, și totuși vocile să fie rău *conduse*, ceia ce înseamnă că aceste voci nu au destulă ușurință și eleganță în mersul lor. Numai prin exercițiu continuu armonistul poate căpăta abilitatea care-i permite a dispune astfel vocile, ca fie care să pară independentă, tot fiind în acelaș timp intim legată în ansamblu.

În terminologia autorilor vechi italieni și latini se întrebuintă

cuvântul *conducere* (it.: *conducimento*, lat.: *ductus*) raportându-se la mersul melodiei al unei voci, prin grade unite. Se deosebea mai multe feluri: *directă* (it.: *retto*, lat.: *rectus*) în suire; *întoarsă* (it.: *ritornante*, lat.: *revertens*) în pogorire; *încunjurătoare* (it.: *circumcorrente*, lat.: *circumcurrens*), mergind în sus apoi în jos, sau viceversa. Sint expresiuni azi ieșite din uz.

Conducimento v. a *Conduce*.

Conductus (lat.) se numea în sec. 12 o formă muzicală pentru mai multe voci care se deosebea de *Organum* (v.) și de *Discantus* (v.) prin aceea că nu iera construită pe un *Cantus firmus* (v.) luat din Cântul plan sau dintr'un cîntec popular, ci chiar partida tenorului iera o melodie lucrată de compozitor. Se deosebea în *Simplex*, *duplex*, ș. a. după cum iera pentru 2, sau 3 voci ș. a. Mai târziu, în construcțiunea Fugei și a altor forme se numea C. un mic motiv melodic care servește de legătură între o frază principală și alta (v. *Coadă*). În orgă se dă numele de *Conducte* (germ.: *Konducten*) tuburilor subțiri, de ordinar de zinc, cari servesc a duce aierul de la rezervoriu la tuburile sonore.

Conex, în Cântul plan, v. *mixt*.
Conferrerie (fr.), *Congregatio* (lat.) = înfrățire, asociațiune nume purtat în vechime de unele societăți cu scopuri artistice.

Con gusto (it.), termin de expr.
= cu gust.

Conic, epitet dat tuburilor sonore cari merg lărgindu-se din ce în ce, cu cit se îndepărtează mai mult de capătul pe unde se introduce curentul și să apropie de capătul opus (v. *tub*). În orgă se dă chiar numele de *jocuri cònice*, jocurilor formate din tuburi avind o formă mai mult sau mai puțin conică.

Conivi sau Conyvi, specie de fluier cu 6 borte laterale, uzitat în Peru.

Conque (fr.) v. *Conca*.

Consecutiv v. *Quinte* și *Octave* consecutive, și *Miscare* paralelă.

Consequent. = acela ce urmează, se numește în compoziție vocea ce reproduce un motiv propus de o altă voce, care iese numele de *antecedent*, fie aceasta în Canon, în Fugă sau în orî ce compozițiune cu *imitațiuni* (v). Tot numele de C. se dă încă în frazare, membrului al doilea al unui period, prin opoziție cu întâiul, de care se deosebește prin o cadență suspensivă și care și iese numele de *antecedent*.

Consequenza (it.) a fost unul din numele purtate la început de forma muzicală numită în urmă *Fugă* (v.).

Conservator. (it.: *C.-io*, germ: *C.-ium*, engl.: *C.-y*, fr.: *Conservatoire*) ie numele dat în special școlilor în care se învață muzica, predindu-se studiile ce se cred necesare ca elevii să

poată deveni compozitori, profesori, dirijori, cîntăreți, virtuozii sau instr.-iști. Contra a părențelor numele nu le vine de acolo că aceste școli ar avea misiunea de a *conserva* arta și tradițiunile, doctrinele artistice; cuvîntul it. *C.-io*, care a fost adoptat în celelalte limbi, însemnează *azil*, și în adevăr cele întâi școli muzicale ce au purtat acest nume au fost aziluri, orfelinate, în cari se adăposteau copii săraci pentru a li se procura o educațiune și un mijloc de a-și câștiga viața, și pe cînd la Neapole aceste școli purtau numele de *C.-io*, școli absolut identice la Veneția se numeau *Ospedale* (it. = ospiciu).

Anterior școlilor ce au purtat acest nume, muzica se preda sau individual sau în școlile întreținute pe lângă biserică și destinate mai cu samă a produce cîntăreți bisericești, coriști și măștri de cor. Astfel a fost școala înființată la Roma deja din sec. 5, de papa Hilarius, și acele înființate după modelul acesteia, la Metz și la St Gal, în sfîrșitul sec. 8, de Carol cel Mare, ș. a.

Cu cit însă muzica lua o dezvoltare mai mare, și studiul iese devenea mai complicat și mai arid. Pe de altă parte școlile bisericești ne mai putînd satisface în totul cerințelor muzicale ale timpului, oamenii de bine, împinși de caritate, văzură în arta muzicală o ca-

rieră, o sursă de trai pentru cei nenorociți și astfel în sec. 16 apare prima școală muzicală, ca stabiliment de caritate: *C.-io Santa Maria di Loyetto*, din Neapole, înființat în 1537, prin călugărul spaniol Giov. di Tapia. Aceasta a fost urmată repede de înființarea altor trei: *C.-io di Sant' Onofrio*, *C.-io della Pietà de' Turchini* și în 1589 *C.-io dei poveri di Gesù Christo*. Din aceste școli, înființate și susținute prin caritate, au ieșit acei cari au făcut gloria Școlii neapolitane, a căreia aureolă s'a prelungit până în sec. nostru: Scarlatti, Leo, Porpora, Durante, Pergolesi, Piccini, Sacchini, Jomelli, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Zingarelli, Mercadante Donizzetti, Bellini.

Paralel cu vechile școli muzicale neapolitane vedem la Veneția așa numitele *Ospedale* și anume: *della Pietà de' mendicanti*, *degli incurabili* și *di San Giovanni e Paolo*, acest din urmă rezervat în special fetelor și numit *Ospedaletto*; aceste școli au subsistat până la sfârșitul sec. 18.

Un alt vechi C. italian ie acel din Palermo, *C.-io buon pastore*, înființat la 1615 și transformat în 1713 în *Collegio di musica*.

Conservatoarele moderne, tot păstrind principiul învățămîntului gratuit sau cel puțin dat în schimbul unei mici sume,

sînt, cea mai mare parte, instituțiunii întreținute sau subvenționate de guverne sau de comuni, destinate a aduna și desvolta talentele muzicale și caritatea nu intră întru nimic în organizațiunea lor. Nu există oraș de oare care importantă în Italia, care să nu aibă școala sa muzicală, fie sub numele de C., fie sub acel de Liceu, Colegiu sau Institut. Între acestea cele mai însemnate sînt:

Collegio di San Pietro a Majela, la Neapole, numit astăzi de la localul ce ocupă, în vechia minăstire cu acest nume și transformat din *Collegio reale di musica*, înființat la 1808, prin regele Murat, din cele patru vechi școli neapolitane. În acest stabiliment, contrar principiului admis în cele mai multe școli, unde studiul muzical ie exclusiv, elevii, interni și externi, primesc, pe lângă cunoștințele necesare practicei muzice, și noțiuni literare și științifice elementare, necesare orî cărui om. Limitele de vîrstă sînt între 12 și 23 de ani, (admițîndu-se excepții pentru talentele adevărate, dar remase în urmă cu instrucțiunea artistică), și resurse proprii pune școala în pozițiune a da 70 de burse la elevii sirguitori. Cursul cel mai superior, acel de Compozițiune, durează reglementar 8 ani.

Regio Collegio di musica, din

Palermo, urmașul vechiului *C.-io buon pastore*, înființat la 1615, a căreia avere, apropiindu-și-o statul în 1863, îl transformă în stabilimentul de astăzi.

Liceo Benedetto Marcello, la Veneția, înființat la 1877, ie principala școală venețiană astăzi. Ie subvenționată de stat și de comună.

Școli de origină mai nouă sint în: Bologna, *Liceo musicale* (1864), dă instrucțiune la peste 300 de elevi anual; are o fămoasă bibliotecă provenind din bibliotecile lăsate de Padre Martini și de Gaet. Gaspari; Milan, *Regio C.-io di musica* (1807); Genua, *Civico istituto di musica* (1829), depinzind de comună; Florența, *Regio istituto musicale* (1860); Turin, *Liceo musicale*, depinzind de comună. Cel mai nou ie acel înființat la Pesaro, în 1883, printr'un legat de 2,300,000 lei, a lui Rossini: *Liceo musicale Rossini*.

Dacă în Italia origina școlilor special muzicale se urcă la începutul sec. 16, în Franța, până în sfirșitul sec. 18 învățămîntul muzical a fost lipsit de astfel de sanctuare. Abia în 1784 se înființază la Paris o *Ecole royale de chant*, către care peste doi ani se adaogă o clasă de declamațiune. Revoluția desființă această școală și o înlocui în 1795 prin așa numitul *Institut national de musique*, numit în urmă *Con-*

servatoire national de musique, nume ce i-a ramas până azi, schimbindu-se numai după timpuri epitetul de *national* în acel de *royal* sau *imperial*. Prin numărul claselor, prin desvoltarea ce s'a căutat a se da totdeauna studiilor artistice, prin numele celebre a acelor ce au ținut la onoarea de a figura ca profesori ai acestei instituțiuni, iea și-a căpătat un renume universal și ie considerată ca una dintre cele întâi școli muzicale existente. Dirijat succesiv de Sarette, Cherubini, Auber, A. Thomas și azi de Th. Dubois, C.-ul din Paris a numărat între alții ca profesori pe Gossec, Le Sueur, Mehul, Paer, Baillot, Rode, Kreutzer, Romberg, Catel, Carafa, Halevy, Tulou, Berlioz, Delibes ș. a. Un comitet format din profesorii cei mai de valoareși din artiști străini școalei regulează mersul studiilor și programele în vigoare. Fiind considerat ca o școală de perfecționare, nu sint examene propriuzise, ci numai concursuri pentru distincțiuni, premii și medalii. Cel mai înalt premiu ie dat pentru compozițiune: *Grand prix de Rome*, și constă într'o subvențiune acordată pentru a sta 3 ani în Italia, cu obligațiunea de a trimite din cînd în cînd compozițiuni dovedind asiduitatea stîpendiatului. Acest premiu se acordă în urma unui dublu concurs: numai după o probă pregătitoare, o fugă

și un dublu cor scris în lojă, concurenții sînt admiși la proba decisivă, care constă în a scrie în lojă, în timp de 20 de zile, o cantată pe text dat, pentru soli și orchestră.

În alte 5 mari orașe din Franța: Marsilia, Tuluza, Nantes, Dijon, Lion, funcționează sub numele de sucursale sau filiale ale C.-ului din Paris, școli muzicale municipale.

O școală importantă în Paris ie *Ecole Niedermeyer*, transformată din Institutul de muzică bisericească înființat în 1817 de Choron, și destinată a da mai cu samă organizații și șefi de coruri.

Unul din cele mai vechi conservatoare moderne, și în acelaș timp cu o organizațiune excelentă, ie acel din Praga, înființat la 1811 sub direcțiunea lui D. Weber. Aici, ca și la C.-ul din Neapole, pe lângă studiile muzicale, elevii primesc noțiuni de Estetică și Istoria muziceii și de limbele franceză și italiană.

Pe lângă acesta, în Austro-Ungaria una din cele mai căutate școli ie C.-ul Societăței amicilor muziceii din Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde*) înființat la 1817 sub Salieri, ca școală de cînt, și transformat în 1821 într'un adevărat C. Apoi școli muzicale sînt în Bupa-Pesta, Graz, Inspruck, Salzburg, Lemberg.

În fruntea școlilor germaue primul rang il ocupă acel din Leipzig, fondat în 1843 sub

direcțiunea lui Mendelssohn, și care a numărat între profesorii sei pe Schumann, Hauptmann, F. Hiller, N. Gade, I. Moscheles, E. F. Richter, Grieg, Sullivan, Schwendsen ș. a.

Cea mai principală școală berlineză ie *Königliche Hofschule für Musik*, depinzînd de Academia regală a artelor și cuprinzînd trei secțiuni: de muzică bisericească, înființată la 1822, de compozițiune, înființată la 1833 și de muzica practică, înființată la 1868. Afară de aceasta sînt importante școli private. În diferite alte orașe sînt asemenea școli cari se bucură de un meritat renume; la: Colonia, înființat sub direcțiunea lui F. Hiller (1850); Dresda (1856); Stuttgart (1856), renumit mai cu samă pentru pianisți; München (1867); Würzburg (1801); Weimar (1872); Francfort (1860); Karlsruhe (1884); Wiesbaden (1872) ș. a. În Breslau, Regensburg ș. a. sînt renumite școli de muzică bisericească.

În Rusia încă sînt școli muzicale cari au dat frumoase rezultate, la Varșovia (1821), Moskova (1864), Petersburg (1865).

În Anglia, unde unele universități pot conferi titluri muzicale (v. *Bacalaureat* și *Doctor*), școlile speciale muzicale nu lipsesc și numai Londra mumară 5 școli superioare, dintre cari cele mai principale sînt: *Royal Academy of music*,

infinitată la 1822 și dirijată de Mackensie, și *Royal College of music*, înființat la 1883 sub direcțiunea lui Grove. Sint apoi conservatoare în Dublin și Edimburg.

Spania are școli muzicale la Valencia, la Saragosa, dar mai cu samă C.-ul din Madrid, înființat la 1830 a luat o astfel de desvoltare că ie anual frequentat de peste 2000 de elevi.

În fruntea statelor mici ale Europei stă naturalmente Belgia; C.-ul din Bruxelles, înființat la 1813, și reorganizat la 1832, dirijat mai întâi de Fetis și actualminte de Gevaert, ie nu numai cea mai superioară școală muzicală a Belgiei, dar prin excelență unul din cele întâi din lume și producțiunile date la acest C. pot servi de model. Stabilimente de o importanță mai mică, dar care ar putea încă servi de modeluri, sint în Gand, în Liège și mai cu samă în Anvers, leagănul școlii flamande moderne.

Sint încă de citat școlile muzicale din Haga (1826), Rotterdam (1845), Amsterdam (1863), Copenhaga (1867), Cristiania (1865), Stockholm (1771), Lisabona (1836), Atena și mai cu samă în Elveția, unde găsim la Geneva, Bale, Berna, Zurich ș. a.

Urmind exemplul Europei, America a înființat numeroase școli muzicale nu numai în orașele principale din Statele Unite (New-York, Cincinnati,

Baltimore, Boston ș. a.), dar și în statele de sud și de centru și la Expoziția din 1889 se putea vedea fugi și alte lucrări realizate de elevii C.-urului din Vera-Cruz, ceea ce dovedește că nu ie absolut nevoie de un lung trecut artistic pentru a se ajunge la rezultate satisfăcătoare, și că de multe ori o bună organizațiune a unei instituțiuni dă în cîțiva ani ceea ce nu se poate aștepta de la o alta în jumătate de secol și poate și mai mult.

În România avem actualmintे două școli muzicale. Deja din prima jumătate a sec. 19 s'au făcut încercări de a se înființa școli destinate a da o instrucțiune artistică; aceste încercări, din inițiativă privată, avură de rezultat înființarea școlilor societăților filarmonice, în București (1834) și în Iași (1835); cu toate rezultatele îmbucurătoare de la început, aceste școli nu au avut decit o durată efemeră, și, abia după mai bine de 25 de ani după aceste încercări, apar instituțiunile înființate de guvern, și anume: în Iași, la 1860, astăzi sub direcțiunea d-lui E. Caudella, în București, la 1864, astăzi sub direcțiunea d-lui E. Wachmann. Nu ie locul a discuta organizațiunea lor și pe de altă parte o reformă fiind anunțată ca pe punctul de a se realiza, ar fi de prisos a mai insista asupra

rezultatelor ce ne-au dat aceste instituțiuni de la organizarea lor și până azi.

Dacă ne raportăm la organizațiunea generală a diferitelor școli ce am trecut în revistă, vedem că, cu mici diferenți, îea îe aproape aceiași la toate. In cele mai complete există cite o clasă pentru fie-care instr. al orchestrei, cite una sau mai multe clase pentru violină, piano, principii elementare și solfegiu, cînt, operă, armonie, compoziție, estetică și istoria muziceii. La acele la care îe alipit și învățămîntul dramatic, există asemenea clasă de comedie și dramă, și de istoria literaturii și artei dramatice. După această categorie de școli, in aparență complete, vin acele cari, tot avînd clase relative la compoziția și practica muziceii, sint lipsite însă de clasele de estetică și istorie; și in fine o a treia categorie cari nu au decit citeva clase instr. ale și clasele elementare de compoziție (armonie). In această ultimă categorie vin și se clasază conservatoarele din țara noastră:

In privința valoarei diferitelor instituțiuni existente, opiniunile sint foarte variate. Ceia ce li se impută mai mult, și cu drept cuvînt, îeste programul lor unilateral, învățămîntul lor exclusiv muzical. Pentru a fi admis in aceste școli nu se cere aproape nicăiri ab-

solvirea altor studii, și chiar dacă dispozițiunile regulamentelor cer așa ceva, neindeplinirea acestor condițiuni nu îe nici o dată o pîedică serioasă pentru a fi admis. Pe de alt parte in generalitatea acestor școli alte studii decit muzicale nu se predau, și aceste împrejurări aduc adese rezultate funeste unor talente tinere. Gradul de cultură muzicală a sec. nostru însă, îndepărtînd orî ce ideie de suprimare, face indispensabilă existența acestor școli. Numai defectele organizațiunei lor cer reforme și îmbunătățiri și in aceste reforme și îmbunătățiri o normă pentru toți ar trebui să fie principiul ce numai excepțional se prezintă la unele școli: obligațiunea studiilor așa zise umanitare.

Consolă îe numele dat părții superioare a harpei, parte careia de obicei i se dă forma unui S; in îea îe mecanismul principal al harpei.

Consonant, epitet întrebuintat in sensul de „plăcut pentru auz“, și aplicat cuvintelor *interval*, *acord*, *armonie* (v. *Consonanță*).

In muzikie se dă numele de C.-e sau *neglasnice*, prin opozițiune cu *vocale*, semnelor cari nu reprezintă sunete, ci numai se rapoartă la modul lor de intonare; sint prin urmare semne de expresiune. Iele sint in număr de 5: *Varia*, *Omalon*, *Antihenoma*, *Psifiston*, și *Ete-*

ron; mai de mult se mai intrebuinta și semnul numit *Endofon* (v. aceste cuvinte).

Consonanță (lat: *Consonantia*) îe contopirea a două sunete ce produc un efect plăcut asupra auzului. C.-e sau *intervale consonante* sînt deci intervalele cu raporturi numerice simple: *Octava* ($2/1$), *quinta* ($3/2$), *quarta* ($4/3$), *terța* ($5/4$ sau $6/5$), *sexta* ($5/3$ sau $8/5$) și reduplicările lor. C.-ele se impart în *perfecte* (*juste* sau *drepte*), cele trei d'intăi, cari nu le găsim de cit de o singură specie în scara armonicelor și *imperfecte*, terța și sexta, cari pot fi *majore* ($5/4$ sau $5/3$) sau *minore* ($6/5$ sau $8/5$).

Unii autori dau o mai mare extensiune cuvintului C. înțelegînd prin îel și combinațiunile de trei sunete ce se află între îele în raporturi simple, adică acordurile formate din intervale consonante, acordurile perfecte, numite îele însuși la rîndul lor *acorduri consonante* (v. încă *Acord* și *Interval*).

Consonance (fr.) = Consonanță (v.). Către începutul sec. 18 s'a numit încă astfel o specie de harpă orizontală așezată pe patru picioare, instr. imaginat de abatele Du Mont.

Constant-accord (fr) v. *Clavecin* și *Piano*.

Constitutiv, epitet ce se dă semnelor de alterațiune ce intră în constituțiunea unei game și formează prin urmare ar-

matura (v.) îei, prin opozițiune cu acele ce se pot întilni *accidental* (v), prin alterațiunii melodice sau armonice. *Note c.-e* sînt acele care intră în formațiunea intimă a unei game sau unui acord.

Constrîns, epitet ce se aplică armoniei, unei melodii sau valorii notelor, cînd acestea sînt supuse la o lege de uniformitate oare care; de ex. *bas constrîns* (v.).

Contano (it.) = îei numără, termen tehnic ce se întilnește în unele partițiuni, mai cu samă din sec. trecut, la începutul sau la mijlocul unei partide, pentru a arăta că instr.-istiî la care se rapoartă tac și trebuie să numărē tactele ce au a tăcea pănă la intrarea lor.

Continuo (it.), cuvînt întrebuintat ca prescurtare în loc de *basso c.* (v. *bas continuu*).

Contra, cuvînt care în cuvintele compuse (v. mai la vale), modifică în diferite sensuri accepciunea cuvintelor cu cari se leagă. Întrebuintat izolat îe prescurtarea cuvintului *contralt* (v.). Pus pe lingă numele unei note, arată ca acea notă face parte din octava numită în special *C.-octavă* (v.).

Contra-alto, v. *Contralt*.

Contra-armonie, expr. întrebuintată de unii autori în acelaș sens cu *Contra-temă* (v.).

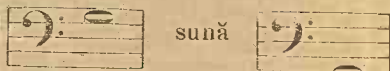
Contrabas (it.: *C.-so*; fr.: *Contrebasse*; engl.: *Double-bass*; germ.: *Kontra-bass*), cel mai mare dintre instr.-ele de coarde și

arcuș. Ca un străbun al seu poate fi considerat instr.-ul cunoscut de prin sec. 12 sub numele de *Trompeta marină* (v.). În familia violelor găsim rolul ținut astăzi de C. îndeplinit de vechiul *Violone* (v.); de altmintrelea numele de *Violone* a fost dat un timp și instr.-ului pe care-l numim astăzi C., de care însă se deosebea prin numărul coardelor și prin limba sa purtând diviziunii. În forma sa de astăzi îl găsim deja de prin începutul sec. 17, în Italia sub numele de *Contra-Violone* și în Germania sub acel de *C.-geige*. În Franța iel n'a fost introdus decit la începutul sec. 18 (în orchestra Operei din Paris), prin Monteclair, și până pe la mijlocul sec. 18 această orchestră nu posedă decit un singur C. Succesiv Gossec, apoi Philidor obținură cu ocaziunii încă unul și azi importanța lui în orchestră ie așa de bine stabilită că se întrebuintează 6, 8 și chiar mai multe, cari, împreună cu violoncelul formează fundamentul orchestrei moderne.

S'a întrebuintat C.-se cu 3 coarde (*sol₋₁, re₁, la₁* sau *sol₋₁, do₁, fa₁*), preferate mult timp în Franța; altele cu 5 coarde (*fa₋₁, la₋₁, re₁, fa_{#1}, la₁*) preferate un timp în Germania; astăzi întrebuintarea C.-ului cu 4 coarde ie generalizată. Până pe la 1830, judecând după muzica maiștri-

lor, pare că acordul iera identic cu acel al violoncelului, numai cu o octavă mai jos: *do₋₁, sol₋₁, re₁, la₁*. Astăzi acordul C.-ului, din cauza dificultăților ce prezintă degitatul la acordul prin quinte pe un git atit de mare ca acel al C.-ului, ie stabilit prin quartе: *mi₋₁, la₋₁, re₁, sol₁*.

Muzica de C. se notează în cheia de *fa* pe linia a 4^a, o octavă mai sus de cum sună; astfel nota scrisă:



Extensiunea scrisă a C.-ului ie de la *mi₁* până la *la₃*, mult până la *do₄*. R. Wagner în *Reingold* pogoară cu $\frac{1}{2}$ de ton coarda gravă și acest *mi* astfel obținut formează o pedală prelungită timp de 136 de tacte.

C.-iștii întrebuintează un arcuș avind aceeași formă ca și acel al violei, numai mai scurt; unii însă întrebuintează și azi un arcuș de o formă specială, așa zisă *à la Dragonetti* (v. arcuș).

Au fost virtuozii C.-iștii cari au arătat o miraculoasă agilitate în jocul lor; astfel a fost Kämpfer, care executa concerte de violină; Dragonetti, care cînta duete de violină avind ca partener pe Viotti; Bottesini, Hanse, Sturm, Simandl, Bernier, Gouffé, Negri, Montagnari, Rossaro, Laska,

Scontrino, Albert ș. a., cari în scrierile lor, studii, concerte ș. a. au întrebunțat pasaje demne de arcușul unui violonist. Dar nu acesta iese adevăratul cimp de acțiune al C.-ului. Chiar în muzica de cameră, unde-l găsim cite o dată, mai cu samă în septete (Beethoven, Hummel), ru poate să-și arăte iesel toată energia sonorității sale. Adevăratul seu loc iese în orchestră, unde produce efecte dramatice excelente, de cari maiștrii ne-au lăsat neintrecute exemple. Astfel iese fraza trăgănată a C.-ului care acompaniază sapavea groapei lui Florestan de către Leonora și temnicer în *Fidelio* de Beethoven; astfel iese faimosul *la pizzicato*, al C.-ului, care revine în diferitele scene din *Freischütz* de Weber, anunțind totdeauna un moment teribil. *Tremollo* de C. asemenea iese de un puternic efect dramatic și dă orchestrei o infățișare amenințătoare. Coarde duble nu se întrebunțază de obicei decit dacă unul din sunete iese dat de o coardă liberă, și numai quinte sau octave. Sunetele armonice asemenea sînt de o întrebunțare restrinsă, neputindu-se întrebunțea decit acele ale cordelor libere, ducindu-se astfel extensiunea C.-ului până la *re*₅ (incomplect însă). Un frumos exemplu de întrebunțarea acestor sunete supra-acute ale C.-ului iese scena de pe țărmurile Nilului,

la începutul actului III din *Aida* de Verdi, în care C.-ele și violoncelele formează o triplă pedală pe care se razemă melodia simplă și monotonă a flautului susținută de arpeggiile repetate ale violinelor.

De ordinul C.-ul dublează în orchestră, în octava gravă, partida adevărată a basului, ținută de violoncel, fagot, trombon ș. a., simplificînd această partidă cînd iese prea încărcată; cite o dată, mai rar însă, iese desienează în regiunea gravă a clavi-turei orchestrale o partidă reală, adevăratul bas al edificilui armonic.

În diferite timpuri s'au făcut încercări de a se construi instr.-e și mai mari decit C.-ul, dar aceste încercări n'au dat alt rezultat decit obiecte de curiozitate de care azi se vād încă specimene prin unele muzeie instr.-ale. Una din cele mai curioase de aceste încercări a fost desigur *Octobasul* lui Vuillaume, expus la 1855, și azi în muzeul conservatorului din Paris. La expoziția din 1889 factorii Gand și Bernardel, din Paris, au expus un C. cu 5 coarde, sunînd exact o octavă mai jos decit violoncelul, fără a prezinta în execuțiune mai multă greutate decit C.-ul ordinar.

Numele C. se dă încă la o categorie de voce bărbătească posedînd note mai grave decit vocea ordinară de *bas* (v.).

Apoi se aplică pe lingă nu-

mele unor instr.-e, arătînd că speciile purtînd acest nume au registrul lor principal în regiunile extrem grave ale claviaturei; astfel sînt: *Saxhorn*, *Saxofon*, *Sarufon*, ș. a. În special în muzicele de armonii și fanfare se înțelege prin C.-e instr.-ele grave din familia Saxhornilor, numite încă *bombardone*, cu fundamentalele $mi_{-1} \flat$ sau fa_{-1} și mai cu samă do_{-1} sau $si_{-2} \flat$. Prima idee a acestor instr.-e, căroră de obicei li se dă o formă circulară, de unde și numele de *Helicon* ce li se mai dă, pare a aparține factorului W. Cerveny, din Koniggrätz (1845); tot acest factor a construit în 1873 un *sub-C.*, pogorînd până la do_{-2} . Acestor instr.-e li se mai dă încă numele de *C.-e de aramă*.

Sub numele de *C. cu ancie* se înțelege o specie de *Contra-fagot* (v.), construit în metal, și avînd 17 chei, cea ce-i dă o extensiune de la do_{-1} la sol_2 întrebunțat mai cu samă în unele bande de armonie. Ideia aparține casei Schölnast din Presburg (1838), și a fost perfecționată de C. Mahillon (Bruxelles 1868).

În fine în orgelile unor vaste catedrale, se numesc C. jocuri cari întăresc în regiunile extrem profunde basul propriu zis. Iele sînt formate din tuburi din octava zisă de 32 de picioare, cite o dată însă numai de 16 picioare. Contrabasul ie acel ce cîntă în *contrabas* (v.).

Contra-bombardă, în orgă, joc de

tuburi cu ancie, de 32 picioare. *Contra-cînt*, unul din numele date altă dată *contra-punctului* (v.). *Contra-dans* (it.: *Contra-danza*; fr.: *Contre-danse*; germ.: *Conter-tanz*), dans de origină engleză introdus pe continent pe la 1710. Origina numelui vine de acolo că dănuitorii se pun pe două șiruri, unul în fața altuia, unul *contra* altuia. Etimologia *Country-dance* (engl.) = dans de sat, nu ie adevărată pare; variațiunea figurelor și rafinarea mișcărilor arată că ie departe de a avea această origină. Muzica constă în fraze scurte, de cite 8 tacte, reluate și repetate, de o mișcare destul de vioaie, în $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ și mai rar în $\frac{3}{4}$, cea ce face că în vorbirea ordinară C.-d.-ul ie confundat cu *Cadrilul* (v.), de care nu se deosebește în fond decît prin numărul dănuitorilor, figurele executate de dănuitori variînd cu timpul și moda și la unul ca și la altul. Mulți maiștri celebri au scris C.-d.-uri; între aceștia Mozart și chiar Beethoven, care nu numai a scris o serie pentru orchestră, dar a și dezvoltat unul în finalul simfoniei eroice.

Contra-expunere se numește în Fugă reproducerea temei și a responsului în ordinea inversă de cum a fost în *expunere* (v.), adică începînd cu responsul căruia îi urmează tema. De ordinar expunerea ie separată de C.-e. printr'o parte episodică. *Contra-fagot*, ie un fagot de

dimeniuni mari, jucind în raport cu fagotul ordinar rolul pe care-l joacă contrabasul în raport cu violoncelul. Instr.-ele mai vechi sunau complect o octavă mai jos decit fagotul; cele actuale nu posedă notele extrem grave (4), astfel că extensiunea C.-f.-ului ie de la re_1 până la fa_2 , nefiind nici o rațiune, a o prelungi în sus. Maiștrii clasici, mai cu sumă Haydn și Beethoven au întrebuintat C.-f.-ul în orchestrația unor bucăți ce necesitau o sonoritate puternică, ca în principalele coruri din *Creațiune* și *Sesoane*, ca în finalul simfoniei în *do* minor și în acel al simfoniei cu cor. Din nefericire, din cauza greutății execuțiunei, cerindu-se o putere de insuflațiune ce nu se întilnește ușor, acest instr. mai nu se cunoaste în afară de Germania, și chiar aici se întilnește foarte rar, în cit trebuie a-l înlocui; ie cea ce se și face, numai prin această înlocuire se denaturează timbrul voit. În Belgia și în Anglia se construiesc o specie de C.-f.-e de metal (v. *Contrabas* cu ancie) avind aceiaș extensiune, prezintind ușurință în execuțiune, dar de un timbru cam nasal. Instr.-e analoage în Germania poartă numele de *Tritonikon*. Înlocuirea C.-f.-ului prin sarusofonul contrabas, cum se face în Franța, ie mai reușită.

Contra-fugă, nume dat la o fugă

(v) scrisă în urma altei fugi, și cu o temă formată din tema dată, numai prin mișcare contrară. În toate celelalte privinți legile ieî sint aceleași ca și la fuga obișnuită. Exemple de C.-f. se pot vedea în *Kunst der Fuge* de J. S. Bach, numerile 5, 6, 7 și 14.

Contra-horn, nume dat Lamferhoff, din Berlin, la o specie de saxhorn-alto, construit de iel în 1845.

Contrainț (fr.) = constrins (v.). *Contralt* (it. *Contr'alto*), nume dat în special femeilor avind voce de *alto* (v.). Din cauza caracterului prin excelență dramatic al acestei voci, locul ieî ie mai mult în opera mare decit în opera comică, unde ie înlocuită prin vocea de *mezzo-sopran*, și roluri adevarate de C. se găesc mai mult în repertorul italian: Leonora (în *Favorita*), Azucena (în *Trovatore*), Maddalena (în *Rigoleto*), Amneris (în *Aida*); și chiar roluri bărbătești (travestite): Arsace (în *Semiramis* de Rossini), Romeo (în *Capuleti i Montecchi* de Bellini) sint încredințate acestei voci. În repertorul francez deși mai rar, dar tot găsim: Fides (în *Profetul*), Regina (în *Hamlet*) și chiar bărbătești: Orfeu, în opera cu acelaș nume, de Gluck. Factorul Vuillaume, din Paris a dat numele de C. la o violă ne diferind de cea ordinară decit prin înălțimea fascielor laterale. Numele de C.

se mai dă încă unui joc de armoniu.

Contraltist, nume dat în secolii trecuți castraților avînd voce de *alto* (v.). Îe de notat că vocile acestor cîntăreți aveau în general mai multă putere și extensiune în registrul grav decît vocile de contralt femeiești. Printre cei mai celebri C.-i se citează castrații (v.) Bernardi, Carestini, Guadagni, Aprile, Crescentini, Salimbeni, Porporino, ș. a.

Contra-octavă, nume dat octavei cuprinzînd notele dintre *do*₁ și *si*₁.

Numai orga mai posedă o octavă mai gravă decît aceasta: *do*₂—*si*₂, numită C.-o.-mare, care cuprinde sunetele cele mai grave ale sistemului muzical, *do*₂ fiind dat de un tub de 10 m. 516 mm. lungime și producînd 32 de vibrațiuni simple pe secundă.

Contra-parte, nume dat într-o compozițiune în două voci una din părți în raport cu cealaltă. Cite o dată se întrebuințează acest cuvînt în acelaș sens cu *contra-temă* (v.).

Contra-posaună (germ.), joc de orgă, de 32 picioare.

Contra-punct, propriu zis îe o melodie scrisă pe o altă melodie dată. Numele îi vine de acolo că în primii timpî ai dezvoltării artei melodiilor simultanee, sunetele muzicale fiind reprezentate grafic prin puncte, trebuia contra punctelor ce reprezentau melodia dată (v.

Cantus-firmus) a se scrie alte puncte reprezentînd o altă melodie (lat: *Punctum contra punctum*, sau prescurtat: *contra-punctum*).

Condițiunile ce trebuie să îndeplinească această nouă melodie sînt: să se armonizeze bine cu melodia dată, și prin sine însuși să prezinte un interes. Astfel fiind se îuțalege ca legile artei C.-ului, care formează una din părțile studiului compozițiunei, sînt aceleași stabilite în studiul armoniei, căci atît armonia cît și studiul C.-ului avînd acelaș scop, a ne învăța să scriem muzică pentru două sau mai multe voci, îele nu pot avea nici două gramaticî nici două dicționare. În realitate însă studiul C.-ului nu vine decît în urma studiului armoniei, reluîndu-se dela principiile cele mai simple și cele mai severe, lărgindu-se aceste principii pînă se ajunge la aceleași rezultate, numai urmînd pe altă cale. Cauza acestei anomalii îe în aceea că studiul armoniei, artă nouă, îe bazat pe acorduri, pe cînd al C.-ului, artă vechie, îe bazat pe intervale.

C.-ul se deosebește în mai multe categorii: *simplu*, cînd un cînt fiind dat, se pune acest cînt la o partidă și scriîndu-se alte cînturi pentru o a doua sau mai multe alte partide, se execută astfel cum sînt așezate unele relativ de celelalte, prin opoziție cu *dublu*, cînd parti-

dele își schimbă reciproc melodiele sau fragmente din acestea, fără daune pentru armonje, cu alte cuvinte cînd se pot *resturna* (v.). În special C.-ul iese numele de *triplu*, *quadruplu*, ș. a. după numărul partidelor ce pot face această schimbare. Se înțelege că pentru această specie de C., pe lângă legile și regulile ordinare ale armoniei, ie nevoie încă de altele, prevăzătoare a greșelilor ce ar proveni din resturnarea partidelor. Unii autori restrîng chiar semnificațiunea numelui de C. numai la această specie. Dintr'un alt punct de vedere C.-ul poate fi de diferite specii, după cum la o notă a cîntului dat corespunde constant în cel scris în urmă o notă de aceeași valoare, sau două jumătăți, sau patru pătrimi sau chiar uniformitatea nu ie păzită, notele fiind de deosebite valori. Autorii vechi deosebeau un mare număr de aceste specii: *aequalis* sau *inequalis*, sau *diminutus*, după valoarea notelor; *floridus* (inflorit) care cuprindea note de deosebite valori; *di salto*, procedînd prin grade desunite; *sincopato*, la fie care notă a cîntului dat corespunzînd în C. o notă întirziată prin sincoparea notei precedente; *puntato*, prin note cu punct; *alla zoppa*, constant prin note precedate de o pauză; *sciolto*, *ostinato* ș. a. Autorii moderni au redus nu-

mărul acestor specii la 5 sau chiar la 4, și cu drept cuvînt, celelalte nefiînd decît slabe variațiuni ale acestor specii principale.

C.-ul dublu încă poate fi de diferite specii, în *octavă*, *nonă*, *decimă*, ș. a. după intervalul la care se poate face resturnarea.

C.-ul se zice *fugat*, cînd diferitele partide sînt scrise în imitațiuni (v.); iesel este baza fugei, care la rîndul iesel este baza științei dezvoltării unui motiv dat și prin urmare a compozițiunei în general.

Istoria C.-ului începe în Evul mediu, cînd s'a început a se face primele încercări de a se acompaña un cînt dat (*Cantus firmus*) printr'o a doua voce auxiliară (*Discantus*). Foarte primitiv la început, ne constînd decît din arta de a lega două partide mergînd paralel la acelaș interval (v. *Organum*), arta C.-ului s'a dezvoltat cu timpul și măștrii italieni și flamanzi din sec. 15 și 16 îl duc la un înalt grad de perfecțiune practică și teoretică. deși aceasta din urmă iera de o extremă complexitate. În cîlmea acestei perioade, prin excelență perioada clasică a stilului C.-ului vocal, stau scrierile și în special mesele marelui Palestrina (v. *Biserică*). Cu sec. 17 arta C.-ului iesel un nou avînt, prin Bach și Händel mai cu samă. Mesa în *si* minor de Bach și

Messias de Händel sînt specimene neîntrecute din stilul acestei perioade. În aceasta din urmă operă corul „*Lobsingt dem ewigen Sohn*“ iese un exemplu de C. dublu în duodecimă prin diminuțiune. Finalul din simfonia *Jupiter*, de Mozart asemenea iese un frumos exemplu de mai multe teme în C. dublu în octavă. Beethoven n'a dat artei C.-ului un rol important decît în unele compozițiuni din a doua și a treia perioadă a stilului seu. În schimb între măștrii secolului nostru se poate cita Cherubini, care a dat un rol capital C.-ului clasic în scrierile sale. Un alt compozitor, care a știut să obțină efecte admirabile, a fost Berlioz, numai C.-urile lui sînt cu totul neregulate, și cu totul în afară de tradițiunile artei vechilor contrapunctiști. Adevăratul C. modern, debarasat de restricțiunile ce nu mai au rațiunea lor de a fi cu cit numărul partidelor crește și cu cit tehnica instr.-ală se perfecționează, cu alte cuvinte suprapunerea melodiilor în aparență independente, a luat în compozițiunile măștrilor mai noi un mare avînt, și în acest sens operele lui Wagner ne prezintă numeroase și frumoase exemple.

Tratate de C. în vechiul sens al cuvîntului au scris Zarlino, Fux, Martini, Cherubini, Belermann, ș. a.; în sensul modern, unindu-l cu studiul ar-

moniei, sînt mai cu samă scrierile lui Dehn, Richter, Jadasohn, Riemann, Prouth, ș. a. *Contra-punctist* iese acel ce cunoaște arta contra-punctului și o aplică în compozițiunile sale.

Contrar v. *Miscare* și *Imitațiune*. *Contra-sogetto* (it.), *Contra-subject* (germ.) = *Contra-temă*.

Contra-temă (fr.: *Contre-sujet*, germ.: *Gegensatz* ș. a.) iese o frază muzicală ce se crează în contrapunct dublu în octavă sub tema sau răspunsul unei fugi, și care continuu le însoțește în cursul acesteia, cînd la o voce superioară, cînd la una inferioară. C.-t. trebuie să fie prin ritm și mersul melodic bine deosebită de temă și numărul C.-t.-elor depinde de numărul vocilor întrebuintate, fără însă a fi obligator a se da maximumul posibil, acesta din cauza greutății și chiar a imposibilității de a acompania un cînt dat cu un mare număr de alte cînturi în contrapunct dublu, cari să prezinte și iese însuși un interes melodic; cînd numărul vocilor întrece pe acel al C.-t.-elor se complectează armonia prin melodii libere. Cînd chiar de la început tema dată iese însoțită de una sau de mai multe C.-t.-e, lucrarea iese numele de fugă cu două sau mai multe teme și aceste C.-t.-e, teme secundare (germ: *Nebenthema*) trebuie să însoțească continuu și invariabil tema principală (germ: *Haupt-thema*).

Cînd din contra, C.-t. nu intră decît ca o continuare a temei principale. În momentul cînd o a doua voce atacă respunsul, atunci în cursul bucății această C.-t. poate primi mici modificațiuni necesitate de interesul armonic. Tot C.-t. se numește și a doua temă a unei duble-fugi și diferența între aceasta și o fugă cu două teme constă în aceea că pe cînd în dubla-fugă temele sînt dezvoltate mai întîi izolat și numai în urmă se intrunesc, în fuga cu două teme îele sînt prezintate împreună chîiar de la început, fără a fi fost expuse izolat.

Contra-tempo (it.) v. *Contra-timp*.
Contra-tenor, expr. vechie, întrebuințată pentru a denumi a treia voce introdusă în ansamblul vocal pe timpul primelor faze ale contrapunctului; această voce iera cînd mai sus, cînd mai jos de tenor și a fost numită în urmă *alto* (v.).

Contra-timp ȳe numele ce se dă timpilor și subdiviziunilor acestora cari nu comportă accente prin ȳei însuși; astfel în măsură $\frac{4}{4}$ vom avea C.-t. pe timpii 2 și 4 și cînd diferenții timpii ai unei măsurii ar fi subdivizați, partea întăi a fie cărei bătăi va lua numele de timp și partea a doua de C.-t. O melodie se zice că merge în C.-t. cu alta cînd diferitele note a acesteia marcînd timpii tari, notele celorlalte vin sistematic pe C.-t.

Contra-töne (germ.), sunetele din *contra-octavă* (v.).

Contra-violone (it.) vechiu nume al contra-basului.

Contre (fr.) = *contra*.

C.-basse = *Contra bas* (v.).

C.-basson = *Contra fagot* (v.).

C.-bombomarde = *Contra bombardă* (v.).

C.-danse = *Contra-dans* (v.).

C.-point = *Contra-punct* (v.).

C.-partie = *Contra parte* (v.).

C.-taille = *Contra-tenor* (v.).

C.-tanz (germ.) = *Contra-dans* (v.).

Convenientia (lat.), *Signum C.* = *Coronă* (v.).

Conversio (lat.) = *resturnare* (v.), vorbindu-se despre voci.

Convertibil se zice despre diferitele fraze ale unei compozițiuni care fiind lucrate în *contra-punct dublu*, pot să fie *resturnate* fără daune pentru armonie.

Coperto (it.) = *acoperit*. v. *Ascuns* și *Timpan*.

Copula (lat.) = *legătură*, nume dat în orgă unui mecanism ce face posibil ca o dată cu tastele unei claviaturi să se po- goare și tastele corespunzătoare în altă claviatură, așa ca tuburile lor să sune în acelaș timp. Se deosebesc C.-e manuale și pedale, unele lucrînd asupra manualelor alte- le legînd unul sau mai multe manuale cu pedaliera. C. de *octavă* se numește un meca- nism care leagă cu fie care *tastă octava* ȳei superioară sau cea inferioară, sau amîndouă în acelaș timp (C. dublă). Ar-

moniile încă au cite o dată asemenea mecanisme ascultind unui registru. (v. *Mini* dublate)

Cor (lat: *Chorus*, it: *Coro*, fr: *Choeur*, germ: *Chor*, engl: *Choir*, *Quire*) se numește un grup de voci cîntînd împreună o aceeași bucată muzicală, care bucată muzicală, orî care ar fi forma îei, îea încă numele de C. Această definițiune, care satisface cuvîntului C., cuprinde în îea și alte grupări cari au luat naștere cu polifonia modernă, și cari în limbajul muzicanților nu îeau numele de C. Sint așa numitele bucăți de *ansamblu* (v.); diferența intru un C. și un grup de ansamblu îe că, pe cînd în acesta fie-care voce are partida îei proprie, în C. fie-care partidă armonică îe cîntată de un număr mai mare sau mai mic de voci. Origina C.-ului se confundă cu origina primelor festivități profane și religioase la care muzica vocală a luat parte, și în descrițiunile autorilor anticî, găsim adese grupări numeroase de cîntăreți întonînd imne în onoarea zeilor, celebrînd isbinzele celor puternici sau simplu înveselînd petrecerile celor bogați. Orî care ar fi însă antichitatea lucrului, din punctul de vedere muzical, îel prezintă acelaș aspect până în sec. 9: o melodie cîntată de un număr mai mare sau mai mic de voci, în unison sau cel mult în octavă, cînd bar-

bați și femeî sau copii cîntau împreună. Dacă ocazional se prezintau și alte intervale, introduse din greșala execuțiunei sau intenționat, acest fapt n'a fost anterior sec. 9 constituit în sistem, sau cel puțin până acum investigațiunile savanților moderni în această privință n'au adus nici un rezultat sigur (v. *Armonie* și *Biserică*).

Dar, dacă lăsăm la o parte origina lucrului și ne uităm la acea a cuvîntului C., o găsim în teatrul grec, și în adevăr la început C.-ul (gr: *χορος*) forma tot spectacolul liric al Grecilor, și tragedia, născută din *ditiramb*, mult timp n'a constatat decît din evoluțiunile unui cor împrejurul altarului lui *Bachus*. Numai mai tîrziu, autorii tragici, *Thespis* *Eschil*, *Sofocle*, încep a introduce pe lingă C. și cite unul, doi, apoi mai mulți actorî recitanți. Dar din momentul cînd aceștia au început a reprezînta îei acțiunea dramatică, C.-ul a trecut în planul al doilea, nejuicînd decît un rol secundar. La unii autori însă, mai cu samă la cei comici, corurile continuară a avea o importanță mai mare, reprezîntînd ca un fel de personaj colectiv, luînd parte la acțiune, făcînd reflecțiuni asupra faptelor sau nenorocirilor principalului personaj, lăudîndu-l, blămîndu-l sau chiar interpelîndu-l cite

odată. În comedii chiar și numărul cîntăreților ce formau C.-ul iera mai mare decît în tragedii. Principalele specii de coruri purtau numele de *Parodos*, C. de intrare, *Stasima*, bucăți cîntate în timpul acțiunii și *Apodos*, C. de ieșire. Recrutarea, îmbrăcarea și instrucțiunea C.-lui, cea ce se numea *Horagia*, cădea în sarcina unui cetățean bogat, care lua numele de *Horagos* și care în ziua reprezentățiunii apărea pe scenă cu o cunună pe cap, conducîndu-și C.-ul (v. *Choragus*).

În teatrul latin C.-ul joacă un rol mai restrîns de cît în cel grec și *orchestra*, locul rezervat C.-ului în teatrul grec iese rezervată senatorilor în teatrul latin. Dar vastele proporțiuni ce se da scenei permitea introducerea nu numai a unui mare număr de actori, dar chiar și a C.-ului, și tocmai prin aceasta C.-ul lua o parte activă la acțiune. Tot la Romani vedem C.-ul întotdeauna în intervalul dintre acte diferite bucăți muzicale raportîndu-se la acțiunea piesei reprezentate. De altmîntrelea iese face parte din toate genurile dramatice uzitate și chiar în pantomime vedem bucăți cîntate de C.

În afară de teatru-însă C.-ul, care a jucat un rol important în cultul religios al Evreilor, cu aparițiunea Creștinismului iese din ce în ce mai multă

importanță prin admiterea lui în serviciul regulat al Bisericeii, și prin aceasta o mai mare dezvoltare. De unde pînă în sec. 9 corurile nu constau decît în melodii executate în unison sau în octavă, către acest secol găsim primele urme ale polifoniei vocale mergînd la un alt interval de cît octava. Hucbald iese unul din cei întîi autori muzicali la cari se găsesc aceste prime încercări (v. *Organum*). În acest timp încep a se deosebi vocile nu numai în bărbătești și femeiești (sau copilărești) dar și în acute și grave, stabilîndu-se cele patru categorii principale de voci, cari și azi formează scheletul C.-lui modern: *sopran*, *allist*, *tenor* și *bas*, (v. aceste cuvinte). Astfel în urma vechiului *organum* vedem apărînd producțiunile primitive ale *Discantului* și apoi compozițiunii cărora autorii le dau numele de *triplum*, *quadruplum*, după numărul partidelor întrebunțate. Secolile aduse succesiv perfecționări artei polifonice; apare cîntul măsurat și figurat; și în fine ingeniozitățile stitului contrapunctului vocal, cari se văd în compozițiunile lui Palestrina și a scoalei sale, duc arta corală la un apogeu, care nici azi n'a pierdut din strălucirea sa (v. *Contra-punct*).

În acest period atît de salutar dezvoltărei artistice a C.-ului, acesta pîrziînd din impor-

tanța ce avea în spectacolele teatrale, remine aproape exclusiv pe domeniul bisericeii. Numai excepțional vedem un mic număr de compozițiuni corale cu texte profane pe lângă imensa comoară de compozițiuni cu texte religioase ale acestor secolii.

În teatrul modern, în afară de dramele lirice, C.-ul joacă un rol cu totul secundar și nu apare decît excepțional, în rari ocaziuni. La aparițiunea Operei însă, s'a cercat a se da C.-ului rolul important, ce a avut în tragedia antică, dar nu s'a putut ajunge la acest scop. Astfel în unele opere, mai cu samă a școalei italiene, C.-ul joacă un rol așa de secundar, că ar putea fi suprimat fără daune pentru acțiunea dramatică. Mai cu samă în operele vechi, îel vine, și, înșirat de o parte și alta a scenei, cîntă, serios și aproape nîmîșcat, ceea ce are de cîntat, lucru ce poate să prezinte un interes din punctul de vedere pur muzical, dar care pierde desigur mare parte din efectul său și strică chiar efectului dramatic, prin lipsa orî cărei aparenți de realitate. Cînd însă C.-ul caută să imiteze mai bine ceea ce vra să reprezinte, cu alte cuvinte mulțimea, poporul, sau o colectivitate oare care, atunci intervențiunea acestui măreț ansamblu produce asupra auditorului impresiunea cea mai favorabilă, efecte cu adevărat neîntrecute.

Corurile sînt de deosebite specii, după vocile întrebuintate; astfel sînt coruri *bărbătești*, formate numai din tenori (I și II) și bași (I, sau banitonii, și II, bași adevărați); coruri *femeiești* sau *copilărești*, cele mai de multe ori în trei voci, soprani I și II și altîști; coruri *mixte*, cari cuprind toate speciile de voci. Aceasta din urmă îe forma cea mai complectă și cea mai bogată în efecte. Corurile mixte se scriu de obicei în patru partide: sopran, alt, tenor și bas, adese separați la rîndul lor în primii și secunzii, ceea ce îmulțește momentan numărul partidelor. Sînt însă coruri cari sînt în total scrise pentru 5, 6 sau chiar mai multe voci și compozitoriî vechi au mers până în a scrie compozițiuni pentru 30, 40 și chiar un număr mai mare de voci reale. De multe ori însă se întimplă că numărul partidelor indicate în scris îe cu mult mai mare decît acela ce îe în realitate, prin aceea că unele voci nu fac decît dublează pe altele, continun sau ocazional. Acelaș lucru se întimplă chiar în coruri în 4 voci, pe care compozitorul le reduce cite o dată la 3, sau chiar la două partidereale, sau chiar le întrunește într'un puternic unison, care îe de un efect cu atît mai reușit, cu cit îe întrebuintat mai rar. Corurile în 2 voci, de care se găsesc dese exemple în operele

italiene sînt s arace în armonie  i adese de un efect aspru. Cînd num arul partidelor dintr' un C.  e de 8, atunci de obicei aceste 8 voci sînt împărţite în două grupe, av nd fie care 4 partide;  este cea ce se numeşte un C. *dublu*. De ordinar unul din aceste două coruri  e lucrat cu mai multă îngrijire, ca prim, adică ceva mai sus, a a că soprana I din C.-ul al doilea apare ca soprana II în ansamblul coral;  i așa  i pentru celelalte voci, p n  la basul C.-ului al doilea care  e adevaratul bas al ansamblului coral. Dispoziţiunea în 8 voci nu  e continuă; astfel de multe ori corurile se separă, c nt nd alternativ, interpelindu-se; sau chiar numai unele voci dintr'un C. se unesc cu altele din cealalt, astfel că num arul combinaţiunelor de voci posibile  e nesf rşit. Cite o dată chiar, cele două coruri sînt dispuse separat, în deosebite locuri ale unei biserici sau ale unei sale de concert. Mai de mult, corurile duble se scriau riguros în 8 partide reale; sînt însă  i coruri dispuse în acelaș mod, numai neav nd decit 7, 6 sau chiar 5 partide reale, num arul acestora depinz nd de la efectul dorit, de la dispoziţiunea vocilor  i de la acea a armoniei. Asemenea s'a intrunit cite o dată 3, 4 sau chiar mai multe grupe corale.

Numele de C. se dă une ori locului rezervat în biserică c nt nd. Titus Cerne: Dicţionar de muzică.

t reţilor ce formează C.-ul; la noi partea opusă altarului, numită  i *cafas*.

 n piano  i alte instr.-e se numeşte C. grupul de două sau trei coarde ce sînt lovite prin o aceeaș tastă; astfel pianul are de ordinar cite un C. de trei coarde acordate în unison pentru fie care sunet, afară de sunetele grave, care nu au decit cite două coarde, une ori chiar numai cite una.  n unele vechi clavecine, corul de trei coarde conţinea două acordate în unison  i o a treia d nd octava acută.  n unele instr.-e cu coarde pişcate încă sunetele sînt produse de coruri de coarde.

 n jocurile de mixtură ale org i, se numeşte C. complexul de tuburi ce dau sunete deosebite, dar corespund la o aceeaș tastă.

 n fine numele de C. se mai dă unui complex de instr.-e, mai cu samă de suflare, av nd acelaș timbru, dar construite în diferite dimensiuni; astfel se zice: un C. de tromboni, un C. de bombarde, un C. de saxofoni  . a.

Cor (fr.) = corn (v).

C. *  clefs* v. *Bugle*.

C. *alem nd* = corn german, nume dat cite o dată cornului uzitat în orchestră.

C. *d'appel* = corn de ch emare, instr. primitiv format dintr'un corn de animal sau din metal.

C. *de basset* = clarnetă (v.) alto.

C. *de nuit* = corn de noapte,

joc de orgă, de 8 picioare, cu tuburi închise.

C. des Alpes = cornul Alpilor, specie de buciom (v.) al păstorilor din Alpi.

C. d'harmonie = *C. allemand*. Coral, ca adj. ie întrebuințat calificând tot ceea ce se rapoartă la cor; astfel se zice: ansamblu C., compozițiune C.-ă, societate C.-ă, ș. a.

Ca subst. terminologia germană confundă cuvântul *Choral* (v.) cu cuvântul *Cînt plan* (v.) care ie însuși cîntul Bisericeii apusene. În special însă atit în limba germană cit și în cea franceză acest nume ie dat la imne religioase, cîntate de coral credincioșilor în biserică sau în alte ocaziuni, imne scrise de compozitori pe un text în limba vulgară și nu în limba latină, limba oficială a Bisericeii apusene. Acest nume dat la astfel de imne apare în sfirșitul sec. 17; anterior iele se numeau *Cantice* (v.) sau *cînturi spirituale*. C.-ul a fost unul din cei mai puternici factori ai Protestantismului și însuși marele reformator Luther a scris un mare număr de C.-e, între care celebrul „*Ein feste burg ist unser Gott*“, reluat și prelucrat în urmă de Bach, de Mendelssohn, de Meyerbeer, de Wagner. Mare parte din melodiiile C.-elor sint cîntece populare; dar sint și C.-e compuse în totul de maiștri renumiți. Unii din autoris'au mărginita adapta sau a compune melodii pentru

textele religioase; alții le-au armonizat chiar în 4 voci, notă contra notă sau în stil figurat. Intre cei mai renumiți compozitori de C.-e sint J. Walther, care a armonizat C.-ele lui Luther (*Geistliche Gesang Buchlein*, 1524), Cl. Goudimel, care a armonizat Psaltirea hughenotă a lui Cl. Marot (Paris 1565); apoi J. Crüger, Eccard, M. Franck, M. Agricola, T. Selle, Cl. Lejeune ș. a. Există mai cu samă în Germania un mare număr de colecțiuni de C.-e, unele dind C.-ele armonizate pentru 4 voci, altele dind numai melodiile cu un bas cifrat. Intre acestea sint acele ale lui J. B. König (1738, *Harmonische Liederschatz*, care conține 2000 de C.-e), Doles (1785), Kühnau (1786), Hiller (1793), Umbreit (1811), Schicht (1819), Rink (1828), Becker (1844), Erk (1863), Kade (1869), Jacob și Richter (1873), Feisst (1876), ș. a.. În sec. 17. C.-ul figurat și armonizat după regulile contrapunctului a servit mult la progresul muziceii; organistii și compozitorii germani au făcut o mare întrebuințare în lucrările lor (*Choral bearbeitung*) din melodiile acestor C.-e, servindu-se de iele sau ca teme, sau luindu-le drept *Cantus firmus* (v.). Astfel vedem o mare cantitate de fugi și canoane (*Choral-fuge*, *Choral-Kanon*) și chiar preludii pentru orgă (*Choral-vorspiel*) și alte compozițiuni lucrate pe

teme luate din C.-e. In cântătele, oratoriile și in celelalte compozițiuni ale lui Bach, între alții, mișună aceste motive profane-religioase și poate acest fapt nu iese străin admirațiunei și venerațiunei de care se bucură in Germania stilul marelui Bach.

Corda (it.); *Corde* (fr.) = coardă. *Una C.* sau *Sur une C.*, in muzica de piano indică întrebuițarea pedalei stingi care, strămutind mecanismul claviaturei, face ca cîocanașele nu lovesc decit o cingură coardă. Cuvintul C. iese întrebuițat cite o dată in loc de *sunet* sau *notă*. In acest sens se zice: *C. nemica* (it.) = coarda dușmană, prima notă a registrului de cap, care prezintă mai multă greutate a fi atacată trecind de la registrul de piept.

Cordar (fr.: *Cordier*, germ.: *Saitenhaller*) se numește in violină și alte instr.-e de coarde partea de unde sînt fixate acestea printr'un capăt, prin celalalt fiind fixate prin cuie sau șuruburi. Ie o specie de limbă de lemn, de ordinar de abanos, care printr'un capăt iese fixată prin ajutorul unui



23. Cordar

leat de un bumb fixat la rindul lui in lada de rezonanță, iar la celalalt capăt prezintă tăeturi circulare in care sînt introduse coardele și fixate printr'un nod. La alte instr.-e C.-ul, ca la chita-

ră, iese fixat chiar de lada de rezonanță.

Corde (fr.) v. *Corda*. *Cordier* = *Cordar* (v.)

Cordololion, specie de clavecin (v.) cu arcuș.

Cordometru v. *Chordometer*.

Coregiu v. *Choragus*.

Coregraf, acel ce cunoaște coregrafia.

Coregrafie v. *Choregraphie*.

Coriamb v. *Choriambus*.

Coriseu se numea la Greci primul corist, semnificațiune ce a păstrat oarecum până in zilele noastre acest cuvint. In adevăr, in corurile teatrale moderne se numește C. (fr.: *Choriphée*) coriștii cari prin calitatea vocei lor și prin siguranța atacului sînt oarecum conducătorii diferitelor partide ale unui cor (*șefi de atac*); C.-ii au cite o dată chiar miei soluri de interpretat.

Corist iese acel ce face parte dintr'un cor, fie in teatru, fie in biserică, fie intr'o societate muzicală.

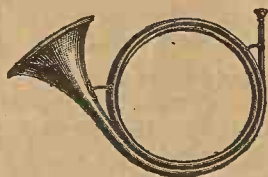
Corista (it.) = corist și *diapazon* (v.).

Cormorne (it.), denaturare a cuvintului germ.: *Krummhorn* (v.)

Corn (it.: *Corro* fr.: *Cor*; engl. și germ.: *Horn*.) nume ce se dă in general instr.-elor de suflare formate dintr'un tub conic in care colona de aer iese pusă in vibrațiune prin buzele executantului. Tipul primitiv al acestor instr.-e iese format dintr'un simplu corn de animal, scobit in lăuntru. Acest instr., pe care-l

găsim de la popoarele cele mai civilizate până la acele de cultura cea mai rudimentară, a fost întrebuițat din adincă antichitate, la Evreii (*Keren*), la Grecii (*Keras*), la Romani (*Cornu*) și la toate popoarele. În imitațiunea instr.-elor făcute dintr'un corn de animal, s'au făcut apoi altele, din lemn, din lut, din piele, din metal, ș. a. Aceste instr.-e au servit și servesc pentru diferite semnale, în pace, la resboi și mai cu samă la vânătoare. Instr.-ul de care se serveau Romani pentru semnale în armată, cunoscut sub numele de *Cornu*, iera făcut din metal și întors în formă de semicerc. În Evul mediu pe lângă această mulțime de materiale din care se fabrica astfel de instr.-e, găsim încă instr.-ul numit în special *Olifant*, care nu iera decit un C. făcut dintr'un mare dinte de elefant. Aceste instr.-e aveau cite o dată dimensiuni foarte mari și prin muzeile se mai găsesc specimene, frumos ornate cu sculpturi, cu incrustațiuni, cu verigi de aur și argint, avind aproape 2 m. lungime. Se înțelege însă, că aceste instr.-e, cari nu puteau da decit un sunet, sau, pentru cele relativ mari, cel mult citeva sunete din seria armonică, n'au jucat nici o dată un rol muzical, și nici n'au fost introduse în manifestațiunile artistice, decit pentru efecte pitorești. Numai către mijlocul

sec. 17 apare în Franța C.-ul de vânătoare de dimensiuni mari, numit în special *Trompe de chasse*, deși acest instr. nu are tubul cilindric al trompetei, ci tubul conic al C.-ului. De la acest moment începe rolul C.-ului în ansamblul instr.-al modern. Trompa de vânătoare, din cauza marelui sale lungimi, avea tubul de mai multe ori



24. Corn

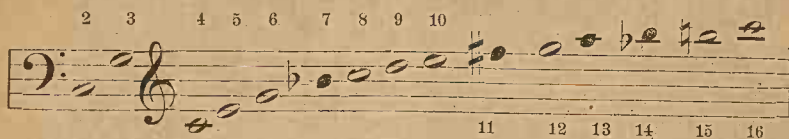
întors în cerc și termiant printr'un larg pavilion.

Din Franța iera nu întirzie a trece în celelalte țări muzicale (germ.: *Waldhorn*, *Jagdhorn*, it.: *Corno di caccia*, engl.: *Frenchhorn*, *Huntinghorn*) și mai cu samă în Germania se bucură de faoare și primi perfecționări. Cea întâi a fost că, largindu-i-se puțin conul tubului, i s'a modificat, în bine, timbrul. Apoi, instr.-ul ne avind ca extensiune decit seria armonicelor fundamentale sale, pentru a se putea cînta în diferite tonuri, i s'a dat diferite tuburi de schimb (v.), cari, variindu-și lungimea, îi schimbă fundamentala și prin urmare și seria armonicelor. Aceste prime perfecționări transformară trompa sau C.-ul de vânătoare în C.-ul de armonie sau C.-ul natural (germ.: *Naturhorn*). Timpul a adus diferite alte perfecționări, dar modul de a se nota și ca-

racterele expresive ale C.-ului au ramas aceleași.

Muzica pentru C. se notează, orî care-ar fi tonalitatea instr.-ului, în *do* major, în cheia de

sol, atără de citeva note grave, care uneori se scriu în cheia de *fa* și cu o octavă măi jos de cum sună. Extensiunea ie limitată de armonicele 2 și 16:



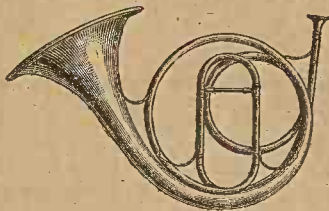
Sunetele 2 și 3 se notează însă cu o octavă măi jos. Toate sunetele însemnate prin note negre sint prea jos, astfel că nu pot fi întrebuințate decit în cazuri anumite, sau cînd, prin diferite procedurî, li se corijă intonațiunea. Aceste diferite sunete se obțin prin variațiunea intensității suflului și a apăsărei buzelor pe îmbucătură. Instr.-iști abili parveneau a trece chiar limita acută a acestei scări și obțineau sunetele 17 (*do*₅ #) și 18 (*re*₅), sunete inaccesibile corniștilor moderni și cari totuși se găsesc în scrierile măiștrilor.

Cu această scară, grație frumuseței timbrului seu plin de nobleță și de farmec poetic, C. trecu din sgomotoasele fanfare de vinătoare în orchestră, măi întâi ca element pitoresc, apoi întrebuințarea sa devine din ce în ce măi stabilă. Deja din începutul sec. 18 C. ie în favoare în Germania, și Mattheson spune că iera întrebuințat în muzica de biserică, de teatru și de cameră. Tonul preferat ie acel al lui *fa*, care

a ramas tonul prin excelență al C.-ului; dar în 1739 se citează deja ca de o întrebuințare generală tonurile *mi b*, *re*, *do*, și *si b*. Bach și Händel figurează între cei întâi compozitori cari au introdus C.-ul în orchestra lor. În Franța cel întâi exemplu de introducerea C.-ului de vinătoare în Operă ie în *Achille et Deidamie*, de Campra (1735), dar n'a fost întrebuințat decit într'o tanfară pe scenă; numai în 1759 Rameau l'a făcut să concerteze, în *les Sybarites*, și, din cauza succesului obținut, l'a introdus în partițiunile lui anterioare acestei date.

În 1753 Hampel, din Dresda, găsi mijlocul de a adapta tuburile de schimb nu ca până atunci, lîngă îmbucătura instr.-ului, ci la mijlocul lui. Apoi, în 1760, descoperi, din intimplare, că introducînd mina în pavilion, intonațiunea pogoară; aceasta a fost deajuns corniștilor pentru a căuta a se folosi de acest mijloc și a-și îmbogăți scara. În adevăr, introducînd măi mult sau măi puțin

mina în pavilion, îi reușesc a pogori intonațiunea corespunzătoare unei armonice cu $\frac{1}{2}$ ton sau chiar cu un ton; și mai mult încă, acest procedeu le permite a corija intonațiunea defectuoasă a armonicilor 7, 11, 13 și 14.



25. Corn.

Aceste sunete, numite astupate (fr.: *bouchés*, germ.: *gestopfte*), dau cornului o extensiune cromatică începînd de la armonică 4 (*do₂*) și până la *do₅*, afară de *do₃*. Aceste nouă progrese realizate în factura C-ului și în modul de execuțiune sfinșiră prin a-l pune pe planul întâi al paletii orchestrale. S'au construit instrumente în toate tonurile, de la *si₁b*, de o lungime aproximativă de 3 m. până la *si₂b*, de o lungime de 6 m. Dintre acestea unele sînt prea strălucitoare în sunetul lor și dau greu armonicele înalte, altele sînt prea înădușite și nu pot da armonică 2, astfel ca cele mai bune sînt acele mijlocii, în *sol*, *fa*, *mi* și *re*.

Sunetul C-ului, în *piano* și în condițiuni normale de emisiune, îe dulce și pătrunzător, de un farmec poetic, misterios.

Dar scara lui nu îe omogenă și sunetele astupate au un timbru de un caracter cu totul deosebit, producînd o impresiune de neliniște, de grijă, de frică. În *forte* din contra, devine selbătec și teribil, mai cu samă dacă se caută a i se forța energia, efect ce se capată ridicînd pavilionul în sus (fr.: *pavillon en l'air*). Exemple de acest efect se pot vedea între altele în *Armida* de Gluck, și în aria „*Divinités du Styx*” din *Alceste*. Introdus prin Haydn în orchestra de simfonie, C-ul totuși nu-și arată toate resursele sale decît prin Beethoven, în simfonie, și prin Weber, în muzica dramatică. Dar mai cu samă prin invențiunea pistonilor (v.) C-ul își cuceri locul seu de frunte între instr.-ele de alama a orchestrei moderne. Deja în sfîrșitul sec. 18 Haltenhoff încercase de a aplica C-ului *culisa* (v.), aplicată deja de mult trompetei, dar această încercare nu reuși. În 1815



26. Corn cu pistonî.

apare C-ul cu pistonî (fr.: *Cor à pistons*, germ.: *Ventilhorn*), invențiune datorită silesienilor Blühmel și Stöltzel. Prin această invențiune, care permite, printr'o simplă apăsare a unui

piston a se schimba instantaneu tonul instr.-ului, devenind de prisos atit tuburile de schimb cit și sunetele astupate. Și in adevăr, C.-ul cu piston, sau acel cu *cilindri* (v.), cari nu diferă decit printr'un detaliu de mecanism, are o scară absolut cromatică, începind cu 6



27. Corn cu cilindri.

sunete mai jos de armonica 2, cu alte cuvinte de la *fa*, \sharp , la *do*₃. Totuși pentru efecte particulare (de ecou, ș. a.) sunetele astupate sint încă întrebuintate de compozitori; și, pentru ușurința execuțiunei, se dă C.-ului cu piston, fabricat de ordinăr in *si* \natural sau in *sol*, tuburi adiționale, care-ı pot schimba tonul, celui intăi până la *fa*, celui al doilea până la *re*. Se construiesc încă instr.-e cu piston independeți, după sistemul factorului Sax, in *fa*; aceste instr.-e, foarte agile in execuțiune și nelăsind nimic de dorit in privința intonațiunei, nu au nici o dată nevoie de a schimba de ton.

Cornisții au de ordinăr preferință sau pentru armonicele grave sau pentru cele acute și se specializază, cîntind sau C.-*bas* sau C.-*alto*, acest din

urmă întrebuintind și o îmbucătură mai strimță. Intre aceste, o a treia varietate, afecționată mai cu samă de virtuozii francezi, preferă mediul, de unde numele de C. *mixt* (fr.: *Corn mixte*).

Ca instr. solo, C.-ul are o literatură muzicală restrinsă; dar face adese parte din muzica de cameră. Astfel pe lingă concertele de Mozart pentru C., pe lingă concertul op. 86 de Shumann pentru 4 corni, se poate cita între altele sonata in *fa* de Beethoven pentru C. și piano, septetele de Beethoven, de Hummel, ș. a. Dar mai cu samă in orchestră ıe locul seu și maiștrii, atit clasici cit și romantici, ı-au arătat o afecțiune desebită. Intrebuintat mai intăi in grupe de 2 indivizi, vedem in curind numărul lor dublindu-se. Weber, in uvertura din *Freischutz*, căutind a evoca poezia romantică a codrilor germani, întrebuintează. 4 corni. Wagner duce numărul lor in unele opere la 8. Un efect original ıe produs prin așa numita *surdină*. Aceasta constă dintr'un con de carton, cu virful tăiat. Neglijat mult timp acest efect a fost rescos la lumină de Wagner. In *piano* dă sunetului un timbru invăluit, misterios (*Rheingold*, motivul lui Tarnhelm); in *forte* face timbrul aspru, ironic (*Parisifal*, reluarea motivului lui Parisifal la sfirșitul act. I). Gluck obține efectul de surdină in

piano făcînd să sune corniștii cu pavilioanele față 'n față. Mai multe detalii asupra mecanismului și întrebuițării C.-ului sint de domeniul metodelor speciale și a tratelor de orchestrație.

Cel întâi virtuoza cornist ce se citează a fost Rodolphe (Paris, 1765); apoi Lebrun, Dominich, Vivier, Duvernoy, Amon, Belloli, Kern, Stöltzel, Artôt, Meifred, Dauprat, Lindner ș. a. Metode de C. au scris Dominich, Duvernoy, Dauprat, Gumbert, ș. a.

C. cromatic, nume dat cite o dată C.-ului cu pistonî sau cu cilindri, uzitat în orchestra modernă.

C. cu chei (fr.: *Cor à clefs*, germ.: *Klappenhorn*) v. *Bugle*.

C. cu cilindri (fr.: *Cor à cylindres*, germ.: *Ventilhorn*) v. *C.* și *Cilindru*.

C. cu pistonî (fr.: *Cor à pistons*, germ.: *Ventilhorn*) v. *C.* și *Piston*.

C. de apel (fr.: *Cor d'appel*) nume dat instr.-elor mici, făcute dintr'un corn de animal sau alt material.

C. de armonie, nume dat cite o dată C.-ului uzitat în orchestra, atît C.-ului natural cît și celui cu pistonî sau cilindri.

C. de noapțe (fr.: *Cor de nuit*, germ.: *Nachthorn*), joc de orgă, de 8 picioare, cu tuburi închise.

C. de vînătoare (fr.: *Cor de chasse*, germ.: *Jagdhorn*, engl.: *Huntighorn*) nume dat atît ins-

tr.-ului mic format dintr'un corn de animal sau alt material, cit și instr.-ului falnic al vînătoarelor pompoase, care transformat a dat naștere C.-ului uzitat în orchestră (v. *Corn*).

C. englez (fr.: *Cor anglais*, it.: *Corno inglese*, germ.: *Englisch-horn*), instr. din familia oboiului, cu ancie dablă și cu tubul conic. Extensiunea lui ie drep o quintă mai jos decît cea a oboiului: mi_2 — la_4 ($si b_4$). C.-ul englez ie o perfecționare a vechiului instr. numit *oboe di caccia*, pe care-l intilnim adese în partițiunile maîștrilor vechi și mai cu samă în cantatele bisericesti ale lui Bach, care-l nota în cheia de *do* pe linia a 3-a. Se atribuie unui oboist din Bergam, J. Ferlendes ideia transformării vechiului instr. (cătore 1760), și anume curbarea tubului lui în semicerc; sub această formă avea analogie cu un corn de

vînătoare uzitat în Anglia pe acel timp, cea ce făcu a i se da numele de C.-e. Mai tirziu curbura tubului pîrînd incomodă, s'a îndreptat tubul, păstrîndu-se numai pavilionul bombat și dîndu-i-se pentru ancie un tub îndoit. Aparițiunea lui în orchestra de teatru ie

28. C. Englez. destul de vechie și deja din 1782 orchestra teatrală imperial din Viena poseda



C.-ul e.; unii compozitori italieni și chiar Gluck îl întrebuințau în partițiunile lor. Dar Gluck trebui să renunțe la îel cind scrise pentru șcena franceză, unde n'a fost introdus decit prin Catel, în *Alexandre chez Apelle* (1808). În Germania asemenea a fost neglijat mult timp, nu numai în muzica de teatru, dar și de simfonie și chiar de cameră. Numai școala modernă franceză îi dădu în orchestră rolul ce-l merită. Cherubini, Rossini, Halevy, Meyerbeer. și mai cu sama Berlioz au tras din îel efecte admirabile. Excepție făcînd de registrul supra-acut, sonoritatea lui îe de o omogeneitate remarcabilă și timbrul seu melancolic, mai puțin pătrunzător ca acel al oboiului, dar mai plin și mai energetic, permite a da frazelor sale fie un caracter cîmpenesc, pastoral, fie o intensă expresiune de regret, de amintiri plăcute. Mai cu samă notele grave au un timbru de o calitate cu mult superioară notelelor corespunzătoare în oboi, și registrul mediu concordă admirabil cu vocea de contralto. Gluck a unit aceste două timbre în una din cele mai fericite inspirațiuni (aria „*Piango il mio ben così*“ din *Orfeo*). Modul de notațiune a muziceii pentru C.-e. a variat. Vechiî compozitori italieni, până la Verdi, notau în tonalitatea adevarată, însă cu o octavă mai jos, în cheia de

bas; acest procedeu îera incomod și pentru cetitorul partițiuneii și pentru executant, care, pentru a-și găsi degitatul, identic cu acel al oboiului, trebuia să presupuie cheia de tenor. Compozitoriî vechi francezi scrieau în cheia de *do* pe linia a 2^a, astfel că îerau sunetele la adevarata înălțime; instr.-istul pentru a-și găsi degitatul, presupunea cheia de *sol*. Compozitoriî moderni, considerînd C.-ul e. ca un adevarat oboi *alto*, notează muzica lui ca pentru un oboi ordinar; instr.-istul își are indicat astfel degitatul, numai pentru auz nota scrisă sună o quintă mai jos, ca pentru un oboi în *fa*. Avînd acelaș mecanism ca și oboiul, și cum în orchestră compozitoriî nu-î dau o partidă continuă, ci îe numai întrebuințat în situațiuni speciale, caracteristice, aceste diferite soluri eventuale sint executate de un oboist, care momentan își părășește instr.-ul seu pentru a lua C.-ul e. Numai Wagner în gigantica-î orchestră întrebuințază fără intrerupere un C.-e. În muzica de cameră deși a fost puțin întrebuințat, se pot cita totuși: *Divertimenti* de Haydn, pentru C.-e., corni, și instr.-e de coarde, *Trio* op. 87 de Beethoven, pentru două oboie și C.-e., ș. a.

În orgă se dă numele de C. e. (în Anglia numit *French-horn*) unui joc, de 8, cite o dată de 16 p. cu tuburi cu

anciî libere, remarcabil prin dulceața și frumuseța timbrului. Îe unul din cele mai nouă introduse. În armoniu se dă acest nume unui joc analog, de obicei numărul 1 de la mina stingă.

C. francez (engl.: *French-horn*) nume dat trompei mari de vânătoare (v. *Corn*). În orgă se dă acest nume jocului numit de obicei *C. englez*.

C. german (fr.: *Cor allemand*) nume dat cite o dată C.-ului de armonie, importat în Franța, după ce a fost perfecționat în Germania (v. *Corn*).

C. omnitonic, nume dat de factorul Sax din Paris, în 1824 la un C. cu un singur piston, care putîndu-se mișca într'un tub gradat, permitea a se schimba tonul instr.-ului și a cînta prin urmare în toate tonurile, fără ca pentru aceasta să recurgă la tuburi de schimb.

C. rus, nume dat unui simplu tub de metal de o formă conică, nedînd decît un singur sunet. Cu o serie însă de aceste instr.-e, dînd deosebite sunete, s'au parvenit a se forma orchestre, unice în felul lor, executînd nu numai melodii, dar chiar și bucăți cu acompaniament. Ideia aparține mareșalului rus Narișkin și a fost pusă în practică sub direcțiunea muzicantului boem Mareș, în a doua jumătate a sec. 18 la Petersburg.

C-ul Alpilor (fr.: *Cor des Alpes*, germ.: *Alpenhorn*), spe-

cie de buciun (v.) al păstorilor din Alpi.

Cornamusa (it.), nume a unui vechi instr. uzitat în Italia, specie de oboi primitiv. Caracteristic îe că tubul îera închis la partea inferioară așa că sunetul îeșea prin borte laterale. Ca și celelalte instr.-e vechi, se fabrica în diferite dimensiuni, dînd o familie de 5 indivizi. Avea extensiune aproximativă de o nonă. Acest instr. vechi îe astăzi cu totul uitat; numele însă î-a trecut la *Cimpoi* (v.).

Cornamulo torto sau *Storto* (it.) nume dat în Italia instr.-ului numit în Franța *Cromorne* și în Germania *Krummhorn* (v.).

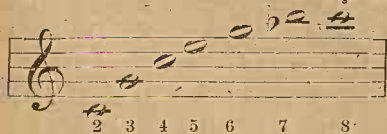
Corne (fr.) nume dat în special instr.-elor făcute din coarne de animal, din dinți de elefant sau din alte materiale și servind pentru semnale, la vânătoare și în alte ocaziuni (v. *Corn*).

Cornemuse (fr.) = *Cimpoi* (v.).

Cornet (it.: *Cornetto*, fr.: *Cornet à bouquin*, germ.: *Zinke*) nume dat în secolii trecuți unor instr.-e cu tub conic și cu imbucătură, din aceiași familie cu trompeta, cornul și trombonul, numai nu fabricate în metal, ci în lemn, și avînd 6 sau 7 borte laterale, din cari una acoperită cu o cheie. Îerau foarte în favoare în sec. 16 și 17 și formau o întreagă familie: sopran, alto, tenor și bas. Mersenne vorbește de concerte de 4 și 5 membri din această

familie, ca adevărat bas servindu-le instr.-ul numit *Serpent* (v.). Iera o mare varietate, deosebindu-se prin aparențele exterioare și prin diapazon; unele ărau drepte, altele curbate (it.: *Cornetto curvo*, germ.: *Krumme Zinke*); aceste din urmă ărau formate din doage de lemn și învălite cu piele pe dinafară. Mai cu samă varietatea cea mai mică ăera mai mult întrebuințată, servind de sopran. familiei trombonilor; în acest sens o găsim la Monteverde, în *Orfeo*, la Bach, în unele din cântătele sale, și chiar la Gluck, în corul inițial din *Orfeo*. Au dispărut însă toate, înlocuite mai întâi prin instr.-ele naturale și cu chei (trompete, bugle, oficleide ș. a.) suplantate la rindul lor de instr.-ele moderne cu pistonă sau cu cilindri.

Tot C. se numește un instr. mai modern, cu tubul conic, de metal și cu imbucătura cu basen emisferic, apropiindu-se de acea a trompetei. Se construiește în diferite tonuri, dar cele mai uzitate sînt în *do* sau în *si* \flat , cu fundamentala *do*₂ sau *si* \flat . Extensiunea lui ăe mărginită între armonicele 2 și 8:



dar sunetele cele mai întrebuințate sînt între armonicele 3 și 6. Sub această formă n'ă

servit decit în armată, pentru diferite semnale și în unele țări pentru distrațiunea surigiilor postală. Cu aparițiunea pistonilor, C.-ul a luat loc în orchestră, unde tinde a înlocui trompeta, cu care însă ăe departe de a se putea compara în privința frumuseței și nobleței timbrului. C.-ul cu pistonă (fr.: *Cornet à pistons*, germ.: *Ventil-kornet*) se construiește de ordinar în *si* \flat , cu un tub de schimb în *la*. Se notează în cheia de *sol*, cu extensiunea scrisă *fa*₂ \sharp - *do*₅, sunind cu o secundă majoră mai jos; dar notele extreme de sus sînt grele de emis, și cele mai jos de *do*₃ nu sînt fără reproș în pri-



29. Cornet.

vința purității intonațiunei. Cauza uzurpării rolului trompetei în orchestră de către C. constă în aceea că acesta, pentru aceeași tonalitate, are un tub pe jumătate mai scurt. Astfel pe cînd o trompetă în *do* ar avea o lungime de 2 m. 63 cm, un C. în *do* n'ar avea decit 1 m. 315; o aceeași notă, *do*₁ de ex. care va fi armonica a 8^a a trompetei, nu va fi decit armonica a 4^a a C.-ului și prin urmare mult mai ușor de emis. Aceasta ăe cauza pentru care instrumentiști, cari nu țin samă decit de ușurința emisiunei, lăsînd la o

parte calitatea timbrului, preferă a întrebuița C.-ul în locul trompetei. Dacă însă vulgaritatea timbrului seu îl face proscriș din unele orchestre, cum iese mai cu seamă în Germania, în orchestrele de dans și în muzicele militare îl face furor prin agilitatea și volubilitatea lui. În orchestra de Operă îl și-a făcut aparițiunea în *Guillaume Tell* (1829) și apoi a fost încă întrebuițat cu efect în citeva alte ocaziuni; dar rolul seu nu iese aici. Metode de C. au scris D. Frêne, Dauverné, Arban, cari pot fi citați și ca virtuozii renumiți.

În orgă se dă numele de C. unor jocuri de 8 sau 16 p., mai rar de 4 sau chiar 2 p. (*Cornettino*), cu tuburi conice, cu ancie, amintind timbrul vechiului C. Se mai numește încă un joc compus, care pentru fie care tastă a claviaturei dă o notă însoțită de cele 4 prime armonice ale acestei note: octava, quinta, dubla octavă și terța majoră.

C. acustic, mic instr. de o formă conică, inventat de Dall'Armis, și destinat a ușura auzul persoanelor ce-l au slab. Lucrind ca un resonator (v.) îl nu întărește decit unele sunete, așa că unele voci sînt auzite mai bine decit altele.

C. analizator, iese un C. acustic, a căreia lungime poate varia și prin urmare se poate face ca iesel să resune la orîce notă, dindu-i-se lungimea

convenabilă. Servește pentru a se face analiza diferitelor sunete ce formează un vuet.

C. cu cilindri, iese acelaș lucru cu *C. cu piston* (v. *Cornet*), numai cu deosebirea că în loc de piston are cilindri cu rotațiune (v. *Cilindru*).

C. d'Echo (fr.), joc de orgă. Cornetist, instr.-ist ce cîntă din cornet.

Cornell (germ) = Cornet (v.).

C.-bass sau *C.-flöte*, vechi joc de orgă, ce nu se mai găsește în orgile moderne.

Cornettino (it.), dim. de la *Cornetto*, nume dat varietății celei mai mici, sopran, a vechilor cornete (v.).

Cornetto (it.) = cornet (v.). *C. curvo*, cu tubul curbat; *C. diritto*, cu tubul drept; *C. muto*, cu îmbucătura întoarsă, ceia ce pare că-î da un timbru foarte dulce; *C. torto*, sau *Cornone*, cornetul bas.

Cornicen (lat.), nume dat corniștilor în armata romană.

Cornist, instr.-ist care cîntă din corn.

Corno (it.) = corn. *C. bassello* sau *di bassello* = clarneta alto (v.). *C. da caccia* = corn de vînătoare. *C. inglese* = corn englez.

Cornofon (fr.: *Cornophone*) nume generic dat de casa Fontaine-Besson din Paris la o întreagă familie de instr.-e de alamă, cu tubul conic larg, ceia ce le dă un timbru intermediar între acelu al instr.-elor de lemn și acelu al instr.-elor de alamă

generalmente uzitate. Aceste instr.-e, brevetate în 1890, se construiesc în patru diapazoane deosebite:

alto, în *fa* sau *mi* \flat ,
tenor, în *do* sau *si* \flat ,
bas, în *do* sau *si* \flat ,
contrabas, în *fa* sau *mi* \flat .

Aceste instr.-e pot fi abordate, fără studii prealabile, de ori ce saxhornist, îele prezintă acelaș mecanism ca și saxhornii, cari formează fondul muzicelor militare moderne, dar cari din cauza timbrului lor sgomotos nu-și au locul în orchestră. Din contra, timbrul dulce al C.-ului permite a înlocui cu avantaj cornul, în orchestrele unde îe lipsă de bunii corniști, atit de greu de găsit. Deși nouă, această familie de instr.-e a căpătat aprobațiunea celor mai de valoare reprezentanți ai școlii contimporane franceză.

Cornone (it.) nume al vechiului cornet (v.) bas. În 1844 factorul W. Cervený, din Königgrätz numi astfel un mare instr. de alamă, construit de îel, o specie de corn.

Cornopean (engl.) în unele orgi, numele jocului numit în general *cornet* (v.).

Cornu (lat.) = corn, instr. făcut dintr'un corn de animal sau dintr'un tub conic de metal, curbat în semicerc. La muzeul britanic există un astfel de instr.; îel are o lungime de 1 m. 40, și ca fundamentală pe *re* \flat_2 ; extensiunea lui îe între armonicele 2 și 6 (*re* \flat_3 — *la* \flat_4).

Coro (it.) = cor (v.) *Cori spezzati* = coruri separate, se zice cînd se pun grupe de coriști în diferite părți ale unei biserici sau ale unei sale, pentru a se executa bucăți scrise pentru astfel de dispozițiuni.

Corodidascal v. *Horodidaskalos*.
Coronă (fr.: *Couronne*, *Point d'orgue*, *Point d'arrêt*, *Point de repos*, germ.: *Fermate*, *Orgelpunkt*, it.: *Ferma'ta*, *Corona*) se numește semnul \frown ce se pune deasupra unei note, a unei pauze sau chiar a unei linii de despărțire a tactului. Pusă deasupra unei note sau a unei pauze, arată în general că trebuie a da acesteia o durată mai lungă decit acea indicată. Pusă deasupra unei linii de despărțire, indică o pauză mai mare sau mai mică. În notațiunea coralelor ș. a. o C. pusă deasupra unei note, indică un sfîrșit de frază.

În concerte, sonate și alte bucăți de virtuositate, vocale sau instr.-ale, se întrebuintază C., mai cu samă urmată de expresiunea *ad libitum*, pentru a indica introducerea în acel loc a unei cadențe (v.); se pune mai cu samă pe acórdul de \flat_4 din cadența finală.

Corp se numește în general în factura instr.-ală materialul principal din care îeste făcut un instr. Astfel în instr.-ele de coarde, corpul îeste lada de rezonanță; în cele de suflare, tubul. Nu trebuie a confunda cuvîntul C. luat în acest

sens cu cea ce se numește în acustică *C. sonor*, care ie însuși materialul ce produce direct sunetul. În acest sens *C.*-ul sonor al violinei ie grupul de coarde; acel al instr.-elor de suflare ie colona de aer vibrantă; în instr.-ele de percusiune *C.*-ul sonor ie sau o membrană întinsă sau lame, vergi de metal, de lemn, pietre, ș. a. Natura *C.*-ului sonor se iea ca bază pentru clasificățiunea instr.-elor muzicale (v. *Instrument*).—Cuvîntul *C.* ie întrebuintat cite o dată încă reprezentînd un grup de muzicanți, în acelaș sens cu *bandă*, mai cu samă cînd ie chestiune de armonii sau fanfare.—*C. de schimb* (fr.: *Corps de rechange* = tub (v.) de schimb.

Corrente (it.) *Courrante* (fr.), dans și arie, foarte în favoare în sec. 16 și 17, de care se găesc specimene atît în colecțiunile lăuțiștilor și claveciniștilor, cit și în compozițiunile simfonice (*Suite*), unde lua loc după partea numită *Allemande*. Se deosebeau mai multe feluri, toate în măsură ternară. Compozitoriî franceji afecționau mișcarea moderată, în măsură $\frac{3}{2}$ sau $\frac{3}{4}$ (timpul = 50); melodia, de un caracter grav și nobil, începea totdeauna printr'o anacrusă; în cursul ieî apar foarte adese pătrimi punctate, cari constituiesc aproape un element caracteristic. O particularitate ieste că la încheierile părților se admitea

o diviziune ritmică deosebită, în $\frac{6}{4}$ în loc de $\frac{3}{2}$, și cite o dată chiar acest ritm predomineste și în interiorul bucaței, cu toată măsura de $\frac{3}{2}$ indicată la început. Frumoase exemple de această formă se pot vedea între alții la Couperin, și chiar la Bach (*Suites anglaises*). O altă varietate ie cea afecționată de maiștrii italieni (Corelli, Frescobaldi, ș. a.); aceștia au scris *C.* în $\frac{3}{4}$ sau chiar în $\frac{3}{8}$ și de o mișcare repede. Exemple se pot vedea încă la Bach (*Suites françaises*). În fine o a treia specie ie o combinațiune a celor precedente, lăsînd la o parte însă schimbările ritmice ale celei dintăi și pasajele repezi ale celei a doua. Händel mai cu samă afecționa această varietate. În resumat se vede că compozitoriî tratau într'un mod foarte liber aria acestui dans, îndată ce ie nu mai avea obligațiunea de a însoți dansul.

Coryphée (fr.) *Coryphaeus* (lat.) v. *Corifeu*.

Cosacca (it.) *Cosaque* (fr.) v. *Căzăcească*.

Colillon (fr.) dans jucat de un mare număr de părechî, în deosebite figurî, pe ariî de vals, galop, șotiș, ș. a., cu care de obicei se încheie balurile. Pare ca origina lui în acest sens se suie la timpul lui Ludovic 14; anterior *C.* iera un dans simplu, cu care din contra se închepeau balurile.

Collage-piano (engl.) = piano de

casă de țară, cu corpul redus pentru a ocupa cit mai puțin spațiu posibil.

Couac (fr.) v. *Cuac*

Coulé (fr.) = trăgănat, legat, se zice mai cu samă în muzica pentru instr.-e de arcuș, pentru notele făcute cu aceiași mișcare a acestuia. În muzica vechilor clavecinisti (Rameau ș. a.) C. iese o notă de ornament, specie de apogiatură superioară lungă, notată prin semnul \frown pus înaintea notei. C.-e iese încă fragmentul de gamă în note mici, trăgănite, ce se pune câte o dată înaintea unei note reale a melodiei sau a basului:



3



În muzica veche se însemna încă prin semne convenționale: o linie oblică transversind intervalul format de cele două note principale, prima, care începe grupul, și nota reală, sau prin semnul \frown pus înaintea notei reale pe linia notei care începe grupul.

Country-dance (engl.) = dans de țară, v. *Anglaise* și *Contradans*.

Coup (fr.) = lovitură, se zice pentru a exprima acțiunea producătoare a sunetului. Astfel

C. d'archet, iese tragerea arcușului pe coardă; *C. de maillet* sau *de baguette*, lovirea unei dobe sau dărăbăni cu ciocanul sau cu bagheta; *C. de Cymbales*, lovirea cimbalelor una de alta; *C. de langue*, articularea sunetului în flaut, fără de care sunetele iese legate, trăgănite. *C. de fouet*, lovitură de biciu (v.).

Coupe (fr.) = tăietură, iese acelaș lucru cu *formă* (v.).

Couplet (fr.) v. *Cuplet*.

Courrante (fr.) v. *Corrente*.

Courrone (fr.) v. *Coronă*.

Courland (fr.), vechi instr. cu ancie dublă și cu tub cilindric, indoit astfel ca să nu prezinte o mare lungime. Familia acestor instr.-e, foarte în favoare în sec. 16, a dispărut din orchestra modernă. Une ori se dă numele de C. hangului mare al cimpoiului.

Cqueppa, trompetă militară uzitată în Peru.

Crab, specie de castanete siameze.

Cracovianca (fr: *Cracovienne*, germ: *Krakoviatk*) dans polonez (din Cracovia) în $2/4$, format din două sau mai multe fraze reluate, din cite 8 tacte, și însoțit de cînt și de loviturile ritmice ale călcăielor dăntuitorilor. Prima păreche de dăntuitori se așază în fața muzicii, întonează un cuplet pe care-l repetază celelalte părechii și astfel dansul începe. Ca și mazurca și celelalte dansuri poloneze, ungare și boeme, C. iese

caracteristică prin frecvența accentuare a timpilor slabi și întrebuintarea sincopelor,



dar îe mai puțin pasionată, mai veselă și grațioasă. Introdusă pe scenă prin maștrii de balet, mai cu samă danțuitoarea Fani Elssler a ridicat entusiasm în public prin acest dans.

Cralima sau *Kratima*, nume dat în muzica bisericeii orientale la silabe fără sens, ce se intercalează în textele rugăciunilor „pentru înfrumusețarea cîntărei.” Aceste silabe sînt *ne-ne-na* și *te-re-rem*. Introducerea lor în cîntul bisericesc îe atribuită lui Manoil Hrisaf Lampadariu, care a trăit în sec. 13. *Ne-ne-na* se întrebuintă de obicei după cuvintele heruvicului înainte de aliluia și *te-re-rem*, atît la heruvic cit și în alte cîntări, cari trebuiau prelungite melodic, pentru ca preotul în altar să aibă timpul a termina rugăciunile lui. De aici expresiunea *cu tererem*, echivalînd cu „bogat în melisne, în ornamente ș. a.”. Ie de la sine înțeles ca aceste C. e. se lasă la o parte de cîntăreții bisericești moderni.

Crea (a) îeste sinonim cu a compune. În teatru se zice *a crea* în sensul de a ținea un rol la prima reprezentățiune a unei opere.

Creamtine-cruit v. *Crut*.

Crebscanon (germ.: *Krebskanon*),

canon retrograd sau cancrisant (v. *Canon* și *cancricans*).

Crevelle (fr.) = duruitoare (v.).

Credo (lat.) = cred, numele lat. al Crezului (Simbolul credinței), a treia parte a liturghiei muzicale catolice (v. *Mesă*). Iel se compune din trei prăriți: *Incarnatus*, *Crucifixus* și *Resuxerit* (v. *Cezul*).

Crembalum (lat.), instr. roman, care după unii îera o specie de castanete, iar după alții nu îera alt ceva decît *drîmba* (v.).

Cremoneze se zice despre instr. ele (violine, viole, violoncele) fabricate de factorii din cele trei celebre familii de factori din Cremona: Amati, Stradivarius și Guarnerius, de și au fost și alți maștri cremonezi cari cu drept au un renume meritat în factura instr.-elor de arcuș: Bergonzi, Guadagnani, Montagnano, Ruggieri, Storioni, Testore.

Crepitaculum (lat.) sau *Crepitaculum* (lat.), instr. roman format diutr'o serie de zurgalăi înșirați pe un cerc, acesta fiind fixat de un mîner. Acesta pare că a fost origina instr.-ului uzitat în Evul mediu, prin mînăstiri mai cu samă, sub numele de *Cymbalum* (v. *Cimba!*).


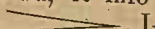
Crepundia (lat.) numele dat de Romani în general instr.-elor cu sunete nehotărite.

Cresc. presc, în loc de

Crescendo (it.) = crescînd, termen de expr., indicînd o creștere în intensitatea sunetului sau a unui șir de sunete, sau

mai bine zis trecerea gradată de la *piano* la *forte* și *fortissimo*. Le unul din efectele cele mai des întrebuițate, din cele mai puternice, și puține sint operile moderne în care acest efect să nu joace un rol important. Vocea, instr.-ele de suflare și de coarde au acest efect la îndămină și pot să-l obțină chiar pentru fiecare sunet izolat. Pianul iese lipsit de aceasta și în Țel C. nu se poate obține decit prin lovirea din ce în ce mai tare a tastelor. Orga asemenea a fost mult timp lipsită de acest efect și nu putea să-l obțină decit prin întrebuițarea unui număr din ce în ce mai mare de jocuri. Timpurile moderne au adus două proceduri pentru obținerea acestui efect în orgă: 1) unul sau mai multe jocuri sint închise într'un fel de ladă cu un pârte mobil guvernat de o pedală (v. *Jaluzii*); și 2) printr'un mecanism ingenios, ascultind tot unei pedale, se regulează intrarea succesivă a diferitelor jocuri ce pot produce acest efect. În orchestră efectul de C. se poate produce sau prin introducerea unui număr din ce în ce mai mare de instr.-e, sau prin C. parțial al fiecărui instr. izolat.

Expr. C. se raporta mai de mult și la grăbirea mișcării și expr. C. *il tempo* echivala cu *accelerando* sau *stringendo*. A pierdut însă această semnificațiune. Adese acest expr. iese Titus Cerne: Dicționar de muzică.

înlocuită prin semnul , precum expr. contrară, *decrescendo*, decrescînd, iese înlocuită prin semnul . Inițiatorul acestor semne pare că a fost Dom. Mazzochi, care în prefața madrigalelor sale în 5 voci (Roma 1640) dă explicări asupra întrebuițării lor.

De la Jomelli acest cuvînt a luat încă o altă semnificațiune, aplicîndu-se unei părți dintr'o compozițiune în care compozitorul însuși realizează un puternic efect de C. care la execuțiune apare chiar fără intențiunea expresă a executantului. Pentru aceasta procedurile compozitorului constau în dezvoltarea unor formule armonice în pozițiunii din ce în ce mai largi și mai sonore, în adăugirea gradată în orchestră de instr.-e din ce în ce mai resonante, până izbucnește un *tutti* în *fortissimo*. Exemple de efecte de acest gen se găsesc mai întâi la Jomelli; apoi la Mayer (*Lodoiska* 1796), Generali, ș. a. dar mai cu samă Rossini și Spontini au tras minunate foloase din acest procedeu, obținînd efecte irezistibile. Beethoven încă, în simfoniile sale, s'a folosit de Țel pentru a obține puternice efecte. În urma acestora însă, compozitorii nu numai au uzat de Țel, dar au abuzat astfel că, prin mijlocul sec. 19, mai nu iese posibil a găsi un final fără inevitabilele formule ale acestui procedeu, care totuși.

întrebuințat cu măsură, și prezintă oare care originalitate în armoniile lui, iese unul din cei mai puternici factori ai expresiunii muzicale.

Numele C. a fost dat în sfârșitul secolului trecut de Bauer din Berlin la două instr.-e imaginate de îel. Unul iese o specie de piano, de o formă piramidală, cu o extensiune de 5 octave, și care, prin ajutorul a 3 pedale pune la dispozițiunea executantului, opt diferite sonorități; un alt mecanism servea pentru a transpune claviatura cu unul sau două tonuri mai sus. Celalalt, numit *C. royal*, iese tot o specie de piano, la care iese adăugat un joc de orgă, pus sub corpul instr.-ului.

Crescut (fr.: *augmenté, superflu*, germ.: *übermässig*, it.: *eccedente* ș. a.) epitet dat intervalelor cu un semn ton cromatic mai mare decit cele respective majore sau drepte. De ex. *do—la* iese o sextă majoră, *do—la[#]* iese o sextă C.-ă. Intervalele C.-e pot proveni sau prin ridicarea notei de sus, sau prin pogărirea notei de jos. Astfel *do²—la* iese încă o sextă C.-ă. Resturnate, intervalele C.-e dau intervale micșurate. Acorduri C.-e sînt în general acele cari se bazază pe un interval C. și în special acordul de trei sunete cu terța majoră și quinta C.-ă. Un rol important în armonie îl joacă acordurile de sextă C.-ă, (v.) provenind din

resturnările acordurilor cu quinta alterată pogoritor (v. *Acord* și *Alteră*).

Crește (a) se zice cite o dată în loc de a *agrava* (v.).

Crezul sau *Symbolul credinței*, rugăciune creștină ce se recitează sau se cîntă la liturgie sau în alte ocaziuni. În primele secole ale Creștinismului iese mai multe versiuni; acel uzitat astăzi iese stabilit prin conciliul II din Nicea, la 381. În serviciul liturgiei locul C.-ui iese în urmă ectenei de după heruvic, înainte de răspunsurile începînd cu „Mila păcei”. De obicei se recitează; dar cite o dată iese intonat de cor. În general bucățile corale scrise pe textul acestei rugăciuni sînt în recitativ și împărțite în trei părți, corespunzînd celor trei diviziuni din *Credo* (v.) al liturgiei muzicale catolice, și începînd întăi prin „Cred într-unul Dumnezeu”, a doua, de ordinar în mișcare mai rară „și s'a restignit pentru noi” și a treia, în mișcarea primă „și a înviat”.

Crible (fr.), *Cribrum* (lat.) = cîur, nume dat la orgă tablei în care sînt înfipte tuburile sonore; are atitea borte cite tuburi sînt, cea ce-i dă aparența unui cîur, de unde numele dat.

Crînga v. *Sringă*.

Crîspatio (lat.) vechie figură de ornament melodic (v. *Cînt*).

Cristallocorde (fr.) sau *Glasschord* (germ.) a fost numit către sfârșitul sec. 18 un instr.

avînd aparența unui clavecin, dar în care sunetele îerau produse de lame subțiri de cristal lovite de ciocanașe. Acest instr., construit de un factor german numit Beyer, a servit în orchestra Operei din Paris în *la Flute enchantée* (*Zauberflöte*) de Mozart.

Critic muzical ȳe ȳcel ce scrie articole sau opurȳ de *Criticȳ muzicalȳ*, adicȳ articole sau opurȳ în cari se analizeazȳ, din toate pȳnctele de vȳdere, mai mult sau mai puȳin detaliat, opurȳ, compoziȳiunii sau orȳ ce lucrȳri muzicale. Nu trebuie a confunda cuvȳntul C.-ȳ cu ȳcel de *ponegrive*; C.-a nu are ȳceastȳ misiune și un articol sau un op, care va conȳinea analiza esteticȳ a unei lucrȳri artistice, din punctul de vȳdere al formei, al conȳinutului, al stilului, al modului de interpretare ș. a. se va numi în general C.-ȳ, orȳ care ar fi rezultatul ȳcestei analize, fie blamul, fie apologia ȳceleȳ lucrȳri. Semnificaȳiunea cuvȳntului C.-ȳ se întinde și asupra recenziunilor sau dȳrilor de samȳ despre spectacole, concerte sau orȳ ce produȳiunii muzicale, cu condiȳiune însă ca ȳceste articole sȳ arȳte pȳrȳtile bune și rele ale ȳcestor produȳiunii. Se înȳtelege cȳ pentru a avea autoritate, sau cel puȳin oare care valoare, C.-a presupune multe cunoștinȳi teoretice și un gust estetic dezvoltat la cel ce o practicȳ. Pentru a putea

judeca și emite o pȳrere asupra unei lucrȳri artistice, trebuie cel puȳin a putea deosebi pȳrȳtile grele ce ȳea prezintȳ, a fi în stare a aprecia resursele de care dispune artistul în chestiune și numai atȳnci a emite opiniunea dacȳ s'a servit ȳel bine sau rȳu de ȳele. Din nefericire cea mai mare parte din articolele și chiar opurile de literaturȳ muzicalȳ criticȳ (bine înȳeles nu ȳe chestiune de țara noastrȳ, unde C.-a muzicalȳ mai nu existȳ încȳ) se reduc la polemici și impresiunii personale, și sȳnt absolut lipsite de cea mai micȳ zare de analizȳ raȳionalȳ și criticȳ esteticȳ, și de multe orȳ chiar (chiar și în țara noastrȳ) nu sȳnt decit reclame dictate de prietenie sau de însuși cei interesaȳi. Cine nu suride astȳzi foiletȳnd de ex. savantele discuȳiunii apȳrute în Franța pe la începutul sec. 17, paralele stabilite între muzica francezȳ și cea italianȳ; cine nu suride astȳzi la titlul de savant și competent critic muzical, dat unui Geoffroy, Suard, La Harpe, Marmontel, Azevedo, Scudo și mai cu samȳ la bufonȳriile critice la cari a dat naștere în a doua jumȳtate a sec. 18 lupta dintre Gluckiști și Picciniști? Numai sfirșitul sec. 18 și mai cu samȳ sec. 19 ȳ-a fost dat sȳ vadȳ, alȳtorea cu noȳianul de articole de reclamȳ sau dictate de pasiune, în Germania *Allgemeine musikalisches*

Zeitung și apoi în Franța *Revue musicale* a lui Fetis dând sborul unei literaturi de adevarată C.-ă muzicală. D'Ortigue, Coussemaker, Berlioz, Schumann, Wagner, Westphall, Rochlitz, de Witt, Hanslick, Reyer, Gevaert, Grove, Vander Straeten, Riemann, Prouth, J. Weber, și atitea alte nume sînt cari au strălucit sau strălucesc, și vor străluci pentru totdeauna în cimpul criticei muzicale. Aceștia, prin lucrările lor critice, au legat inseparabil numele lor, de o perioadă artistică, de o chestiune muzicală, sau de opera unui maestru celebru. Bibliotecile muzicale se pot mindri astăzi cu edițiunile critice ale unui Bach, Händel. Palestrina ș. a. măștri mari, cu colecțiunea capodoperilor Operei franceze, și cu alte publicațiuni analoage, precum bibliotecile literare se pot mindri cu edițiunile critice ale unui Omer, Virgil, Shakespeare ș. a. măștri ai literaturii.

Dar orî cit s'ar întinde numărul numelor ce C.-a modernă muzicală poate cita, îel va fi infinit mic pe lingă numărul *critic astrilor* ce mișună orî unde iese hirtie și cerneală, literă și o presă tipografică. Ie de ajuns a resfoi colecțiunile ziarelor politice dintre cari cele mai multe neputînd avea criticii specialî, improvizează din propria-le autoritate criticii de ocazie, cari la rîndul lor, sub diferite pseudonime, improvi-

zază diferite pseudo-teorii și pseudo-opinii asupra artei și a artiștilor. În toate timpurile și în toate țările, filozofii, istoricii, poeții, literații ș. a., au ținut la onoarea de a conferența sau cel puțin a tocî condeîul *pro* sau *contra* unei chestiuni muzicale, și cele mai de multe ori nici *pro* nici *contra*. Recitînd argumentările lor, adese întortochiate de fraze de o turnură studiată, presărate ici și colo de jocuri de cuvinte, sau de cuvinte de spirit, cari seduc pe cetitorul zilnic, totdeauna grăbit de a fi în curent cu ceia ce se spune, rămînem uimiți văzînd pînă la ce punct poate duce pe om prea mare încredere în sine bazată pe indiferența celorlalți, naivitatea și ignoranța în materie, dublată de o bună doză de pufism sau chiar de șarlatanism.

Critică v. *Critic*.

Croche (fr.) nume dat figurei de notă ♮ numită în general *optime*, și cu cuvintele ajutoare *double*, *triple* ș. a. figurilor de valori mai mici: $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ ș. a.

Crochet (fr.) = cîrlig (v.).

Crocheta (lat.) nume dat vechii figurei de notă ♮ (v. *Cîrlig*).

Crociale (it.) = ◊ încrucișat.

Croissement (fr.) = *Incrucișare*.

Croma (lat.: *Chroma*, din gr.: *χρῶμα* = culoare) sau *semî-ton cromatic*, nume dat intervalului format între un sunet a scării naturale și sunetul de

pe acelaș grad, dar afectat de un \sharp sau un \flat , sau între un sunet diezat sau bemolizat și sunetul de pe acelaș grad dar afectat de un accident dublu. Raporturile matematice ne dau două deosebite feluri de C., una *majoră* și alta *minoră*, una rezultând din excesul unui ton major asupra semitonului diatonic: $\frac{9}{8} : \frac{16}{15} = \frac{135}{128}$ și cealaltă din excesul unui ton minor asupra semitonului diatonic: $\frac{10}{9} : \frac{16}{15} = \frac{150}{144} = \frac{25}{24}$. Temperamentul (v.) a făcut să dispară din muzică nu numai diferența dintre C. majoră și cea minoră, dar și cea dintre C. și semitonul diatonic (v. *Semiton*)

Vechii autori cari au scris în limba latină, au dat încă numele C. semnului de alterațiune, și anume C. *simplex* = \sharp , C. *dublex* = \times .

În limba italiană cuvântul C. se rapoartă la figura de nota numită în general *optime*, și în cuvinte compuse la notele de valori mai mici: *semi-C.* = $\frac{1}{16}$, *bis-C.* = $\frac{1}{32}$. Pluralul, *Crome*, se găsește cite o dată scris în partițiuni deasupra figurilor în optimi repetate scrise abreviat:

Crome.



ceia ce însemnează că acest tact să se execute făcând cite patru optimi repetate pentru fiecare notă.

Cromamelru (fr.: *Chromametre*), specie de monocord vertical, a căreia coardă putând fi variat acordată, prin ajutorul unui scaunaș mobil, asculta unei claviaturi formată dintr'o singură tastă. Acest instr., a fost imaginat și construit către 1827 de Roller și Blanchet din Paris, pentru a ușura acordarea pianului.

Cromatic (it.: *cromatico*, fr.: *chromatique*, germ.: *chromatisch*), de la cuvântul gr. $\chi\rho\omicron\mu\alpha$ = culoare, se întrebuintază în muzică raportându-se la diferite expresiuni.

Semiton c. ie acel ce ie format din două sunete ce poartă acelaș nume: *do-do \sharp* , *re-re \sharp* ș. a. (v. *Croma*) prin opoziție cu semitonul *diatonic*, format din sunete cu numiri deosebite: *si-do*, *do \sharp -re*, ș. a. De aici mișcarea melodică se zice c.-ă, dacă procede prin semitonuri c.-e; o frază, o temă de fugă, de fantazie se zice c.-ă, dacă conține în ieă mișcări c.-e.

Gama c.-ă ie cea care procede constant prin semitonuri, astfel că în octava ieă auzim complect cele 12 semitonuri ale octavei temperate. Gama c.-ă se notează în general la suit prin accidenti suiitori:

do-do \sharp -re-re \sharp -mi-fa-fa \sharp ș.a.
la pogrît prin accidenti pogrîtory:
do-si-si \flat -la-la \flat -sol-sol \flat ș.a.

Cind gama c.-ă ie acompaniată însă, această regulă nu ie absolută și în notarea ieă trebuie a ținea samă de tonalitatea în

care sintem, de gama diatonică din care această gamă c.-ă provine. Astfel de ex. dacă sintem în *do* min., rațional iese ca gamă c.-ă să nu se mai noteze ca mai sus, ci luind ca baza notele acordului *do* min.:

do-do#-re-mi, mi-fa-fa#-
sol-lab-lab-sib-si-do.

Mai mult încă, unii autori, orî care ar fi armonia acompaniatoare, preferă a înlocui în gama c.-ă suitele intervalele crescute de secundă, quintă și sextă (în gama c.-ă începînd cu *do* notele *re#*, *sol#* și *la#*) prin intervalele minore enarmonice (*mi*, *lab* și *si*).

Notele pasagere sint c.-e, cînd iesele fac parte dintr'o gamă c.-ă.

Armoniei i se dă epitetul de c.-ă, cînd conține acorduri modulante în cari predomină mișcările c.-e. De aici încă epitetul c. aplicat stilului bazat pe o armonie c.-ă și cu *cromatism*, cu game și fragmente de game c.-e în melodiile lui.

În special note c.-e într'un acord se numesc acele cari provin din alterațiunea unei note reale a acordului (v. *acord alterat*).

Instr.-e c.-e se numesc acele ce pot emite toate sunetele gamei c.-e, adică toate cele 12 semitonuri ale octavei sistemului temperat și în special instr.-ele de alamă (sau alt metal) cu cilindri sau pistonî (mai de mult chiar cele cu chei), pentru a le deosebi de instr.-ele naturale, cari nu pot emite

decît seria armonică a fundamentalei tubului lor.

Aceste sint principalele cuvinte la cari se aplică în muzica modernă cuvîntul c. și dacă acest epitet se mai poate întîlni pe lingă altele, explicațiile de mai sus sint suficiente pentru a nu se întîmpina nici o greutate în înțelegerea sensului lui.

În antichitate însă și anume la Greci, găsim încă acest cuvînt aplicat într'un sens, care n'ar avea poate o mare importanță pentru noi, dacă urmele acestui sens nu s'ar găsi, și atît de puternice încă, în muzica bisericească și în cea populară.

Grecii dădeau epitetul de c. unuia din genurile muziceî lor (v. *Gen*), format din două tetracorde c.-e unite printr'un ton complementar. Tetracordele c.-e, formate din două semitonuri și un interval de un ton și jumătate (*trihemiton*) ieseau de diferite specii, după locul ce-l ocupa trihemitonul în raport cu cele două semitonuri. Autorii deosebeau trei genuri c.-e: *moale*, *sesquialter* și *tonic*, dintre care pare că acest din urmă, format din tetracorde de specia întâi, iese cel mai important și avea o gamă analogă cu seria:

mi-fa-fa# (sol)-la-si-do-do# (re)-mi,
dar nici un document n'a parvenit până la noi pentru a justifica vechile teorii ale acestor genuri. Dintre compozi-

torii modernă pare că singurul care, găsiind acesteia game un „caracter de melancolie nu lipsit de farmec”, a întrebuintat-o în una din compozițiile sale, a fost savantul profesor de la Conservatorul din Paris, d. Bourgault-Ducoudray (melodia *Primevère*). O gamă analoagă cu aceasta, dar constituită în alt mod, ie așa numita *c.-ă orientală*; această gamă ie formată din două tetracorde c.-e de specia a doua, cu trihemitonul la mijloc, unite între iele prin tonul complementar:

re-mi²/fa[#]-sol-la-si²-do[#]-re.

Iea ie bazată pe dominantă (*re*), tonică fiind *sol*, și astfel fiind iea nu se deosebește de gama minoră decit prin alterațiunea suitoare a gradului al patrulea (*do*). Această alterațiune însă, care aduce prezența a două secunde crescute, ie suficientă pentru a da acesteia game un sentiment de melancolie imposibil de atins prin gama minoră; și pe lângă acest sentiment de melancolie vine să se măi adaugă caracterul visător al terminațiunei suspensive pe dominantă.

De observat ieste că în această gamă, dacă ambitus al melodiei ar trece peste octava indicată (*re-re*), tetracordul următor superior n'ar măi fi repetarea tetracordului întâi al octavei date, ci după un ton complementar ar veni un tetracord c., care ar fi:

mi¹/fa[#]-sol[#]-la.

Asemenea în jos după un ton complementar ar veni tetracordul pogoritor:

do-si¹-la²-sol.

Această gamă, după toate probabilitățile, de origină greacă foarte veche, ie foarte întrebuintată în melodiile populare ale Asiei mici, în tot Orientul european și în toate părțile unde muzicanții ambulanti țigani, turci sau persani, au putut s'o ducă. Măi mult încă, iea formează baza unora din glasurele muziceii Bisericeii orientale; astfel că la noi, avind această dublă cale de propagare, muzica bisericească și lăutarii țigani, nu ie nică o mirare că să o găsim atit de naturală, atit de națională. În timpurile măi nouă, introdusă în Occident prin muzica și lăutarii unguri, a fost adoptată de unii compozitori; între alții Saint-Saëns s'a servit de iea în baletul din opera s'a biblică *Samson et Dalila*, ceia ce ne arată cu nu toată lumea o iea drept gamă ungurească (v. *Unguri*).

Cromorne (fr.), numele unei întregi familii de instr.-e cu ancă dublă și tub cilindric de lemn, foarte uzitate în sec. 15 și 16 și dispărute din corul instr.-elor moderne chiar de prin sec. 17, când au fost înlocuite prin familiile oboielor și fagotelor. Numele pare că n'ar fi decit o francizare a numelui german *Krummhorn* sau *Kromphorn*, corn întors, care ar veni de

acolo că aceste instr.-e aveau partea inferioară a tubului întoarsă în semnăcerc, ca o cirjă. Alții deduc acest nume de la *cor* = corn și *morne* = trist, întunecat, care ar proveni de la caracterele timbrului. De aici numele it.: *Cormorne*, *Cornamuto torto* sau simplu *Storto* (întors) ce se mai da acestor instr.-e. Prima etimologie ie mai probabilă și ie chiar cea admisă de autorii francezi. În sec. 16 li s'a dat instr.-elor din această familie și numele de *tournebout* (= capăt-întors). Ancia iera aplicată la un bocal de alamă, analog cu acel al fagotului. Se fabrica în mai multe dimensiuni: *sopran* (do_3), *alto* (sol_2), *tenor* (do_2) și *bas* (do_1); în sec. 17 li s'a adăugat chiar un *contrabas*. dar acest secol a fost timpul disparițiunii lor. Extensiunea a variat cu timpul și eu numărul bortelor și a cheilor. — În orgă s'a dat acest nume unor jocuri de 4, 8 sau chiar 16 p. (în pedală), cu ancie și cu tuburi semi-conice (jos) semi-cilindrice (sus). Aveau un timbru de o sonoritate gravă, frumoasă, amintind pe acea a clarnetei bas; ierau unele din jocurile cele mai melodioase ale orgăi și din cele mai întrebuintate și nu se poate explica de ce au dispărut din orgile moderne (în unele orgi acest joc se numea *Photinx*).

Cronometru, cuvânt format din grecește = măsurator de timp,

nume dat de unii autori instr.-ului numit *metronom* (v.).

Croque-notes (fr.), literar = mănincă (devoră) note, expr. familiară, nume dat în despret, unor instr.-iști, și în special pianiști, cari tot citind și executind cu oare care ușurință pasajele cele mai grele, nu pun nici a expresiune în execuțiunea lor.

Crota v. *Crut*.

Crotale (lat.: *Cratalum* gr.: *Κρόταλον*), specie de castanete (v.) antice. Se fabricau dintr'un baston de trestie, despicat în două și legat la un capăt, așa că scuturind instr.-ul, cele două lame se loveau una de alta producind o specie de clem-păritură utilizată pentru a marca ritmul dansului. Sub această formă instr.-ul avea aspectul unui plisc de cocostirc, de unde porecla de *crotalistră* dată acestei păseri, nume ce se da dăntuitoarelor sau femeilor ce acompaniau dansul cu acest instr. Ie greșit că se compară de unii autori C.-ele cu cimbalele (v.); chiar mai tirziu, cind s'au făcut C. din lemn, din scoici, din metal, dindulise diferite forme, iele n'au fost altă ceva decit castanete. Instr.-ul gr. numit *Platage* (v.), nu iera altă ceva decit tot o specie de C. fabricate în lemn, și tot numele de C. se da cite o dată instr.-ului ce servea în antichitate dirijorilor pentru marcarea măsurii, numit în special *scabellum* (v.).

Crotchet (engl.) = cîrlig (v.), numele dat figurei de notă pătrimeî.

Crowth (fr.) *Crowd*, *Crwth* ș. a. v. *Crut*.

Cruce (+), semn convențional care în cifrarea obișnuită a acordurilor se rapoartă la nota sensibilă; pusă deasupra unei note a basului, însemnă că terța acestei note îe sensibilă; pusă înaintea unei cifre înseamnă ca nota reprezentată prin acea cifră îe sensibilă. C.-a a fost introdusă în cifrarea basului de Rameau. În cifrația lui G. Weber (v. a *cifra*), C.-a se pune ca exponent cifrei latine III, pentru a indica acordul crescut de pe gradul al treilea din gama minoră. În alte cifrații, pus ca exponent la litere se întrebuițează pentru a indica acordul major prin opoziție cu exponentul 0 indicînd un acord minor.

Germanii dau numele de C. (*Kreuz*) diezului și de C. dublă (*Doppel-Kreuz*) sau spaniolă (*spanische*) sau *Andreas-kreuz*, dublului diez.

C.-a, ca o transformațiune de necunoscut a literei t, se mai găsește une ori indicînd un *tril* (v.).

În psaltichie C.-a (*Stavros* sau *Stavros*) se întrebuițează indicînd locurile unde cîntărețul trebuie să respire.

Crucifixus (lat.), a doua parte din *Credo* (v.) al liturgiei catolice, începînd la cuvintele „*Crucifixus etiam pro nobis*“

= Și s'a restignit pentru noi.

Cruil (irl.) v. *Crut*.

Crumata (gr.: Κρούματα), vechie specie de castanete (v.) făcute din valve de scoici. Numele le venea de la verbul gr.: Κρούω = a lovi, a pocni.

Crumhorn, v. *Cromorne*.

Crupezai (gr.: Κρούπεζα) = opincă de lemn, nume dat de unii autori speciei de crotale (v.) ce servea dirijirilor pentru a marca măsura (v. *Scabellum*).

Crusmata v. *Crumata*.

Crustice, instr.-e c. (germ.: *Krustische Instrumenten*), de la verbul gr.: Κρούω = a lovi, nume dat de unii autori instr.-elor de lovire, de percusiune (v.).

Crut (fr.: *Crowth*, *Cruth*, engl. *Crowd*, anglo-saxon.: *Crudt*, irl.: *Cruit*, lat.: *Chrotta*, *Crota*, it.: *Crut*), unul din cele mai vechi, dacă nu chiar cel mai vechi dintre instr.-ele europene cu arcuș, citat deja, sub numele de *Crota britana*, la începutul sec. VII (609), ceia ce face a se crede că îera de origine britanică. Consta dintr'o ladă de resonantă, de o formă aproape dreptunghiulară, lucrată într'o aceiaș bucată de lemn; o parte a acestei lăzi îe acoperită de o tablă de armonie deasupra căreia sint întinse coardele. Cea mai vechie formă îera numai cu trei coarde, numit de Anglo-Saxoni *Trithant-crowth*, de Irlandezî *Creamtine-cruit*. Aceste instr.-e, care se deosebeau de instr.-ele cu arcuș uzitate până prin

sec. 9, prin lipsa gitului, nu aveau nici urechi, nici scaunaș și trebuie a presupune că o singură coardă iera pusă în vibrație de arcuș, celelalte fiind pișcate cu mina stingă. Mai tirziu s'a fabricat instr.-e cu mai multe coarde, s'a practicat urechi în tabla de armonie, s'a pus un scaunaș coardelor, și instr.-ele astfel perfecționate, dacă în Franța



30. Crut.

și Germania au fost repede înlocuite de celelalte instr.-e de arcuș, în Anglia, Irlanda și Bretania s'au menținut mult timp și n'au dispărut cu desăvârșire decit în secolul nostru. Ultimele instr.-e, de care se găesc încă specimene prin muzee, au 6 coarde, acordate re_4 , re_3 , do_4 , do_3 , sol_3 , sol_2 ; dintre acestea cele 4 dintăi sînt întinse deasupra unei limbă (taste) care merge până la mijlocul tablei de armonie, iar cele două ultime alătura, pentru a fi numai pișcate. Slaba curbura ce prezintă scăunașul arată ca coardele acordate în octavă ierau atacate simultaneu de arcuș.

Crwth v. Crut.

C. s. presc. în loc de *Colla sinistra* = cu stînga, se întrebun-

înțază mai cu samă în muzica de piano.

Csardas v. *Ciardaș*.

C schlüssel (germ.) = cheia de ao (v.).

C-sol-fa, sau *C-sol-fa-ut*, numele ce lua în sistemul de solmizare prin mutațiunii sunetul *do*.

Cuac (fr.: *couac*) sau *Kix* (germ.: *Kicks*) nume dat unui accident vocal provenind din saltul bruscat și involuntar pe acelaș sunet de la registrul de piept la registrul de cap și revenirea imediat înapoi. Se înțelege că nu se produce decit la sunetele ce pot fi luate în ambele registre. Instr.-ele de suflare, mai cu samă acele cu ancie, sînt expuse la accidente analoage, provenind sau din saltul la o armonică prea îndepărtată sau din faptul că tubul nu intră în vibrațiune și sunetul ie produs numai de ancie. Generalizîndu-se s'a dat acest nume la orî ce greșală frapantă în intonațiune.

Cuculus. (lat.) = cucu, se numea în vechile orgi un mecanism destinat a imita cîntecul acestei păseri; efectul iera produs de două tuburi acordate în terță majoră.

Cucurbită sau *tidvă*, (fr.: *calabasse*, germ.: *Flaschenkürbis*), fructul unor plante numite în special *Cucurbitacee*, servește la unele popoare cu o cultură primitivă la fabricațiunea instr.-elor lor, fie pentru ale procura pavilioane la instr.-ele lor de suflare, fie pentru a le servi

de lăzi de rezonanță. Chiar formele primitive ale *Cengului* chinez, ale diferitelor specii de *Vina* indiene, încă recurg la aceste specii de lăzi de rezonanțe, sau rezervorii pe care natura li procură de a gata. Cu gura'nchisă (fr.: *à bouche fermée*, it.: *a bocca chiusa*, germ.: *Brummbstimmen*), expr. indicînd un mod de execuțiune corală producînd impresiunea unui murmur îndepărtat, misterios, a unui vuet, sau a unui acompaniament de orgă, după modul cum îe întrebuițat. Verdi în *Rigoletto*, făcînd să vocalizaze astfel un cor bărbătesc între culise, imitează vuetul vîntului. Alte ori un solo vocal îe acompaniat de masa corală, producîndu-se astfel ilusia unui acompaniament de orgă. Acest efect se întrebuițază mai cu samă în corurile bărbătești și se obține nu literalmente cîntînd cu gura'nchisă, ci vocalizînd cu buzele apropiate, așa că sunetul îe oare cum reținut în cavitătea bucală. Kastner suie originea acestui efect la vechii Germani, cari după cum ne spune Tacit, cînd începeau a întona imnele lor resboinice, își apropiiau scuturile lor de buze, astfel că produceau un formidabil murmur, de un efect înspăimîntător.

Cuie sau *Șuruburi* (fr.: *Cheville*, germ.: *Wirbel*) servesc în violină, chitară ș. a. instr.-e pentru a întinde și acorda coar-

dele, cari la un capăt sint fixate printr'un nod de *cordar*. La instr.-ele cu coarde mai puternice, care susțin o mai mare forță de tensiune, ca la chitară ș. a. aceste cuie sint învîrtite prin ajutorul unor roți dințate. Capătul instr.-ului în care sint fixate C.-le se numește *Cuier* (germ.: *Wirbel-Kasten*).

Cuivre (fr.) = aramă.

Cujaviac, dans polonez analog cu mazurca (v.).

Culisă (fr.: *Coulisse*, germ.: *Zug*), tub adițional care lunecă fără pierdere de aier în tubul unor instr.-e de metal, făcînd astfel să varieze progresiv lungimea lor și schimbîndu-le prin urmare momentan fundamentala, le schimbă și seria armonică și permite a se da instr.-ului o extensiune cromatică. Funcționarea C.-ei cere ca să fie aplicată la un tub cilindric; la un tub conic n'ar putea luneca fără pierdere de aier, ceia ce ar denatura timbrul. Astfel îea n'a putut fi aplicată decit trompetei și trombonului. Iată cum funcționează îea. Să presupunem că avem un trombon în *si* \flat , de lungimea 2 m 95 cm. Pozițiunea lui naturală, numită pozițiunea I ne dă sunetele:

si- \flat , *si* \flat , *fa* $_2$, *si* \flat , *re* $_3$, *fa* $_3$ ș. a.

Prin ajutorul C.-ei lungim tubul instr.-ului până la lungimea de 3 m 126, corespunzînd lui *la* $_{-1}$, și această pozițiune, II, ne va da seria:

la $_{-1}$, *la* $_1$, *mi* $_2$, *la* $_2$, *do* $_3$ \sharp , *mi* $_3$, ș. a.

A treia pozițiune, lungind tubul instr.-ului până la 3 m. 313 ne va da seria:

$la_{-1}^b, la_1^b, mi_2^b; la_2^b, do_3, mi_3$ ș. a.

Pozițiunea IV (lungimea tubului 3 m. 509) ne va da seria:

$sol_{-1}, sol_1, re_2, sol_2, si_2, re_3$, ș. a.

Asemenea pentru pozițiunea V (lungime 3 m. 718) vom avea seria:

$sol_{-1}^b, sol_1^b, re_2^b, sol_2^b, si_2^b, re_3^b$ ș. a.

A șasa pozițiune (lungime 3 m. 939) ne va da seria:

$fa_{-1}, fa_1, do_2, fa_2, la_3, do_3$ ș. a.

Și în fine a șaptea pozițiune (lungime 4 m. 174), la care se opresc instr.-iștii, ne va da seria:

$mi_{-1}, mi_1, si_1, mi_2, sol_2^b, si_2$ ș. a.

Intrunind sunetele obținute prin diferitele pozițiuni ce a luat C., avem seria $mi_{-1}^b, — si_{-1}^b$, apoi de la mi_1 cromatic înainte. Intre si_{-1}^b și mi_1 , iese o lacună; ar trebui să mergem până la pozițiunea a 12^a pentru a o completa. Astfel instr.-iștii mărginesc de ordinar la mi_1 , extensiunea trombonului, dar un bun instr.-ist scoate și citeva din fundamentalele despre a căror întrebuintare sînt exemple de un efect formidabil (v. *Trombon*). Se înțelege că mărimile cu cari variază instr.-ul de la o pozițiune la alta variază cu instr.-ul căruiu ie aplicată C.

Invențiunea C.-ei ie fără nici o îndoială europeană; nicăiri aiurea nu există astfel de instr.-e. În China există adevărat o trompetă formată din tuburi intrînd unul în altul, ca un

telescop, dar această lungire nu are nici un raport cu C. europeană. Cea mai vechie urmă de instr.-e cu C. ie figura unui instr. care are toate aparențele unui trombon fără pavilion, figură ce se găsește într'un manuscrip din sec. 9 aflător la biblioteca din Bologna.

Aplicațiunea C.-ei la trompetă ie atit de naturală că nu putea lipsi de a se produce și pare că *tromba da tirarsi*, uzitată de J. S. Bach, nu iera altă ceva decit o trompetă cu C. În timpurile mai nouă ideia a fost reluată de Haltenhoff, din Nassau, în 1781, de J. Hyde, din Londra, la inceputul secolului nostru, și de Legram, din Paris la 1820. Nicăiri însă n'a întimpinat acest sistem aplicat trompetei succesul ce l'a întimpinat în Anglia, unde și azi sînt trompetiști cari preferă trompetei cu piston trompeta cu C. (v. *Trompetă*)

Cumoduti sau *Cumudvati*, numele unui din micile intervale (v. *Sruti*) ale muziceii indiene (v. *India*).

Cuno (sp.) specie de darabană columbiană, cu cilindrul foarte lung.

Cuplet (fr.: *Couplet*), nume dat diviziunilor unei poezii, fiecare formată din mai multe versuri, cînd aceste diviziuni se cîntă pe o aceeași melodie, repetată. Ie o denumire întrebuintată mai mult, în muzica ușoară, mai cu samă în ope-

rete și vodeviluri. În cantate, opere și alte lucrări de un stil mai înalt, aceleași diviziuni aveau numele de *strofe* (fr. și germ.: *Strophe*) sau *stanse* (it.: *Stanza*). Mai de mult numele de C. se dădea diferitelor variațiuni ale unei teme date și se mai da încă diferitelor perioade episodice ce se intercalează între repetările temei principale într'un *Rondo*, *Pas-sacaglia* ș. a.

Curantă v. *Corrente*.

Cuspida (lat.) = ascuțit, vechi jocuri de orgă, de 8, 4, 2 și chiar 1 p. cu tuburi conice

resturnate. Le sub înțales cuvintul *tibia* (it.: *flauto cuspido*, germ.: *Spitz flöte*).

Cuslos (lat.) nume dat semnului \sim sau \vee ce se punea mai de mult la capătul portativelor pentru a prezice nota ce are să urmeze în portativul următor.

C ut v. *C sol fa*.

Cuvetă (fr.: *cuvette*), nume dat părții ce formează baza harpei, la care sint adaptate pedalele.

Cy. . . . v. *Ci*. . . .

Czardas (ung.) v. *Ciardaș*.

Czakan (boem) v. *Ciacan*.





D, în notațiunile alfabetice a reprezentat și reprezintă în general sunetul *re*, gradul al doilea al scării majore tip. În sistemul de solmizare prin mutațiuni acest sunet lua diferite nume: *la*, *sol* sau *re*, de unde denumirile *D sol re*, *D la re*, *D la sol re*, ce se dădeau în scrierile teoretice și în vorbire acestui sunet *re*.—Până în sec. 13 a figurat între chei (*dd*), fără însă o avea o întrebuintare practică decît în cazuri rari, și atuncea punindu-se pe portativ pe linia a patra, împreună cu cheia lui *sol* (*gg*) pe linia a două, cea ce dădea un pleonasm.—Ca abreviațiune iese întrebuintat: ca termin de nuanțare, în loc de *dolce*; în muzica pentru instr.-e cu claviatură, deasupra un pasaj, în loc de *dreapta* (*dextra, destra, drolite*), sub-înțelegindu-se cuvîntul *mina* (*manu, mano, main*); în terminii indicînd o reluare, în loc de *da*, sau *dal*: *d. c* = *da capo*, *d. s.* = *dal sengo*; în vechi partițiuni vocale, indicînd partida cea mai acută, în loc de *discantus*, *dessus*, și făcînd prin urmare dublă întrebuinta-

re cu litera *C.* (*Cantus*) și cu litera *S.* (*Sopranus, Superius*).

—În terminologia germană *d* reprezintă nu numai sunetul *re*, dar și tonalitatea lui *re*; *d dur* = *re major*, *d moll* = *re minor*.

Da, silabă întrebuintată în modul de solfiare numit în special *damenisatio* (v.).

Da (it.), prep. = de la. *Da capo* = de la capăt, expr. care indică o reluare, o repetare a părții întâia, în totalitate sau până la locul indicat prin cuvîntul *sine*. Adese această expr. iese înlocuită prin semnul *reluării* (v.). În Germania se întrebuintază uneori, expr. *D. c.* de către public, cerînd repetarea bucaței, în sensul prin urmare în care iese întrebuintat de celelalte popoare cuvîntul *bis*.

Dab-dab, specie de darabană arabă.

Dac, mare darabană indiană, servind altă dată la resboi, astăzi în ceremoniile religioase. Membranele se lovesc cu două baghete de lemn. Ie ortografiat de muzicografi în diferite moduri: *dak, dhak, dhakka*.

Dactil, picior poetic format din o silabă lungă urmată de două silabe scurte: — \sim \sim , corespunzând muzical la figura



Dactilion (fr.: *Dactylion*) aparat inventat la 1835 de H. Herz, în scopul de a da agilitate și putere degetelor tinerilor pianiști și care cași celalalte încercări analoage a fost repede pus la o parte (v. *Chiroplast*).

Daf, specie de dairea algeriană, cu cadrul patrat și cu două coarde întinse sub membrană.

Dagara și *Jaridap* (*Jharidap*) specii de dărăbăni, cu câte o singură membrană, și cu recipientul piriform de teracotă, întrebuințate la Indieni, în fanfara nupțială numită *nahabat*. Ambele sînt lovite în acelaș timp cu câte o baghetă și nu diferă decît prin dimensiuni. O altă păreche de dărăbăni, în totul analoage și cu aceeaș întrebuințare sînt minute *Damama* și *Tikara*. Toate aceste dentumiri sînt în limba bengală.

Daina (beng.) sau *dakskina* (skr); o specie de darabană indiană, cu recipientul de lemn, de forma unui trunchiu de con cu baza sferică și cu o singură membrană întinsă pe circumferința mică. Se mai numește și *tabla*, și, însoțită de o altă darabană mai mică, formează, împreună cu *Sarangi* și cu *Esrar*, orchestra acompaniatoare a cîntecelor ușoare.

Dainos, cîntece populare ale Lituaniei, trătînd diferite subiecte și cîntate în diferite circumstanțe, fie în solo, fie în cor, la lucru, la nunți, la botezuri ș. a. Generalminte au un conținut trist și sînt cîntate pe o melodie melancolică, în mod minor (v. *Doină*).

Dairea sau *Daira*, cuvînt persan adoptat la noi pentru a denumi un instr. de percusiune, probabil introdus prin Țigani veniți din Turcia. Constă dintr'o membrană întinsă pe un cerc de lemn; în acest cerc sînt făcute mai multe tăeturi în cari sînt animate mici discuri de metal, clopoței sau verigi metalice. A servit la toate popoarele din cea mai adîncă



31. Dairea.

antichitate, pentru a acompania dansul, și aceasta ie principale ie întrebuințate și azi. Se pot obține trei deosebite vuet, mai mult sau mai puțin muzicale din acest instr.: 1) lovind cu dosul mînei membrana se produc articulațiuni ritmice, de o sonoritate slabă; 2) agitînd cu iuțală instr.-ul se face ca să sune accesorile metalice, ceia ce formeeză un vuet de un caracter pronunțat de veselie; 3) făcînd să lunece pe membrană degetul se obține o specie de duruitură inso-

țită de zingănitul metalic; acest al treilea procedeu cere oare carea bilitate. Acest instr., cunoscut în Occident sub diferite nume (fr.: *Tambour de Basque*, sp.: *Pandero*, germ.: *Basskische-trommel*, *Tamburin*, ș. a.) a fost utilizat în orchestră de diferiți măștri mai cu samă în dansuri și bucăți caracteristice (Weber în *Preciosa*, F. David în *le Desert*, Bizet în *Carmen* ș. a.). Ceia ce ie caracteristic ie că numele cel mai respindit, ie acel ce i-l dau Francezii, și poporul basc nu numai nu l'a inventat, dar nici nu-l cunoaște, decit daor în mîna saltimbancilor nomazi.

Dak v. *Dac*.

Dakshina v. *Daina*.

Dal (it.), contractiune a prepozițiunei *da* cu articolul *il*; *dal segno* = de la semn, expresiune indicînd o repetare, și anume de la locul indicat prin *semm* (v.).

Dalok (ung.) = cîntec. *Nepdalok* = cîntec popular.

Damama v. *Dagara*.

Damaru (beng.) specie de darabană indiană, de dimensiuni foarte mici; recipientul are forma unui cîsornic de năsip și membranele sint întinse prin ajutorul unor coarde. Legenda îi acordă favoarea lui Siva, dar ie foarte decăzut, ne mai găsindu-se decit în minele imblinzitorilor de șărpî și altor saltimbanci.

Dambeg sau *Dambeq*, specie de darabană persană.

Dambura v. *Tanbur*.

Damenisatio (lat.) nume dat de Graun, în 1750, unui sistem de solfiare (v. a *solfia*) numînd notele cu silabele *da, me, ni, po, ta, la, be*. Ca și celelalte încercări analoage (v. *Bebisatio*, *Bobisatio*) nici acesta n'a fost adoptat.

Damfa sau *Dampha*, specie de mare darabană indiană, formată dintr'o singură membrană întinsă pe un cadru de lemn de o formă octogonală. Servește cerșitorilor religioși, ce merg în pelerinaj dintr'un oraș sfînt în altul, pentru a-și acompănia rugăciunile lor.

Dämpfer sau *Dämpfung* (germ.) = *Surdină* (v.).

Danemarca v. *Scandinavia*.

Dans (fr.: *danse*, it.: *danza*, germ.: *Tanz*) se numește atit o serie de mișcări ritmice ale corpului regulate după un ritm muzical, cit și bucata muzicală destinată a regula aceste mișcări ritmice. Această definițiune cuprinde în sine de la cel mai grav și mai solemn marș executat la sunetul unei muzici funebre până la cele mai desordonate salturi provocate de ritmul celei mai vesele melodii. Originea dansului ie în însuși natura omului, care în starea sa primitivă simte necesitatea acestor mișcări ritmice, ca o manifestățiune a orî cărei emoțiuni vii, mai cu samă în bucurie. Aceasta ie cu atit mai adevărat cu cit observăm apțiutudinele pentru dans ale diferitelor popoare. Negrii, popor

copil, cărora le face bucurii exuberante cele mai mici nimicuri, dansază cu frenezie, și pentru aceasta li-i de ajuns a auzi cea mai rudimentară muzică. Din contra, popoarele practice, cu moravuri regulate, mai puțin impresionabile, sînt rebele dansului; Chinezii de ex. pare că nu dansază nici o dată și consideră chiar arta dansului ca un ce ridicol și degradant.

Fără a face istoricul dansului în sine, aceasta neîntînd în cadrul prezentului op, nu ne putem ocupa decît de importanța muzicală a lui, de rolul ce a ținut și ține dansul în dezvoltarea muzicii.

Autoriî vechi, greci și latini, foarte darnici în descrițiunile dansurilor și a caracterelor lor, sînt din contra foarte cumpătați cînd vine chestiunea muzicii; de altmîntrelea aceasta persistă pentru tot ceia ce are un raport cu muzica și face că tot ceia ce se știe asupra antichității muzicale se reduce la foarte puțin lucru.

Astfel, după Ateneu, vechii Greci clasau dansurile lor în modul următor:

I Dansuri *religioase*, executate în temple sau în alte locuri, în onoarea zeilor.

II Dansuri *Dramatice*, sau *scenice*, *teatrale*, împărțite în două în suși în *tragice* (*Emmeleia*), *comice* (*Cordax*) și *satirice* (*Sikkinnis*).

III Dansuri *lirice*, clasate în

Pirica (*Pyrrihe*), *Iporhema* și *Ginnopedia*,

IV Dansuri particulare.

Aceste diferite specii de dansuri, pe care le regăsim în cursul timpului sub diferite denumiri la diferitele popoare, descrise în detaliu de autori, fiind de caractere atît de deosebite, îe natural că și bucățile muzicale ce le acompaniau corespundeau acestor deosebite caractere. Dar autoriî se mărginesc a ne spune ritmul poetic pe care se baza ritmul dansului, și că îele îerau acompaniate cînd de liră, aulos sau kitară, cînd de voce, cînd atît de voce cit și de instr.-e și cînd în fine, une ori, tot acompaniammentul se mărginea la unul sau citeva instr.-e ritmice, sistru, castanete ș. a.

Această stare de lucruri se prelungește și tot cit privește Evul mediu. Artă dansului trece prin diferite faze, se prezintă sub diferite aspecte. Iea îe cînd patronată de cei puternici, cînd proscrisă, oficial sau numai condamnată moralicește. Numai către sfîrșitul sec. 15 se produce în Italia o renaștere a artei dansului, atît ca dansuri scenice (v. *Balet*), cit și ca dansuri de societate, muzică de dans propriu zisă. Cu începutul sec. 16 încep și colecțiunile tipărite de arii de dans, în cari putem vedea ce îera muzica de dans la acea epocă. În general această muzică constă, din perioade regulate de

cite opt tacte, cu un ritm bine pronunțat, variind după acel al dansului, după care variaza asemenea și măsura și mișcarea (*tempo*). Unele din aceste dansuri aveau o formă muzicală bine hotărâtă; altele nu se deosebeau decit prin detalii și muzica ce le însoța nu iera decit melodia altor dansuri. Sec. 16 ne-a lăsat nu numai specimene melodice de aceste dansuri, dar și de acele prezintind o adevarată valoare artistică prin lucrarea polifonică la care au fost supuse. La cuvinte respective (*giga, sarabanda, gagliarda, passamezzo, tarantela, saltarello, forlana, siciliana, bergamasca, vola, jaleo, vito, branle, corrente, allemande, bourrée, rondena, pavana, ciaccona, seguidilla, bolero, cachucha, passepied, rigaudon, gavotta, menuet* ș. a.) se pot vedea detalii, mai cu samă privite din punctul de vedere muzical, asupra dansurilor în favoare în diferitele țări în sec. 16, 17 și 18.

Un rol important îl ține muzica de dans în dezvoltarea formelor muzicale în sec. 17. Formele numite *Sonata di camera, Balletto, Suita, Partita*, nu ierau la început decit o serie de arii de dans, executate într'un ordin anumit și legându-se între iele prin tonalitate. Cu timpul aceste diferite părți, formate la început din simple reprize de cite opt tacte, încep a fi bucăți dezvoltate, bazându-

se pe o temă, cu o contratemă și părți episodice: în curind iele pierd și ritmul și măsura primitivă, ne conservind decit mișcarea și numele vechiului dans, și acestea chiar înlocuite mai târziu prin terminii de mișcare modernă. Astfel s'a dezvoltat, din modestele forme ale ariilor de dans ale secolilor trecuți, superbele monumente muzicale ce poartă în secolul nostru numele de simfonii.

Acest rol important ținut un timp de muzica de dans, n'o împiedecă însă de a fi și azi considerată ca un gen cu totul inferior. Lăsind la o parte muzica de balet (v.) care nefiind așa strict supusă ritmului și măsurii ariilor de dans prezintă un ciup mai vast fantaziei compozitorului, muzica de dans, destinată a acompania dansurile așa zise de societate, forțată ce iede a se mărgini în urmărirea strictă a ritmului necesar, și a readuce periodic aceleași cedente, nu constă decit din formule, pe care compozitorii, ie drept, pun cel mai slab interes pentru a le deghiza și varia, fiind adese foarte mulțumiți dacă întorsătura melodică bazată pe acel ritm și pe aceeași formulă armonică i se pare de un aspect nu cu totul banal.

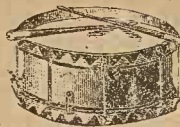
Urmind modei, a tot puternică în societatea mai mult sau mai puțin înaltă, și arta dansului a variat cu timpul; tot moda face că balurile de socie-

tate sînt aceleași la Petersburg ca și la Lisabona, la Londra ca și la București. Un timp toate dansurile vechi dispar din sceste baluri și sînt înlocuite prin *polca, vals, cadril* și alte citeva analoage, asupra cărora se văd deslușiri la articolele respective. Acestea domnesc un timp într'un mod exclusiv, neadmițînd decit variații sau mici modifițiuni de detaliu, de mică importanță; de ciți va ani însă tot moda a început o specie de renaștere a vechilor dansuri, mai mult *merse* decit *saltate*, care la rîndul lor tind a face uitate pe predecesorele lor. Ceia ce nu ie supus fluctuațiunilor modei însă ie arta populară, care în balurile de societate nu se prezintă decit în mod excepțional, și care, în diferite țări, ne prezintă o așa mare varietate de dansuri atit de caracteristice prin ritmul lor, atit de drăgălașe prin simplitatea și sinceritatea melodiei, că nu se pot teme nici odată de a deveni banale, și ne fac, pe noi muzicanții, a asculta cu mult mai mare înteres muzica ce face să se bată la arșița soarelui praful piețelor sătești decit aceea ce resonă sgomotos în saloanele lustruite și iluminate *a giorno*.

Dara, specie de mare dairea indiană.

Darabană, *dobă* sau *toba* (fr.: *tambour, caisse*; germ.: *Trommel*; it.: *tamburo, cassa*; engl.:

Drum) ie numele dat în general instr.-elor de percusiune




32. Darabană.


producînd un sunet sau un vuet prin lovirea a unei membrane întinse și în special a celor cu două membrane întinse la cele două baze ale unui vas deșărt (de ordinar cilindric), de lemn, de metal sau de alt material, aceasta neinfluențînd intru nimic asupra timbrului. Membranele sînt întinse prin ajutorul adouă cercuri și a unui sistem de vergi de fier la capăt cu șurub, sau simplu prin o frînghie mergînd în zigzag de la un cerc la altul și prezintînd legături care permit a varia tensiunea. Sunetul ie produs în instr.-ele de dimensiuni mijlocii prin lovirea cu două baghete de lemn, terminate la capăt printr'o mică umflătură; la instr.-ele de dimensiuni mari cu o specie de *maiă* de lemn. Sînt deosebite varietăți, deosebindu-se prin dimensiunea membranelor, prin înălțimea cilindrului, prin modul de tensiune ș. a. Principalele sînt: 1) *D. mare*, numită în special la noi *tobă* sau *dobă* (v.); 2) *D. propriu zisă* (fr.: *caisse roullante*, germ.: *Wirbel-trommel, Roll-trommel*) cu cilindrul lung, de lemn; și 3) *D. militară* (fr.: *caisse claire*, germ.: *Militär-trommel*), cu cilindrul scurt, de metal și avînd o sonoritate pătrunzătoare, provenind din prezența a două

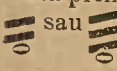


coarde întinse pe membrana inferioară, cari joacă rolul de percutatori, cea ce deschide mult timbrul.

D. fiind un instr. cu sunet rehotărit, nu necesitează decît o notațiune ritmică. Diferitele moduri de a o lovi sînt numite și reprezentate grafic în modul următor:

ta, lovitură simplă, cu o singură baghetă, întrebuițată rar: 
fla, lovitură dublă, cu ambele baghete, aproape simultaneu, notată și care mai corect ar trebui să fie notată căci ie o lovitură slabă urmată de una tare;

tra, lovitură de șarjă, deosebindu-se de *fla* numai prin accent, *tra* fiind formată dintr'o lovitură scurtă aceluată — urmată de un slabă:

ra sau duruitură, formată din 3, 4 sau mai multe lovituri  ș. a.

Duruitura continuă ie însemnată prin semnul de *tremolo*:  sau  sau chiar  sau prin semnul trilului (v. *Duruitură*).

D. cunoscută în Orient din cea mai adîncă antichitate, Grecii și Romanii nu pare a o fi întrebuițat. Introdusă în Europa prin Sarazini, deja în sec. 14 ie adoptată de toate popoarele, servind în armată, mai întâi pentru diferite semnale, apoi în muzicile militare, în ar-

moni și faufare. Gluck o introduce pentru întâiași dată în orchestra de teatru și anume în corul Sciților din *Ifigenia în Taurida* (Paris 1779). A fost apoi întrebuițată într'un mod natural în opere în cari apare elementul militar și chiar în alte circumstanțe s'a obținut rezultate fericite (între alți Meyerbeer în *Hughenotii* și *Prcefetul*), dar locul seu prin excelență ie acolo unde ie armată și efectul ie mai cu samă mare cînd sînt întrebuițate în mare număr în acelaș timp. În cortegiile funebre se dă D-ei militare o sonoritate lugubră prin slăbirea cordelor sau prin trecerea unei curăle între acestea și membrană, cea ce împiedecă percutarea: ie un efect analog cu acel obținut prin învălirea timpanelor. Darabancic ie acel ce bate darabana.

Darabuka sau *Darabukeh*, darabana arabă, cu corpul format dintr'un vas de lemn, de metal sau mai adese ori de teracotă, avînd forma unui ulcior cu gitul lung, mai tot deauna ornat cu deseme originale în mozaic. Unica membrană ie întinsă acolo unde ar fi fundul vasului. Instr.-ul se ține sau aninat de git sau sub brațul sting și ie lovit în acelaș timp cu amîndouă minele: mina stîngă producînd o specie de duruitură la marginea membranei pe cînd cea dreaptă bate ritmul în centru. Instr. indispensabil

- al orchestrei arabe (*takm*), D. servește încă dervișilor invirtori și în orgiile de hașiș face furorî acompaniată de argul sau de zumarah.
- Daranda specie de darabană indiană.
- Dargha sau *Sarkoh*, semn din notațiunea accetelor tonice (v. *Accent*) uzitate la Evreî.
- Darmseiten (germ.) = coarde de intestine (v. *Coardă*).
- Darubiri, instr. analog cu drimba, uzitat la Negrii din Papuaasia.
- Dasiană numește Bellermann notațiunea propusă de Huchald în opul seu *Musica enchiridias* (v. *Notațiune*).
- Davidsharfe (germ.) = harpa lui David, nume dat instr.-ului numit încă *Spitzharfe*, deși ie îndoielnic ca harpa lui David să fi avut această formă (v. *Arpaneta*).
- D. C. presc în loc de *Da Capo* (v.).
- D dur, în terminologia germană = *re major*.
- De, silabă întrebuintată în așa numită *Bebisatio*.
- De brîu, dans popular, v. *Brîu*.
- Debut (fr.). prima aparițiune a unui artist în fața publicului.
- De aici verbul a *debuta*, și subst.-ul *debutant* = acel ce debutează. În multe teatre angajamentele artiștilor sînt suse consacrațiunei debutului, și numai dacă publicul primește favorabil acest D., angajamentul remîne valabil.
- Decacord se numea în vechime (gr.: *Δεκάχορδον*) în general instr.-ele de forma lirei și a harpăi avînd zece coarde. Pare ca harpa regelui David Iera un D. În timpî modernî s'a dat numele de D. la instr.-e din familia lăutei avînd zece coarde (sau cu 5 coarde duble), deosebindu-se în *D. francez*, instr. construit de factorul Caron din Versailles (1785) și *D. englez*, anterior celui francez. În 1828, factorul Lucoste construi după indicațiunile chitaristului Carulli o specie de chitară cu zece coarde, dintre cari patru pe tastă și șase servînd numai vibrînd liber.
- Decamerid, unitatea de măsură a intervalelor în sistemul lui Sauveur. Iel împărțea octava în 43 de *meridii*; fie care din aceasta în 7 *eptameride* și fie care eptamerid în 10 D.-e. așa că octava cuprindea 3010 D.-e. Cu această unitate iel putea evalua în numere întregî orî ce interval muzical.
- Decem (lat.) = zece, nume dat în unele orgî vechî unui registru care face să se audă *decima* tastei apăsate. Acelaș registru se mai numește încă *Decima*, *Decupla*, *Detz*, *Dez*, *Dezem* și în pedalieră *Decembass*.
- Dechant (fr.) v. *Discantus*.
- Decima (lat. și it.) *Dixieme* (fr.), al zecilea grad, sau terța reduplicată. Ca și aceasta poate fi majoră, minoră, micșurată și chiar crescută. În armonie intervalul de terță micșurată

provenind din alterațiunea porgoritoare a quintei în acordul major ie totdeauna preferabil a se prezinta sub formă de terță.—Contrapunct în D. ie un contrapunct dublu în care resturnarea melodiilor se face la interval de D.

D.-terția (lat.) *D.-terza* (it.) sau *Terț-*

D. sexta reduplicată (Do_1-la_2).

D.-quarta (lat. și it.) sau *Quart-D.*

septima reduplicată (Do_1-si_2).

D.-quinta (lat. și it.) sau *Quint-D.*

octava reduplicată (Do_1-do_3).

D.-sexta (lat.), *D.-sesta* (it.) sau

Sext-D., nona reduplicată sau

nona octavei sau secunda dublei

octave (Do_1-re_3).

D.-septima (lat.), *D.-settima* (it.),

sau *Sept-D.*, terță dublei oc-

tave (Do_1-mi_3).

D.-octava (lat.), *D.-ottava* (it.)

sau *Octav.-D.*, quarta dublei

octave (Do_1-fa_3).

Decimole sau *Decimolet.* grup

de zece note, care în evalua-

țiunea măsurii nu valorează

decit opt sau nouă de aceeaș

valoare (v. *Olet*). Accentul a-

cestor note va fi hotărit după

modul de diviziune obicinuit.

Deciso sau *Decisamente* (it.) =

hotărit, termin de expr.

Declamațiune ieste recitarea ast-

fel ca să se deie fie cărei si-

labe articulațiunea sa, fie căru

cuvint valoarea sa expresivă,

fie cărei fraze caracterul și

semnificațiunea sa. Scriind mu-

zică vocală compozitorul trebu-

ie să caute ca melodia să co-

respundă acestor cerinți, ca

între ritmul și expresiunea mu-

zicală și ritmul și expresiunea

poetică să existe o perfectă

concordanță. Buna declamațiune

muzicală cere deci nu numai

o prosodie corectă dar și o

putere expresivă absolut evi-

dentă. O melodie ie rău de-

clamată cînd nu ie coincidentă

între silabele lungi și timpii

accentuați, între silabele scurte

și timpii slabi. Ie o greșală

de compozițiune ca o silabă

scurtă să cadă pe un timp tare

sau pe o notă de durată lungă

sau ca o silabă lungă sau un

cuvint important să cadă pe

un timp secundar sau pe o

notă de mică durată. Această

concordanță între accentuațiune

muzicală și cea poetică

nu trebuie să meargă până la

acea ca melodia să urmăreas-

că servil scandarea poetică. În

cîntecele populare și în muzica

silabică, aceasta se intimplă

foarte adese ori; dar chiar în

melodiile artistice în care pe-

riodele sint mai dezvoltate încă

accentele nu trebuie să fie de-

naturate. Tot deauna D.-a a

fost mai cu îngrijire tratată

în recitative de cit în arii și

bucățile de ansamblu, și crea-

torii Operei puneau o mare

strictetă în observarea bune

declamațiunii. Și nu numai maiș-

trii italieni, cari creind Opera

nu căutau altă ceva de cit a

reinvia tragedia antică, dar

chiar și în Franța Lulli cerea

interpretilor sei să meargă să

asculte declamîndu-se tragedia.

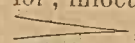
Cu progresele artei ornamen-



tațiunei vocale, și cu domnia virtuoizismului vedem însă o primă perioadă de decădere a D-ei muzicale și nu sint rari cazurile în cari vedem o serie nestirșiță de rulate pe o silabă absolut fără nici o importanță expresivă, numai pentru faptul că acea silabă se bazază pe o vocală sonoră. Gluck realizează o adevărată revoluțiune în favoarea expresiunei și a D.-ei muzicale și aceasta nu numai prin compozițiunile lui, dar și prin scriere, și prefața operei sale *Alceste* ie o adevărată pledoarie în favoare acestei chestiuni. Încă o dată însă D.-a muzicală compromisă prin influența școalei italiene, care sacrifica totul interesului melodic, ieă se ridică din nou în a doua jumătate a sec. 19, grație mai cu samă maștrilor francezi și germani; și totuși, chiar astăzi, cînd importanța justei declamațiunii ca un factor puternic al expresiunei în muzica vocală nu mai poate fi contestată de nimeni, sint așa zii compozitori cari din ignorență sau afectatiune neglijează cu totul regulele ie și nu țin nici un cont de ie.

Décompter (fr.) verb care s'ar putea traduce prin a *grada* și care se întrebunțază în studiul solfegiului, cînd avînd oare care greutate a ataca un interval, atacăm mai întăi gradat fragmentul de gamă cese cuprinde în acel interval și apoi intervalul însuși:

Decousu (fr.) = descusut. epitet defavorabil întrebunțat în limbajul muzical pentru a exprima că o compozițiune ie lipsită de unitate, că diferitele ie fragmente sint fără rapoarte, fără legături între ie.

Decresc. presc. în loc de *Decrescendo* (it.) = decrescînd, slăbind gradat intensitatea sunetelor; înlocuit adese prin semnul , acest termen ie contrarul terminului *Crescendo* (v.)

Decupla (lat.) v. *Decem*.

Deductie, (lat.: *Deductio*) nume unii teoricianii vechi (G. d' Arezzo) succesiunea ascendență a sunetelor (*do-re-mi-fa-sol-la*), pe cea pogoritoare numînd-o *Reductio*. Alții (Tinctoris) dau acest nume conducerei vocilor într'o ordine anumită, cum ar fi de ex. într'o marșă (v.). Și în fine alții numesc D. succesiunea de acorduri în care o disonanță se rezolvă într'o consonanță.

Deff. nume dat la Arabi în general instr.-elor de forma dai-relei, de care ie au mai multe varietăți: *bandar, mazar, tar, rek* ș. a.

Deliciendo (it.) termen de expr., întilnit rar, și indicînd o slăbire atît în intonațiune cit și în mișcare, avînd prin urmare aceiaș semnificațiune cu *man-cando, calando*, sau *morendo*.

Desințilivă v. *durabilă*.

Degital sau *degitație* (fr.: *doig-ter*; germ.: *Applikatur, Fin-*

gersatz; engl.: *Fingering*), în modul de dispunere a degetelor pe mecanica unui instr. pentru a produce sunetele dorite. D.-ul joacă un rol important atât la intr.-ele de coarde cît și la cele de suflare, și nu numai în cea ce privește ușurința și eleganța execuțiunii, dar și în privința precisiunii, și la unele instr.-e chiar a purității în intonațiune.

Dacă instr.-ele de suflare așa zise naturale nu au de loc, apoi acele cu piston și sau cilindri au cel mai simplu D., căci numărul acestora fiind mic, degetele unei singure mîni sînt suficiente pentru minuirea lor.

Mai complicat ie D.-ul instr.-elor de suflare așa zise de lemn, la cari pozițiunea degetelor depinde de la deschizăturile practicate în tub: degetele lucrînd asupra acestor deschizături, direct sau prin ajutorul cheilor, modifică lungimea tubului și prin urmare acuitatea sunetului produs. Dar numărul acestor deschizături fiind relativ destul de mare (la unele instr.-e trece peste 20), acelaș deget va avea a îndeplini mai multe funcțiuni, și după împrejurări aceiaș cheie poate fi maniată de diferite degete.

La ambele aceste categorii de instr.-e însă D.-ul joacă un rol aproape exclusiv numai în cea ce privește ușurința execuțiunii. Nu ie tot așa însă la instr.-ele de coarde, fie acestea frecate de arcuș, fie

pișcate direct de degetele executantului sau prin ajutorul unui plectru. Aici puritatea sunetului depinde aproape exclusiv de la modul de aplicare a degetelor pe coarde. Fie care coardă putînd da o lungă serie de sunete mai acute decît acel ce-l produce vibrînd liberă (v. *Pozițiune*); pe fie care din coardele instr.-ului se poate obține un mare număr de sunete și acelaș sunet poate fi dat de două sau mai multe coarde. Astfel coarda *mi* a violei poate să ne deie nu numai seria cromatică începînd cu acest *mi*: *mi*, *fa*, *fa*#, *sol*, *sol*#, ș. a., dar și sunete de o intonațiune intermediară, sunete care produse de o aplicațiune incorectă a degetelor pe coardă, ne vor produce o impresiune de fals. Mai mult, acelaș sunet, *mi*, poate fi produs de coarda *mi* a violei sunînd liber și de coardele *la* și *re* convenabil scurtate prin ajutorul degetelor; aceste deosebite sunete pentru o ureche puțin rafinată vor fi de un timbru deosebit, și vor avea prin urmare o putere expresivă deosebită.

La unele instr.-e de coarde, mai cu samă de coarde pișcate (chitara, mandolina), gitul instr.-ului poartă marcate diviziuni determinînd locul unde degetul trebuie să apese coarda pentru a obține sunetul dorit, cea ce prezintă o mare ușurință în privința D.-ului.

La altele însă, și la cele mai importante ale orchestrei moderne (violina și instr.-ele moderne din aceeași familie), gitul iese liber de ori ce diviziune, și locul unde trebuie a apăsa degetul nefiind prin nimic indicat, executantul are nevoie de o lungă experiență, de mult studiu, pentru a fi stăpîn pe intonațiune.

La instr.-ele cu claviatură cazul iese mai simplu, căci sunetele corespunzînd fix tastelor, puritatea intonațiunii nu iese în joc, și D.-ul nu influențază decît asupra ușurinței și eleganței execuțiunii. Dar cum aceste instr.-e au ocupat și ocupă în muzica modernă un rol atît de preponderent, D.-ul la aceste instr.-e are o adevărată dezvoltare istorică și a variat cu diferitele timpuri și diferitele școli. Astfel școala vechilor claveciniști, anteriori lui Bach, exclude absolut întrebunțarea degetelor extreme ale minei, neservindu-se în general decît de cele trei mijlocii. De la Bach începe o a doua perioadă, care durează pînă la începutul sec. 19 și în care întrebunțarea degetelor extreme iese limitată la tastele albe ale claviaturei. Tot lui Bach i se atribuie așa numitul D. prin substituțiune, care constă în a înlocui un deget pe tastă prin altul, prelungind astfel sunetul fără a produce o nouă articulațiune. Acest D., foarte folositor pentru compozițiunile

de o natură esențial polifonică, iese propriu mai cu samă instr.-elor cari au posibilitatea de a susține sunetul (orga, armoniul). O a treia perioadă o formează sec. 19, în care virtuozii nu mai fac nici o deosebire între taste pentru întrebunțarea diferitelor degete, deși metodele continuă cu drept cuvînt a recomanda elevilor evitarea întrebunțării acestor degete pe tastele negre ale claviaturei, mai cu sama în game și arpegii.

Obiceiul iese a se indica în studii și în pasajele grele D.-ul prin cifre arabe, modul de indicațiune însă variînd după școli și instr.-e. În general în muzica pentru instr.-e de suflare și de coarde cu arcuș sau pișcate, cifra 1 se rapoartă la arătător, 2 la median, 3 la inelar, și 4 la auricular. Această mod iese adoptat de unii vechi claveciniști și chiar azi în Anglia pentru instr.-ele cu claviatură, degetul cel mare fiind reprezentat prin 0 sau prin semnul +. Cele mai multe metode de piano ș. a. instr.-e de claviatură întrebunțază însă cifrele de la 1 pînă la 5 pentru cele 5 degete ale minei.

Se înțelege că nu iese locul aici a intra în detalii asupra acestui subiect, care ocupă în multe metode poate jumătate din conținutul lor.

Degré (fr.) = grad (v.).

Del, dell, della, dello, delli, dei (it.), articolele genetivului.

Delicato sau *con delicatezza* (it.) = delicat, cu delicateteă, termen de expr.

Demancher (fr.) verb întrebuințat în tehnica instr.-elor de coarde pentru a exprima acțiunea schimbărei din loc a minei stîngi pe gîtul instr.-ului pentru a trece de la o pozițiune (v.) la alta.

Demande (fr.) = întrebare, nume dat cîte o dată temeii unei fugi (v. *Temă*).

Demi (fr.) = pe jumătate, cuvînt întrebuințat în formațiunea a diferite cuvinte compuse, tradus la noi prin cuvîntul lat. *semi*.

D.-Canon, vechi nume al instr.-ului numit psalterion.

D.-cerce = semi-cerc, semnul vechei măsurii binare (imperfecte, v. C).

D.-dessus = mezzo-sopran.

D.-jeu = semi-joc, expr. întrebuințată în muzica instr.-ală pentru a indica o moderațiune în emisiunea sunetelor, înlocuind expr. it.: *mezzo-forte*, *mezza-voce*, *sotto-voce* ș. a.

D.-mesure sau *D.-pause* = pauză de jumătate de tact.

D.-quart sau *d.-souple* = pauză de o optime.

D.-quart de soupir = pauză de o trei-zeci-doime.

D.-ton = semi-ton (v.)

De mină, dans popular, jucat de una sau mai multe părechii de dăntători. Are două părți; una de o mișcare lină, cu pași regulați, părechile înaintînd în cerc; după aceasta urmează o

a doua, mai repede, în timpul căreia barbatul învîrtește pe sub mină pe femeie. Dansul ie presărat de chiuituri și de versuri recitate în ritmul muziceii. Melodiile acestui dans sînt numite peste munți cu diferite nume, după districtele unde sînt populare: *Ardelleanca*, *Abrudeanca*, *Someșana* ș. a.

Denis d'or (fr.) nume dat de Procopius Divisc către 1730 unei specii de clavecin cu un mare număr de coarde (aproape 800) care putea pare imita toate instr.-ele de coarde și de suflare; un singur exemplar a fost construit.

Depărtat, se zice în studiul armoniei despre tonurile cari nu sînt *relative* (v.).

Deplasare (germ.: *Verschiebung*) în terminologia muzicală se zice despre mișcarea mecanismului de ciocășe în pianе astfel ca acestea să nu mai lovească pe întreg corul de trei coarde, ci numai pe două sau chiar pe una, ceea ce dă o slabire în intensitatea sunetului. Acest efect, obținut de obicei prin pedala stîngă, ie indicat în muzica scrisă prin expr. *una corda*; cînd vroom să înceteze se pune expr. *tre corde* sau *tutte le corde*.

Derbuka, darabană arabă, analoagă prin formă cu cea numită *Darabuka* (v.), dar mai mică.

Derivat, cuvînt ce se aplică în terminologia muzicală la diferite alte cuvinte pentru a

arăta oare cum o dependență a acestora. Astfel numele de *Acord d.* se dă atit diferitelor *restunări* (v.) ale acordurilor fundamentale cit și acordurilor alterate. *Interval d.* ie restur-narea unui interval dat. *Măsură d.-e* sint măsurile compuse. *Moduri* sau *tonuri d.-e*, *moduri* sau *tonuri plagale* (v.). *Sunete d.-e* sint sunetele re-prezintate prin note afectate de accidenti.

Des, in terminologia germ.-ă = *re* bemol.

Desacorda, a (it.: *scordare*, germ.: *verstimmen*), a distruge, a altera acordul unui instr. Astfel de multe ori găsim expr. *timpani scordati*, cari prin urmare ne dau efectul a unor simple dărăbăni. Asemenea cite o dată se schimbă acordul unui instr. de coarde pentru a ușura efecte poate imposibile cu acordul ordinar; nu ie rar că intilnim coarda gravă a violinei sau a violei pogrătită mai jos de acordul obicînit. Paganini acorda adese coarda gravă a violinei in *si* bemol in loc de *sol* și sint compozițiunii de Tartini, Biber, Nardini, Campagnoli ș. a. cari necesitează un acord anumit al violinei. Chitara asemenea intrebuintază adese acest artificiu, acordindu-se coardele astfel ca libere să deie notele principale ale gamei in care se cîntă.

Desaeschi, tonalitate indiană, corespunzind oare cum gamei lui *re* minor bazată pe sensibilă

și fără gradul al patruilea:

*do ♯. re. mi. fa. *, la, si ♯. do ♯.*
Desaki sau *Desakri*, tonalitate indiană corespunzind oare cum seriei:

la ♯. si, do, re ♯. mi. fa. sol ♯. la ♯.

Descar numele unei vechi *Răgina* (v.) indiană, in a căreia scară lipsește unul sau mai multe grade.

Deschis, epitet aplicat sunetelor obținute in corn fără aplicarea minei in pavilion (fr.: *sons ouverts*) prin opoziție cu acele obținute prin acest mijloc, numite *astupate* sau *inchise* (fr.: *sons bouchés*). *Tuburi d.-e* se numesc acele cari au un capăt astupat, ca naul de ex. *Quinte* sau *octave d.-e*, se zice cite o dată despre quintele sau octavele *paralele* (v.). *Canon d. v. Canon*.

Descifra (a) (tr.: *dechiffrer*), a ceți la prima vedere o bueată muzicală; se zice mai cu samă despre muzica instr.-ală.

Descriptiv, epitet ce se aplică unor compozițiunii ce tind a evoca in auditor ideia hotărătită a unui fenomen, a unui eveniment ș. a. Deja de prin sec. 16 au fost compozitori conduși de această dorință și in cursul timpului îi vedem cercind a descrie prin muzică nu numai farmecele anotimpurilor, grozăviile resboaielor, furile furtunelor pe mare și uscat, dar începind de la liniștea și tăcerea unei nopți de vară până la haosul ceresc. Ie adevarat că suținute de un program (v.)

cu artă alcătuit, aceste compozițiuni adese reușesc până la un punct a evoca în noi imaginile dorite de compozitor. Dar, lipsite de aceste explicațiuni, și exceptând pe de o parte imitațiunile muzicale ale cîntului păsărilor, ale altor diferite vete naturale sau caracteristice, artificii cunoscute în general sub numele de muzică *imitativă* (v.) și pe de altă parte convențiunile *culorei locale* (v.), muzica așa zisă d.-ă ie cu drept cuvînt trecută între iluziunile muzicale.

Des dur, în terminologia germ.-ă = *re* bemol major.

Desemn, mic motiv caracteristic prin ritmul seu, care revine o dată sau mai de multe ori în formațiunea unei fraze mu-

zicale și dindu-î prin aceasta o unitate ritmică.

Desi, tonalitate indiană (v. *India*).

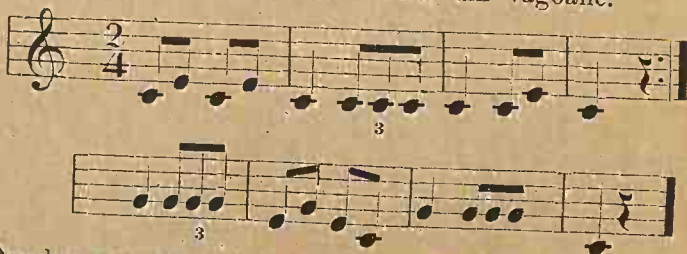
Desiderio, *con d.* (it.) = cu dorință, termen de expr.

Deslegare = rezoluție (v.).

Desmoll, în terminologia germ.-ă, = *re* bemol minor.

Dessus (fr.) = superior, întrebuintat în acelaș sens cu *soprano* (v.) atît în ceia ce privește vocea cit și alipit pe lingă numele unui instr., indicînd atuncî varietatea cea mai acută din familia acelui instr.

Deșteptarea, *Zorile* sau *Diana* semnal militar dat cu, trîmbița sau darabana în ganizoane pentru scularea oamenilor. În voiaj; servă pentru pogorîrea oamenilor din vagoane.



Darabana nu dă decît desenul ritmic.

Destra (it.) = dreapta, se subînțelege *mano* = *mana* (v.).

Desunire sau *separațiune* numeau teoricianii greci (Διάσπασις) tonul complementar (v.) ce despărțea cele două tetracorde ce formează octava și care, după cum se alipea la unul sau la altul din aceste două

tetracorde dădea diviziunea armonică sau aritmetică a octavei (v. *Diezeugmena*)

Desunit se zice despre gradele ce nu poartă numiri alăturate în seria celor șapte denumiri; astfel *mi* și *la* sint *grade d.-e.*

Desvolta (a) în arta compozițiunei ie a scoate foloase dintr'o temă dată sau simplu din unul sau mai multe motive, prezentîndu-le sub diferite aspecte,

din punctul de vedere al armoniei și al tonalității, combinându-le în diferite moduri ș. a. În special se dă numele de *Desvoltare* (fr.: *Developement*, germ.: *Durchführung*, în formele mari instr.-ale ale muzicii moderne, părții în care temele sînt prelucrate într'un mod liber, și care, urmînd ne mijlocit după *expunerea* temelor îe urmată de ultima reluare a acestora, ca încheiere. În compozițiunea fugei se dă acest nume părții ce urmează după *contra-expunere*, cînd aceasta există, sau după *expunere*, cînd *contra-expunerea* îe suprimată, și în care tema sau responsul îe prezentat în diferite tonalități relative. Se mai numește și *repercusiune*. După *desvoltare* urmează *strela*, toate aceste părți separate între îele prin mici *episoade* formate tot din *desvoltarea* motivelor din temă.

Detaché (fr.) = deslegat, deosebit, v. *Staccato*.

Determinato (it.) = determinat, hotărit, termin de expr., cerînd o accentuare pronunțată a ritmului.

Détoner (fr.) = a distona (v.).

Detz v. *Decem*.

Deuterus cuvînt gr. latinizat, = al doilea, nume dat la al doilea ton al Cîntului plan (v. *ton*).

Deux-quatre (fr.), măsura în $\frac{2}{4}$.

Devoto sau *con devozione* (it.), termin de expr., cu devoțiune, cu religiozitate, într'o mișcare moderată.

Dextra (lat.) = dreapta, se subînțelege cuvîntul *manu* = mină (v.).

Dez sau *Dezem* v. *Decem*.

Dezime (germ.) = decimă (v.).

Dhak, *Dhaka* v. *Dac*.

Dhol, *Dhola*, *Dholaha* v. *Dol*.

Di, silabă servînd în *paralagie* (v.) și corespunzînd lui *sol*. A servit asemenea și în modurile de solfiare numite *bebisatio* (v.) și *bocedisatio* (v.) în cea întăi corespunzînd lui *re* diez și în a doua lui *mi*.

Di (it.) prep. traducîndu-se prin *de* sau prin genitiv: *Tempo di marcia* = mișcare de marș.

Diacomatică, *Schimbare d.* s'a numit înlocuirea reciprocă a două sunete diferînd printr'o comă (v.).

Diafonie numeau vechii Greci (*Διφωνία*) orî ce interval disonant, prin opoziție cu *Sinfonia*, nume dat intervalelor consonante. Cu sec. 9 aceste cuvinte au luat un alt sens, și anume aplicîndu-se modului de cîntare uzitat pe atunci în două sau mai multe voci, și cunoscut în general sub numele de *Organum* (v.). D. îera cîntarea în două voci și Hucbald deosebește două specii: întăia cînd o melodie fiind dată (*Cantus firmus*) cealaltă voce o urma servil la interval de quintă superioară sau quartă inferioară; și a doua cînd tot mersul în quarte paralele fiind baza, din cînd în cînd, pe cite o notă repetată a cîntului dat se făcea trecător cite un interval de

secundă sau terță. A doua specie trebuia să fie cîntată numai în două voci; în specia întâi însă vocile puteau fi reduplicate, astfel că se avea o serie de acorduri formate dintr'o fundamentală, quinta, octava și quinta acesteia, cea ce dădea o *sinfonie*.

Diagramă, propriu ie o figură geometrică simplă servind a da o idee de forma unui obiect. În muzică acest cuvînt a servit mai întâi a numi ori ce tablou servind a reprezinta scara sunebelor muzicale. Astfel la Greci iera D. sistemului unit sau a sistemului mic format din trei tetracorde consecutive, și acea a sistemului desunit sau mare în care cele două tetracorde grave, precedate de proslambanomena ierau separate de cele două tetracorde acute printr'un ton. În acelaș sens a trecut și la autorii latini. Mai tirziu D. s'a numit sistemul liniar numit în urmă *Portativ* și apoi indicațiunea tonalității, a gamei. Apoi acest nume a fost dat partițiunei unei bucăți în mai multe voci și chiar unei voci separate transcrisă după această partițiune. Astăzi acest cuvînt care a avut atitea accepțiuni deosebite ie ieșit cu totul din vocabularul muzical.

Dialog, cuvînt care înșamă un schimb de vorbe, de idei între două persoane, ie adoptat în vocabularul muzical pentru a denumi în opere comice și o-

perete textul vorbit, prin opozițiune cu textul cîntat. O com-pozițiune se zice că ie în D. sau în stil *dialogat*, cînd vocile sau instr.-ele iesă succesiv în evidență, își trec reciproc interesul melodic, cum ie de ex. în *duete, tertele* ș. a. și chiar în bucăți corale sau simfonice de un stil polifonic: cu alte cuvinte cînd vocile sau instr.-ele nu acompaniază servil o melodie principală, într'un contrapunct notă contra notă sau în acorduri ținute, ci fie care voce sau instr. vine la rîndul seu a ocupa primul rang, imitîndu-se și respunzîndu-și reciproc. Ie oare cum sinonim cu stil *fugat*.

Diană v. *Deșteptarea*.

Diapason la autorii greci și latini iera intervalul de octavă, pentru că acesta cuprinde în sine pe toate sunetele gamei (gr.: $\Delta: \pi \pi \omega \nu$ = peste toate). Autorii deosebeau *D. perfectum*, octava perfectă, *D. imperfectum*, octava micșurată și *D. super-fluum*, octava crescută. Apoi *D. cum diapente*, octavă cu quintă = duodecima, *D. cum diatesaron*, octava cu quartă = undecima și *Dis D.* = dubla octavă.

S'a numit încă D. atit seria complectă a sunetelor ce poate percurge o voce sau un instr., extensiunea, cit și timbrul obi-cinuit al unei voci mai cu samă; astfel se zice că o voce și-a ieșit din D.-ul seu cînd își forțază sonoritatea, în grav sau acut.

Factoriile de instr.-e numesc D. o tablă în care sînt însemnate măsurile necesare fabricării instr.-elor și a diferitelor lor părți.

Cea mai importantă semnificație însă a acestui cuvînt iese ca nume al unui mic instr. determinînd sunetul fix după care se acordează toate celelalte sunete muzicale (fr.: *Diapason*; it.: *Corista*; lat.: *Tonarium*; germ.: *Stimnton*, *Kammerton* ș. a.). Cu mult înainte ca Europeii să se fi gîndit la așa ceva, Chinezii fixaseră un tub ce le servea ca măsură de lungime, de capacitate și a căruia sunet servea ca punct de plecare pentru toate celelalte sunete ale sistemului lor muzical. Cu toate acestea, în Europa, în tot Evul mediu nu s'a avut nici o idee de așa ceva. Acordul instr.-elor iese ceva arbitrar, depinzînd de gustul factorilor și a instr.-istilor, cari nu se acordau după un acelaș sunet decît dacă aveau a cînta împreună. Abia în sec. 17, Solomon de Caus avu ideia de a adopta un sunet fix ca punct de plecare pentru acordarea tuturor instr.-elor și iese alese pentru aceasta sunetul dat de un tub de 3 picioare, aproximativ fa_2 de azi. Mai tîrziu sunetul tip a fost luat do_1 , dat de tubul de 8 picioare, cel mai mare al vechiului organ. Mersenne propune pe fa grav (fa_1), pe care-l calculează după mijloacele imperfecte de

care se dispunea, ca fiind dat de 96 vibrațiuni pe secundă. În 1701 Sauveur descopere mijlocul de a număra vibrațiunile și de pe atunci a început obiceiul de D.-e formate dintr'un tub cu ancie, dînd un singur sunet sau prin ajutorul unei pompe și a unei gradațiuni exterioare, dînd ori ce sunet voit. În 1711 J. Shore, trompetist în armata engleză imagină D.-ul în formă de mică furcă (engl.: *Tuning-forc*, germ.: *Stimm-gabel*), sau de U, cu un mic mănunchiu, atît de mult respindint în urmă și adoptat ca formă oficială a D.-ului. Ca sunet fix s'a ales pe la_3 , sunetul dat, iese sau octava lui gravă, de coardele libere ale violinei, violei, violoncelului și contrabasului. Totuși sunetul la_3 nu iese adoptat generalmente și în unele locuri iese preferat sunetul do_4 sau chiar altul. Cu toate acestea însă confuziunea continuă. În Germania vedem în secolii trecuți mai întăi D.-ul de cameră (*Kammerton*) adoptat pentru muzica de cameră și de orchestră cu mult mai jos de cit D.-ul orgăi după care cînta corul (*Orgelton* sau *Chorton*) de cit care iese mult mai înalt încă D.-ul cornetelor (*Kornetton*). Apoi acelaș gen de instr.-e fabricate de diferiți factori dădeau sunetele lor după un la_3 , dar acest la_3 nu iese fix, ci iese produs de diferite numere de vibrațiuni. Astfel D.-ul di-

feritelor teatre difereau mult între iese; cel de la Milan de ex. iera cu o terță mai sus decit cel uzitat la Roma. Mai mult încă pe lângă că D.-ele variau cu țările și genurile de muzică la cari se aplicau, iera și o tendință generală de a se urca. Astfel D.-ul Operei din Paris, care în 1700 iera un la_3 ce se apropria de 800 vibrațiuni pe secundă, în 1800 îl găsim aproape de 850, în 1830 de 870 și în 1858 aproape de 900! Și încă unele muzici militare aveau un D. a căruia la_3 trecea peste 900 de vibrațiuni, ceea ce dovedește că tendința de a ridica D.-ul nu venea nici de la compozitori, nici de la interpreți, ci de la factori, cari căutau a da instr.-elor lor un timbru cit mai strălucitor, mai pătrunzător. Această stare de lucruri devenea cu atit mai intolerabilă cu cit muzica instr.-ală lua o mai mare desvoltare. Deja în 1834, în urma unui congres ținut la Stuttgart, se fixază, pentru Germania, un la_3 de 880 vibrațiuni, care însă ne fiind impus cu rigoare, n'a fost mult timp respectat. Totuși cifra 880 prezinta mari avantaje și ușurinți pentru calculele acustice. În Franța s'a fixat deja din 1859 numărul de 870 vibrațiuni simple pe secundă, la 15 grade centigrade, pentru la_3 al D.-ului, și în urma unui congres general ținut la Bruxelles în 1885 acest la_3 a fost

adoptat de toată lumea muzicală drept *D. normal*.

În unele orgi, mai cu samă engleze, se dă numele de D. la un joc, de 8 p.

D. Jaulin, instr. format dintr-un mic tub, cu o ancie liberă.

D. omnicord, inst. imaginat de Guichard, din Paris, dind acordul violei: *sol, re, la, mi*.

Diapazorama, nume dat de Matrol. în 1828, la un diapazon complex format din o serie de diapazoane acordate prin semitonuri după sistemul temperaturului egal.

Diapente (gr.: Διπεντα) sau *Dioria* se numea la Greci și la autorii latini din Evul mediu intervalul de *quintă* (v.). De aici: *D. perfecta, imperfecta* sau *superflua* = quinta perfectă, micșurată sau crescută. Apoi *D. cum semitonium* = sexta minoră; *D. cum ditono* = septima majoră și *D. cum diapason* = duodecima.

Numele de D. se dă în unele orgi jocului numit în general *quintă* (v.). *D. pileata*, joc de *quintă* cu tuburi închise (acoperite).

Diapentisare (lat.) se numea de autorii vechi a merge în quinte, fie în *organum* (v.) fie în acordul instr.-elor.

Diaschisma (gr.: Διασχισμα) se numea la Greci unul din micile intervale neglijate în muzica modernă și avind raportul numeric $\frac{20^{25}}{2048}$ (v. *Schisma*).

Diaspasma (gr.: Διάσπασμα) sau *Diapsalma* (gr.: Διάψαλμα) se

numea la Greci separațiunea, pauza dintre două strofe sau versuri ale unui cînt. Mattheson numește *diapsalma* transpunerea sau variațiunea unei melodii.

Diastallic (gr.: Διασταλτικός), unul din genurile melopeei grece, apt a însufleți curajul, a provoca sentimente nobile și generoase.

Diastema (gr.: διάστημα) = interval.

Diastolica (gr.: Διαστολική) nume vechi teorician, știința punctuațiunii muzicale determinată prin cadențe și pauze, cu alte cuvinte cea ce numim noi *Frazare*.

Diatessaron (gr.: Διατεσσάρων) se numea la Greci și la autorii latini ai Evului mediu intervalul de *quartă* (v.) De aici verbul lat.: *diatessaronare*, exprimînd mersul în *quarte*, în *Organum* (v.).

Diatonic (gr.: Διατονικός) se numea unul din genurile vechii muzicii grece, și anume acel a căruia bază iera tetracordul d., format din succesiunea a două tonuri și un semiton: *mi-fa-sol-la*, prin opoziție cu cel cromatic, format din două semitonuri și o terță minoră: *mi-fa-fa[#]-la* și cu cel enarmonic (v.) format din două șferturi de ton și o terță majoră: *mi-mi^{1/4}-fa-la*. Genul d. vechi avea mai multe moduri, avînd ca notă fundamentală una din notele scării naturale, specii de octave în cari ordinea to-

nurilor și a semitonurilor varia de la una la alta. Din aceste moduri au derivat mai întâi cele opt tonuri ale muzicii bisericești și apoi cele două moduri d.-e în cari s'a restrîns muzica modernă: *major*, reprezentat prin octava lui *do* și *minor* reprezentat prin octava lui *la*. După aceste două modeluri se formează un mare număr de scări d.-e, adică în cari sunetele merg gradat prin tonuri și semitonuri în ordinea naturală, fără a se întrebuița în aceeaș octavă două sunete purtînd acelaș nume, dar unul natural și altul afectat de un accident sau ambele afectate de accidenti deosebiți.

Cuvîntul d. ie adese întrebuițat calificînd diferiți termeni muzicali. Astfel *Armonie d.-ă* se zice cînd ie lipsită de modulațiunii; *Interval d.*, care face parte dint'o scară d.-ă; *Semiton d.* cînd sunetele ce-l formează poartă nume deosebite; și altele, asupra cărora se pot găsi explicații la cuvintele respective.

Diaulos (gr.: Διάυλος) = aulos dublu, specie de flaut sau de oboi (v. *Aulos*) format din două tuburi în cari aîerul iera insuflat printr'o singură imbucătură.

Diazeuxis (gr.: Διαζευξις), *Dis-junctio* (lat.) = desunire (v.).

Dibă, *diblă*, *diplă*, vechi denumiri populare a unui instr. de coarde și arcuș uzitat pe la noi în secolii trecuți. Pro-

habil iera o specie de *rebab* (v.) arab, cu două coarde (de unde numele *dipla*), mai tirziu cu trei coarde.

Di bravura, *Aria d. b.* (it.) v. *bravură*.

Dicord (gr. *Διχορδιον*, lat.: *Dichordium*) nume dat în antichitate instr.-elor cu două coarde și în special unui instr. care s'a menținut până în sec. 18, de specia *trompei marine* (v.) dar avind două coarde și a căruia nume adevarat nu se știe care a fost.

Dictat muzical (fr.: *Dictée musicale*, germ.: *Musikdiktat*), unul din mijloacele cele mai prielnice pentru învățarea solfegiului, atit în privința ritmului cit și a intonațiunei. Constă în aceia că profesorul cintă sau execută pe un instr. fraze muzicale, începind de la cele mai simple figurî melodice și mergind gradat la cele mai complicate fraze pe care elevul le notează. Acest procedeu de instrucțiune, datează de abia de prin mijlocul secolului nostru și din nefericire iese nu numai neglijat în marea majoritate a școlilor muzicale, dar chiar în multe iese absolut necunoscut.

Didactic se zice despre tot ceia ce are un raport cu studiul muziceii, fie ca practică, fie ca teorie. Astfel opurî d.-e sint metodele, studiile, vocalesau instr.-ale, tratatele de armonie, compoziție ș. a. *Didactician* iese acel ce scrie asemenea opurî.

Didimică v. *Coma*.

Diepaga una din tonalitățile secundare ale vechii muzicii a indienilor (v. *Ragina*).

Diepardhur, figură ritmică în muzica indiană.

Dièse (fr.) = diez (v.).

Dies irae, (lat.) primele cuvinte și titlul unei rugăciunii ce formează a doua parte a unui *Requiem* (v.). Textul acestei rugăciunii, care a fost atribuit la diferiți autorî, și pare a fi anterior sec. 13, a dat ocaziune compozitorilor a scrie desvoltate bucăți muzicale. Primele șase strofe descriu sfârșitul lumii și judecata de pe urmă, cu imagini teribile luate din diferite texturi religioase, și restul de 11 strofe formează ca un fel de rugăciune exprimind frică, căință și speranță. Palestrina, Durante, Pergolese, Haydn, Cherubini, Mozart, Brahms, ș. a. și-au încercat fiecare geniul lor pe acest text, dar nici unul n'a ajuns la o așa putere de expresiune ca Berlioz; și totuși cu toată superioritate geniului lor muzica ce au scris nu produce asupra credincioșilor impresiunea ce produce simpla melodie gregoriană tradițională ce însoțește acest text, melodie care constituie un exemplu caracteristic în care se poate vedea măreția și austeritatea vechiului mod hipodorian într'un grad ce nu l'ar putea atinge minorul modern.

Diesis numeau teoricianii greci (*Διέσις* = diviziune) mai multe

intervale mici, șferturi, treimi, jumătăți de ton, provenind din întrebuintarea genurilor lor: diatonic, cromatic, și enarmonic. Cele mai principale și în special cari au purtat numele de D. au fost: *D. pitagoric*, provenind din excedentul quar-tei asupra terței majore (două tonuri mari), cu raport numeric $^{256}_{243}$, numit încă *Lima* (v. *Apotoma*). *Marele D.*, cu raport numeric $^{648}_{625}$ și *Micul D.*, cu raport numeric $^{128}_{125}$, numite încă enarmonice. Sec. 15 și 16 căutind a reproduce miraculoasele efecte ale muziceii antice prin o mare varietate în înălțimea sunetelor au readus la modă în teorie și au cercat a aduce și în practica instr.-elor vechile D., creind instr.-e cu un mare număr de coarde și taste (v. *Linceo*, *Clavacin universal* ș. a.). Ie știut că aceste încercări n'au avut un succes durabil. În muzica modernă D. a ieșit din uzul demonstrațiunilor teoretice, cari nu mai întrebuintază decit expr.-a *Comă* (v.) pentru denumirea intervalelor mai mici de $^{25}_{24}$, dar numele de D. a trecut la semnul suitor de alterațiune al sunetului (v. *Diez*). *Diez* (fr.: *Dièse*, *Dièze*, germ.: *Kreuz*, it.: *Diesi*, *Diesis*) numele semnului # care în notațiunea muzicală indică ridicarea cu jumătate de ton a intonațiunei notei înainte careia ie pus. Originea acestui semn ie în litera b (v. *Accident*); dar

numai cu sec. 15 accețiunea ce dăm azi acestui semn capătă numele de D. și o strictă separațiune între semnele becar și diez nu începe a se stabili decit cu sfirșitul sec. 17. D.-ul într'o bucată muzicală se poate prezinta sau *accidental* (v.) sau *constitutiv* (v.). În armatură (v.) diezii se pun în ordinea următoare: *fa, do, sol, re, la, mi, si*, adică din quintă în quintă suind. Dacă în constituțiunea unei game avem nevoie a sui intonațiunea unei note cu un ton, se întrebuintază semnul *dublu-diez* (v.). Pentru a anula un D. se pune notei ce a fost *diezată*, un *becar* (v.).

Diezeugmena (gr.: *Διζευγμένα*), *Disjuncta* (lat.) = desunite, se numea în muzica greacă și la autorii latini ai Evului mediu notele tetracordului al patrulea (*si₂, do₃, re₃, mi₃*) numit iel însuși *diezeugmenon*, al dezunitelor, fiind că iera separat de al doilea, *meson*, printr'un ton complementar, *diazeuxis*. *Diezeugmenon diatonos* se mai numea încă gradul al treilea al acestui tetracord, *re₃*, notă numită de obicei *Paraneta d.-on*. Diferențial se zice despre acele dintre sunetele rezultante (v. *Rezultant*) a căror număr de vibrațiuni ie egal cu diferența între numerile vibrațiunilor sunetelor fundamentale (v. *Batament*). *Diletant* (it.: *dilettante*), propriu ie acel care simte plăcere ascultind muzică și prin urmare ar fi acelaș lucru cu *amator* (v.).

Această semnificațiune chiar a avut-o la început acest cuvint. Cu desvoltarea virtuoizismului vocal însă cuvintul D. a trecut din Italia în celelalte țări și a început a se face o deosebire între amatorul adevărat, iubitor și cunoscător de muzică, dar fără a o profesa, și D.-ul, care asemenea iubește muzica fără a o profesa, dar și fără a o cunoaște altfel și nejudicând-o decit după plăcerea ce-i procură urechilor sale. Mai cu samă în Franța cuvintul D. a luat această semnificațiune și o importanță istorică prin luptele inverșunate și discuțiunile pasionate din a doua jumătate a sec. 18 dintre partizanii muziceii franceze și acei ai muziceii italiene. Totuși acei ce nu cunosc această deosebire dintre cuvintele amator și diletant, le confundă adese ori.

Diligente sau *con diligenza* (it.) = cu sirguință, termin de expr.

Diludium (lat.), ie întrebuințat uneori în locul expresiunii *interludium*, intermediu, m a i cu samă pentru frazele intercalate între deosebitele versete ale unui coral armonizat.

Diluendo (it.) termin de expr., se întrebuințază în acelaș sens cu *morendo* sau cu *perdendosi*.

Dim. sau *dimin.*, presc. în loc de *diminuendo* (v.).

Diminué (fr.) = micșurat (v.).

Diminuendo (it.) = micșurind, termin de expr., de nuanțare, indicind o descreștere gradată în intensitatea unui sau a unei

serii de sunete, și prin urmare ie indentic cu *decrecendo* (v.).
Diminuio (it.) = micșurat (v.). Acest épitet se întrebuințază cite o dată și în loc de *înflorit* (it.: *florito*) vorbindu-se despre *contrapunct* (v.).

Diminutio (lat.) = micșurare, se numea în terminologia latină a vechei notațiunii măsurate înjumătățirea duratei notelor, astfel că se executau cași cum ar fi avut o valoare pe jumătate mai mică decit cea indicată prin figură. D. iera indicată grafic prin o linie verticală trasă peste semnul indicind măsura și avea oare cum sensul terminului de mișcare modern *Allegro*, adica indica o mișcare mai vioaie. O remășiță din aceasta ie semnul măsurii *alla breve* de azi: C . Cite o dată această D. iera indicată prin cifrele 2 sau 3 puse la început după semnul de măsură: 0 2 sau 0 3 sau în cursul bucaței prin fracțiunile $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{2}$ ș. a., de unde s'a numit aceasta nu o D. ci o *proportio* (v.). Efectul de D. iera anulat prin semnele de *integer valor* (v.) și fracțiunile de *proportio* prin resturnările lor: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{6}$ ș. a.

În compozițiune se dă acest nume la un artificiu foarte uzitat în formele stilului fugat, și care constă în reproducerea prin note de valori mai mici a unui motiv deja prezintat prin note de valori de obicei de două ori mai mari; ie cu

alte cuvinte contrarul agravațiunii (v. a *agrava*).

Se da încă acest nume (fr.: *Diminution*) unui procedeu de figurațiune a melodiei pus în faovare prin lăuțiști și claveciniști secolilor trecuți, cari ne putînd da o lungă durată unei note, o înlocuiau prin note de valori mai mici, dar ocupînd în total aceeași durată, astfel de ex. în loc de o jumătate a repeta 4 optimi sau 8 șasesprezecimi, ș. a. Mai totdeauna compozitorul lăsa aceeași la fantazia și gustul interpretului.

Dinamică (gr.: *δυναμικ*) = putere, iera în terminologia muzicală a vechilor Greci, denumirea sub care se înțelegea relațiunea, influența unui sunet în raport cu altele. Această semnificațiune a păstrat-o și în vechia teorie a muzicii apusene, astfel că s'a dat numele de sunete sau note dinamice atît toniceî cit și celorlalte grade importante ale gamei.

În muzica modernă s'a dat numele de *D.* părței ce se ocupă cu intensitatea sunetelor, cu efectele provenind din opozițiunea contrastantă de *forte* și *piano*, și de creștere sau descreștere gradată a sunetelor, de nuanțare prin urmare, care constituie unul din mijloacele cele mai puternice ale expresiunii muzicale.

Dinamometru, instr. pentru a se măsura puterea de tensiune a coardelor.

Dindimi specie de dairea indiană.

Dionisiî v. *Bacanal*.

Diopos (gr.: *διωπος*) se numea la Greci un fluer cu două borte laterale.

Dioxia se numea une ori la Greci (*διωξία*) intervalul de quintă, numit de ordinar *diapente* (v.).

Dipaca sau *Diepaga*, în terminologia vechei muzici indiene numele unei tonalități, a cincea, a cărei gamă ar corespundea oare cum seriei:

si, *, *re* #, *mi*, *fa*, *sol* #, *la*, *si*.

Dipari, prima *sruti* (v.) din semitonul *fa-fa* # în sistemul muzical al indienilor.

Dipla v. *Diba*.

Diplasion se numea la Greci (*διπλάσιον*) o diviziune ritmică corespunzînd oare cum măsurilor ternare moderne. În Evul mediu s'a întrebuițat acest cuvînt în același sens cu *diapason* (octavă) și *dis-D.* în loc de *dis diapason*. În sfîrșit numele de *D.* a fost dat în secolul trecut mai întîi de J. A. Stein din Augsburg (1758), apoi de Kaufman din Gotha (1779) la o specie de piano cu două claviaturi, *Vis-à-vis* (v.).

Diple, semn întrebuițat în notațiunea muziceî Bisericeî orientale și care pare că ar da noteî deasupra căreia se pus o valoare de două bătăi (gr.: *διπλή* = dublu). Autorii muziceî bisericesti uzitate pe la noi nu-l citează.

Direct, adj. întrebuițat în terminologia muzicală aplicîndu-se la diferiți termini. Astfel

un acord ie in stare d.-ă cind la partida cea mai gravă se află fundamentala lui. Mișcarea armonică ie d.-ă cind partidele merg in aceeaș direcțiune, fără a păstra între iele aceeaș distanță, cea ce ne-ar da o mișcare paralelă (v. *Mișcare*). *Quintă* sau *octavă d.-ă* avem atunci cind mișcarea directă conduce de la un interval cén'a fost quintă sau octavă la o quintă sau la o octavă (v. *Mișcare*). *Anticipatia* (v.) asemenea poate fi d.-ă, cind nota anticipată ie auzită la aceeași partidă.

Dirge (engl.) = cînt funebru.

Diridje, specie de darabană arabă, cu corpul foarte lung.

Dirija (a), ie a supraveghia interpretarea unei lucrări muzicale, și in special a călăuzi pe diferiții artiști ce concură la execuțiunea ieii. In adevăr reușită execuțiunei unei lucrări artistice depinde mult de la modul de a fi înțeleasă de interpretii ieii. Ori, la execuțiunea unei opere, a unei simfonii, a unei bucăți corale sau orchestrale, nu avem a ținea samă numai de influența unui interpret unic, ci a unui mare număr de executanți; de aici nevoia unui *dirijor*, a căreia sarcină ie foarte importantă. Mijloacele de care dispune iel pentru a face să valoreze modul seu de a înțelege interpretarea lucrării a căreia execuțiune are a dirija, sint foarte mărginite, și mai mărginite încă la exe-

cuțiunea propriu zisă decit la repetițiunii, cind poate avea recurs la cuvint, la reluarea pasajelor ambarasante sau a acelor in care executanții s'au rătăcit, la marcarea ritmului prin lovituri cu piciorul sau cu bagheta in pupitru, ș. a., lucruri care-i sint absolut interzise in timpul execuțiunei, cind pentru a-și exprima intențiunile, iel nu are decit privirea și brațul seu. Funcțiunea brațului drept ie ca prin ajutorul baghetei (v.) să indice gradul de repegiune, mișcarea, și timpii principali ai măsurii (v. a *bate*). De ordinar mărimea spațiului parcurs de baghetă ie in raport cu gradul de intensitate dorit: mișcări mici pentru *piano*, mișcări largi pentru *forte*; lărgirea din ce in ce a spațiului parcurs de baghetă indică un *crescendo*, contrarul un *decrescendo*, dar gradatiunile in intensitate cer și intervenirea minei stingi. Menținerea baghetei in loc indică o coronă, a căreia incetare ie indicată printr'o mică mișcare in aceeași direcțiune, după care se reia măsura. O privire aruncată unui cîntăreș sau unui instr.-ist poate să-i indice o intrare sau să-l facă atent asupra unui efect de detaliu. In afară de acestea sint proceduri individuale pe care numai o oare care practică făcută împreună poate să le stabilească între dirijor și dirijați. Berlioz, R. Wagner, K. Schröder, ș. a.

au scris detaliat asupra artei de a dirija.

Dis, în terminologia germană, = *re diez*.

Di salto sau *saltato* (it.) se zice despre contrapunctul procedind constant prin grade desunite, săltind (v. *Contrapunct*).

Discantus (lat.), *Dechant* (fr.) îe numele ce se da în Evul mediu mai întâi cîntului al doilea ce se executa pe lingă un cînt dat, care îera de obicei ținut de tenor și se numea *cantus firmus*, și apoi însuși acestei specii de armonii embrionare în două voci, care s'a desvoltat din vechiul *organum*, dar de care se deosebea prin aceia că pe cînd acesta îera bazat pe mișcarea paralelă, D. îera bazat pe mișcarea contrară. D. apare în sec. 11, dar documentele din acest timp sînt așa de rare și toate numai în notațiune, neumatică, astfel că nu se poate preciza nimic asupra acestui period și numai cu sec. 12 începe istoria discantului, care în fond nu îera alt ceva decît un contrapunct (v.) în două voci, la început notă contra notă, apoi ornat, mod desvoltat mai cu samă în Franța, unde aceste specii de ornamente îerau numite *fleur-velles*. Cite o dată D. îera scris, dar de multe ori îera improvizat de cîntăreți; îe un obicei care remîne mult timp în vigoare și care îe cunoscut în Franța sub numele de contrapunct *sur le livre* (pe carte) și

în Italia *alle mente* (din memorie). D. îera de regulă încredințat vocii celei mai acute, ceia ce face că mai tirziu s'a dat numele de D. însuși acestei voci, semnificațiune ce și-a păstrat și azi în terminologia germană, unde *Diskant* îe acelaș lucru cu *sopran*. Cu sec. 13 D. îea o desvoltare mai mare și anume nu se mai mărginește la două voci, ci întrebuintază 3 (*triplum*) și 4 voci (*quadruplum*). Se înțelege că aici partidele trebuiau a fi scrise și nu mai putea fi chestiune de improvizare, obicei care nu persistă decît pentru detalii. Această periodă, care are meritul de a fi antemergătoarea marelui periode de înflorire a stilului contrapunctului vocal, ne prezintă totuși cele mai uimitoare bizarerii de stil, până la aceia a ne întreba dacă a fost vre o dată posibil a se considera ca combinațiuni armonice aglomerațiunile de sunete simultanee ce se întilnesc în scrierile celor mai renumiți *discantiști*. În adevăr în compozițiunile aceluși timp găsim nu numai suprapunerea de melodii deosebite, dar chiar textele acestor melodii îerau deosebite. Astfel se văd exemple în cari pe cînd tenorul cînta o melodie cu un text religios latin, sopranul cînta un cîntec popular în limba vulgară și basul își îndeplinea rolul pronunțînd cuvinte fără șir, numai prezentînd vocale sonore; așa

că dacă cu adevărat aceste compozițiuni se executau astfel după cum erau notate și după cum le-au transcris muzicografilor ce s'au ocupat în special de acele timpuri (Fetis, Coussemaker, Clement, ș. a.) iele nu puteau da decît un adevărat șarivari, a căreia tolerare nu ne-o putem explica decît prin faptul nestabilirei tonalității și prin aceea că se găsea un farmec în însuși nouitatea lucrului. În manuscriptele de prin sec. 12—15 se găsesc tratate de diferiți autori, vorbind despre regulile și legile la cari iera supus D., începînd de la Fracon din Colonia, care dă cel întîi definițiunea acestui contrapunct primitiv. Cea mai mare parte din aceste tratate au fost publicate în colecțiunile abetelui Gerbert și ale lui Coussemaker.

Discordă (a se), ție a pierde acordul, așa ca diferitele sunete emise sună rău între iele.

Discordanță, relațiune a două sau mai multe sunete cari nu au raporturi armonice între iele. D. se deosebește de *disonanță* prin aceea că această din urmă îndeplinind oare cari condițiuni, poate fi admisă în muzică, pe cînd discordanța, formată din sunete ne acordate împreună, nu poate figura cu nici un chip.

Discreto sau *con discretione* (it.), expr. întrebuițată mai cu seamă în acompaniamente, amintind acompaniatorului a nu

căuta să iasă în relief în dauna solistului și a efectului general.

Disdiapason se numea la Greci (*δισδιάπασσών*) dubla octavă. În muzikie se dă numele de D. scării diatonice cuprinse în limitele a două octave.

Disdis v. *Disis*.

Dis dur, în terminologia germană, *re* diez major.

Disis în terminologia germană, *re* dublu diez.

Disjunctio (lat.) v. *Desunire*.

Diskant (germ.), v. *Discantus*.

În cuvintele compuse se întrebuițază în acelaș sens cu *sopran*.

Dis moll, în terminologia germană, tonalitatea lui *re* diez minor.

Disonant, epitet aplicat cuvintelor *interval*, *acord*, *armonie* (v. *Disonanță*).

Disonanță sau *interval disonant*, împărechiere a două sunete, cari luate împreună produc o impresiune mai mult sau mai puțin aspră asupra auzului, ceea ce face a se califica D.-ele de intervale diplăcute, prin opoziție cu *consonanțele*, intervale plăcute auzului (v. *Interval*). D.-e sînt intervalele de secundă, septimă precum și celelalte intervale cînd sînt crescute sau micșurate; iele au raporturi numerice mai complicate decît consonanțele.

Acordurile cari conțin în formațiunea lor D.-e se numesc *acorduri disonante*, cari la rîndul lor ne dau o *armonie disonantă*, fie luată în sensul de

parte a studiului armoniei care se ocupă cu acordurile disonante, fie ca schelet armonic al unei compozițiuni. Acorduri disonante sînt acordurile de 4 și 5 sunete (acorduri de septimă și nouă), acordurile alterate și acordurile de 3 sunete în cari se introduc D.-e prin suspensiuni. Aceste acorduri în general nu pot servi ca puncte de repaus și cer totdeauna în urma lor o *rezoluțiune* (v.). Asemenea pentru a se slăbi efectul prea aspru al unor intervale disonante, îele au nevoie de o *preparațiune* (v.), care preparațiune se face în diferite moduri. În general în armonie se înțelege prin cuvîntul D. însuși nota superioară a intervalului disonant cuprins în acel acord; astfel în acordul *sol-si-re-fa*, D. iese nota *fa*.

Prin expr. D. *naturală* se înțelege raportul dintre gradele 4 și 7 ale gamei diatonice (*tritonul*) și prin extensiune se dă numele de *acorduri disonante naturale* acordurilor ce conțin această D., adică acordurilor formate pe dominantă. Toate cele lalte D.-e sînt *artificiale*.

Dissolutio (lat.) = *Eklisis* (gr.); v. *Ecbole*.

Dissonance (fr.), *Dissonanz* (germ), v. *Disonanță*.

Distona (a). Îe a ieși cu vocea din intonațiunea cuvenită, fie momentan, fie părăsind cu totul tonul în care s'a început a se cînta. Aceasta poate proveni din două cazuri: Sau se

dă sunetelor o intonațiune falsă, luîndu-le sau prea sus sau prea jos, ceia ce aduce o pogorire sau o suire gradată și aproape nesimțită: sau luînd un interval altul decît cel scris, ceia ce are de rezultat transpunerea brusca a restului bucăței într-un alt ton și prin urmare discordanță cu acompaniamentul sau cu ceilalți cîntăreți. Disonarea constituie unul din defectele cele mai obișnuite ale cîntăreților cu studii insuficiente, fie în exercitarea organului vocal, fie în educațiunea auzului. Corurile fără acompaniament foarte adese ori termină în alt ton decît în acel în care au început; de obicei mai jos. Une ori această D.-are are cauze pur acustice: vocile, lăsate în libertate, nu atacă exact semitonurile temperate, ceia ce, mai cu samă în bucățile cu multe modulații, cari prin urmare aduc un mai mare număr de semitonuri, provoacă o D.-are. Cele mai de multe ori însă acest efect provine din faptul că tot corul îe atras de unul sau ciți-va coriști cari au defectul de a distona.

Dital-harp (engl.), nume dat de E. Light, din Londra la o specie de harpă, inventată de îel către 1798. O serie de bumbi puși de o parte și alta a instrulului permitea a ridica cu un semiton intonațiunea coardelor. În 1830 Brinmeyer dădu acest nume unei alte varietăți de harpă, de o formă mică, portativă.

Ditiramb ȋera la Greci ($\Delta\iota\theta\upsilon\rho\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$) un imn cîntat în onoarea zeului Bacus și prin extensiu-ne genul de poezie celebrînd pe acest zeu. Unul din cei în-tîi poeți cari au practicat a-cest gen a fost Arion, din Metimna, care a trîit în sec. 7 în. de Chr. Aceste imne ȋerau cîntate de un cor format din un mare număr de coriști, cari executau în acelaș timp o serie de diferite evoluțiuni im-prejurul altarului zeului. D.-ul ȋe considerat ca origina și prima formă a Tragediei.

Dito (it.) = deget.

Diton (gr.: $\Delta\iota\tau\omicron\nu\varsigma$, lat.: *Ditonus*), în terminologia vechie, inter-val format din două tonuri: terța majoră. În orgile vechi, se dă acest nume unui joc dînd terța tastei apăsate.

Dittanaklasissau Dittaleloklange, nume dat de factorul M. Mül-ler din Viena, unui instr. in-ventat de ȋel cître 1800. ȋera o specie de clavir dublu, cu coarde verticale și cu două claviaturi puse de o parte și alta a instr.-ului, și sunînd una octava celeilalte.

Div, presc. în loc de *divisi* (v.).

Diva (it.), zeiță, nume dat în Italia, de unde a trecut la ce-lelalte țări, unei cîntărețe ex-cepționale atit prin vocea ȋei cit și prin calitățile ȋei artis-tice cîpătate prin studii. D. într'o companie lirică ȋe punc-tul de miră a tuturor, idolul publicului, care o aplaudă cu entusiasm și îi face manifes-

tațiuni adese exagerate. Ca și mulți alți termîni din limbajul artistic însă și acest titlu a fost cu așa galantonie între-buîntat, că a ajuns aproape un termin ironic, atribuindu-se diminutivul fr. *divette* pînă și la cîntărețe de cafe-concert.

Diverbia (lat.) v. *Cantice*.

Divette (fr.) v. *Diva*.

Divertimento (it.), *Divertissement* (fr.) petrecere, distracțiune, cu-vînt întrebuîntat pentru a de-numi deosebite bucăți, în ge-neral de un stil mai mult sau mai puțin liber, de o factură fără pretențiuni de regularitate în formă. Astfel s'a dat acest nume, mai cu samă în Franța, părții coregrafice a unei ope-re, a unei feerii, compuse din pantomime și dansuri. În sec. 18 s'a numit chîiar astfel mici poeme puse în muzică și des-tinate teatruilor de societate.

— Apoi s'a numit încă astfel compozițiuni instr.-ale în mai multe mișcări, pentru 5, 6 sau mai multe instr.-e de coarde sau de suflare; ȋera o specie de *Suite*, cari se deosebea de vechiul *Concert* (v.) prin o factură mai liberă și prin stilul lor, mai puțin polifon. Mo-zart a scris 22 de divertimente de acest gen.—Mai tirziu s'a dat încă numele de D. la speciil de fantazii sau rapsodii pe mo-tive populare, pentru piano, sau pentru piano și instr.-e; astfel ȋeste *Al'ongarèse* de Schu-berth.—În fine în Fugă se dă acest nume perioadelor de tran-

siție formate din imitațiuni bazate pe motive din temă sau contra-temă, părți numite în general *episode* (v.).

Divinare, joc de orgă.

Divisurum (lat.) în terminologia latină, numele tetracordului al patrulea al vechiului sistem (v. *Diezeugmenon*).

Divisi (it.) = împărțiți, cuvânt ce se întâlnește în partițiunile de orchestră pe portativele instr. elor de coarde, și pe partidele separate ale acestor instr.-e, la pasaje cari conțin coarde duble sau acorduri, indicind că în aceste locuri instr.-iști ce cântă pe aceeași partidă, trebuie să se separe, unii executind notele superioare, iar alții cele inferioare.

Divisio modi sau *Punctum divisionis* (lat.) v. *Punct.*

Diviziunea ie o operațiune din studiul matematic al sunetelor prin care raportul reprezentind un interval dat ie parcelat în două sau mai multe porțiuni sau prin care între două mărimi date se caută a se introduce una sau mai multe altele intermediare. După modul cum sint calculate proporțiunile dintre aceste diferite mărimi, D. ie calificată de *aritmetică*, *armonică* sau *geometrică*.

D. aritmetică dă raporturi inegale, dar prezintind aceiaș diferență între membrii lor. Cind diferența între membrii raportului dat ie de 1, atunci se multiplică acest raport cu numărul părților ce ie a se

face și între numerile astfel capatate facem o progresiune cu rațiunea 1. Astfel de ex. dacă ie a se face D. aritmetică în două părți a octavei do_1-do_2 , a căreia raport ie $\frac{2}{1}$; înmulțim acest raport cu 2, ceia ce ne da $\frac{4}{2}$ și progresiunea va fi 4: 3: 2, ceia ce ne dă $\frac{4}{3}$, quarta dreaptă (do_1-fa_1) și $\frac{3}{2}$, quinta perfectă (fa_1-do_2), adică D. aritmetică a octavei do_1-do_2 ie $do_1-fa_1-do_2$. Asemenea dacă voim a face D. aritmetică a octavei do_1-do_2 în trei părți, înmulțim raportul $\frac{2}{1}$ prin 3, ceia ce ne dă $\frac{6}{3}$ și progresiunea va fi 6: 5: 4: 3, care ne dă raporturile $\frac{6}{5}$, terța minoră (do_1-mi_1), $\frac{5}{4}$, terța majoră (mi_1-sol_1); $\frac{4}{3}$, quarta dreaptă (sol_1-do_2). Cind diferența dintre membrii raportului ie mai mare decit 1, se urmază acelaș drum, numai rațiunea progresiunii trebuie să fie egală cu această diferență. Astfel dacă ie a se face D. aritmetică în trei părți a decimeii do_1-mi_2 , a căreia raport ie $\frac{3}{2}$, înmulțind cu 3, avem $\frac{15}{6}$ și progresiunea va fi 15: 12: 9: 6 ceia ce ne dă raporturile $\frac{15}{12}$ sau $\frac{5}{4}$, terța majoră (do_1-mi_1), $\frac{12}{9}$ sau $\frac{4}{3}$, quarta dreaptă (mi_1-la_1) și 9: 6 sau $\frac{3}{2}$, quinta perfectă (la_1-mi_2).

D. armonică dă raporturi inegale cu diferenți inegale între membrii lor. Pentru a obține terminul intermediar se scade terminul cel mai mic din cel mai mare, diferența astfel ca-

patată se înmulțește cu terminul cel mai mic, produsul capatat se împarte prin suma terminilor, către coeficient se adaugă valoarea terminului cel mai mic și rezultatul iese membrul intermediar al progresiunii. Astfel dacă de ex. iese a se face D. armonică în două părți a octavei do_1 - do_2 , a căruia raport iese $\frac{2}{1}$, se face diferența între termeni, care iese $2 - 1 = 1$, care diferență se înmulțește cu terminul cel mai mic $1 \times 1 = 1$; produsul astfel capatat se împarte prin $2 + 1 = 3$ suma ambilor termeni, ceea ce ne dă $\frac{1}{3}$ către care se adaugă valoarea terminului cel mai mic și $1 + \frac{1}{3}$ iese membrul intermediar al progresiunii, care iese $2 : 1 + \frac{1}{3} : 1$ sau $6 : 4 : 3$; această progresiune ne dă raporturile $\frac{6}{4}$ sau $\frac{3}{2}$, quinta perfectă (do_1 - sol_1) și $\frac{4}{3}$, quarta dreaptă (sol_1 - do_2). Asemenea dacă iese a se face D. armonică a sextei majore do_1 - la_1 , a căreia raport iese $\frac{5}{3}$, avem diferența 2, care înmulțită cu 3 ne dă 6; produsul, împărțit prin suma terminilor, 8, ne dă coeficientul $\frac{6}{8}$ sau $\frac{3}{4}$, către care adăugându-se terminul mic, 3, avem progresiunea $5 : 3 + \frac{3}{4} : 3$, sau $20 : 15 : 12$, care ne dă raporturile $\frac{20}{15}$ sau $\frac{4}{3}$, quarta dreaptă (do_1 - fa_1), $\frac{15}{12}$ sau $\frac{5}{4}$, terța majoră (fa_1 - la_1).

D. *geometrică* dă raporturi egale cu diferențe inegale între termeni. Terminul intermediar al progresiunii se formează scoțind rădăcina patrată din

produsul terminilor raportului intervalului dat. Astfel dacă iese a se face de ex. D. geometrică a intervalului de nonă do_1 - re_2 , a căruia raport iese $\frac{9}{4}$, produsul terminilor iese 36 și $\sqrt{36} = 6$; progresiunea va fi 9.

6 : 4, care ne va da raporturile $\frac{9}{6}$ sau $\frac{3}{2}$, quinta perfectă (do_1 - sol_1) și $\frac{6}{4}$ sau $\frac{3}{2}$, quinta perfectă (sol_1 - re_2).

Divolo, *divotamente* sau *con devozione* (it.), termeni de expr., cu religiozitate.

Dixième (fr.) = decimă (v.).

Djauac sau *Djuac*, mic fluier arab, făcut din trestie.

D-la-re v. D.

D moll în terminologia germană = *re* minor.

Do silabă adoptată în solfiare în locul vechiului *ut*, pentru a denumi primul grad al gamei majore tip. Această silabă pare că iese datorită lui G.-B. Doni, care o întrebuițează cel întâi într'un tratat ce se presupune a fi fost publicat la Paris în 1639. (*Nouvelle introduction de musique*). Azi nu se mai posedă decit manuscriptul acestui op. manuscript aflător în rezerva bibliotecii conservatorului din Paris. Cea mai veche carte imprimată care vorbește despre înlocuirea lui *ut* prin *do*, atribuindu-se acestuia din urmă o sonoritate mai bună, *ut* fiind prea surd, iese *Musico pratico* de G. M. Buononcini (Bologna 1673). Cu toată superioritatea lui *do* asupra

lui *ut*, această înlocuire nu s'a făcut în Franța decît la începutul sec. 19 și nici azi chiar într'un mod general.

Dohă = darabană (v.). În special se dă acest nume instr.-elor de dimensiuni mari (membranele avînd aproximativ un metru de diametru). Acest instr. a fost adoptat în muzicele militare mai întîi și apoi în orchestră, luat fiind de la Turci, care îl lovesc de o parte cu o specie de *mai*, a căruia capăt bombat îe acoperit cu pîslă sau cu plută, iar de cealaltă parte cu un manunchi de vergi. În Occident nu se obișnuiește decît lovirea cu mașul și de obicei D. îe asociată cu cimbalele, acelaș instr.-ist lovînd cu o mină D. și cu cealaltă cimbalele, din cari una îe fixată de cilindrul Dobei (v. *Cimbală*). Împreună cu triumphiul aceste instr.-e formează trinitatea cunoscută sub numele de *baterie* (v.). Izolată, D. îe întrebuintată în orchestra de teatru pentru a imita tunetul sau o lovitură de tun dată în departare. ș. a. efecte analoage, care-î reușesc într'un mod desul de satisfăcător; în orî cari alte cazuri însă îe superior înlocuită prin *timpane* (v.). Astăzi se fabrică dobe pentru orchestră formate dintr'o simplă membrană (v.) întinsă prin ajutorul unor șuruburi pe un cerc de metal și aceste instr.-e pe lingă avantajul de a ocupa un loc relativ cu mult mai mic,

au chiar și o sonoritate preferabilă.

Do bemol, sunet mai jos cu un semiton cromatic decît sunetul *do*. În sistemul temperat îe confundat cu sunetul *si*, astfel că dacă se poate întilni nota D. b. ca făcînd parte din unele game, se poate spune că nici o dată nu o vom găsi luată ca punct de plecare pentru formarea unei game, decît dar în exerciții teoretice, căci în practică îe evident preferabil a scrie în *si* minor, cu o armatură de doi diezi decît a scrie în *do* bemol minor, cu o armatură de zece bemoli și chiar în *si* major, cu o armatură de cinci diezi de cit în *do* bemol major, cu o armatură de șapte bemoli.

În armatură bemolul lui *do* vine al șaselea.

Doboșar îe acel ce bate doba. **Doctor în muzică**, titlu academic urmînd celui de *Bacalaureat* (v.) și care ca și acesta nu există decît în Anglia unde pare a fi fost înființat anterior sec. 15, cel mai vechi nume de D. în m. parvenit pînă la noi fiind acel al lui J. Hamboys, care a obținut gradul la universitatea din Oxford. La început acest titlu nu putea fi conferit decît de universitățile din Oxford, Cambridge și Dublin; acum mai toate universitățile engleze îl pot conferi. Se obține în urma unui examen înscris asupra teoriei compozițiunei, a acustice și a istoriei

muziceî și scrierea unei compozițiuni, pentru opt voci reale cu un acompaniament orchestral, de o durată de 40-60 minute. Taxa acestui examen ie de 500 de lei și candidatul trebuie să facă cheltuielile necesare pentru executarea compozițiunei lui. Investitura titlului se face cu mare pompă și cea mai mare parte din compozitorii englezi mai de valoare s'au supus acestui examen și au purtat titlul de D. Astfel au fost J. Bull, Arne, Burney, Calcott, Crotch, Wesley, Bishop, Greene, Boyce, Cooke, Bennett, Macfaren, Sullivan ș. a. Acest titlu a fost conferit și ca omagiu unor compozitori străini; astfel au fost Haydn, Romberg, Brahms, Joachim ș. a. Ceia ce micșurează mult titlul de D. ie că arhiepiscopul din Canterbury, printr'un straniu privilegiu, îl poate conferi fără nici un examen printr'o simplă diplomă a căreia taxă ie 1575 de lei.

Compozitorii și muzicografi germani cari se intitulează doctori sint mai totdeauna cu titlul obținut de la o facultate de filosofie, unde muzica are și iewa locul iewei. Cursurile la aceste facultăți tratează despre acustică, teorie și istorie muzicală, și examenele se întind asupra obiectelor ce au o relațiune cu muzica: filosofie, fizică, literatură ș. a. Unele universități au conferit titlul de doctor în filosofie unor muzicanți de va-

loare fără ca aceștia să se fi supus vre o dată la un examen prealabil. Astfel au fost Sponcini și R. Franz de la universitatea din Halle, F. Schneider, Marschner, Mendelssohn, Schuman, de la acea din Leipzig, Liszt, Meyerbeer, Bülow de la acea din Jena ș. a.

Dodiciupla (it.) nume dat măsurilor compuse din 12 timpî: *D. di crome* = $12/8$; *D. di semicrome* = $12/16$; *D. di semiminime* = $12/4$; *D. di minime* = $12/2$.

Do diez, sunet cu un semiton cromatic mai sus de sunetul *do*, confundat în sistemul temperat cu *re* bemol, decit care însă ie mai sus în realitate. Diezul lui *do* apare al doilea în armatură. Ca tonalitate *do diez major* care are șapte diezi în armatură, ie foarte rar întâlnit, preferindu-i-se naturalmente tonalitatea lui *re* bemol major care nu are decit cinci bemoli. În schimb *do diez minor*, care are patru diezi în armatură ie preferat lui *re* bemol minor, care ar avea opt bemoli. Afară de diezii din armatură, gama lui *do diez minor* mai iewa diez pentru sensibila *si*, și în scara melodică suitoare și pentru gradul al șasele, *la*. Schubart, în *Indeen zu einer Aesthetik* pune în cercul expresiunei acestei tonalități; pocăința și suspinul prieteniei înșălate și a amorului nenorocit (v. Caractere).
Dohl sau *Dohol* v. *Dol*.

Doigter (fr.) = degitat (v.).
Doime, figură de notă, v. *ju-*
mătate.

Doină, nume dat în general cîntecelor noastre populare cu un text trântind subiecte de dor, de jale. Numelui i se atribuie o origină latină, făcîndu-l să derive de la verbul *doleo* = a suferi, a jăli, de unde *dolina* și *doina*. Alții au văzut o analogie între D. și *Dainos* (v.) al Lituanilor, cu cari, Moldovenii au avut în diferite rînduri relațiuni diplomatice și chiar a se război. Dacă origina latină a cuvîntului îe adevărată, sau că Lituanii ar fi primii autori ai doînelor, îe un lucru ce nu se poate afirma. Sentimentul românesc ne-ar face desigur a zice că Lituanii au luat de la Moldoveni acest soi de cîntece, sau cel puțin numele lor; judecînd imparțial însă n'am putea spune dacă solii moldoveni mergînd la Lituanii le-au cîntat doîne pe cari aceștia le-au numit *dainos*, sau acolo auzînd îei cîntîndu-se *dainos*, ne-au adus în țară doîne. Mai probabil îe însă că solii moldoveni aveau altă misiune decît cea de a cînta doîne sau a învăța *dainos*. Cit pentru momentele de contact ce au avut soldații moldoveni cu acei lituanii în timpul luptelor îe probabil că îei aveau atunci altă ceva a-și spune decît a-și cînta reciproc doîne. Astfel că trebuie a conveni că doîna romînă și *dainos* lituan nu are

altă nimic comun decît o analogie fortuită în nume și în caracterul general al subiectelor ce tratează. D. fiind un nume general se înțelege că nu poate fi chestiune de o formă muzicală hotărîtă, nici în ceia ce privește măsura, nici în ceia ce privește frazarea, necerînd decît un caracter trist în ceia ce privește tonalitatea și o mișcare înceată, rară. Cele mai de multe însă ori melodiile numite doîne constau din cîteva fraze în tonalitate micră, cuprinzînd vocalize, rulade, apogiaturi și alte ornamente, exprimînd oare cum prin aceea caracterul trist al textului presărat de suspine; aceste vocalize și rulade sînt intrerupte de sunete de repauz, de note lung ținute; sînt imaginea resunetului munților, leagănul doînei, pe care cîntărețul pare că stă să-l asculte sfîrșindu-se pentru a reincepe o nouă frază. După această primă parte, de o mișcare foarte rară, aproape fără măsura hotărîtă, o specie de recitativ foarte melodios și plin de melancolie, urmează o a doua, în $\frac{2}{4}$ de obicei, contrastînd prin mișcare, mai vioaie oare cum, deși adese reminînd credincioasă tonalității minore. Fără a avea nimic comun cu *dainos* al Lituanilor, îe evident că muzica doînelor noastre, populare dincoace și dicolo de Carpați, a servit lăutarilor țigani nomazi, a fabrica specia de muzică ce face pe Ungurii

să tremure de emoțiune și care a devenit celebră în lume sub numele de *ciardaș*-uri ungu-rești; auzind însă această mu-zică se simte ușor că ȋea nu ȋe altă ceva decit doine instr.-ale, a căror ritm a fost mai mult sau mai puțin bruscat, execu-tate cu multă afectatiune și cu un sentimentalism exagerat (v. *Ciardaș*).

Doi-naș acel ce cintă doine.

Doini (a.) a cînta doină.

Dol, *Dohla, Dohlaka, Dhol, Dool, Dohol* ș. a. darabane orientale, uzitate la Arabi, la Indieni, la Persani; corpul ȋe cilindric sau ușor eliptic (ca o balercă) și membranele sint întinse prin ajutorul unor curăle; la unele membranele sint acordate în octavă; sunetul ȋe produs cu una sau două baghete, după cum servește a acompănia mu-zică instr.-ală sau simplu cîntul.

Dol. presc. în loc de *dolce*.

Dolcan, *Dulcan, Dulzain* ș. a. joc de orgă, de 4 sau 8 p. cu tuburi cu gură, mai largi jos de cit sus. Se întilnește mai cu samă în orgele germane. Nu trebuie a-l confunda cu *Dolcian* (v.).

Dolce (it.) = dulce, termin de expr., arată că sunete trebuie atacate cu dulceață, cu mode-rațiune. În aceiaș sens ȋe întrebuintată expr. *con dolcezza*. Superlativul *dolcissimo*, aseme-nia ȋe întrebuintat cite o dată.

Dolce-melo (it.) v. *Dulce-melos*.

Dolce-suono (it.) v. *Dolcian*.

Dolcian sau *Dulcian*, au fost

numite în sec. 16 și 17 instr.-e cu tubul conic și ancie dublă, specii de fagote primitive (v. *Fagot*).— În orgă se numese astfel jocuri de 8 sau 16 p. cu tuburi cu ancii.

Dolcissimo (it.) superl. de la *dolce* (v.).

Dolendo, *dotente, con dolore, doloroso*, (it.) termin de expr., cu tristeță, cu durere.

Dolzflöte (germ.) vechie specie de flaut, ne mai întrebuintat azi.— În vechile orgi, un joc cu tuburi de 8 p.

Dolzina (it.) v. *Dolcian*.

Do major (fr.: *Ut majeure*, germ.: *C dur*), scara naturală avînd ca punct de sprijin, ca tonică nota *do*. ȋea ȋe gama-tip a modului major (v.) precum paralela sa la minor ȋe gama-tip a modului minor (v.). Parti-zanii puterei expresive a diferitelor tonalități (v. *Caractere*), atribuie tonalității lui *domajor* aptitudinea de a exprima nai-vitatea, sinceritatea, inocența, limbăgiul copilăriei și gîndirea tinereței (Schubart: *Ideen zu einer Aesthetik*). Totuși această tonalitate, care pentru inst.-ele cu claviatură, fără a avea caracterele expresive ce i se atribuie, prezintă desigur cea mai mare ușurință executanților, ȋe din ce în ce mai lăsată la o parte de compozitori modernii.

Dombur, instr. cu 2 coarde și cu arcuș, uzitat la Calmuți.

Domchor (germ.) corul unei biserică catedrale.

Dominantă ȋe numele dat deo-

biceî gradului cel mai important după tonică în tonalitate. În tonalitățile vechi acest grad varia de la un ton la altul. Astfel în tonul I, D. ie quintă finalei; în II, terța finalei; în III, terța finalei; în IV, quarta finalei; în V, quinta finalei; în VI, terța finalei; în VII, quinta finalei; și în VIII, quarta finalei. În muzica modernă se dă numele de D. gradului V al gamei; acesta, făcînd parte atît din acordul de pe gradul I cit și în acel de pe gradul V, revine foarte adese ori, și după tonică ie gradul cel mai important. Numele de D. apare în sfîrșitul sec. 17, în Franța. Deja Brossard, în dicționarul seu (Paris, 1703) îi dă definițiunea.

D. joacă un rol foarte important în armonie. Acordurile formate pe acest grad, numite iele însuși *acorduri dominante*, susțin foarte bine tonalitatea, așa că sint foarte adese întrebuintate și în modulațiunii servesc minunat a stabili noul ton. În adevăr, acordul de septimă de specia I, care nu poate fi format decît pe gradul V al gamei majore sau minore, format pe un alt grad, va transforma acest grad în D. și astfel va stabili un nou ton. Mai mult, dacă pe lingă septimă se adaugă nona, nu numai noul ton va fi stabilit, dar chiar și modul acestui ton, căci după cum această nonă va fi majoră sau minoră, vom avea modul ma-

jor sau minor. Atît septima cit și nona acordului format pe D., considerate ca disonanțe naturale, se bucură de privilegiul de a fi scutite de preparațiunea obligatoare pentru toate celelalte disonanțe. Introducerea acordului de septimă dominantă în muzica modernă ie atribuită lui C. Monteverde; la cuvîntul *acord* se poate vedea pe ce se bazază această aserțiune.

Din cauza rolului important ce îndeplinește D., s'a dat și celor lalte grade ce-i sint vecine, nume derivate; astfel s'a numit *Sub-D.* gradul IV și *Supra-D* gradul VI al gamei. Asemenea unii autori dau gradului II, care vine foarte des în relațiune armonică cu D., numele de *D.-dominantei*, sau *Contra-D.*

Do minor (fr.: *Ut mineur*, germ.: *C moll*), gamă minoră avînd ca tonică notă *do*. Fiînd paralela gamei majore *mi* bemol, are ca armatură trei bemoli: *si*, *mi*, și *la*. Gama armonică cerînd semiton între gradele 7 și 8 are bemolul lui *si* anulat prin becar; asemenea de obicei ie anulat în gama melodică suitoare bemolul lui *la*. Tonalitatea lui *do* minor ie caracterizată de partizanii puterei expresive a tonalităților (v. *Caractere*) ca cea mai aptă a „exprima plîngerile duioase, suspinele, jalea unui amor nenorocit precum și căutarea consolațiunei în iubirea A-tot-

puternicului." Și în adevăr repertoriul clasic ne prezintă numeroase exemple de bucați în această calitate însoțind un text exprimând aceste sentimente (Schubart: *Ideen zueiner Aesthetik*). Între altele celebrul cor din *Judas Maccabäus* de Händel: „*Klagt, Sohne Judas klagt*“, recitativul „*Jehora du mein Vater*“ din oratoriul *Christus am Oelberge* de Beethoven ș. a.

Domp, mare darabană indiană, avind o formă octogonală.

Don (fr.), joc de orgă, v. *Avicinium*.

Donna (it.) = femeie, echivalează în muzică cu cîntăreață; *prima D.*, primă cîntăreață, cea care ține roluri de prima ordine; *secunda D.*, cîntăreață ce ține roluri de importanță mai mică.

Doc, în Japonia, nume generic al instr.-elor de percusiune.

Doppel (germ.) = dublu (v.).

D.-be = dublu bemol (v.).

D.-kreuz = dublu diez (v.).

D.-geige, nume dat cîte o dată violei de amor.

D.-griff = dublă coardă (v.).

D.-schlag = grupet (v.).

D.-zunge = dublă lovitură (v.).

Doppio (it.) = dublu (v.).

D. movimento, mișcare dublă, expr. indicînd că trebuie a da notelor o valoare pe jumătate mai mică decît cea scrisă, cum ie de ex. după o măsură de $\frac{4}{4}$ trecerea în micul *alla breve* ($\frac{2}{2}$), în care jumătatea valorază cît o patrimă de mai

înainte. Contrarul se numește *D. valore*.

Doppioni (it.), nume dat în sec. 15 și 16 la instr.-e cu ancie dublă și tub conic; după Praetorius aceste instr.-e se construiau în trei diapazoane: *bas*, cu extensiune do_1-la_2 ; *tenor* sau *alt* cu extensiune do_2-re_3 și *sopran*, cu extensiune do_3-re_4 . Naturalmente familia oboielor și a fagotelor a făcut să dispară și acestea ca și multe altele.

Doquet sau *Toquet* (fr.), v. *Toccatto*.

Doric, unul din vechile moduri ale muziceii grece, bazat pe dominantă; scara lui ie scara naturală a lui *mi*, acesta fiind însă dominantă, și dînd o cantă suspensivă:

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

Acest mod iera modul grec prin excelență și iera calificat de cei vechi ca măreț, bărbătesc, calm, plin de demnitate ș. a. Unul din puținele fragmente muzicale remase din antichitate, *Imnul către muză*, de Dionisios, care datează din sec. 2, ieste în modul doric. În muzica bisericească, atit orientală cit și cea occidentală, precum și în muzica populară se găsec multe bucați scrise în acest mod. Numai nu trebuie a confunda acest mod cu *D.*-ul bisericesc, care ie cu totul alt ceva și anume scara naturală a lui *re*, numită tonul I. Gevaert consideră modul *D.*

ca unul din cele ce se dedă mai puțin polifoniei moderne; totuși compozitorii moderni nu l'au desprețuit și Berlioz de ex. l'a întrebuințat în aria lui Herod din *l'Enfance du Christ*, și în dansul sclavelor nubiene din *les Troyens*.

Sub numele de *sextă dorică* se înțelege sexta majoră întrebuințată în modul minor fără a fi urmată de septima majoră; astfel de ex. *fa* ♯ în *la* minor fără a fi urmat de *sol* ♯.

Doroa, specie de *tam-tam* japonez.

Dosdupla (it.) = *dodecupla* (v.).

Dotar, specie de mandolină persană, cu două coarde de matasă; lada de rezonanță ie de lemn, avind ca tablă de armonie o membrană.

Două, în cifrarea acordurilor reprezintă acordul de septimă în resturarea a treia (septima la bas); însoțind alte cifre, reprezintă simplu secunda. În degitatul muzicii pentru instr.-e cu claviatură se rapoartă în general la degetul arătător; alte ori la cel median, cum se rapoartă și în degitatul muzicii pentru instr.-e cu arcuș ș. a. (v. *Degitat*). Cifra 2 pusă ca indiciu pe lângă numele unei note arată că acea notă face parte din octava:



Sub numele de *armonica 2* se înțelege octava fundamentalei.

In 2 sau *In D. voci*, se zice despre o b. cată de muzică scrisă pentru două partide reale (v. *Duel*).

D.-doimi, $\frac{2}{2}$, sau *Micul Alla-breve*, măsură simplă formată din doi timpi, în care ca valoare a timpului ie luată jumătatea (♩).

D.-kentime v. *Dubla-kentima*.

D.-pătrimi, $\frac{2}{1}$, măsură simplă, formată din doi timpi, în care ca valoare a timpului ie luată pătrimea (♩).

Două-spre-zece, în cifrațiile vechi ale acordurilor, reprezintă quinta reduplicată. — Sub numele de *armonica 12* se înțelege quinta triplei octave a fundamentalei; astfel dacă fundamentala ar fi de ex. *do*₁, armonica 12 ar fi *sol*₄, quinta lui *do*₄.

D.-optimi $\frac{12}{8}$ *D.-pătrimi* $\frac{12}{4}$ măsurii compuse formate din 12 timpi, în cari ca valoare a timpului ie luată optimea (♩) sau pătrimea (♩). În aceste măsurii timpii tari sînt: 1, 4, 7 și 10. Iele se bat de ordinar ca o măsură în 4, luindu-se 3 timpi la bataie; cind mișcarea ie foarte încetată, se marchează prin mișcări mai mici a baghetei, în aceeași direcțiune și timpii slabi de pe lângă fie care timp tare.

Double (fr. și engl.) v. *dublu* și *dublu*.

D.-bass (engl.) = contra-bas (v.).

D.-barre (fr.), linie dublă, trasă vertical pe portativ pentru a indica un sfârșit mai mult sau mai puțin complet (v. *linie*).

D.-croche (fr.) nume dat figurei de notă numită în general șasespre-zecime



D.-échappement (fr.) = dublu scăpătar (v.).

D.-triple (fr.), nume dat cite o dată măsurii $\frac{3}{2}$.

Double (fr.) = grupet (v.).

Doubles (fr.), vechiu nume a ceea ce s'a numit în urmă *variațiuni* (v.).

Doublette (fr.), joc de orgă numit cite o dată *Octavin*, avind octava jocului numit *Pres-tant* (v.).

Doubleure (fr.), nume dat artiștilor cari studiază roluri date deja altor artiști, în scopul de a înlocui pe acestia cînd ar fi împiedecați de a juca.

Douçaine (fr.) v. *Dolcian*.

Douce-mèle (fr.) v. *Dulce-melos*.

Doucine sau *Dousaine* (fr.) v. *Dolcian*.

Douze (fr.) = 12; *D.-quatre* = $\frac{12}{4}$; *D.-huit* = $\frac{12}{8}$; *D.-seize* = $\frac{12}{16}$.

Douzième (fr.) = duodecimă (v.).

Doxologie (gr.: Δοξολογία) = imn de mărire, de slavă, cîntare a Bisericii creștine. Se deosebește: *D. mare*, sau imnul de laudă al ingerilor în noaptea nașterii lui Christos: „Slavă intru cei de sus lui Dumnezeu“ (lat.: „*Gloria in excelsis deo*“) care se cîntă une ori la liturgie, la *Te Deum* și în alte ocaziuni, și *D. mică*: „Slavă Tatălui și fiului. . .“ (lat.: *Gloria patri et filio*. . .“), care se cîntă ca încheiere a psalmilor, la litur-

gie înainte antifoanelor, la sfîrșitul serviciului și în alte ocaziuni. Amîndouă pare că datează din cele întăi secole ale creștinismului și nu se știe autorul lor. Cartea care conține melodiile *D.-ilor* în diferitele tonuri bisericești se numește *Doxastar*. La noi a fost tipărit un *Doxastar* de D. Suceveanu (Neamț, 1856).

Drachenhorn-trompette (germ.), nume dat de casa berlineză C. W. Moritz la o specie de trompetă cu tubul cilindric în mai toată lungimea lui, avind o formă circulară ceea ce permite instr. istului a-l trece prin braț, și un pavilion în forma unui mare cap de șarpe, de unde numele. Pare că printr'un ingenios mecanism se poate obține toarte ușor diferenți mari de nuanțare.

Draht (germ.) = sîrmă. *D.-harfe*, mică harpă cu coarde de metal (v. *Arpaneta*). *D.-saite* = coardă de metal.

Dramă (gr.: Δράμα = acțiune) în sensul cel mai larg al cuvîntului se aplică la ori ce poem destinat a fi interpretat pe scena unui teaftru, indiferent dacă subiectul ce tratează ie de un caracter tragic sau comic. Astfel, cînd la începutul sec. 17, maiștrii florentini, creatorii stilului recitativ, voră a reînvia tragedia antică, dădură lucrărilor lor, acțiuni teatrale însoțite de muzică, numele de *Drame muzicale* sau *irice* (it.: *Dramma per muzică*), nume

ce se păstrează un timp pentru acest gen de lucrări. Cînd apoi cu sec. 18 cîvintul *D. iewa* în literatură o accepțiune mai res-trinsă, raportîndu-se numai la acțiunii de un gen mixt, intermediar între tragic și comic, titlul de *D. muzicală* ie înlocuit prin acel de *Operă*, care în italianește (*Opera*) în-seninează simplu Incrare, și care numai prin epitetele de *seria* sau *buffa*, iea accepțiunea ce a căpătat-o în urmă și care s'a admis în toată lumea muzicală. Dar cu cit în Opera italiană mai cu samă, vedem textul pîerzînd din importanța sa și muzica, șau mai bine zis arta cîntului, cîstigînd teren, operile ne mai fiind de cit un pretext pentru arii și cavatine intercalate cu sau fără sens în acțiunea dramatică (v. *Arie, Castrat, Cînt*), titlul de *D. muzicală* se menține alătura cu acele de *tragedie lirică, comedie-balet* ș. a., și în timpii mai noi, cînd aceste denumiri dis-par, titlul de operă generalizîndu-se, *D. muzicală* reia un nou avînt, unii compozitori dînd acest titlu lucrărilor lor, pentru a exprima oare cum prin aceasta că în ielele textul și acțiunea dramatică țin ran-gul principal și că muzica de parte de a împiedeca și a strica efectul acestora, concură la ex-presiunea dramatică, la efectul general.

D. liturgică, D. religioasă, v, Mister.

Dramatic, epitet care se dă muziceii ce serapoartă la un text, la o acțiune dramatică. Tînta muziceii d.-e ie a întări, a da mai multă putere expresivă ideilor și sentimentelor expuse de text. Cea mai simplă formă a muziceii d.-e ie recitativul (v.), care nu ie altă ceva decît o vorbire, un discurs muzical. Cu cit ideile și sentimentele cuprinse în text devin mai vii, mai puternice, mai infocate, și muzica d.-ă tînde a lua o struc-tură mai regulată, mai ritmică, transformîndu-se din recitativ în arie (v.). Dar recitativul și aria nu sînt singurele forme ale muziceii d.-e. Dialogurile, între două sau mai multe per-sonaje, participarea poporului, a mulțimeii la acțiunea d.-ă, dau loc la forme deosebite, la duete, terțete, bucăți de an-samblu, coruri, procurînd astfel o varietate care nu ie decît salutară muziceii d.-e. Pe lingă muzica vocală muzica instr.-ală concură și iea a mări efectul; rolul acesteia în drama muzi-cală ie de a fi un stimulent expresiv, de a face legături între cînturile diferitelor per-sonaje, de a procura oare cum o atmosferă proprie lumeii muzicale, pentru a se menține iluziunea situațiunilor d.-e ce se reprezintă.

Declamațiunea cu acompania-ment de muzică, ie un gen ce mai tot deauna n'a prezentat decît amalgame nereușite, în care cele două elemente puse

în prezență nu fac decît a-și strica reciproc unul altuia. Recitațiunea aici pare un element comun, sec, discordant și muzica în acest caz nu numai nu mărește efectul textului recitat, dar i-l nimiceste. Drama vorbită nu suportă cu avantaj muzică decît în scenele mute. În pantomime muzica susține mimica în acelaș mod cum susține cîntul expresiunea textului în dramele muzicale.

Cei întîi compozitori cari crează muzica d.-ă modernă, căutară a pune cît mai multă corelațiune posibilă între accentele expresive, patetice ale textului și recitativul lor, care forma aproape tot conținutul primelor drame muzicale, și cei întîi interpreți ai acestor drame muzicale intruneau pe lingă calitatea de buni cîntăreți și pe cea de buni actori. Dar principiile sănătoase ale acestor maiștri cad în fața virtuoizismului vocal; în curînd expresiunea d.-ă și acțiunea chiar devin în Operă un lucru cu totul secundar: arta cîntului ie totul, melodie cu ori ce preț, triluri, rulade, pentru a putea rivaliza cu o privighitoare sau cel puțin cu un flaut din orchestră, pare că ie tot scopul muzicii în opere. Aceste împrejurări aduc în prima jumătate a sec. 18 o decadență a muzicii d.-e în Italia, care avu reflexele ie în toată lumea muzicală.

În Franța la introducerea O-

perei se profesară aceleași principii sănătoase ale creatorilor ie. Lulli recomanda interpretilor lui a merge să asculte declamîndu-se tragedia. Virtuoizismul vocal nu întirzie însă și aici, ca și în Anglia și Germania a se introna. În zădar luptară succesiv diferiți maiștri convinși de importanța textului în dramele muzicale; și ie sînt siliți a sacrifica virtuoizismului și chiar la cei mai mari maiștri ai timpului vedem azi cele mai flagrante infrațiuni contra dreptei declamațiuni. Gluck în a doua jumătate a sec. 18 realizază o salutară revoluțiune în favoarea expresiunei d.-e, atît de nesocotită de marea majoritate a predecesorilor seî, și influențele doctrinelor lui Gluck se simțese și azi la cei mai mari maiștri ai secolului nostru.

Legea estetică a unității, care pentru muzica așa zisă absolută (v.) cere forme anumite, reîntoarcerea periodică a temelor, menținerea unei tonalități predominante, se înțelege că în cea ce privește muzica d.-ă, care trebuie să exprime nu numai caracterul general al textului ce însoțește, dar să și urmărească pas cu pas deosebitele sentimente ce se manifestă, și diferitele peripeții ale acțiunei d.-e, trebuie să renunțe la aceste condițiuni. În secolul nostru R. Wagner a pus pe tapet ideia unei unități tematice în muzica d.-ă (v. a

Conduce); numai viitorul însă va putea decide dacă acest sistem iese cu adevărat un puternic factor de expresiune d.-ă sau simplu un formalism prin care numai un geniu transcendent ca al lui Wagner a putut crea capodoperile ce au revoluționat lumea muzicală.

D-re v. D.

Dreher (germ., de la *drehen* = a învîrți), dans și arie, uzitat mai de mult în Austria și mai cu seamă în Boemia. Avea multă analogie cu valsul, care l-a făcut să dispară. Muzica iese formată din două părți de cite 8 tacte în $\frac{3}{4}$ și mișcare moderată.

Dreh (germ. de la *drehen* = a învîrți) cuvînt ce găsim în diferite cuvinte compuse, ca nume de instr.-e ș. a. exprimînd o acțiune de rotațiune; astfel:

D.-leier = liră cu manivelă, v. *Ligură*.

D.-piano = piano cu manivelă.

D.-orgel = orgă cu manivelă.

D.-ventil = cilindru de rotațiune, v. *Cilindre*.

Drei (germ.) = trei (v.).

D.-achtel-takt = măsura $\frac{3}{8}$.

D.-chörig se zice despre pianele care au cite un cor de trei coarde pentru fie care sunet.

D.-doppelter = trei-dublu, se zice despre contra-punctul dublu în trei voci.

D.-eckige = triunghiular, epitet dat instr.-elor ce au această formă.


D.-eintel-takt = măsura $\frac{3}{1}$.

Dreier = ternar (v.).

D.-fach = triplu (v.).

D.-flöte, joc de orgă cu tuburi în formă de prisme triunghiulare avînd cite o deschizătură pe fie care latură.

D.-gestrichen = cu trei trăsături, se zice despre sunetele din octava *do₅-si₅*, însemnate în sistemul alfabetic germ. prin litere mici cu trei trăsături orizontale deasupra lor. Se zice și în privința valorii, despre trei-zeci-doimi, cari au

trei cîrlige la coada lor 

D.-halbe-takt = măsura $\frac{3}{2}$.

D.-klang = trisou, acord format din trei sunete.

D.-stimmig = în trei voci.

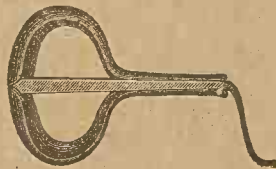
D.-viertel-takt = măsura $\frac{3}{4}$.

D.-zweitel-takt = măsura $\frac{3}{2}$.

Drept, iese calificativul quartei de 2 tonuri jumătate cu raport numeric $\frac{4}{3}$.

Dreiflöte (germ.) v. *Drei-flöte*.

Drimbă, instr. popular format dintr'un mic cerc de fier terminat prin două ramuri cari



33. Drimbă.

cuprind între iesele o lamă vibrantă. Făcînd să vibreze această ancă cu ajutorul degetului, mica suprafață ce iese prezintă neproducînd decît o slabă deplasare în aîerul incunjurător,

nu se va produce decît un sunet foarte slab. Dar ținînd instr.-ul între dinți, astfel ca ancia să vibreză în deschizătura gurei, și cîntînd o arie, ceia ce dă gurei diferite capacități de aer, care întăresc diferitele sunete armonice ale lamei vibrante, vocea îea un timbru metalic vibrant, dealmintrelea destul de antimuzical. Totuși acest mic instr., cunoscut în India din adîncă antichitate (v. *Mocanga*) îe respîdit nu numai în toată Asia, dar și în toată Europa, cunoscut sub deosebite nume (lat.: *Crembalum*, it.: *aura*, *spassa pensiero*, fr.: *quimbarde*, *rebube*, *trompe de Béarn*, *trompe laquais*, germ.: *Brumm-eisen*, *Maultrommel* ș. a.) și în prima jumătate a secolului nostru au fost chiar virtuozii concertişti, cari executau întregi bucăți muzicale.

Droile (fr.) = dreapta, se subînțelege *main* = mina (v.).

Drum (engl.) = darabană.

Dsanadsel, sistru uzitat în Abisinia.

D-sol-re v. D.

Dualism armonic, se zice despre sistemul care bazază armonia pe rezonanța dublă: majoră, în sus de sunetul fundamental și minoră, în jos de sunetul fundamental.

Dubla (a) se zice cînd o voce sau un instr. nu are partida sa proprie și nu face decît a cînta în octavă sau chiar în unison partida altei voci sau altui instr. Acest procedeu îe

foarte întrebuițat în orchestra, unde fiind un mare număr de instr.-e pentru a executa un număr cu mult mai mic de partide reale, naturalminte unele trebuie să dubleze pe altele. În obicei această dublare se face numai prin momente, și nu neîntrerupt de la un capăt pînă la celalt al compozițiunei. În ceia ce privește voicile, cari necesitează totdeauna un stil mai îngrijit, acest procedeu trebuie întrebuițat cu circumspecție, dînd loc la încrucișări și la ciocniri în partide cari nu-s totdeauna de un efect fericit. — În armonie se zice a d. în sensul de a întrebuița un acelaș sunet din acord, în unison sau octavă la două partide deosebite. Mai ades se întrebuițază însă în acest sens verbul a *reduplica* (v.). — În teatru se zice că un cîntăreț sau un actor dublează pe un altul cînd studiază un acelaș rol ținîndu-se astfel gata a-l înlocui la caz de nevoie (v. *Doublure*).

Dublă-ancie v. Ancie.

Dublă-coadă, se zice despre liniile verticale trase în jos și în sus pe portativ lîngă o aceeași notă. Aceasta se întimplă cînd două voci sau instr.-e avînd partidele scrise pe un acelaș portativ se întîlnesc momentan în unison. În muzica pentru instr.-e de arcuș se întîlnește cite o dată acest procedeu chiar cînd nu sint două instr.-e cari



cintă pe acelaș portativ; în acest caz înșamnă că acelaș sunet, pentru mai multă sonoritate, trebuie să fie produs în acelaș timp pe două coarde. Astfel nota de mai sus, pe violină ar trebui produsă pe coarda a treia liberă (*la*) și pe coarda a doua (*re*) cu degetul mic.

Dublă-coardă se numește în muzica instr.-elor de arcuș ș. a. producerea a două sunete simultaneu. Cele mai lesne de obținut sînt acele ce conțin un sunet dat de o coardă liberă, cari sînt întrebuițate chiar pe contrabas; după aceea vin sextele, septimele și terțele, apoi quartele și quintele și în fine octavele și secundele. În orchestră iele trebuiesc întrebuițate cu circumspecție și nu în mișcări repezi. Prin extensiune s'a dat numele de D.-c. chiar la acorduri formate din mai mult de două sunete. După unii dublele-coarde ar fi început a fi practicate în muzica de violină în începutul sec. 18, prin violonistul Batiste, un elev al lui Corelli; după alții iele ar fi fost deja practicate în a doua jumătate a sec. 17.

Tot D.-c. se numește cite o dată grupul de două coarde acordate în unison ca în unele clavecine, ca la mandolină ș. a. **Dublă-expresiune**, mecanism adaptat unor armonii, care ascultînd unor genunchiere poate produce efectele de *piano* sau *forte* independent pentru cele două jumătăți ale claviaturei,

astfel că poate întări după voie o melodia în bas sau în partea acută. Ie o invențiune a casei Mustel din Paris.

Dublă-fugă, ie o compozițiune cu două teme în care după ce fie care din aceste teme a fost dezvoltată separat dînd naștere la cite o fugă, sînt reluate și dezvoltate împreună; ie cu alte cuvinte o compozițiune formată din două fugi executate una după alta și urmate de o încheiere în care ambele teme, lucrute în contrapunct dublu sînt dezvoltate împreună.

Dublă-încheiere, se numește în compozițiunile cu părți repetate fragmentele de fraze însemnate prin 1^a și 2^a și cari servesc 1^a pentru încheierea acestei părți la întâia oară și 2^a la repetarea acestei părți (v. *reluare*),

Dublă-kentema, semn din notațiunea muziceii bisericești orientale; efectul iei ie a sui un grad: *re-mi*. Ie de remarcat că *Kentema* simplă suie două grade: *re-fa*.

Dublă-lovitură de limbă, se numește în execuțiunea unor instr.-e de suflare și în special a flautului un procedeu tehnic pentru a obține repercușiunea foarte repede a mai multor sunete pe acelaș grad.

Acest procedeu are multă analogie cu funcțiunea limbei în repetarea unei aceleiaș silabe în vorbire.



Dublă-*tēmă* ȳe grupul format de temă și contra-temă cind acestea sînt destinate chȳar de la început a fi continuu împreună în construcȳiunea unei fugi.

Dublu-*acord*, nume vechiu, dat de unii autorii acordurilor de septimă, considerindu-le ca formate din suprapunerea a două acorduri; astfel acordul *sol-si-re-fa* ȳera considerat ca contopirea acordurilor *sol-si-re* și *si-re-fa*.

Dublu-*becar*, $\sharp\sharp$, semn din notaȳiunea muzicală anulind complect efectul unui dublu-diez sau al unui dublu-bemol (v. *Becar*).

Dublu-*bemol*, $\flat\flat$, semn din notaȳiunea muzicală care are de efect a pogori cu un ton intonaȳiunea notei ȳnainte a cȳreia ȳe pus. Cind nota ȳe deja bemolizată în armatură, prin urmare ȳși are intonaȳiunea deja pogorită cu $\frac{1}{2}$ ton, și voim a o pogori ȳncă cu $\frac{1}{2}$ ton, cȳrect ar fi a-ȳ pune ȳncă un bemol, care împreună cu cel din armatură sȳ-ȳ pogoare intonaȳiunea cu un ton ȳntreg; obiceiul ȳeste ȳnsă a nu se mȳi ținea cont de bemolul din armatură și a pune ȳnainte a notei un D.-b. Pentru a anula complect un D.-b. se ȳntrebuințȳzȳ semnul *dublu-becar*; iar pentru a-l anula numai pe jumătate, adicȳ dacȳ voim ca nota sȳ rȳmȳie simplu bemolizată, se pune semnul *becar-bemol* ($\sharp\flat$). Cind prin excepȳiune, pentru exerciȳiul teoretice ar fi nevoie a-l pune la cheie, D.-b.-ul nu

poate apȳrea decit în urma celor șapte bemoli simpli (v. *Accident*, *Armatură*, *Bemol*).

Dublu-*clavir* nume dat la instr.-e amintind mȳi mult sau mȳi puțin forma adoptată pentru pianele moderne, dar avȳnd două claviaturi, cu mecanismul lor propriu, așezate la ambele capete ale instr.-ului. Aceste instr.-e apar în Germania în sec. 18. Prima specie a fost construită de factorul J. A. Stein din Augsburg, în 1758; ȳera un instr. pe care-l numește ȳncă *vis-à-vis*, avȳnd două claviaturi absolut independente una de alta. Mecanicul Hofmann, din Gotha, în 1779, imagȳnă o altă specie, cu cite două claviaturi la fie care parte; acestea ȳnsă puteau fi legate ȳntre ȳiele, așȳ cȳ un acelaș instr.-ist putea sȳ le puie pe toate în acȳiune, ceia ce nu ȳera posibil cu instr.-ul lui Stein. Ideia a fost reluată de diferiți factori. Astfel casa Pleyel din Paris construiește instr.-e mari, cu două claviaturi *vis-à-vis*, independente, cȳrora le dȳ numele de *Piano-dublu*. Aceste instr.-e ȳnsă necesitȳnd camere spațioase, factorii au construit pianine cu două claviaturi, cȳrȳra le-au dat tot numele de *Dublu-piano*, și care se prezintȳ sub aspectul unui pianin ordinar, numai avȳnd la spate o a două claviatură. Scopul practic al acestor instr.-e ȳe ușor de ȳnțeles: execuȳiunea muziceii scrisȳ pentru două pianе.

Un alt instr. de acelaș gen, cu care factura modernă a înzestrat arta, iese așa numitul *Dublu-pianarmoniu*. Acesta nu mai iese împerecherea a două piane, ci a unui pianin și a unui *pianarmoniu* (v.); iese un instr. cu două claviaturi așezate de cele două laturi ale corpului unui pianin și punând la dispozițiunea instr.-iștilor pe lângă avantajele unui dublu-piano și o serie de jocuri de armoniu.

Dublu-concert, concert de forma modernă pentru două instr.-: concertante.

Dublu-contrapunct v. *Contrapunct*.

Dublu-cor v. *Cor*.

Dublu-crescut se zice despre intervalele cu $\frac{1}{2}$ ton mai mari de cit cele crescute; astfel de ex. *fa-si* \sharp iese o quartă D.-c.-ă.

Dublu-diez, \times sau $\sharp\sharp$, semn întrebuintat în notațiunea muzicală, avind efectul de a sui cu un ton intonațiunea notei înaintea căreia iese pus. Cind nota iese deja diezată în armatură, prin urmare își are intonațiunea suită cu $\frac{1}{2}$ ton, și voim a o sui încă cu $\frac{1}{2}$ ton, corect ar fi a-i pune încă un diez, care împreună cu cel din armatură i-ar sui intonațiunea cu un ton întreg; obiceiul iese însă a nu se mai ținea cont de diezul din armatură și a se pune înaintea notei un D.-d. Pentru a anula complect un D.-d. se întrebuintază semnul *dublu-becar*; iar pentru a-l anula

numai pe jumătate, adică dacă voim ca nota să rămâne simplu diezată, se pune semnul *becar-diez*. Ca și dublul-bemol, dacă prin excepțiune, pentru exercițiul teoretice, ar fi nevoie de a-l pune la cheie, D.-d. nu poate apărea decit în urma celor șapte diezi simpli. Accidentul însă D.-d. apare în practică mai adese ori decit dublu-bemol, ca accident al sensibilei unor game minore (*sol* \sharp sau *re* \sharp) (v. *Accident*, *Armatură*, *Diez*).

Dublu-micșurat se zice despre intervalele mai mici cu $\frac{1}{2}$ ton decit cele micșurate; astfel de ex. *do* \flat *sol* iese o quintă D.-m.-ă.

Dublu-pianarmoniu v. *Dublu-clavir*.

Dublu-piano v. *Dublu-clavir*.

Dublu-punct sau două puncte puse unul după altul în urma unei note, mărește durata acelei note cu $\frac{3}{4}$ din valoarea iese, cu alte cuvinte pentru punctul întâi $\frac{1}{2}$ din valoarea notei și pentru punctul al doilea $\frac{1}{2}$ din valoarea punctului întâi; astfel



Dublu-ritm se numește combinarea simultanee a două sau mai multe mișcări ritmice contrastante. Un caz foarte des iese cind în măsura binară pastrată pentru un grup de partide, la altele se întrebuintază triolete (diviziune ternară a notelor). Cazuri mai complicate sint cind se întrebuintază simultan două măsuri deosebite

pentru diferite grupe de partide. Exemple clasice de astfel de combinațiuni ritmice sînt în finalul I din *Don Juan* de Mozart, în finalul II din *Steana Nordului* de Meyerbeer, în quintetul II de Beethoven ș. a.

Dublu-tril sau două note trilate simultan; se execută în acelaș mod cași cum ar fi triluri separate, numai se înțelege că dacă ie a se executa pe un acelaș instr. execuțiunea ie cu mult mai grea.

Dublu-triolet, grup format din unirea a două triolete. În aparență ar fi acelaș lucru cu un sextolet, de care însă se deosebește prin accente: D.-t. fiind unirea a două triolete are accentele pe notele 1 și 4, pe cînd sextoletul, provenind din sub împărțirea în cite 2 note a fie cărei note a unui triolet, are accente pe notele 1, 3 și 5.

Ducka v. *Dudka*.

Do-co v. *Cai-hni*.

Ductus (lat.) v. a *Conduce*.

Duda v. *Dudka*.

Dudelsack (germ.) = cimpoi (v).

Dudag, vechie trompetă irlandeză.

Dudley, după Prätorius (*Syntagma*, 1619) iera una din variațiile de cimpoi (v.) uzitate în Germania pe acel timp, și anume cu tuburile acordate în mi_3 și si_3 și carava dînd gama lui mi_4 .

Dudka, specie de fluier popular rus, format din două trestii legate împreună și cu o singură îmbucătură. Ie un instr.

primitiv, pe care-l fabrică însuși țaranii, de a căroro favoare se bucură. *Dudocika*, ie acelaș lucru.

Duduc specie de fluier turcesc.

Due (it.) = doi. *A d.* = în doi. În partițiuni se întilnește această expr. pe portativul destinat la două instr.-e de acelaș gen (2 flaute, 2 oboie, ș. a.) însemnînd că amîndouă au a cînta aceleași note scutindu-se astfel de a mai scrie aceste note cu dublă-coadă.

Duëgne (fr.) unul din rolurile femești ale teatrului modern. Foarte rar în operă și tragedie, il întilnim adese ori în opere comice și comedii și mai adese încă în drame și vodeviluri, în cari de multe ori iea o mare importanță. Cele mai de multe ori ie o femeie bătrînă, răutăcioasă, speciî de guvernante ridiculizate, ceia ce ușurează care cum caracterul vicios, josnic ce-l joacă, împingînd la rău, sau ocazionînd căderea chiar a acelor a căroro pază le ie incredințată. Marta din *Faust* poate servi ca tip.

Duel, (it.: *Duetto*, fr.: *Duo*), nume dat unei compozițiuni pentru două voci sau două instr.-e obligate, cu sau fără acompaniament de unul sau mai multe alte instr.-e. Această formă muzicală o găsim deja în sec. 16, sub numele de *Bicinium*. De ordinar cele două voci sau instr.-e concertează, dar sînt și D.-e în care o partidă pre-

domină și cealaltă numai o secundează. Cele mai de multe ori însă o partidă emite un motiv, pe care-l reia cealaltă, apoi îl desvoltă și-l variază succesiv până la un ansamblu cu care se încheie. Cite o dată alte nouă motive se prezintă în cursul bucăței, intercalându-se astfel episoade melodice deosebite.

În ceea ce privește structura internă a D.-elor trebuie a le deosebi în D.-e instr.-ale și D.-ete vocale. Pe cind cele întâi afectează forma concertului sau a sonatei, forma D.-elor vocale depinde absolut de la text și de la situațiunile ce acesta prezintă. De multe ori însă, mai cu samă în sec. 17 și 18 li se da forma regulată a ariei cu *da capo*. Alte ori se mențin în stilul concertant fugat. Acestei categorii aparțin *D.-ele bisericesti* (concertele în două voci) ale lui Viadana și apoi *D.-ele de cameră* ale lui A. Stefani, A. Clari ș. a. Un exemplu clasic de D. bisericesc ie *Siabat Mater* de Pergolese. În general D.-ele de cameră afectează forma ariei sau a cintecului; astfel sint d. e. D.-ele de Mendelssohn, cari nu sint decit *lied*-uri pentru două voci.

Un rol important a luat D.-ul în muzica dramatică, unde ieste expr.-a muzicală a dialogului vorbit. Cele mai de multe ori se pune în prezență o voce bărbătească cu una femeiască, dar

sint duete și pentru două voci bărbătești sau pentru două voci femeiești sau chiar pentru două voci egale. Forma acestor D.-e variază cu situațiunea. În secolii trecuți intrunirea vocilor după ce acestea expuneau motivele separat, iera obligatoare către sfirșit: în drama muzicală modernă însă un D. nu ie decit un lung dialog muzical bazat pe două sau mai multe motive, în care vocile nu se intrunesc decit arare ori sau chiar de loc.

Deși *Duo* și *Duet* ie unul și acelaș lucru, unul nefind decit un derivat din celalt, un diminutiv, și corect ar fi dacă se întrebuințază aceste deosebite nume a se da numai în raport cu dimensiunile, *duo* pentru compozițiuni de dimensiuni mari și *Duet* pentru acele de dimensiuni mai mici, totuși s'a stabilit obiceiul a se da numele de *Duo* de preferință la compozițiuni pentru două instr.-e deosebite și acel de *duet* la compozițiuni vocale sau cind sint pentru două instr.-e de acelaș fel. Această diferință stabilită mai cu samă în Germania nu ie însă păzită cu rigurozitate.

Prin extensiune se dă numele de D. dialogurilor ce se stabilesc momentan în muzica simfonică între două instr.-e sau chiar între două grupuri de instr.-e.

Dugazon nume dat în teatru unor roluri femeiești avind un caracter gingaș, tandru, grațios.

cord de septimă de specia a doua (cu sexta majoră).

Durterz (germ.) terța majoră.

Durtonart (germ.) modul major.

Durtonleiter (germ.) = gamă majoră.

Duruitoare, jucărie copilărească, formată dintr'o mică placă de lemn ce se poate învîrți în jurul unei axe de lemn; de această placă ie fixată o mică limbă de lemn care în rotațiunea plăcii întilnește dinții unei roți convenabil aşazate, ceea ce produce o serie de lovituri repetate. Această jucărie nu are altă importanță muzicală decît aceia că a fost introdusă de Haydn în *Kindersinfonia* sa. În Evul mediu se întrebuițau duruitori de dimensiuni mari pentru a se chema pe credincioși la biserică în timpul postului mare, cînd clopotele nu puteau fi întrebuițate. Acestea, cunoscute sub numele de *Crécelle*, *Simandre*, *Tartarelle* (fr.) ș. a. constau dintr'o serie de scînduri dispuse împrejurul unei axe, ca schițele unei roți; între aceste scînduri ierau așazate o serie de ciocane tot de lemn, cari prin învîrtirea aparatului veneau să le lovească. *Matracca* (sp.) iera un instr. analog.

Duruitoră efect de darabană sau timpane care constă în percusiunea foarte repede a membranei cu amîndouă baghetele; ieste D. simplă, formată din 3

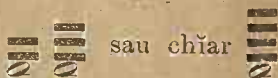
4 sau mai multe lovituri (v. *Ra*) notată de obicei

sau



ș. a. și D. continuă. La aceas-

ta din urmă baghetele trebuie să succeadă așa de repede că loviturile izolate să nu se poată observa. Se notează prin semnul de *tremolo*:



sau prin semnul trilului: tr ~~~ sau chiar simplu prin ~~~

Durus (lat.) = aspru, a fost mai întăi dat ca epitet lui *b* patrat care reprezintă pe *si* natural, prin opoziție cu *b* rotund, numit *molle* care reprezintă pe *si* bemol. S'a dat apoi exacordului *sol-mi* care conținea pe *si* natural și s'a numit *cantus d.* solfiarea în acest exacord, prin opoziție cu *cantus molle* solfiarea în exacordul *fa-re*, care conținea pe *si* ♭. În fine la stabilirea tonalității moderne s'a dat numele de D. modului numit în urmă *major*, prin opoziție cu *molle*, modul *minor* denumiri ce au ramas încă în vigoare în terminologia germană.

Dutka v. *Dudka*.

Dux (lat.) = conducător, nume dat cite o dată temeii unei fugi.

v. *Di*.

VERIFICAT
1987



Prescurtări.

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

