

omp)
TITUS CERNE

Dicționar de Muzică

Voci și Instrumente

Biserică, Concert, Teatru

Compoziție și Istorie.

Volumul II

E-L

IASI

STABILIMENTUL GRAFIC „MIRON COSTIN“

1899

N^o 475/R.S./19 Aug. 899

03/3551

TITUS CERNE

~~1100-2-58-7/16~~

Diționar de Muzică

Voci și Instrumente

Biserică, Concert, Teatru

Compoziție și Istorie.

Volumul II

E-L



81104

IAȘI

STABILIMENTUL GRAFIC „MIRON COSTIN”

1899

Biblioteca
Colecția
inventar

298158
81104

1000

Toate exemplarele vor purta semnatura autorului.

T. Cernuș



E, in sistemele de notațiuni alfabetice, a reprizintat și reprizintă sunetul pe care-l numim generalminte *mi* (v. *Alfabet*), al treilea grad al gamei majore tip. In solmizațiunea prin mutațiuni acest sunet lua deosebite nume, de unde denumirile de *e-la-mi*, *e-si-mi*, ș. a. cei se mai dădeau.

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

Ebène (fr.) = abanos (v.).

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

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

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

Ebole v. *Ekbole*.

Eccedente (it.) = crescut.

Echappée (fr.) v. *Furișare*.

Echappement (fr.) = scăpătar (v.).

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

Echelle (fr.) = scară (v.).

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

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

Echo (fr. și germ.) = ecou (v.).

Ehometre (fr.) nume dat de Sauveur in 1701 unui instr., specie de scară gradată destinată a măsură durată sunetelor și a determina intervalele și raporturile dintre iele.

Echu. Ehu (gr.: Ἔχου, Ἔηυ), *Viers, Glas*, cuvinte întrebuințate de diferiți autori in acelaș sens, denumind diferitele moduri in cari sint scrise cîntările noastre bisericești (v. *Glas*).

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

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

Eclisis (gr.) v. *Ekbole*.

Eclisse (fr.) v. *Fașcii*.

Ecole (fr.) = școală (v.).

Erossaise (fr.) = scoțiană (v.)

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

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

Partea acustice care se ocupă în special cu studiul sunetelor reflectate se numește *Catacusică*.

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

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

Ectara v. *Eka-lantrika*.

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

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

Ecvoale v. *Ekbole*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

cura îea în cele mai vechi timpuri ne îe dovedită prin mulțimea cu adevărat surprinzătoare a reprezentățiunilor de instr.-e muzicale ce găsim pe monumentele funerare, dintre cari unele datează de peste șase mii de ani.

După Diodor din Sicilia, vechii Egipteni atribuiau invențiunea muzicei vocale și instr.-ale lui Hermes Trimegîstul; acesta ar fi inventat lira, a căreia idee î-ar fi fost dată de observațiunea anotimpilor, stabilind un raport între cele trei sesoane ale anului egiptean și cele trei coarde ale lirei. După alți autori, muzica ar avea o origină și mai veche, și inventatorul îei n'ar fi altul decit însuși Horus, Apolon al Egiptenilor. De altmintrelea, și la Egipteni ca și la celelalte popoare, origina muzicei a dat naștere la un mare număr de legende; cea ce îe constant însă în aceste legende, îe că această invențiune îe atribuită unui singur personaj, mai mult sau mai puțin mitic.

Tot Diodor din Sicilia rapoartă că Egiptenii considerau studiul muzicei ca unce nefolositor, chiar dăunător, pentru că muzica enervează sufletul și slăbește caracterul, îei fiind convingși că muzica poate fi un puternic ajutor pasiunilor rele și instinctelor brutale. Totuși faptul că muzica în Egipt îera asociată la toate felurile de serbări, și în toate circumstan-

țele vieței, și că regînele și princesele nu credeau că se înjosesc făcînd parte din corurile și orchestrele templelor, anihilează această afirmațiune a lui Diodor.

Picturele și sculpturile antice de la Karnak, acele din interiorul piramidelor sau din grotele de la El Bersah, și din toate monumentele funerare ce se întilnesc în tot lungul Nilului, precum și vechile documente (*papyrus*) egiptene, ne arată scene în cari muzica joacă un rol foarte important. Clement din Alexandria spune că pe timpul seu (sec. 4) exista încă o colecțiune de imne atribuite însuși lui Hermes și într-un vechi tratat se spune că preoții egipteni cîntau imne pe cele 7 vocale, cea ce nu îe nimic mai puțin decit origina neumelor Evului mediu și a vocalizării moderne, din care s'a tras așa minunate efecte. ←

Autorii au lăsat descrițiunii de serbări în cari muzica avea o mare importanță și pe de altă parte înrădăcinarea muzicei în popor se poate vedea de acolo că diferitele bresle de meseriași aveau cîntecele lor speciale; astfel îerau luntrașii Nilului, purtătorii de apă ș. a. Villoteau în memoriul seu asupra muzicei egiptene a notat mai multe de aceste arii, atribuindu-le unora o adîncă antichitate; îele s'au păstrat mai cu samă în Abisinia, căci în Egiptul propriu zis muzica

a. degenerat sub influența corupțiunii romane și a Arabilor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Egucppa v. *Egeppa*.

Egual (it.) = egal (v.).

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

Ehu v. *Echu*.

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

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

Eingestrichen (germ.) = cu o trăsătură, se zice despre sunetele din octava *do₃-si₃*, cari în

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

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

Einleitung (germ.) v. *Eingang*.

Einstimmen (germ.) = a acorda.

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

Eintritt (germ.) v. *Eingang*.

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

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

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

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

Eklisis v. *Ekbole*.

Ek-tara v. *Eka-trantrika*.

Ekvole v. *Ekbole*.

El, articol arab și spaniol, il întâlnim in nume de instr.-e și dansuri.

E-la v. *E*.

Elalron semn din notațiunea muziciei indicind o mișcare descendentă de terță; ie intrebuintat adese in unire cu alte vocale (v.) și atunci valoarea lui ie adăugată către valoarea intervalului reprezentat de vocala pe lingă care ie pus.

E-la-mi v. *E*.

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

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

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

Elefantinos numea Grecii fluierele făcute din fildeș.

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

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

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

Elemente sau *Principii* se numesc în special în învățămîntul muzical primele noțiuni, atît în cea ce privește teoria cit și în privința solfegiului. În școlile muzicale se consacră de obicei doi ani studiului E.-lor; acest studiu cuprinde notațiunea și noțiuni asupra măsurii, gamelor și tonalității pentru a putea cînta muzica. —

Unii autori întrebuintază expr. *Element metric* în acelaș sens cu *tact*, în studiul analizei frazeologice.

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

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

El golpe (sp.) v. Castanete.

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

de unde numele, Elicon fiind muntele locuit de cele 9 muze. Iera o specie de *Sonometru* (v.) ce servea la studiile acustice, și n'a avut nici o dată întrebuințare în muzica practică.

În timpii din urmă s'a dat numele de E. la instr.-e grave din familia saxhornilor (v.) întrebuințate mai cu samă în muzicile militare. Sînd *bombardone* sau *contrabase de aramă* în fa_1 , în mi_1 , în do_1 sau în si_2 cărora din cauza dimensiunii tubului li se dă o formă circulară (elicoidală) pentru a putea fi trecute împrejurul corpului, pe după git,



34. Elicon

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

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

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

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

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

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

El jaleo (sp.), arie și dans popular spaniol, executat de o singură dănuitoare. Mișcare moderată, măsura $\frac{3}{8}$. Compozitorii moderni l'au introdus în operă și balet.

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

Elodicon v. *Aeolodicon*.

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

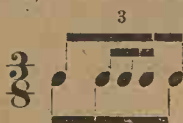
El oud v. *El aud*.

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

El ud v. *El aud*.

El vito (sp.), arie și dans po-

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



El zehr v. *Tlabet*.

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

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

Embitla, fluier etiopian.

Ebouchure (fr.) = îmbucătură (v.).

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

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

E-mi v. *E*.

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

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

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

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

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

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

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

Empăter (fr.), expr. metaforică

arătind o prea mare îngrămădire de sunete.

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

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

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

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

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

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

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

nica ieî. Această schimbare se face fie pentru o ușurare în cetire, fie ca cerută de un procedeu tehnic al artei compozițiunei.

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

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

Mai departe încă epetul E. ie aplicat cuvintului *acord*, și anume cînd un acord provine dintr'o schimbare enarmonică a unui alt acord. Astfel acordurile de septimă micșurată sau de nonă minoră (fără fundamentală); $si-re-fa-la\flat$, $sol\sharp-si-re-fa$, $re-fa-la\flat-do\flat$, $mi\sharp-sol\sharp-si-re$ ș. a. sînt enarmonice, toate sunînd la fel și neprovenind decit din schimbări enarmonice. Asemenea acordurile crescute: $do-mi-sol\sharp$, $la\flat-do-mi$, $fa\flat-la\flat-do$ sînt enarmonice.

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

enarmonică, putem a-l rezolvi nu în tonalitatea în care l'am abordat, ci în noua tonalitate din care face parte după realizarea schimbării enarmonice. Modulațiunile bazate pe enarmonism, numite la rîndul lor *modulațiuni enarmonice*, sînt unul din farmecele cele mai puternice ale armoniei contemporane; acest gen de artificii armonice, atît de uzat în muzica secolului nostru, că se poate spune că se abuzază de îel, apare pentru prima oară prin Rameau, în terțetul Parcelor din opera *Hyppolite et Aricie* (1733).

Enarmoniu sau *Enharmonium*, nume dat în ultimii ani la instr.-e cu aicii libere, o specie de armoniu (v.) construit astfel ca să aibă taste în claviatură, și prin urmare aicii corespunzătoare, pentru diferitele sunete ale sistemului cu intonațiuni pure, înlăturînd temperamentul. Cea mai nouă încercare de acest gen pare a fi instr.-ul imaginat și construit de japonezul Shohe Tanaka, care și-a făcut studiile sale la Berlin și care s'a făcut cunoscut prin lucrările sale asupra acestei chestiuni. Totuși ideea nu îe nouă și înainte de a se căuta aplicarea îei la instr.-e de aicii, a fost încercată în diferite rînduri la instr.-e de coarde (v. *Clavecin universal*).

Enarxis (gr.: Ἐναρξίς = început) semn din notațiunea muzicii bisericești orientale, reprezin-

tînd una din figurele melodice numită *ipostas* (v.).

Enchainement (fr.) = încatenare (v.).

Encomion (gr.: Ἐγκώμιον), imn cîntînd lauda cuiva, făcîndu-î panegirica.

Ende (germ.) = fine.

Endofon sau *Entofon*, semn din notațiunea muzicii îndicînd o emisiune nasală a sunetului deasupra căruia îera pus. Astăzi nu mai îe întrebuintat.

Encacord (gr.: Ἐνεχχορδον), liră cu nouă coarde.

Energico, *energicamente*, *con energia* (it.), terminî de expr. îndicînd o execuțiune cu accentele bine, puternic marcate. Adjectivul *energico* îe pus cite o dată pe lingă terminul de mișcare *Allegro*, dînd acestuia mai multă putere.

Enfatico, *enfaticamente*, *con enfasi* (it.) terminî de expr., cu emfas, măreție, pompă.

Egastrimism v. *Ventrilogie*.

Engführung (germ.) v. *Stretă*,

Englez, nume complementar dat la diferite instr.-e (v. *Chitară*, *Corn*, *Violeta*); apoi un dans îe numit astfel (v. *Anglaise*) și în fine o perfecțiune a mecaniceî pianului (v.).

Englisch (germ.) = englez (v.).

Enharmonique (fr.), *enharmonisch* (germ.) = enarmonic (v.).

Enharmonium (v. *Enarmoniu*).

Enigmatic v. *Canon e*.

Enmorache (fr.) specie de chitară de origină maură citată de G. de Machault (sec. 14) ca uzitată în Evul mediu.

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

Ensemble (fr.) v. *Ansamblu*.

Entofon v. *Endofon*.

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

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

Eol-harmonica v. *Eolină* 3.

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

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

(v. încă *Mod* și *Ton*).

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

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



35. Eolină

Eolodicon sau *Eolodion* v. *Aeolodicon*.

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

Eolopantalón v. *Aeolodicon*. A fost construit în 1830 de Dlusposk în Varșovia.

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

Eolsharpe v. *Harpă* eoliană.

Eolina, nume dat unor cîntări bisericești ce fac parte din serviciul utreniei; prin iele „se cere lumina spirituală” și momentul intonării lor corespunde cu revarsatul zorilor, de unde numele dat (gr.: Ἐωθινός = în zori). Li se mai dă încă numele răsesc de *svetlana*

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

E'oud v. *El'aud*.

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

Epi, prep. greacă (ἐπι) întrebunîndu-se cite o dată în cuvînte compuse în acelaș sens cu *hiper* (ὑπέρ) și corespunzînd prepozițiunii latine *super*. Astfel sînt cuvintele *Epi-diapason*, *Epi-diapente*, *Epi-diatessaron*, *Epiditonos*, ș. a. în sens de octava, quinta, quarta, terța, superioară ș. a. *Epi-proslambanomenos* (lat.: *superassumtus*) se numea nota *sol*₁ adausă după *proslambanomenos*, (*la*₁) care iera cea mai gravă notă a sistemului grec.

Epic, se zice despre compozițiunii de un stil nobil, măreț, propriu epopeei, în general compozițiunii vocale a căror text ie istorisirea unuî fapt eroic.

Epicedium (lat.) *Epikedion* (gr.: Ἐπιτάφειον), cîntec funerar.

Epi-diapason, *Epidiapente*, *Epi-diatessaron*, *Epiditon* (gr.) v. *Epi*.

Epi-sonus sau *Epiphonus* (lat.), semn din notațiunea neumatică (v. *Neuma*).

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

Epiglotă, denumirea anatomică a uneia din părțile organului vocal. Ie o valvulă cartilagineasă situată ceva mai jos de baza limbei, opusă omușorului; funcțiunea ieî ie de a închide complect deschizătura glotei în momentul înghițirei alimentelor, pentru a împiedeca luncarea acestora pe canalul respirator. Factoriî de spinete și de clavicorde din secolii trecuți dădeau încă numele de E. limbelor de la capetele tangențelor.

Epigonion (gr.: Ἐπιγόνειον), *epigonium* (lat.) instr. acăreia invențiune ie atribuită lui Epigonos din Milet; avea 40 de coarde acordate cite două sau mai multe în unison.

Epikedion v. *Epicedium*.

Epikitarism se numea la Greci (Ἐπικίθρισμα), acompaniamen-tul de liră sau kitară.

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

Epimelodema (gr.: Ἐπιμελωδῆμα) = refren.

Epimilion (gr.: Ἐπιμίλιον) se numea la Greci cîntecul pe care morariî il intonau lucrînd.

Epinette (fr.) v. *Spineta*.

E. des Vosges (fr.) v. *Bûche*.

E. muette sau *E. sourde*, nume dat cite o dată clavicordului din cauza sônorităței sale moderate.

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

Epiogdoos (gr.: Ἐπιόδοος) se numea la Greci raportul de $\frac{9}{8}$ și de aici tonul major care are acest raport.

Epiparodós (gr.: Ἐπιπαρόδος) se numea reintrarea corului în teatrul grec.

Epiproslambanomenos v. *Epi*.

Episod se numea în tragedia antică, în care corul ocupa locul principal, părțile de dialog ș. a. intercalate între bucățile corale; mai tirziu s'a dat acest nume diferitelor părți ce nu sînt absolut esențiale acțiunii. În acest sens a fost păstrat cuvîntul E. în artele moderne, dîndu-se acest nume la părțile secundare cari servesc a lega între îele părțile principale. Mai cu samă în fugă (v.) se dă acest nume părților de desvoltare, construite pe un motiv din temă sau contratemă, dintre cari una urmînd expunere și alta precedînd streta.

Epistrof, denaturare a cuvîntului *apostrof*, semn din notațiunea muzikiei, indicînd o mișcare pögoritoare de un grad: *mi-re* de ex.

Epistrosfă, nume dat cîte o dată în formele ciclice reluării frazei finale a unei părți la sfîșitul unei altei părți sau simplu repetării temeii principale.

Epitalam (gr.: Ἐπιθαλάμιον, lat.: *Epithalamium*), imn nupțial ce se cînta de cor la casa miresei, prin ceia ce se deosebea de *Imeneu*, care se cînta în timpul conducerei miresei la locuința mirelui.

Epodă se numea la Greci (Ἐποδία) a treia strofă a corurilor lor, cîntată de coriști pe scenă de obicei în nemîșcare (v. *Antistrofă*).

Epilacord se numea la Greci (Ἐπιλακάρδιον) o liră cu 7 coarde.

— În timpurile moderne s'a întrebuintat cuvîntul E., pînă în sfîșitul sec. 18, mai întăi în sensul de interval de septimă și apoi în acel de succesiune diatonică de 7 grade. Astfel îera un *E. autentic*, cuprinzînd un singur semiton, între gradele 3 și 4 și un *E. plagal*, cuprinzînd două semitonuri, unul între gradele 3 și 4 și altul între 6 și 7. Nomenclatura modernă a înălăturat aceste denumiri. — În 1828 factorul J. B. Vuillaume, din Paris, a dat numele de E. la o specie de violă bas cu 7 coarde: *re₁-la₁-mi₂-do₂-sol₂-re₃-la₃*. Acest instr. n'a avut succes.

Epflamerid v. *Decamerid*.

Eqligh, specii de castanete de lemn, uzitate la Arabi.

Equabilmente (it.), termiu de expr., echivalînd cu: în acelaș mod, cu egalitate.

Equisonans (lat.) nume dat de autorii latini octavei și compuselor îei, pentru a le deosebi de celelalte intervale consonante.

Erable (fr.) = arțar (v.).

Erak sau *Irak*, unul din modurile sistemului muzical arabo-persan.

Erakieh sau *Eraqieh*, instr. arab, unul din rarile specimene

de instr.-e în cari ancia dublă ie aplicată la un tub cilindric, familie cu totul părăsită de factura instr.-ală modernă. Tubul ie făcut dintr'o singură bucată de lemn de tisă, lucrată la strug, și avind șase tăeturi circulare în față și una în partea opusă, ceia ce-î dă o extensiune de o octavă și o sextă, în totul divizibilă în șferturi de ton, de la *mi*₂ până la *do*₄. Diapazonul grav al acestui instr. nu provine de la lungimea tubului, care ie aproximativ de 25 cm., dar de la forma particulară a anciei, făcută din două lame de trestie de mare, lungi de 9 cm. și largi de 3 cm. legate împreună; această ancie vibrind, produce prin iewa însăși un sunet foarte grav.

Erbeb v. *Rebab*.

Erh-lisien v. *Ur-heen*.

Erica, nume dat unuia din micile instr.-e cu manivelă cu cari factura modernă a ineztrat așa de galantonește epoca contimporană. Muzica ie notată pe bande suptiri de metal perforate.

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

Eroic (it.: *eroico*), epitet dat cite o dată la acțiuni teatrale muzicale în cari se pun în scenă fapte din viața eroilor (v. *Ballet*). Cite o dată ie întrebuintat ca termin de expr. indicind o execuțiune plină de viață, puternică.

Erotic, epitet dat în general cintecelor trătind subiecte de iubire (v. *Cintec*).

Erz particulă germană corespunzind particulei grece *αρχι*. *Erzlaute* = arhilaută, v. *Lăuta*.

Es, în terminologia germană = *mi b*.

Eschiquier v. *Echiquier*.

Es dur, în terminologia germană = *mi*₁, major.

Essențial, epitet dat de unii teoretici disonanțelor ce au o adevarată importanță armonică prin opozițiune cu acele *ocasionale* cari provin din apogiaturi, note pasagere sau alte ornamente. Această clasificățiune are valoarea iewi practică și mai cu samă disonanțele din acordurile de septimă și de nonă au dreptul la acest epitet. — Cuvintul E. se întrebuintază une ori în același sens cu *constitutiv* (v.) aplicindu-se la semnele de alterațiune.

Esercizio (it.) = exercițiu (v).

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

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

Es moll, în terminologia germană = *mi* bemol minor.

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

Espressivo (it.) sau *con espressione* (it.) = cu expresiune (v.).

Espringale = *Saltarello* (v.).

Esquaquiel v. *Echiquier*.

Esrar, instr. indian, de origină modernă, avind 5 coarde (*sa₁-do₂-do₃-sol₃-do₂*) puse în vibrație de arcuș și 11 sau 12 coarde simpatice. Tabla de armonie ie formată dintr'o membră lipită pe marginele lăzei de rezonanță și gîtul lui, lung, poartă cele 16 diviziuni ce se văd la cea mai mare parte din instr.-ele de coarde azitate în Bengal. Servește mai cu seamă a acompania vocile femecești și melodiile de un caracter grațios.

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

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

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

Esluto (it.) = stîns, termen întrebunțat de unii autori pentru a indica un *pianissimo* expresiv.

Estive (fr.), nume dat în Evul mediu cîmpoșului.

Estrilillo (port.) = refren.

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

Etal (fr.) = stare, pozițiune.

Eté (fr.), una din figurele cadrilului.

Eteron sau *heteron* (gr.: *ἕτερον*), semn din notațiunea muziceii, din grupul consonantelor, echivalînd oare cum cu semnul legăturii.

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

Etingon sau *Etingon* (fr.), mică vargă de lemn, cu capetele late, subțiate și învalite cu pieie, servește acordurilor de pian a amorti sunetele coardelor vecine aceleii ce voieștea a acorda.

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

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

Etuoufir (fr.) = înădușitor (v.).

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

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

Euul v. *El aud.*

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

1) Un instr. imaginat și construit de Chladni, la Wittenberg în 1790. Iera format dintr'o ladă patrată, de un metru, naltă de 0,50; în lăuntru ierau 42 de tuburi de sticlă așezate orizontal, cari, mișcate cu un burget și atinse în sens longitudinal cu degetele mișcate, produceau sunete. Extensiunea acestui instr. iera de 3 octave $\frac{1}{2}$, (*do₂-fa₃*). Perfecționarea lui a dat *Clavicilindrul*. (v.)

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

3) În 1843 factorul german Sommer dădu acest nume la un instr. de aramă, cu tubul conic larg, cu trei pistonți, construit în *la*, *si^b* sau *do*. Acest nume s'a păstrat pentru saxhornul bas cu fundamentala *si₂* sau *do₁*, numit încă *bariton* sau *basstuba*.

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

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

Eufonic (gr.: *Euphonia*) = bună

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

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

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

Euph. . . v. *Euf.*

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

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

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

Eyiratô (it.) = castrat (v.).

Evlat, epitet dat cadenței (v.) când după acordul de pe dominantă urmează ori care alt acord decit acordul tonic care ar forma cadența perfectă. Se mai zice și *înșălătoare*, *ruptă* ș. a.

Evoluție v. *Eversio*.

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

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

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

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

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

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

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

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

țiunile profetilor și dacă aceștia nu ȳ erau ȳei însuși muzicanți, ȳ erau insotiți de muzicanți de profesiune. Samuel, ultimul judecator, ȳnființă la Ramah o școală destinată profetilor și muzicanților, și tot ȳel, după ce sacră de rege pe Saul, ȳ anunță că va fi primit in oraș de profeti precedați de muzicanți cȳntind din *nebel*, din *tof*, din *halil*, din *kinor*.

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

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

Măi tirziu regele Solomon (sec.—10) susținu muzica și-ȳ dădu o măi mare importanță încă. Istoricul Josef spune că la sfințirea noului templu muzicanții și cȳntăreții ȳ erau in număr de 200,000; intreg corpul de 4000 de leviți oficia și afară de templu 120 de preoți sunau din trompete. In lista obiectelor ce formau zestrea acestui templu se văd peste 200,000 de trompete și alte instr.-e muzicale fabricate in aur și argint. După aceste cifre se poate judeca importanța ce se dădea muziceii in serviciul religios, care de altmintrelea ȳ era cȳntat de la început până la sfinșit.

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

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

poporul evreu, cind Ierusalimul iese ars, templul distrus și Evreii pentru vecie imprăștiați în lume.

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

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

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

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

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

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

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

Resfoind și torturind textele biblice, comentatorii au reușit a face o bogată listă de instr.-ele muzicale uzitate la vechii E. Aceasta provine din faptul că dese relațiuni ce au avut E.-i cu Egipteni, cu Asirieni și cu alte popoare, au făcut că iese au adoptat și nume străine pentru același instr. pentru care iese aveau deja un cuvint propriu în limba lor.

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

cu varietățile iese *asor* și *sabeka*; apoi *kitara*, *psanterin*, *nebel*. Ca instr.-e de suflare, numite în general *nechilot* aveau trompete drepte, *șatoferat*, sau curbe (corni), *keren* și *șofar*; flautiere, *halil* sau *kalil*, *mahol*, nai, *macrokitah*, cimpoi, *samponiah*, ș. a. Ca instr.-e de percusiune aveau dairele patrurate sau circulare, *tof*; sistru, *șalișim* și *menuncim*; cimbale și castanete metalice, *țelțelim* sau *meșilet* ș. a. În fine două instr.-e sint citate asupra cărora nu se știe mult lucru: *Ugab* și *magresa*. (A vedea încă detalii la articolele respective).

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

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

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

do-re-mi-fa-sol-la

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

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

Exapostilar v. *Eolina*.

Exaquir (sp.) v. *Echiquier*.

Excelente, epitet dat de autorii latini ai Evului mediu celor trei note mai acute ale vechiului tetracord grec *hiperboleon* (v.): fa_3 - sol_3 - la_3 și mai tirziu celor patru sunete mai acute în sistemul de solmizare *exacordal*: si_3 - do_4 - re_4 - mi_4 .

Excelsior-pianiste v. *Pianista*.

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

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

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

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

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

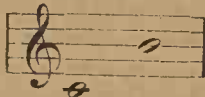
Cite o dată verbul „a executa” iese întrebuințat în sens ironic pentru a exprima acțiunea unei interpretări defectuoase, prin care cu adevărat se decapitează o compozițiune.

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

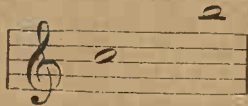
Exo (gr.: ἔξω = afară) v. *Eleron*.

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

Exponent, mică cifră sau literă pusă sus la stînga unei alte cifre sau litere mai mari: A^2 . Lăsînd la o parte semnificațiunea matematică ce au aceste cifre, în muzică se întrebuințaza exponentii pentru a indica în notațiunea alfabetică germană (v. *Alfabet*) octava din care face parte un sunet oarecare; astfel E.-ul 1 se rapoartă la sunetele din octava



E.-ul 2 la acele din octava



și așa mai departe.

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

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

mune auditorului și compozitorului, muzica își capătă puterea sa adevărată, și devine aptă a-și exercita efectele ei. Puri-tatea în intonațiune, păzirea strictă a măsurii, uniformita-tea riguroasă a mișcării, cari fără îndoială sînt calități apre-ciate, nu sînt suficiente pentru ca o bucată muzicală să poată provoca această specie de sim-patie, fără de care îea reminē o succesiune monotonă de su-nete. Introducerea de accente nouă, variațiunea acestor ac-cente, precum și variațiunea în intensitate, în mișcare și în modul de atac al diferitelor sunete ce formează această bu-cată muzicală, constituē tocmai puterea ei expresivă, mai vagă cînd îe chestiune de muzică pură, cu mult mai evidentă cînd îe chestiune de o muzică cu text, și mai cu seamă în muzica dramatică.

Mult timp s'a crezut că E. muzicală nu depinde decit de gustul și sentimentul interpre-tului, ajutat, în foarte slabe proporțiuni, de vagi indicațiuni semănate îei și colo de com-pozitor; și chiar în periodă așa zisă pur clasică, compo-zitorii au fost foarte parcimonioși în ecia ce privește indicațiunile de E. Timpurile mai nouă însă au căutat a sistematiza și E. muzicală, și ne-au dat tratate de E., precum avem tratate de armonie și de contrapunct. Astfel compozițiile moderne pare că au căzut în excesul

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

În armoniu (v.) se numește E. un mecanism ascultînd a unui registru, însemnat prin litera E și servind a-î da posibilita-tea de a nuanța sunetele, efect de care a fost mult timp lipsită orga și care a valorat armoniu-lui numele de *orgă expresivă*. Acest mecanism, suprimînd curentul venind de la rezervoriu, face ca aneile să nu vibreze decit sub influența curentului venind direct de la foii, astfel că rîririi sau accelerării miș-cării foilor corespunde o des-cresștere în intensitatea sunetu-lui obținut. Practicarea acestui gen de efect constituē princi-pala greutate în execuțiunea instr.-ului, și îe necesar un lung exercițiu pentru a se pu-tea obișnui a regula mișcarea alternativă a foilor astfel ca să nu se producă intreruperi sau bruscări în sunet. În instr.-ele mai nouă se obține efectul de creștere și descreștere a su-netelor, prin simpla apăsare mai mult sau mai puțin a două genunchiere, cari, fără a lucra asupra curentului de aer, acționează un mecanism ana-log cu acel al jaluziilor orgii. Expressiv-organ (germ.) = orgă expresivă, armoniu (v.).

Expunere se numește în forma-țiunea fugii (v.) prima parte

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

vocea I—tema

vocea II—răspunsul

vocea III—tema;

într'o fugă în patru voci vom avea

vocea I—tema

vocea II—răspunsul

vocea III—tema

vocea IV—răspunsul

și așa mai departe (v. *Fugă*).

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

După expunere urmăează de obicei un episod după care une ori urmează o *contra-expunere*, adică o nouă parte în care vocile care în E. au avut tema au aici răspunsul și vice-versa. Cînd diapazonul temeii date nu permite ca o aceeași voce să poată face și tema și răspunsul, această parte ie suprimată.

Extemporiren (germ.) = a improviza.

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

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

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

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

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

Extrepton v. *Ipostas*.





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

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

f

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

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

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

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

Faburden (eng.) v. *Falsobordone*.

Façade (fr.) = fațadă.

Face (fr.) = față.

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

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

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

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

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

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

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

cari nu fabrică decît asemenea detalii.

La diferite articole speciale trînd despre instr.-e se pot vedea numele acelor cari au strălucit mai mult în această ramură a industriei și mai cu samă a acelor cari, prin invențiunile lor și prin perfecționările aduse fabricațiunii instr.-elor muzicale au contribuit la progresul artei noastre. **Factură**, cuvînt care are deosebite accepțiuni. Din punctul de vedere al organografei, F. exprimă atît ansamblul factorilor de instr.-e muzicale, patronii și lucrători, (v. *Factor*), cît și însuși fabricarea și comerțul acestor instr.-e. Din punctul de vedere al compozițiunii, F. ie constituțiunea, modul de construire a unei compozițiuni. Din acest punct de vedere, ie poate fi largă sau minuțioasă, abilă sau neindemanatică, îndrăzneț sau timidă, arhaică sau modernă, ș. a. Regule generale în această privință nu pot fi date; numai gustul și experiența pot fi buni călăuzi. Calitatea de F. ale unei compozițiuni nu depînd atît de la frumuseța și noutatea temelor pe cari această compozițiune se bazază, cît de la arta cu care compozitorul le-a expus, le-a dezvoltat, reluat, armonizat, modulat, orchestrat; depînd prin urmare de la știința, gustul și experiența lui. În F. unei compozițiuni trebuie a considera esența min-

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

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

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

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

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

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

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



36. Fagot.

de Afranio, descris într'un op publicat în 1539, consta din două tuburi cari comunicau prin ajutorul altor tuburi mai mici, și dintr'un sistem de foi; iel a fost numit *fagotto* = sarcină, de la aspectul ce avea această adunătură de tuburi.

Vr'o 30 de ani după Afranio, Sig. Scheitzer, din Nuremberg, căută a perfecționa F.-ul, îl debărăsă de foile lui și făcînd aluziune la dulceața timbrului, îi dădu numele de *Dulciana*. Noul instr. nu întirzie a detrona cu totul vechile bombarde și în curînd iel dădu naștere la o întreagă familie, de la sopran până la contrabas. Praetorius descriînd familia fagotelor uzitate în sec. 17 le dă următoarele extensiuni:

- 1) *Diskant-F.*: sol_2 — do_4
- 2) *F. piccolo*: sol_1 — re_1
- 3) *Chorist-F.*: do_1 — sol_3
- 4) *Quart-F.*: sol_1 — re_3
- 5) *Quint-F.*: fa_1 — do_3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

puțin timbrul F.-ului și în armonia la jumătatea gravă a jocului al patrulea, a căruia jumătate acută ie numită *oboî*.
Fagot-contră = *Contra-fagot* (v.)
Fagotist ie acel ce cîntă din fagot (v.).
Fagott-geige (germ.) = fagot-violă, după L. Mozart iera un instr. de coarde și arcuș, uzitat în secolul trecut, intermediar între viola actuală și violoncel. Iera încă numit și *Handbassl*.
Fagottino (it.), dim. de la *fagotto*, nume dat instr.-elor acute din vechia familie a fagotelor.
Fagotto (it.) = fagot (v.).
Fagottone (it.), augm. de la *fagotto*, v. *Contra-fagot*.
Fahnenmarsch (germ.) = marșul steagului, marș intonat de muzica la scoaterea și la reintrarea steagului.
Fa-la se numeau în sec. 16 și 17, în Italia, cîntece pentru una sau mai multe voci, în genul popular, fără text, cîntate pe silabe ca *fa-la*, sau *tra-la-la* ș. a., sau chiar numai terminate cu un refren pe asemenea silabe. M. Clementi a dat acest nume la mici bucăți destinate pianului.
Falcon, nume dat în repertorul teatral muzical unor roluri cari pe lângă calități vocale dezvoltate prin arta cîntului cer și o puternică expresiune dramatică. Astfel sînt: Alice în *Robert le Diable*, Rachel în *la Juive*, Valentine în *les Huguenots* ș. a. Numele le vine de la celebra cîntăreață M.-C.

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

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

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

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

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

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

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

cit notele sint mai acute. Cit pentru bași, ieși de ordinar renunță cu totul la întrebuințarea acestui registru, mulțumindu-se cu registrul de piept.

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

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

ferioare. În trei voci, pe lângă cîntul dat ținut de tenor, se adăuga o a doua parte (contratenor), o serie paralelă de terțe superioare, care însă începea și sfîrșea de regulă cu quinta, și o a treia, în terțe inferioare, care începea și sfîrșea în unison:



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



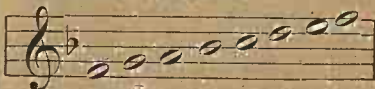
și bucată avea un „bas fals” pentru că basul notat executîndu-se cu o octavă mai sus, ca adevărat bas rămînea tenorul; de aici expresiunea: a cînta cu bas-fals = *falso-bordone*. Ie una din explicațiunile ce se dă acestei expresiuni, căreia de altmîntrelea i se mai dă și altele tot atît de plausible.

Cu timpul și cu dezvoltarea cîntului polifon și acest gen trecut pe continent a luat o dezvoltare mai mare prin mîștrii francezi, flamanzi și italieni și s'a dat numele de F.-b. la o armonizare simplă a cîntului dat, dar fără a se mai păstra mișcarea paralelă, ci în acorduri consonante, notă contra notă. Mai tîrziu încă, școala contrapunctului vocal din sec.

16 și 17 își exercitează influența sa. Pe lângă un *cantus firmus* luat din cîntul gregorian, care cele mai de multe ori ȳera respectat, se scrieau melodii în contrapunct din ce în ce mai încărcate de formule și de ornamente, sau chiar, păstrîndu-se o simplitate în scriere, o învoială tacită între compozitori și executanți făcea că bucată întregi notate notă contra notă, ȳerau la execuțiune încărcate de ornamente *alla mente*. Astfel pare că se cînta prin tradițiune în capela sextină celebrele *miserere* ale lui Allegri, Baj, Dentice.

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

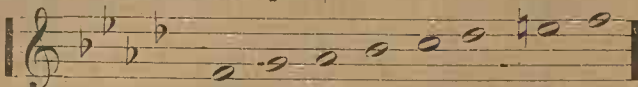
Tot numele de F.-b. s'a dat în cîntul bisericeii apusene speciei de psalmodie în care fraze întregi sint zise pe o aceeași notă aproape pînă la sfîrșit. Fa major, tonalitate bazată pe nota *fa* ca tonică și avînd ca armatură un bemol:



Ie una din cele mai întrebun-

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

Fă-mi, denumirea semitonului pogoritor în solmizarea prin



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

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

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



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

Fanfără, semnal de un caracter

mutațiunii, ori unde ar fi fost iel așăzat.

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

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

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

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

Fang-hiang, instr. chinez, analog cu acelu numit *King* (v.) de care se deosebește numai prin aceea că în loc de pietre sonore are 16 bucăți de lemn tare, diferit acordate, ce se lovesc cu un ciocan. Pare ca a fost imaginat de imparatul Hang-hi, în 1679.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

face dorința neînfrinată de a scrie a celor ce n'au idei și a face să piardă timpul acei ce n'au ce face cu iel.

De prisos a adăugi că cu timpul genul și-a lărgit cimpul de acțiune, și de la piano a trecut la celelalte instr.-e și chiar la orchestră și mai cu samă la bande de armonie (v. *Potpuri, Ilustrațiune, Selecțiune, Centon, Uvertură* ș. a.).

Fără cuvinte, epitet dat la bucați instr.-ale, mai cu samă destinate pianului, dar afectind forma unor bucați vocale. Astfel sint *Cintece, romanțe f. c.* (germ.: *Lieder ohne worte*, fr.: *Romances sans paroles*).

Farandola (fr.: *Farandole*) dans popular provansal de un caracter vesel, vioi și de o mișcare repede. Danșitorii, avînd în fruntea lor pe muzicanți și ținîndu-se cite doi de mină sau formînd un lung lanț, înaintează urmînd undulațiunile curbei capricioasă descrisă de cei ce conduc, F. ie prin urmare mai mult un marș dansat, obicinuit mai cu samă în cortegiile serbărilor. Muzica ie în măsura $\frac{3}{8}$, în mișcare repede. Compozitorii moderni au introdus F. în teatru: Gounod în *Mireille*, Bizet în *l'Arlésienne*; acest dans a procurat chiar titlul și subiectul unui întreg balet, de T. Dubois.

Farce (fr.) = farsă (v.).

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

și bázindu-se numai pe o serie de momente unele mai caraghioaze decit altele. Ie cel mai jos grad al artei dramatice. Uzitat în Franța deja de prin sec. 12, sub numele de *Sottie*, acest gen își are la toate națiunile cu o literatură teatrală tipurile ie: spaniolul *Gracioso*, italianii *Arlecchino* și *Scaramuccia*, germanii *Hanswurst* și *Kasperle*, francezul *Jocrisse* ș. a. au făcut să ridă multe generațiuni. Totuși, în timpurile moderne genul ie aproape cu totul decăzut. — În Italia sub numele de *F. muzicală* se înțalege o specie de operă bufă într'un act.

Fascii (fr.: *Eclises*, germ.: *Zar-gen*), nume dat păreților laterali, șușeniștelor de lemn cari unesc între iele cele două table de armonie ale violinelor, chitarelor ș. a. Înălțimea acestor F., determinînd capacitatea lăzei de rezonanță, influențază mult asupra sonorității instr.-elor.

Fastoso (it.), cuvînt întrebuintat ca termen de exp. = cu mindrie, cu măreție, cu pompă.

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

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

Fausse (fr.) = falșă (v. *Falș*).

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

Faux (fr.) = falș (v.).

Faux-bourdon v. *Falso-bordone*.

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

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

Feerie, reprezentațiune teatrală, de mare spectacol, cu un subiect fantastic (v.), supranatural, în care genii atot puternice, spirite supra omenești, joacă un rol important. În toate aceste reprezentațiuni, în cari elementul miraculos ține primul rang, muzica ține și îea un rol mai mult sau mai puțin important, și sînt chiar opere cari nu sînt altă ceva decît feerii puse în muzică.

În majoritatea cazurilor însă, în acest fel de reprezentațiuni, atențiunea spectatorului iese solicitată de frumuseța, luxul și varietatea decorurilor și a costumurilor, de surprizele mecanice teatrale, de grațiile baleturilor, într'un mod cu mult mai puternic decît de interesul acțiunii dramatice și de frumuseța intrinsecă a muzicii.

Armide de Lulli inaugură seria operilor de acest gen, care găsind atita favoare în gustul spectatorilor a fost urmată de *Persée*, *Phaeton*, *Bellerophon*, ș. a. de Lulli, de *Zoroastre* (Rameau), de *Zemire et Azor* (Gretry); *Aline* (Monsigny), *Aladin* (Nicolo), *le Lac des Fées* (Auber), *Zauberflöte* (Mozart), *Oberon* (Weber), sînt ja-

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

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

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

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

F.-musik = muzică militară.

F.-stücke = semnale militare.

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

F.-trompete = trompetă de cavalerie.

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

Fele, specie de violină uzitată în țările scandinave; are patru coarde (de ordinar acordate $la_2-re_3-la_3-mi_4$) puse în vibrațiune de arcuș și cite o dată și alte patru coarde simpatice întinse sub cele principale.

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

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

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

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

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

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

Fereastră v. *Urechie*.

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

Fermata (it.) v. *Coronă*.

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

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

Fernwerk numesc Germanii jocul de orgă pe care Francezii îl numesc *Cornet d'Echo*, și care ie destinat a produce efecte de ecou, de îndepărtare.

Feroce (it.), termin de expresiune = cu sălbătăcie.

Fes, în terminologia germană = *fa* bemol.

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

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

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

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

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

calitate și execută diferite bucați în fața unei mulțimi imense atrasă de aceste serbări. Se înțelege că programele acestor serbări, cari durează adese mai multe zile, variază nu numai cu locurile și obiceiurile, dar și cu genul societăților puse în prezență, cu mijloacele de care se dispune prin urmare. În fie care țară sînt societăți generale sau se constituiesc comitete cari organizează F.-ele la epoci anumite, fixază premiile și condițiunile concursurilor.

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

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

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

Ūrmînd exemplul dat de vechile capele (v.) ale principilor și ale suveranilor din secolii trecuți, timpurile moderne au instituit și iele concursuri internaționale la cari participă cele mai bune societăți sau bande muzicale din diferitele țări. Astfel de concursuri cari au fost inaugurate cu expozițiunea din Paris de la 1878, s'au organizat în urmă în diferite rînduri și în diferite orașe și cel mai recent de acest gen ieste acel organizat la Viena cu ocaziunea cincantinarului împaratului Frantz-Iosef între bande de armonie, concurs la care participă și una din bandele militare romine, sub direcțiunea d-lui Ivanovicî, inspectorul general al muzicelor militare.

În țara noastră pare că cel întâi F.-concurs muzical a fost acel organizat de Expozițiunea cooperabilor, în Iași la 1884, la care au luat parte mai multe muzici militare, corul mitropolitan și mai multe tarafuri de lăutari. Asemenea s'au organizat în diferite rânduri audițiuni muzicale date de coruri formate dintr'un mare număr de cîntăreți. Cel întâi în acest gen pare a fi corul de peste 100 de voci ce a cîntat în București, la 10 Mai 1881 sub direcțiunea d-lui Wachman, la serbările încoronării. La 5 Iunie 1883, în Iași, la serbările de desvălirea statuiei lui Stefan cel mare, a cîntat un cor, sub direcțiunea d-lui G. Muzicescu, format din corurile mitropolitane și Sf. Spiridon și alți cîntăreți, în totul aproape 150 de voci. Cu anul curent (1898), s'a inaugurat serbările școlare de la 10 Mai, participînd și coruri formate dintr'un mare număr de elevi; anul acesta numărul elevilor coriști a fost la Iași de aproape 600, sub direcțiunea d-lui G. Brăteanu.

Festivo sau *Con festiva* (it.), termen de expr. cerînd o execuțiune măreață, pompoasă.

Ff. prescurtare în loc de *Fortissimo* (v.).

F-fa-ut, nume dat pe timpul solmizării prin mutațiunei sunetului numit astăzi *fa*, cari

lua cînd numele de *fa* cînd pe acel de *ut*, după exacordul în care se solmiza.

Fi silabă întrebuintată în așa numita *Bebisatio* pentru nota numită astăzi *fa*. Hammer propune în 1727 silaba *fi* ca a șaptea adause pe lingă cele șase aretine, pentru a denumi nota care s'a numit în urmă *si*. Fiasco (it.) = butelcă, în limba-giul teatral exprimă că o piesă, o operă, o lucrare artistică, un cîntăreț sau un artist în general n'a fost găsit după gustul publicului, n'a fost agreat. Astfel în loc de a se zice că o operă „a căzut“ se zice că „a făcut F.“ precum în loc de a se zice că „a avut o reușită splendidă“ se zice „a făcut *furore*“.

Fibel sau *Fibelbrett* (germ.) = monocord (v.).

Fictus (lat.) = prefăcut, epitet dat de autorii Evului mediu unei melodii (*Cantus f.*) cînd acesta nu se cînta în pozițiunea naturală a tonalității din care făcea parte, ci transpusă mai sus sau mai jos, ceia ce aducea introducerea de accidenti. De aici expresiunile de *Toni ficti*, cari nu țerau altă ceva decît game transpuse și *Muzica ficta*, muzică scrisă în aceste game transpuse.

Fiddle (engl.) v. *Fiedel*.

Fides sau *fidis* (lat.) = coardă și instr. de coarde. De aici; *fidicen* = instr.-ist; *fidicino* = a cînta dintr'un instr. de coarde. *Fidula* și *fidicula* au fost mai

intâi nume date la instr.-e de coarde pișcate de un plectru, apoi la instr.-e de specia violei (v. *Fiedel*).

Fiducia (it.) = incredere. *Con F.*, ca termin de expr. = cu incredere, cu siguranță.

Fidel (germ.) de la *Fidula* (lat.) nume ce se găsește mai intâi (prin sec. 9 și 10) atribuit unui instr. de coarde pișcate de un plectru. Apoi (in sec. 11) apare ca denumire pentru instr.-e de coarde și arcuș, viole primitive prin urmare. Iel se menține până prin sec. 14, cînd începe a i se prefera pe acel de *viola* (it.) și *Geige* (germ.). Astăzi numele de *F.* se dă în Germania ca și *Fiddle* în Anglia la viole de calitate cea mai proastă. Pe cînd iusă în Anglia numele de *Fiddler* se dă ori căruî violonist, chiar virtuoz, în Germania acel de *Fiedler* se întrebuițază în acelaș sens cum am zice la noi *scripcar*, cu o nuanță de ironie, și de despret.

Fiero, fieramente, con fierezza (it.) ca termin de expr. = cu mîndrie.

Fife (engl.) v. *flûte*.

Flûte (fr.), cea mai mică varietate de flaut (v.); are 6 borte laterale și nici o cheie. De ordinar în *si₂* sau în *re*, cu extensiune de două octave (*si₂*—*si₄*, sau *re₁*—*re₃*) și de un timbru foarte pătrunzător. Originar din Elveția, de unde și numele de *flaut elvețian* ce i se mai dă (fr.: *flûte suisse*, germ.: *Schweitzer-pfeife*) a fost întrebuițat

buintat până în secolul nostru în diferitele armate europene, împreună cu darabana, și ie menționat deja în *Orchessografia* lui Thoinot-Arbeau (1588). A fost detronat de *octavin* (v.) și de goarnă.

În armoniu se dă acest nume jumătăței acute a jocului 3, a cărei jumătate gravă ie numită *Clairon* sau *trompetă*.

Figură în muzică însemnă mai intâi în general diferitele semne întrebuițate în notațiune și în special acele ce se rapoartă la durata sunetelor (v. *notă*) și a tăcerilor (v. *pauză*).

Apoi prin *F.* se mai înțalege încă un grup de note, mai mult sau mai puțin caracteristic fie prin desemnul melodic, fie prin acel ritmic. De aici verbul *a figura*, adică a introduce mișcare în mersul diferitelor partide ce compun un tot muzical. Aceasta se obține prin schimbarea de pozițiune a acordurilor, prin împărțirea notelor de durată lungă în alte note de durată mai mică, producîndu-se astfel mici figurî ritmice, și mai cu samă prin introducerea de note melodice, brodării, note de pasaj ș. a., producîndu-se astfel diferite figurî melodice. Acest artificiu de compozițiune ne dă ceia ce se chiamă un *cînt figurat*, un *bas figurat*, un *contrapunct figurat*, o *armonie figurată* ș. a. **Figurațiunea** aduce fie-cărei partide un mai mare interes melodic, mai multă viață și

compozițiunei îi dă un aspect mai artistic.

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

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

Figura muta (lat. și it.) = pauză.

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

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

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

întrerupere și fără tremurătură în voce. Acest verb vine de la cuvîntul lat. *filum* = *fir*. În arta cîntului se numește în special *filarea* sunetelor un efect vocal ce constituie una din principalele îei greutăți. Acest efect constă în a ataca sunetul *pianissimo*, după ce mai întăi s'a făcut o bună proviziune de aer, a-l crește gradat pînă la *forte* și fără întrerupere în respirațiune, a-l descrește iarăși gradat pînă la nuanța primitivă. Trebuie a observa încă ca culmea intensității să fie exact la mijlocul duratei, cu alte cuvinte creșterea și descreșterea să aibă o durată egală (v. *Filat*).

Filarmonic = iubitor de muzică.

Societate f.-ă = societate muzicală. *Academician f.*, titlu ce poartă membrii academiilor f.-e din Bologna, ș. a., mai cu samă din Italia (v. *Academie*).

Filat v. a *fla*. Se zice cite o dată și în alt sens. Astfel: *coardă filată* (fr.: *corde filée*), coardă *învălită* cu un fir subțire, ceia ce-î mărește diametrul și prin urmare o face aptă a produce sunete mai grave.

File de album v. *Album*.

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

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

Filosofia muziceii v. *Estetica*.

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

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

Fin (fr.) = fine (v.).

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

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

Tot numele de F. se dă ulti-

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

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

pe cînd ermologic are finala
pa (re).

Fine, cuvînt ce-și găsește locul
în bucățile cu reluări pentru
a indica punctul unde iese a
se termina bucata. Cite o dată
acest cuvînt ie înlocuit printr'o
Coronă (☉) pusă deasupra li-
niei de sfîrșit a tactului.

Fingerbildner (germ.) v. *Chiro-
plast*.

Fingering (engl.), *Fingersatz*
(germ.) = degitat (v.).

Fingerschneller, *Fingerspanner*
(germ.), nume date de L. Mäl-
zel din Viena, către 1837. la
două specii de aparate destina-
te degetelor pianiştilor (v. *Chi-
roplast*).

Fino (it.) adv. = până la.

Finto (it.) = prefăcut, înșălător.

Fiorito (it.) = înflorit, se zice
despre un cînt, despre contra
punct, despre o cadență ș. a.

Fioriture (it.) = ornamente.

Fiottola (it.), de la fiotto = val,
nume dat une ori cîntecelor
luntrașilor, numite încă barca-
role.

Fis, în terminologia germană =
fa diez.

Fisarmonica sau *Physharmonika*,
nume dat de A. Häckel, din
Viena, către 1821, la un instr.
cu anci libere și claviatură;
ie unul din antemergătorii ar-
moniului modern.

Fischiare (it.) = a șuera. *Fischio*
= șuerătura și șueratoare.

Fischiardello (it.) specie de fluier
popular italian.

Fis dur în terminologia germană
= fa diez major; *Fis fis* = fa

dublu diez; *Fis moll* = fa diez
minor; *Fisis* = fa dublu diez.

Fistel (germ.) = falset (v.).

Fistula (lat.) = tub și, prin ex-
tensiune, fluier. Acest cuvînt
se întilnește cu diferite epitete;
astfel: *F. largior* sau *F. mi-
nima* = fluier mare sau mic;
F. militaris v. *Fifre*; *F. pas-
toralis* sau *F. pastoritia* = fluier
ciobănesc; *F. rurestris* = fluier
cîmpenesc; *F. panos* = nai; *F. helvetica* = fluier elvețian, flaut
(v. *Fifre*); *F. organica* = tu-
burî de orgă; *F. vulgaris* =
fluier ordinar; *F. pileata* =
tuburî acoperite.

Fistuliren (germ.) a cînta sau a
vorbi în falset (v.). Vorbindu-se
despre tuburî de orgă sau al-
tele, acest cuvînt exprimă ac-
țiunea emiterii nu a sunetului
corespunzător lungimei tubului
ci uneia din armonicile acestui
sunet.

Fix sau *stabil*, epitet dat în
muzica vechilor Greci (gr.:
εἰσός) sunetelor extreme ale
tetracordului prin opoziție cu
cele mijlocii, numite *mobile*,
pentru că varieau după genul
întrebuințat. Și în muzica mo-
dernă se dă de unii autori a-
cest epitet gradelor 1, 4 și 5
ale gamei, fiind că iese remin
invariabile, atît pentru modul
major cit și pentru cel minor.

Fl., în partițiuni, presc. în loc
de flaut (*flute*, *flauto*, *Flöte*).

Fla, lovitură de darabană (v.)
dată cu amindouă baghetele
aproape simultaneu.

Flacări *sonore* se numesc flacări

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

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

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

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

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



sunind însă cu o duodecimă mai sus: la_4 — la_6 . Această extensiune ie trecută une ori cu un semiton sau chiar cu un ton în grav (la unele instr.-e) și cu o terță în acut dind pentru auz nota do_7 \sharp , notă care nu ie dată de nici un alt instr. afară de orgă.

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

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

pentru mina stângă și altul pentru mina dreapta, primind aerul printr'o aceeași imbucătură. Scopul iera ca printr'un acelaș degitat pentru ambele mini, să se poată obține atit notele scării naturale cit și cele diezate sau bemolizate. Cele două F.-e putind suna sau izolat sau împreună, permiteau execuțiunea de bucăți în două voci chiar. Către 1824, acelaș factor construi un *F. triplu*, pogorind până la *sol*₂.

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

Flagol, *Flagius* v. *Flageolet*.

Flaututa, *Flauticle*, denumiri vechi de instr.-e din familiile fluielor și a flautelor.

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

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

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

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

românească: *Flaşnetă*, dată acestor instr.-e.

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

Flaschin, *Flasnet* (germ.) v. *Flaschenet*.

Flaşnetă, v. *Flaschenet*.

Flat (engl.) = bemol.

Flatté (fr.) = linguşit, nume dat de unii autori apogiatului inferior.

Flaute (fr.) veche denumire a flautului.

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

laterale, practicate în lungul tubului, şi putînd fi după voie închise sau deschise cu ajutorul degetelor, direct sau prin intermediarul unor chei, permit executantului a varia lungimea unde sonore, şi prin urmare sunetul produs şi seria armoniceleor acestui sunet. Scara F.-ului iese formată din fundamentalele produse prin deschiderea succesivă a diferitelor borte laterale şi din cele întăi armonice ale acestor fundamentale, armonice ce se pot obţine cu foarte mare uşurinţă.

F.-ele se fabrică de ordină în lemn, de preferinţă de grenadil. Se fabrică însă şi din metal (mailehort sau argint), fildeş, baga, cristal, porţelan şi chiar marmoră, materialul din care iese fabricat instr.-ul neinfluenţînd întru nimica asupra sonorităţii (v. *Timbru*). În antichitate se fabrică chiar F.-e din ciolanele picioarelor animalelor, de unde numele lat.: *Tibia*.

Originea F.-ului iese foarte veche şi multe popoare din antichitate l'au cunoscut. Indienii, Chinezii, Japonezii pretind a fi întrebunţat de mulţi secolii. Judecînd după poziţiunea ce au unele instr.-e în raport cu instr.-istul în unele monumente, trebuie a admite că a fost cunoscut şi de Egipteni, cari-l numeau *Sebi*. De la aceştia probabil l'au luat Grecii, cari-l numeau *Fluier egiptean* şi *Plagiaulos*, şi apoi Romanii, *Tibia oblica*.

În Europa cea mai veche reprezentare a unui F. ie într-o frescă dătină din sec. 11 și aflătoare la catedrala Sf. Sofia din Kiev. Autorii citează F.-ul ca un instr. foarte respins în tot sfârșitul Evului mediu; Eust. Deschamps (sec. 14) îl numește *fleuthe traversaine*. Se citează un tratat italian publicat la Veneția în 1535, care ie o adevărată metodă de F. Se construiesc F.-e mari și mici și M. Agricola, în *Musica instrumentalis* (1528) constată deja o întreagă familie de *Querpfieff* sau *Schweitzerpfieff*; acest din urmă nume le vine pare de la faptul că la bătaia de la Marignau (1515) a fost pentru întâiași dată auzit la trupele sivețerane. Această familie iera formată din *discantus*, *altus-tenor* și *bassus*. Numai, în indicațiunea diapazoanelor acestor instr.-e ie evident o greșală, căci iel dă pentru F.-ul bas ca fundamentală nota re_1 , și un F. în aceste condițiuni ar trebui să aibă o lungime de 2 m. 34 cm.! De altmintrelea Praetorius în *Organographia* (1618) atrage atențiunea asupra inexactităților curente ce se comit în stimarea înălțimeii diferitelor octave și ne spune că un concert de F.-e pe timpul lui se compune din 2 *discanti* (în la_3), 4 *alli-tenores* (în re_3) și 2 *bassi* (în sol_2). De asemenea iel face deosebire între *Querpfieff*, pe care-l numește și

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

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

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

Către mijlocul sec. 17 F.-ul

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

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

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

O dată drumul cheilor deschis, diferiți factori și flautiști introduce nouă chei; astfel vedem rind pe rind pe Gerhard Hoffmann din Rastemberg (sol_3^\sharp , 1717), pe Kusder din Londra (fa_3 și la_3^\sharp , 1762), pe Dr. Rudolf din Hanovra (do_4 , 1777), ș. a., așa că la începutul sec. 19 găsim F.-ul cu nouă chei, datorit lui J. G. Tromlitz din Leipzig. În acest timp familia F.-elor consta din: F.-ul tip (re_3), F.-ul de amor, la o terță inferioară (si_2), F.-ul terță, la o terță superioară (fa_3), și F.-ul mic octavin (re_4).

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

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

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



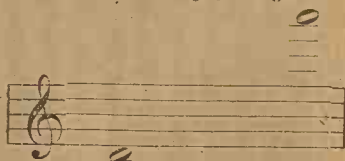
fost condus de observațiunea instr.--elor de cari se serveau Gordon și virtuozul englez Nicholssohn. Böhm mai întâi adoptă ca bază deviziunea rațională a tubului, astfel ca bortele laterale practicate la distanțe proporționale, fiind descoperite succesiv, să deie gama cromatică. Apoi tăetara acestor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

Realizarea acestor condițiuni a necesitat un mecanism special, bazat pe chei și inele, prin care un deget poate nu numai acoperi o deschizătură, dar în acelaș timp să descopere și să acopere altele. Prima idee a unor astfel de chei o găsim la fac-

torul F. Nolan din Stratford (1808).

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

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



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

impărțită în patru registre: grav ($re—do_4 \sharp$), mediu ($re_4—do_5 \sharp$), acut ($re_6—sol_6 \sharp$) și supra acut ($la_5—do_6$).

Pe lingă F.-ul mare, în do , mai găsim: *F. în $re_3 \flat$* (eronat numit în *mi*), și *F. în $mi_3 \flat$* *F. terță*, (eronat numit în *fa*).

Apoi F.-e mici sau octavine: în do_4 în $re_4 \flat$ și în $mi_4 \flat$, octavin terță. Extensiunea scrisă sună un semiton sau o terță minoră mai sus pentru F.-ele în $re \flat$ sau în $mi \flat$ și o octavă mai sus pentru octavinele respective.

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

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

cal, octavinul, care continuă timbrul F.-ului în acut, atinșind pe si_6 , și nici un instr. de suflare nu poate a-î fi comparat în ușurința emisiunei. Un procedeu tehnic particular F.-ului ie așa numita *dubla lovitură de limbă*, care permite repetarea foarte repede a sunetelor de pe acelaș grad.

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

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

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

de acel al instr.-elor de suflare. — Acest cuvânt îe întrebuințat cite o dată vorbindu-se despre jocul în sunete armonice, cari sint numite *flautate*.

Flautbass (germ.), joc de orgă, în pedalieră.

Flautino (it.), dim. de la *Flauto*, = flaut mic, octavin.

Flautist, instr.-ist care cîntă din flaut.

Flauto (it.) = flaut și fluier. *F. a becco* (flaut cu plise) = fluier. *F. amabile* = flaut de amor. *F. di Pane* (flautul lui Pan) = nai. *F. diritto* (flaut drept) = fluier. *F. dolce* (flaut dulce) = fluier. *F. piccolo* = flaut mic, octavin. *F. traverso* = flaut transversal.

F. cuspido (ascuțit), *F. doppio* (dublu), *F. italico*, *F. major*, *F. minor*, *F. stoccato* (cu vîrf), jocuri de orgă.

Flautone (it.), augm. de la *Flauto*, = flaut bas.

Flebile (it.), termin de expr. = cu tristeță.

Flet, *Fletna*, jocuri de orgă, v. *Flaut*.

Fleurettes (fr.) expr. vechie întrebuințată pentru a denumi ornamentele melodice obicînuite în primele timpuri ale contrapunctului înflorit (v. *Discantus*).

Fleuris (fr.) = înflorit, vorbindu-se despre contrapunct (v.). Mai de mult se zicea *fleurtis*.

Fleuste, *Fleuthe*, vechi denumiri franceze ale flautului.

Flexa (lat.), semn din notațiunea neumatică, v. *Neume*.

Flighorn sau *Fligorn*, corupțiuni ale cuvintului germ.: *Flügelhorn* (v.).

F.-locher (germ.) = tăieturile F, urechile violinei și a celorlalt instr.-e de coarde, practicate în tabla de armonie și avînd forma unui *f*.

Flogiera, specie de mic fluier uzitat la Greci în timpurile moderne.

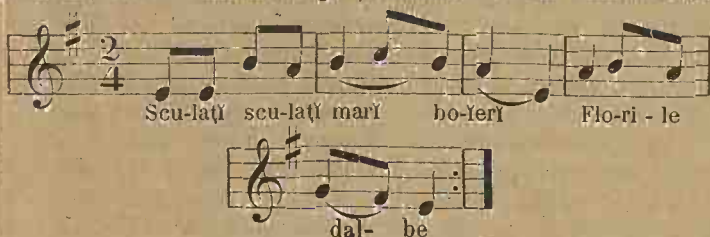
Flonflon (fr.), denumire a refrenurilor de vodevil, astăzi generalizată pentru a denumi o arie ușoară, pe motive uzate și fără nici un interes.

Florentină = de la Florența. Cu acest epitet îe calificată în istoria muziceii și în special a opereii, reforma realizată către începutul sec. 17 de pleiada de artiști florentini, în favoarea stilului monodic, înlăturînd din muzica dramatică combinațiunile extrem de complicate ale contrapunctului stilului politonic vocal. Această reformă își are originea în întrunirile prietenești artistice ce se făceau la sfîrșitul sec. 16 în casele nobililor florentini Bardi și Corsi. Artiștii ce se adunau la aceste întruniri, nemulțumiți de puterea expresivă a stilului contrapunctului vocal, creară stilul monodic, melodia pentru o singură voce cu acompaniament instr.-al, sau cu un discret acompaniament de alte voci. Apoi căutînd a reinvia antica tragedie, căutară a aplica muzica monodică la teatru. Caccini Cavalieri și J. Peri

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

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

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



Flöte (germ.) = flaut și fluier. În general expr. F. iese rezervată pentru instr.-ele mari sau cel puțin de dimensiuni mijlocii, cele mici numindu-se *Pfeiffe*. Flötenwerk (germ.) se numește în orgă totalitatea jocurilor numite de flaut.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



tu-l pe unde se suflă ie astupat cu un dop ce nu lasă de cit un mic canal pentru trecerea unei pături de aer. Curentul se lovește de muchea unei tăeturi cioplite în păretele tubului, tăetura numită *lumină*; o par-

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

La toate popoarele originea F.-ului se pierde în cea mai adincă antichitate; iel figurează pe cele mai vechi monumente ale civilizațiunei diferitelor

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

Această bogăție de epitete destul de inteligibilă în aparență, îe foarte ambarasantă îndată ce îe chestiune de a se hotări sensul precis și tehnic al cuvintului, a se specifica nuanța ce separa aceste varietăți.

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

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

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

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

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

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

F.-baston v. *Ciucan*.

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

F. cu dop v. *Fluier*.

F. cu plisc v. *Fluier*.

F. drept v. *Fluier*.

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

ce și așa imbucătură. Acestea fie construite separat, fie sfredelitate într'o aceeași bucată de lemn. Fluiererele gemănate au dat mult de lucru arheologilor; ceia ce

ie admis, ie că iele ierau de deosebite mărimi, și serveau pentru a schimba de ton sau de registru căpătind astfel o extensiune mai mare. Par a fi de origină feniciană și ierau cunoscute la

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

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



40. F. dublu.

cu samă la locuitorii indigeni ai insulelor Australiei, și sint numite: *Fango-fango*, *Sigu*, *Suling* ș. a.

F.-transversal = flaut (v.).

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

Fluierar, acel ce cîntă din fluier.
Fluieroi, nume dat în unele părți din Valahia cavalului.

Flûte (fr.) = flaut și fluier.

F. à bec = fluier.

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

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

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

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

F. douce = fluier dulce, fluier cu dop.

F. droite = fluier drept, fluier cu dop.

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

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

F. nasale = fluier nasal (v.).

F. tierce = flaut terță v. Flaut.

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

Flulé (fr.) v. *Flautato*.

Fluteole (fr.), nume dat de factorul Coste, din Paris, în 1847, unei specii de flaut cu străbă-terea conică.

Flutet (fr.), mic fluier cu 3 borte laterale, uzitat în Pireneî.

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

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

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

Foalele, nume dat în unele sate din Istria, cimpoîului: specia de fluier ingemanate, ce servește a face melodia, se numește *mişnița* iar țevia pe unde se suflă, *girliciu* (v. T. T. Burada: () călătorie în Istria).

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

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

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

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

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

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

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

Fonagogus sau *Phonagogus* numesc unui autori tema unei fugi. Fonascos (gr.: *φωνασκος*) sau *Phonascus* (lat.) se numea la cei vechi atit maiștrii de cînt cit și acei cari în execuțiunile publice readuceau la tonul cuvenit pe cîntăreții cari perdeau acest ton.

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

Fond (fr.) în orgă se numea mai de mult reuniunea tuturor jocurilor așa zise de *flaute*; astăzi acest cuvint se întrebuintază în acelaș sens cu *Principal* (v.).

Fondamental (fr.) v. **fundamental**.

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

Fonetica, nume dat cite o dată studiului vocii, atit în ceia ce privește vorbirea cit și cîntarea.

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

Fonica, știința sunetului.

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

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

Fonolit, piatră vulcanică, dînd sunete muzicale. Instr.-ul chinéz *King* ie format din astfel de pietre.

Fonometru, instr. destinat a măsura intensitatea sunetelor.

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

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

Forlana (it.), dansul favorit al

gondolierilor venețianî. Muzica ie de un caracter vesel, în $\frac{3}{4}$ sau $\frac{6}{4}$, și mișcare repede (timpul = 100). Acest dans ie original din Friul, a căruî locuitorî se numesc *forlani*, de unde numele dansului.

Formă, în general iese aspectul sub care se prezintă o compozițiune muzicală. Geniul muzical s'a manifestat sub două forme principale caracteristice: 1) *F. fugată* sau *canonică*, caracterizată prin neregularitatea perioadelor, prin varietatea artificîilor stilului seu bazat pe imitațiunii, ceia ce nu permite revenirea regulată a cadențelor. Această formă poate fi comparată cu proza în literatură. 2) *F. metrică* sau *simetrică*, caracterizată prin ordonanța măsurată, simetrică a perioadelor sale, prin regulata revenire a cadențelor. Această formă poate fi comparată cu versurile în literatură. *F. metrică*, mai ușor de înțeles, are o acțiune mult mai repede asupra ascultătorilor, și o găsim în muzica primitivă a tutulor popoarelor. Din contra, *F. fugată* cere din partea ascultătorului nu numai o mai mare incordare a atențiunei, dar și o oare-care abilitate, și prin asta ie cu mult mai puțin accesibilă mulțimeî. Mai departe, prin cuvîntul *F.* sau *Tăietură* (fr.: *Coupe*), se înțelege planul după cum sint expuse și dezvoltate diferitele teme pe care se bazează o compozițiune. Acest plan variază

de la o bucată la alta, așa că avem forme care depind de la importanta, dimensiunile și destinația compozițiunii; și pe cind unele nu constau decit din citeva fraze simple, altele sint formate din mai multe părți, avind fie-care din aceste părți forma îei mai mult sau mai puțin dezvoltată.

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

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

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

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

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

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

Formenlehre (germ.) = studiul formelor.

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

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

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

Fornitura (it.) v. *Mixtura*.

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

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

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

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

termin de expr. Sînt o mulțime de expresiuni derivate. Astfel *Mezzo-F.* (presc. *mf.*) = pe jumătate tare, potrivit; *Poco-F.* (presc. *pf.*) = puțin tare; *Meno-F.* (presc. *mf.*) = mai puțin tare, sînt expresiuni cari se echivalează și cari se rapoartă la un grad de intensitate mai moderat. Din contra *Molto-F.* sau *Piu-F.* = mai tare; superlativul *Fortissimo*, (presc. *ff.*), indică grade mai mari de intensitate. Expr. *F.-posibile* sau *F.-fortissimo* (presc. *fff.*) ie maximum in această direcțiune. *F.-piano* (presc. *fp.*) indică un efect particular, și a nume a ataca cu putere sunetul și apoi a-l slăbi. Expr. contrară nu se întrebuintază ca termin de nuanțare așa că presc. *pf* nu trebuie tradusă nici o dată prin *Piano-F.*

Fortebien v. *Fortbien*.

Forte-campano, nume dat de Lemoine, în 1825 la o specie de *carillon* (v.) cu sunetele produse de vergi metalice.

Forte-fortissimo v. *Forte*.

Forte-piano (it.), cea mai veche denumire a clavielor cu ciocanașe (v. *Clavir*), numite astfel de la posibilitatea ce aveau de a da sunete tari (*forte*) și slabe (*piano*). Această expr. ie întrebuintată și ca termin de nuanțare (v. *Forte*).

Forte-piano-klavier, nume dat în 1794, de El. Schlegel, din Altemburg, unui instr. care după voie, prin intermediarul unei pedale, putea să sune ca

un piano sau ca un clavecin. Fortezug (germ.) = pedala de *forte* a pianului.

Fortissimo (it.) superlativ de la *Forte* (v.).

Forveia v. *Forbeia*.

Forza (it.) = putere. *Con F.* = cu putere, ca termin de expr.

Forzando (it.) sau *Forzato* (it.) v. a *Forța*.

Folius (gr.: φολλίον) sau *Folinge* (gr.: φοτίνιον) specie de fluier dublu ăzitat atit la Greci cit și la Egipteni. In unele orgi se dă numele de F. jocurilor numite generalmente *Cromorne* (v.).

Folofon sau *Photophon*, numește profesorul Graham Bell un aparat care prin ajutorul electricității și a unei raze luminoase transmite vocea la mari distanțe. In timpii mai noi încă numele de F. a fost dat de A. C. Ferguson unui aparat analog cu fonograful, dar bazat pe fotografia vocei.

Fotograf-electro-dinamic, una din încercările de aparate destinate a înregistra muzica improvizată.

Fouet (fr.) = biciu (v.).

Fourche (fr.) = furcă. *Fourchette tonique*, diapazon în formă de furcă.

Fourniture (fr.) v. *Mixtura*.

Fouye v. *Fui*.

Fp. presc. în loc de *Forte-piano* (v.).

Francez, epitet aplicat la diferite cuvinte. Astfel *Cheia f.-ă* ie cheia lui *sol* pe linia întâi a portativului. *Corn f.*, nume dat cite o dată, mai cu samă

in Anglia (*French-horn*), cornului de vinătoare.

Sextă *f.-ă* se numește tot in Anglia (*French-sixth*), acordul de *sextă crescută* (v.) cu *quartă* (ex.: *si b-re-mi-sol[♯]*).

Numele de *F.-ă* (fr.: *Française*) s'a dat încă la o specie de dans in rond foarte uzitat pe la 1830 și trecut repede din favoare. Se dansa pe o muzică de mișcare moderată in ⁶/₈. *Franchezza* (it.)=franchetă, sinceritate. *Con F.* se intilnește cite o dată intrebuițat ca termen de expr.

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

ințat. Se știe asemenea prin tradițiunii și prin cîteva texte că barzii și druizii aveau cîntece sacre și că unele inane și cînturi ale bisericeii romane își au originea in F., și se citează chiar printre compozitori ai acestora pe Sf. Hilariu, episcop de Poitiers (sec. 4). Asemenea sint conservate textele cîtorva cîntece resboinice, *Chansons de geste*, cîntind principalele evenimente ale istoriei patriei și faptele regilor sau ale eroilor. Cel mai vechi de acest gen iese acel asupra lui Clotar II († 628). Dar despre muzică nu se poate vedea nimic in aceste cîntece, cari nu pot dovedi altă decit că primele cîntece uzitate in F. iera scrise in limba latină, și pare chiar că până prin sec. 10 poporul francez n'a cîntat altfel.

Datele istorice sigure relative la muzica in F. nu se urcă mai sus de șec. 8, și cea mai vechie iese anul 757, cind imparatul Orientului Constantin V oferi regelui Pepin o orgă, pe care acesta o așeză intr-o biserică din Compiègne. După acesta Carol cel mare se interesează mult de cîntul bisericesc și contribui astfel la desvoltarea muziceii. Se istorisesc diferite anecdote despre luptele violente ce se iscară in timpul lui inre cîntăreții locali și cei romani, aduși de dinsul. Orî cum, rezultatul a fost introducerea cîntului roman in biserica galicană. Iel a infințat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dar mai cu samă sec. 16,

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

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

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

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

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

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

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

În 1645 Mazarin aduce o trupă de italieni, cari reprezintă prima operă în F.: *la Finta pazza* de I. Strozzi și I. Torelli, cu muzica de un autor ramas anonim. După doi ani, la 1647, o nouă trupă reprezintă *Orfeo*, operă a cărei autor asemenea a ramas necunoscut (probabil Monteverde). Totuși parizienii pare că nu gustară acest gen de spectacole, căci Mazarin numai după 13 ani, la nunta lui Ludovic XIV (1660) reînvi încercarea sa, aducând o nouă trupă de italieni cari dădură opera *Serse* de Cavalli.

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

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

pera începută de Perrin și Cambert și creă în F. adevărata tragedie lirică. Dispunind de mijloace mai variate și mai bogate, de o expresiune mai puternică, opera, astfel cum a dispus-o Lulli, cel puțin în trăsăturile principale, se menține mai bine de un secol în F., și maiștrii ce-î urmară, dintre cari unii adevărate genii, remaseră credincioși principiilor tragediei lirice a lui Lulli. *Cadmus* (1673, adevărata prima operă franceză, cele precedente fiind baleturi sau pastorale), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675); *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyche* (1678), *Bellerophon* (1679), *Proserpine* (1680), *le Triomphe de l'Amour* (1681), *Persée* (1681) *Phaëton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686) și *Acis et Galathée* (1687) sînt titlurile operilor cu cari acest geniu și-a menținut teatrul seu. Afară de acestea însă îl mai scrie mai multe pastorale și peste 25 de baleturi.

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

După moartea lui Lulli, în timpul ramas al domniei lui Ludvic XIV, și în timpul regentei, nume de compozitori

francezi nu lipsesc: Charpentier (1634—1702), Colasse (1640—1709), Campra (1660—1744), Desmarests (1662—1741), Monteclair (1666—1737), Salomon (1661—1731) Gervais (1671—1744), Destouches (1672—1749), Labarre (1680—1744), Mouret (1682—1738), Rebel (1669—1747), Francœur (1698—1787), Blamont (1690—1760), dau succesiv scenei franceze producțiunile lor. Dar toți acești compozitori, ne făcînd excepție decit numai pentru Campra, care avea oare care originalitate în idei, îerau servili imitatori ai lui Lulli. Iei reușeau în genul secundar de balet și opera-balet, dar forțele îi tradau îndată ce îera chestiune de tragedie lirică, și aceasta ar fi dispărut desigur, din F. dacă nu ar fi apărut un nou geniu puternic care a reinviat-o cu suflul seu.

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

zintățiune, Pellegrin se duse lingă Țel și rupse contractul: Țera sigur de succes; și totuși sărăcia abatelui Țera proverbială.

Partizanii vechiului stil al lui Lulli au fost naturalminte vrăjmași nouăi reforme, dar acei ce judecau cu imparțialitate nu putură a nu constata în muzica lui Rameau mai multă vigoare în expresiune, mai mult interes în acompaniament, mai multă varietate și bogăție în armonie. „Ieste în această operă, zicea Campra, material pentru a face zece opere“. Deși a debutat destul de tîrziu, Rameau a dat scenei franceză un mare număr de opere, între cari cele mai renumite sint pe lingă cea de debut: *les Indes galantes* (1735), *les Talents lyriques* (1739), *Castor et Polux* (1737), *Dardanus* (1739), *Platee* (1749) ș. a.

Geniul lui Rameau nu s'a mărginit numai a reinvia tragedia lirică, dar revoluționă învățămîntul muzical prin teoria basului fundamental, expusă în tratatul seu de armonie publicat deja în 1721, primul tratat francez asupra armoniei moderne. Autoritatea teoriei lui Rameau se prelungi până în zilele noastre.

În 1752 sosi la Paris o nouă trupă de italieni. Aceștia reprezintă *la Serva padrona* de Pergolese ș. a. opere cu muzică de Latilla, Cocchi, Ciampi, Jomelli, ș. a. maiștri ita-

lienii. Muzica acestor maiștri, ușoară, melodioasă, fără a fi totuși lipsită de expr., găsi mulți admiratori; societatea pariziană se despărți în două tabere: partizanii stilului italian (al bufonilor) de o parte și partizanii stilului francez de alta. Această neînțelegere în gusturi provocă adese conflicte și a remas celebră în istoria artei muzicale în F. sub numele de *resboiul bufonilor*, dintre colțul regelui și colțul reginei, numit astfel pentru că în teatru partizanii muziceii franceze se așezau din partea lojei regelui, iar cei ai muziceii italiene din partea lojei reginei. J. J. Rousseau, Grimm, Diderot, baronul d'Holbach, Cazotte, Fréron, ș. a. au fost campionii înfocați ai acestui resboi, cari se bombardau cu broșuri și articole. Resboiul dură doi ani și n'a încetat decit prin plecarea italienilor. Vom vedea mai la vale urmările ce a avut.

După Rameau, o nouă perioadă de stagnățiune pentru marea operă franceză, care nu-și reluă un nou avînt decit prin germanul Gluck. Acesta, prin operile sale *Iphigénie en Aulide* (1773), *Orphée* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777) și *Iphigénie en Tauride* (1779), regeneră opera franceză. Ie drept a constata că partizanii stilului francez îi făcură o rezistență desesperată! Nou resboi de diletanți, cu ploaie de broșuri și articole iscălite de

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

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

principiu la cari genii străine ca Rossini, Spontini și mai tirziu Meyerbeer, trebuiră să se supui pentru a putea cu adevărat reuși în F.

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

În același timp cu desvoltarea ce iera în sec. 18 opera, care iese focarul mișcării muzicale în F. în acea epocă, un nou gen se naște, gen a cărui embrion l'am văzut deja în sec. 13 cu Adam de la Halle. După plecarea italienilor, în urma

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prin Berton (1767—1844) se inaugurează o nouă școală, de un stil sentimental, amabil, galant. Acesta reprezintă între altele: *les Rigueurs du Cloître* (1796), *Montano et Stéphanie* (1799), *le Délire* (1799). Tot la această școală aparține R. Kreutzer (1766—1831), Nicolo (1777—1818) și Böïeldieu (1775—1834), cel mai ilustru dintre acești maiștri de al doilea rang. Iel produse între altele: *Zoraïmeet Zulnare* (1798), *le Calife de Bagdad* (1800), *Mantante Aurore* (1800), *Jean de Paris* (1812) *le Nouveau Seigneur du Village* (1813), *la Dame blanche* (1825), capodopera sa.

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

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

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

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

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

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

ții și cîntărețele cari s'au ilustrat pe scenele franceze în această perioadă; ie de ajuns a cita cîteva nume: Larrivée (1733—1802), Jéliotte (1711—1782), Lays (1758—1831), Thévenard (1669—1741), L. Nourrit (1780—1831), Dérivis tatăl (1780—1856), d-nele S. Arnould (1744—1803), Laguerre (1755—1783), St. Huberty (1756—1812), Maillart (1766—1818), Branchu (1780—1850), celebri pe scena operei; apoi Favart (1710—1793), Chénard (1758—1831), J. B. Martin (1769—1837), Elleviou (1769—1842), Gavaudan (1772—1840), d-nele Favart (1727—1772), Dugazon (1753—1826), Gavaudan (1781—1850), Boulanger (1786—1850), celebri pe scena operei comice.

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

1728) și Forqueray (1671—1745).

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

Îe același lucru pentru clavecin, cari avind același degitat ca și orga, mai toți organisti ierau și clavecinisti.

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

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

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

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

simfonii și muzică de cameră. Onslow (1784—1852), Luiza Farrenc (1804—1875), Reber (1807—1880), Gouvy (1822—1896) rețin credincioși în scrierile lor formelor clasice ale măștrilor germani. Alții, apropiindu-și forma simfoniei îi desvoltară elementul pitoresc, introducîndu-î elementul dramatic, astfel că romantismul din celelalte arte își avu reflexul seu în muzică. Le semnalul unei a treia mari perioade a istoriei muziceii în F. Acest semnal ie dat prin *Berlioz* (1803 — 1869) și F. David (1810—1876), cari crează *simfonia dramatică* și *oda simfonică*. Primele producțiuni în acest gen sînt simfoniile sau uverturile descriptive pe subiecte mistice, pe o pagină istorică, compozițiuni în cari instr.-ele devin cei mai buni interpreți ai compozitorului: *Simfonia fantastică* (1833), *Harold în Italia* (1833) de Berlioz. În curînd însă instr.-ele nu mai par de ajuns de expresive, și li se adauge vocea, în solo sau în cor și prima producțiune de acest gen ie *Roméo et Juliette* (1839) de Berlioz, căreia îi urmă *le Désert* (1844) de F. David și *la Damnation de Faust* (1846) de Berlioz, cea mai magistrală și care se apropie mai mult de arta dramatică, și care primită cu răceală la început a obținut în urmă succese entusiaste. Toate genurile de subiecte,

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

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

În această desvoltare a muzicii simfonice joacă un rol

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

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

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

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

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

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

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

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

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

În perioada contemporană ten-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Astăzi cei mai principali reprezentanți ai școalei franceze sînt:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A *fraza* se numește în com-

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

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

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

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

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

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

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

French-sixth (engl.)=sextă franceză, nume dat de unii autori acordului de sextă crescută cu quartă: *la₃-do-re-fa₄*.

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

Frella (it.) = grabă. *Con f.* sau *frettando*, ca termin de expr. = grăbind.

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

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

re—mi—fa—sol

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



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



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

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

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

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

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

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

Frint (fr.; *brisé*, germ.: *zergliedert*, *gebroschen*), epitet aplicat acordurilor arpegiate, cu alte

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

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

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

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

Frosch (germ.) v. *Călcai*.

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

F schlüssel (germ.) cheia lui *fa*. Ftora (gr.: *φθορά* = distrugere, alterare, corupțiune), nume dat în notațiunea muziciei unor semne cari sîervesc pentru a schimba intonațiunea notelor și une-orî a trece astfel dintr'un glas

în altul, a modula. F.-lele se împart în *ajutătoare* și *principale*.

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

F.-lele *principale* se împart la rîndul lor în *diatonice*, *cromatice* și *enarmonice*, după modulațiunea ce se face și după noul glas ce ie a se termina.

F.-le *diatonice* sînt o serie de 8 semne raportindu-se la fiecare grad al scării: Ω , = *ni*, ρ = *pa*, σ = *vu*, σ^* = *ga*, ρ^* = *di*, ρ = *ke*, σ = *zo* și Ω = *ni* de sus. Iele puse deasupra unei note îi dă numirea și intonațiunea notei căreia îi aparține și de acolo se cîntă ca de la aceea notă, astfel că modulațiunea ie realizată.

F.-le *cromatice* sînt 5 și a nume 2 ale glasului II: *di* σ și *ke* σ^* , 2 ale glasului VI: *pa* ρ și *ni* ρ^* și *muștar* ρ^* .

F.-le *enarmonice* sînt iarăși 5: *nisabur* ρ , *hisar* σ , *agem* ρ , *general ifes* ρ și *general diez* σ .

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

Fuchrer (germ.) v. *Führer*.

Fuellstimmen (germ.) v. *Füllstimmen*.

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

Fuenf stüllig = pentacordal (v.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Totdeauna pentru o temă dată sînt posibile mai multe expunerii. Astfel însemnind prin cifre romane vocile considerate desus în jos și prin t-tema și r-respunsul, vom avea pentru o F. în două voci două expunerii posibile:

- a) I t—II r sau
- b) II t—I r

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

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

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

bile (numărul combinațiilor a 4 obiecte luate câte patru:)

$$4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24):$$

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

sau

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

și tot asemenea cite alte 6 pentru expunerile începînd cu vocea III și IV:

Cînd numărul vocilor ie de 5, putem avea 120 de combinațiuni posibile ($5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$) și așa mai departe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

fel formată ie calificată de unii autori de *dublă*. Alții și mai cu drept cuvint rezervă numele de *dublu-F.* (v.) pentru compozițiuni formate din alipirea a două fugi a căror teme potrivite prealabil în contrapunct dublu, sint lucrate ulterior simultan.

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

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

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

F. contraria = contra-fugă (v.).

F. homophona, cu răspunsul în unison cu tema.

F. impropria sau *irregularis*, fugă liberă.

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

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

F. mixta, admitând deosebite feluri de răspunsuri.

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

F. soluta sau *sciolta*, fugă liberă.

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

F., considerată astăzi inventus Gerne: Dicționar de muzică. II

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

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

Fugal, epitet ce se dă stilului și compozițiunilor bazate pe imitațiuni (v. *Contra-punct*). Adiectivul it. *fugato* se ieă ca substantiv și se dă ca nume unor compozițiuni scrise în stilul fugei, adică avind până la un punct forma fugei, fără a păzi cu strictetă regulele stabilite pentru detaliile ie.

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

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

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

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

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

Fullanthen v. *Anthem*.

Füllstimmen (germ.) = voci se-

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

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

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

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

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

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

Funebru, epitet dat muzicei și în special marșurilor destinate înmormintărilor.

Fünfstufig (germ.): v. *Pentacordal*.

Funga v. *Ramsinga*.

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

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

Degetal în F., vechi mod de aplicare a degetelor pe unele instr.-e de lemn și în special pe flautele și fluierile primitive, pentru a se putea obține sunetele intermediare celor corespunzătoare bortei laterale. Astfel de ex. lăsînd liberă borta corespunzătoare lui f/a_3 \sharp și acoperîndu-se pe acea corespunzătoare lui mi_3 , se obținea un sunet intermediar care iera considerat ca un f/a_3 .

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

Furia (it.) = furie. *Con f.*, *furioso*, *furibondo*, termeni de expr. cerind o execuțiune plină de vehemență, repede și cu accente puternice.

Furiant, dans boem, de o mișcare foarte repede, cu accente bine pronunțate și cu schimbări de măsură.

Furioso (it.) v. *Furia*.

Furișare (fr.: *Echappée*), notă esențial melodică, succedind unei note reale și neavind rezoluțiune regulată, cu alte cuvinte fiind urmată de o altă notă decit de unul din gradele ei alăturate. F. ie o brodărie trunchiată și dacă această notă face parte din acordul următor, ie considerată ca o anticipație indirectă. Ie una din notele melodice ce se intilnește mai rar și F. inferioară, rezolvindu-se într'o notă superioară, mai nu se intilnește. F. ie absolut exclusă din școală și interzisă în contrapunct.

Furlana v. *Forlana*.

Furnitura, joc de orgă, unul din cele mai bizare, care la fie care tastă posedă în acut o serie de tuburi ce dau diferitele octave și quinte ale notei corespunzătoare tastei și unele orgi chiar septimele acestei note. Acest joc mai ie numit și *Mixtura*.

Furore (it.) = furie, turbare. A *face f.* se zice în limbajul teatral despre o lucrare artistică sau despre un artist în sensul că a plăcut în cel mai înalt grad publicului.

Furtună, nume dat unor bucăți de muzică descriptivă avind misiunea a provoca în auditor imagina acestui fenomen al naturii. Cea mai veche încercare de a se imita acest fenomen prin instr.-e muzicale se găsește în opera *Thétis et Pelée* (1689) de Colasse. Nu mult după acesta Marais scrise o furtună în opera sa *Alcyon* (1706), umind sonoritatea stridentă a sunetelor extrem acute ale violei (până la *do₆*) și ale oboiului, cu sonoritatea lugubră a notelor grave ale fagotului și a dărăbănilor destinse. În urmă, efectele de F. abundă în operile măștrilor, atit în muzica pur simfonică cu intențiuni descriptive, cit și în muzica dramatică, și mijloacele întrebuintate pentru a imita diferitele elemente ale acestui fenomen variază de la un măștru la altul, precum variază și valoarea artistică a acestor compozițiuni. Se înțelege că ie mare distanța dintre furtunile primitive de mai sus și magistrala furtună din *Pastorala* lui Beethoven. Se înțelege asemenea că pianistii din începutul secolului nu au putut lipsi de a-și apropria această formă și între altele *l'Orage* de Steibelt făcu cu adevărat *furore* pe timpul seu.

Fusa (lat. și it.) vechi nume a figurei de notă numită optime. *Fusella* și *Fusellala*, vechi denumiri pentru treizeci-doime și șasezeci pătrime.

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

Fusel (germ.) v. *Fusa*.

Fusella (lat.) v. *Fusa*.

Füssharmonika v. *Fisarmonica*.

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

F-ut-fa v. *F*.

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

Fz, presc. în loc de *forzato* (v.).





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

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

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

G.-griff = degitat în furculiță.

G.-klavier v. *Adiaphon*.

G.-ton = sunetul diapazonului.

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

decit ultima parte a Pavanei (v.). Muzica, adese însoțită de un text, iese în măsură ternară și mișcare foarte repede MM. timpul = 108). În colecțiunile de dansuri de prin sec. 16 și începutul sec. 17 G. joacă un mare rol: iese în curind însă eclipsată (de prin mijlocul sec. 17) prin celelalte dansuri: *Giga*, *Canaria*, ș. a. Numele pare a-veni de la caracterul dansului, cuvântul în sine însemnând „vioi. „vesel, „îndrăsnit, „strengăresc” chiar.

Gai (fr.), *Gajo* (it.) = vesel, expr. ce se întâlnește uneori ca termen de mișcare, înlocuind prin urmare pe *Allegro*. În același sens iese întrebuințat și adv. *Gaiement* (fr.).

Gaida = cimpoi, la Romînii din Bitinia și Moravia (v. T. T. Burada: *Călătorii*).

Gaillarde (fr.) v. *Gagliarda*.

Gaiement (fr.) = vesel, v. *Gai*.

Gajo (it.) = vesel, v. *Gai*.

Galant, epitet dat în sec. trecut stilului întrebuințat mai cu seamă pentru muzica de clavier și deosebindu-se de stilul legat, contrapunctic al muzicii vocale și al muzicii de orgă, cu numărul fix al partidelor, cu regulile severe, stricte. Acest stil, desvoltat din muzica de laută mai cu seamă în Franța (prin clavecinistii d'Anglebert, Couperin, Rameau ș. a.), a dat naștere stilului muzicii moderne.

Gălățanca, varietate de horă (v.)

originală probabil din Galați, de unde a trecut în celelalte părți ale țării.

Galempung, instr. javanez, analog cu *Kin*-ul (v.) chinez și având 10—15 coarde.

Galop (fr.: *Galoppsau Galoppade*), dans modern, de origină ungară pare, făcându-și aparițiunea în saloanele din Viena, Berlin și Paris între 1820 și 1830. Muzica, în măsură binară (de ordinar $\frac{2}{4}$) și mișcare foarte repede (M. M. = 168), iese de obicei formată din două perioade de câte 8 tacte și un (sau două) *trio*, într'un ton relativ. Servește de multe ori drept ultimă figură în *Cadril* (v.). S'au scris și galopuri simfonice sau mai cu seamă destinate armoniilor sau fanfarelor, începând cu o introducere și terminând printr'o *coda*.

Galoubet (fr.) instr. favorit al vechilor trubaduri, azi uzitat numai în sudul Franței, și în special în Provanșa. Același instr. în Bearn se numește *Chirula* (v.). Este un fluier primitiv, numai cu 3 borte laterale, două deasupra și una dedesubt. Totuși, prin ajutorul acestora și prin variațiunea suflului, se obține o extensiune de aproape două octave. De obicei de o lungime de 30 cm., ar avea ca fundamentală pe re_4 ; dar din cauza prea marelui lungimi în raport cu lărgimea, această fundamentală nu poate fi emisă, și extensiunea nu începe decit cu prima armonică

a acesteia, *re*, notat însă cu două octave mai jos:



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

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



îerau reprezentate prin capitalele A—G (v. *Alfabet*). Sunetul *sol*₁, sunetul adăugat mai jos de nota *la*₁, reprezentată prin A, a fost reprezentat prin litera greacă Γ (gama), octava lui, *sol*₂, fiind reprezentat prin G (Odon de Cluny, † 942). După Guido d'Arezzo se admise pentru denumirea diferitelor grade

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

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

în care la silabele cursive corespundeau tocmai șase grade diatonice începînd cu nota pe care azi o numim *do* (*ut*). Numele de G. a fost conservat însă și a servit pentru a denumi întreg sistemul de sunete muzicale întrebunțat pe atunci, sistem care pînă prin sec. 14 a menținut ca limită gravă pe nota *sol*₁. Cu timpul întrebunțarea denumirii G. s'a generalizat și a luat sensul ce îl are azi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

suprimate sau sînt de o întrebuințare foarte rară.

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

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

Gama-ut, în sistemul de solmizare prin mutațiuni, numele lui *sol*₁.

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

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

Gambe (fr. și germ.) v. *Gamba*.

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

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

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

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

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

Gamme (fr.) v. *Gamă*.

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

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

Gandhara—*grama*, unul din modurile muziceii indiene.

Gang (germ.) = pasaj (v).

Gangara sau *Ghaghara*, (beng.) grup de clopoței ce danțuitoarii indiane își anină la glezne pentru a marca ritmul.

Ganibri, v. *Ghenbri*.

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

Ganun, v. *Kanun*.

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

Garanita v. *Guarana*.

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

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

Garika, una din denumirile indiene ale arcuşului instr.-elor de coarde. Acest cuvânt, care îe constatat că ar avea o vristă de peste 1500 de ani, îe unul din argumentele în favoarea originii indiene a instr.-elor de arcuş.

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

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

Gasaf, cimpoi uzitat pe coastele Barbariei.

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

totuşi n muzică.

Gattung (germ.) v. *Gen* şi *Mod.*
Gauche (fr.) = stînga.

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

Gavolă, vechi dans francez. Numele (fr. *Gavotte*) pare a-î veni de la *Gavots*, locuitori ai provinciei Gap. În forma sa primitivă G. avea particularitatea că deşi îera un dans grav, totuşi dinţuitorii saltau, pe cînd în celelalte dansuri grave pasurile obicînuite îerau mai mult merse sau lunecate. De un caracter graţios, muzica acestui dans îe în măsură binară, de ordinar în $\frac{2}{2}$ (♩) şi mişcare moderată (♩ = 54). Frazele îei încep pe a doua jumătate a tactului şi notele cele mai mici întrebuintate sînt optimele (picî o dată urmînd însă unei pătrimi punctate). Aria îe formată din două părţi, cari se repetă şi la început partea întăi consta din 4 iar a doua din 8 tacte; mai tirziu forma deveni foarte liberă. De multe ori după reluarea părţii întăi urmează un *trio*, care nu e altă ceva decît o nouă G., construită de ordinar cu basul în pedală dublă (*Musette*). După *trio* se repetă în total partea întăi. La sfîrşitul sec. 17, G. apăru în teatru, în baleturi şi, mai tirziu, în opere; apoi, în sec. 18 în mu-

zica instr.-ală. cind a fost și perioada sa de apogeu. Se deosebeau mai multe varietăți de gavote: *G. de Sceaux*, *G. de la flore*, *G. à la Vestris* ș. a. In operele lui Gluck se găsesc multe gavote de această din urmă specie. Mai cu samă gavotele din *Armide* și din *Orphée* de Gluck, acele din *Céphale et Procris* și din *Panurge* de Grétry au fost celebre in teatru. In suitele engleze și franceze, ale lui Bach, in sonatele sale pentru violină, încă se găsesc numeroase specimene de gavote. In *Suită* (v.) *G.* lua loc de ordinar după *Sarabandă* (v.). O varietate de *G.*, de o mișcare repede, a fost numită in Anglia *Cebell*.

Gdur, in terminologia germ.-ă = *sol* major.

Ge, silabă intrebuintată in așa numita *Bebisatio* (v.), pentru sunetul numit astăzi *si* (♯).

Gebrochen (germ.) = frint (v.).

Gebunden (germ.) = legat (v.).

Gedackt sau **Gedeckt** (germ.) = acoperit, închis (v.).

Gedämpft (germ.) = înădușit (v.).

Gedoppelte (germ.) = v. *dublu* și *reduplicat*.

Gefährte (germ.) = tovarăș, v. *Respuns*.

Gefüllte-Note (germ.) = notă plină, pătrimea.

Gegen (germ.) = contra.

G.-bewegung = mișcare contrară.

G.-fuge = contra-fugă.

G.-harmonie sau

G.-satz = contra-temă.

Gegillertes B (germ.) = b grilat, una din denumirile semnului ♯.

Geige (germ.) = viola, ca denumire generică a instr.-elor de coarde și arcuș. Acest cuvint intră in combinațiune cu multe altele, ca:

Alt-G. sau

Arm-G. = viola de braț, viola propriu zisă.

Bass-G., deosebindu-se in

Kleine B.-G. = violoncel și

Grosse B.-G. = contrabas.

Diskant-G. = violină.

Knie-G. = viola *di gamba*.

Liebes-G. = viola de amor.

Tenor-G. = violoncel. Apoi:

G.-n-harz = saciz.

G.-n-Klavicembal, *G.-n-Klavier*, *G.-n-Werk*, v. *Clavir* cu arcuș.

G.-n-principal, jocuri de orgă de 8, mai rar de 4 p., cu timbru intermediar între *Gambe* și *Principal*.

Goister-harfe (germ.) = harpă eoliană (v.).

Gemänate, *fluiere g.* v. *Fluier* duplu.

Gemässigt (germ.), ca termin de mișcare = moderat.

Geminat subînțeles *claves* (lat.), epitet dat sunetelor dintre *la*₃ și *mi*₁ pentru că in notațiunea sistemului exacordal ierau reprezentate prin litere inpărechiete: aa, bb, cc, ș. a.

Gemischt = amestecat, v. *Miat*.

Gemshorn (germ.) = corn de căprioară, nume dat la jocuri de orgă cu tuburi deschise, cu gură, dar țșor conice către extremitatea superioară, acei

ce le dă un timbru apropiindu-se de acel al tuburilor închise. Sint de 8, de 16 p. ș. a.

Gen se numea în muzica vechilor Greci modul de a fi a tetracordului (v.), pe care-l deosebiau în *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic* (v. a. c.).

Gender sau *Gendir*, v. *Gambang*.

Generală, subînțelea *Alarma*, baterie de darabană și sonerie de trompetă de o mișcare repede ce se întrebuițază în armată pentru mergerea la atac, sau în garnizoane și tabere pentru adunarea repede a trupelor.

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

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

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

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

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

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

Geometric v. *Diviziune* și *Scară* naturală.

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

Chitară g. v. *Cetera*

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

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

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

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

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

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

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

poate spune pe ce fel de melopee se cîntau.

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

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

Sec. 11 continuă a ne da nu-

me de eclesiastică raportându-se la istoria muzicii. Astfel ie chiar la începutul secolului abatele Heriger († 1010), autor a mai multor imne: Hilperic autor al unui tratat *De Musica*: Herman din Reichenau supra-numit *Contractus* (1013—1054), autor a mai multor imne și mică tratate muzicale între cari și expunerea unei notațiuni bazate pe literele inițiale ale diferitelor intervale (v. *Notațiune*) În fine tot în acest secol apare figura impozantă a lui Francon din Colonia, unul din acei savanți cari în acea epocă, plină de naivitate științifică se aventurau a scrie *de omni re scibili*. Astronom și filosof, iel a jucat și în muzică un rol considerabil. A lăsat un op asupra discantului: *Compedium de discantu*, căutind a substitui barbarei diafonii anterioare o armonie care azi pare stingace fără îndoială, dar care iera bazată pe principii logice: alt op, *Musica et cantus mensurabilis* caută a înlocui notațiunea cîntului plan prin notațiunea proporțională. Cu sec. 12 ieșim din regiunile întunecoase abordind terenul adevărat istoric. În acest secol, în care apar și primele *Weinachtslieder*, cîntece de crăciun, cîntind nașterea lui Isus, sint de menționat benedictinul Conrad, de la Hirschau, autor a unui op *De musica et differentia tonorum*, și mai tirziu pe faimosul scolastic episcop

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

Sec. 13 ie pentru toată Europa o epocă strălucitoare. Cruciadele, deschizind relațiuni cu Orientul, a produs o specie de primă renaștere, pe care o găsim în istoria literaturii și muzicii germane realizată prin așa numiții *Minnesinger*.

Aparițiunea acestor „cîntăreți ai amorului” ie una din cele mai principale evenimente ale istoriei muzicii în G. Aceștia se bucurau de cea mai mare favoare mai cu samă pe timpul domniei lui Frederic Barbarosa (1152—1190). Iei formau o adevărată castă constituită, concurind periodic între dinșii la castelul de Wartburg în Saxonia. Compozițiile lor, cari au avut o influență salutară asupra muzicii și poeziei germane, nu tratau numai subiecte de amor, după cum s'ar părea judecîndu-se după nume, ci multe ierau poeme pline de istorisiri frumoase, de idei morale și drepte. Sint cunoscute aproape 200 de nume cari au aparținut la astfel de poeți muzicanți. Printre aceștia unii ierau bogați, alții mai saraci, dar toți ierau nobili. Au fost chiar suverani *minnesinger*, ca împăratul Enric VI (1165—1197), ca regele Vinceslas al Boemiei, ca margravul Oton de Bran-

deburg, contele Rudolf de Neuburg, Oton de Botenlaube conte de Henneberg, ș. a. Intre cei mai reputați însă prin valoarea lor poetică și muzicală se citează pe:

Klingsor (incep. sec. 13), pe care unii îl consideră ca imaginar, personificând în iel puterea muziceii asupra naturii omenestii; iel ar fi fost arbitru concursului din 1208 la Wartburg. Wolfram din Eschenbach, (incep. sec. 13), autorul poemului *Parzifal*, a mai multor cintece și fragmente conservate încă. Tannhauser, cavalier cruciat; unul din cintecele sale. *Venusberg* i-a valorat censura papei Urban IV (1261—1264). Wagner a immortalizat numele acestor doi *minnesinger*. Ulrich von Lichtenstein, care după ce exaltă amorul seu pentru ducesa de Merania într-o serie de cintece, neputindu-i captiva inima, după 13 ani își resbună printr-o altă serie de cintece; iel a lăsat un poem *Frauentienst* compus din 18 mii de versuri. Nithart din Reuenthal, mai mult muzicant decit poet, a lasat o colecțiune de cele mai vechi cintece germane. Gottfried din Strasburg, autorul poemului *Tristan și Isolda*, care a servit lui R. Wagner. Reinmar bătrînul (*der Alte*), Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Alexander der Wilde (selbategul), Friedrich din Sonnenburg ș. a.

Specimene din muzica pe care

se cintau textele lor s'au conservat și, transcrise în notațiune modernă, au fost publicate de diferiți savanți. Aceste melodii par azi destul de puțin expresive și cea mai mare parte sînt încărcate de ornamente în cari se recunoaște influența cruciadelor.

Cu sec. 14 însă arta *minnesinger*-ilor degeneră; împărații, regi, nobilii au părăsit încetul cu încetul harpa și viola, și muzica decăzu din mina celor bogăți și puternici în mina cavalerilor saraci, adevărați menestrelii ca Enric de Meissen, supranumit *Frauentob* (1260—1318), care totuși iera devotat artei, și cintecele lui sînt sentențioase și pline de principii bune. La moartea lui femeile din Mainz i-au dus săcriul până la mormint.

În curînd meseriașii și burghezii acaparară arta muzicală, care naturalminte schimbă de caracter. Acestia după modelul *minnesinger*-ilor se uniră și formară o corporațiune puternică și numeroasă și, sub numele de *Meistersänger* (=maistri cîntăreți) iei obținură scriori patente de la împăratul Carol IV (1347—1378). Nuremberg, Strasburg, Mainz și Francfort au fost primele centruri ale acestei corporațiuni. Iei stabiliră grade ca și la corporațiunile meseriașilor: ucenic, tovarăș și maestru, și supuseră muzica la regule cari dacă azi par înguste și mes-

chine nu iese mai puțin adevărat că au exercitat pe acele timpuri o influență salutară și că muzica maiștrilor cîntăreți poate fi considerată cu adevărat ca muzica populară germană în timpul sec. 15 și 16.

Această muzică nu diferă mult de aceea a *minnesinger*-ilor; dar ei sînt mai sobri în ornamente.

Cei mai vechi maiștrii cîntăreți ce se citează sînt medicii H. Müglin și H.-L. Marner, Regenbogen și Frauenlob. Apoi pascarul Kantzler, curălarul Stall, bărbierul Hans Folz ș. a. între cari fără îndoială cel mai ilustru dintre toți a fost ciubotarul Hans Sachs din Nürnberg (1486—1567).

Totuși arta muzicală nu se mărginea pe atunci numai la maiștrii cîntăreți și alătura cu ieși vedem discantiști și teoriciani de valoare. Dar mai cu samă către muzica instr.-ală compozitorii germani își îndreptară atențiunea lor începînd cu sec. 16. Burney spune că cel întăi muzicant german care a scris pentru voci cu acompaniament de instr.-e a fost un oarecare Knefel (sfîrș. sec. 16). În urmă s'au descoperit lucrări anterioare acestui compozitor. Astfel un op tipărit în 1523, de H. Judenkönig conține mici simfonii, lieder și dansuri. Un altul de Hoffheimer (1459—1537) iese intitulat *Harmonia poetica* și conține muzică de toate genurile; a

fost tipărit la Nürnberg în 1539.

Începînd cu acest secol maiștrii germani iese în istoria muziceii un rang din ce în ce mai important, rang ce devine preponderent în secolii următori. Deși diferiții suverani ai micelor principate și ducate germane aveau o specie de oroare pentru muzicanții naționali și chieceau la curțile lor maiștrii străini, din Franța și Țările de jos mai întăi (Rol. de Lassus, Josquin des Prés ș. a.), din Italia mai tirziu, totuși lista compozitorilor și teoricianilor germani din sec. 15 și 16 iese frumos ornată.

Se citează pe Traugott Eugenius, cantor la Thorn, către 1490 care ar fi întrebuintat cel întăi contrapunctul propriu zis. Tot către această epocă Adam din Fulda (1460—1537) scriea un cantic în 4 voci adevărat model de puritate de stil. M. Keinspeck iese autor al unui tratat de cînt-plan: *Lilium musicae planae*, unul din cele întăi opuri muzicale tipărite (de Froschauer din Augsburg, la 1498). Martin Agricola (1486—1556) din Magdeburg a lăsat între altele două opuri: *Musica figuralis* (1532), un studiu asupra proporțiunilor, și *Musica instrumentalis* (1529) op prețios prin corecta și complexa descriere a instr.-elor uzitate pe atunci. Iel a fost cel întăi care a părăsit în muzica instr.-ală vechia tabla-

tură germană înlocuind-o cu notațiunea modernă. Alături cu aceștia ie de ajuns a cita: H. Finck (sfirș. sec. 15—incep. sec. 16); Th. Stolzer (1490—1526); H. Isaac (căt-re 1450—1517); L. Senfl (1492—1557); Luscinius, supranumit *Nachtigal* (1487—1536) care între altele a lăsat un op (*Musurgia seu Praxis musicae*) interesant prin descrierea instr.-elor de pe timpul seu; Froschius (incep. sec. 16); Sixtus Dietrich (mijl. sec. 16); Gumpelzheimer (1556—1625); Kasp. Krumphorn (1542—1621); Glarean (1488—1563) mare teorician; Ornithoparchus (sfirș. sec. 15—mijl. sec. 16); Reschius (incep. sec. 16); S. Wirdung (mijl. sec. 15—incep. sec. 16), autor al unui op în care dă o interesantă descriere a muziceii de pe timpul seu și a instr.-elor cu claviatură pe atunci întrebuintate.

Tot către această epocă vin să se alipească cele mai vechi nume de factori germani. Mai întâi Nic. Faber, care între 1359 și 1361 construi fămoasa orgă de la Halberstadt. Unui altul, Bernhard, către 1470, i se atribuie invențiunea pedalelor orgăi, a căror joc a fost perfecționat de S. Casterdorfer către sfirș. sec. 15. În fine Burckard din Nürnberg și H. Crantz din Breslan încă au fost renumiți în factura orgelor în sec. 15.

Conrad Gerle (†1521), din Nuremberg
Titus Cernci: Dicționar de muzică. II

remberg ie cel mai vechiu nume de factor lăutist german și lăutele fabricate de dinsul erau reputate în toată Europa. Duitfoprugcar, cel mai vechiu factor de violine cunoscut (incep. sec. 16), ie originar tot din G., din Tirol, care în sec. 17 a dat atitea familii de factori-lăuțiști celebri: Alboni, Stainer, Klötz ș. a.

În fine invențiunea tipografiei a cărei prime încercări se suie la sfirș. sec. 15, veni a contribui încă la progresul muziceii și a cunoștințelor muzicale prin respindirea operilor măștrilor și scrierilor teoricianilor.

O altă cauză dădu muziceii naționale un puternic avânt cu incep. sec. 16, când muzica joacă un rol important în unul din cele mai mari evenimente ale istoriei omenirii. Revoluțiunea realizată în incep. sec. 16 în dogmele bisericeii creștine accelerează într-un mod singular victoria artei populare asupra artei convenționale în G.

După exemplul lui Huss și a fraților moravi, cari colportaseră în toată G. refrenurile lor populare-religioase, marele reformator Luther (1484—1546), convins de puterea muziceii, hotări a se servi de ie ca de un mijloc de propagandă a ideilor sale. Ajutat de organistul-compozitor Walter (1496—1570), iel creă Coralul, a cărui embrion îl luă din cînturile *minnesinger*-ilor și ale *meistersänger*-ilor, din muzica

populară. Ceî d'întăi muzicanți adepți ai doctrinelor lui Luther și autori de melodii și corale au fost M. Agricola, H. Sachs, H. Folz, H. Finck și Heyden (1496—1561), a cărui op *De arte canendi* ne dă o idee completă despre starea doctrinelor muzicale din încep. sec. 16.

Sfîrș. sec. 16 aduce în Italia minunata reformă a stilului monodic, care dădu opera și oratoriul. Dar G., care mai tirziu merge cu un pas așa de sigur pe calea progresului, reține mult timp credincioasă vechilor tradițiuni și în corul națiunilor ce formau lumea muzicală de pe atunci îea îe cea din urmă a profita de ideile reformatorilor italieni.

Din cînd în cînd vedem pe unii mergînd în Italia pentru a studia noua artă; dar în general maiștrii germani rămîn în țara lor, în mediul lor, lucrînd încet și cu răbdare. Totuși, dacă progresul îe anonim și fără pompă, nu îe însă mai puțin real.

La încep. sec. 17 teoria muzicală avu ciți-va campioni cari o puseră pe baze solide. În fruntea lor îe Mich. Schulz (1571—1621), zis *Prætorius*, autor a opului *Sintagma musicum*; în 3 mari volume trăînd despre instr.-ele antichității, despre psalmodie și cîntul coral în diferitele culturi religioase, despre instr.-ele timpului și în particular despre orgă,

despre notațiune, măsură și arta cîntului. După îel, într'un rang mai inferior vin Baryphonus (1580—1630) autor a 18 tratate în limba latină asupra muziceî, între cari 4 tipărite și care în studiul consonanțelor și a disonanțelor pune o rigoare și o scrupulozitate matematică; J. Crüger (1598—1662); J.-A. Herbst (1588—1665), zis *Autumnus*; M. Meibomius (1626—171.) care publică între altele tratatele muzicale ale celor șapte autori principali greci și latini (1657): Aristoxen, Euclid, Nicomah, Alipius, Gaudențiu, Bachiu, și Aristide Quintilianul; jesuitul At. Kircher (1601—1680), inventatorul harpei eoliene; de o erudițiune imensă, s'a ocupat și de muzica antichității, a cercat a descoperi în îeroglifele egiptene o notațiune muzicală, a studiat ritmul și metrul Evreilor, Grecilor și al Romanilor, a discutat asupra „muziceî misterioase” a pîetrelor și plantelor, și asupra „muziceî îeratică” a celor nouă cete de îngerî (*Ars magnetica*, 1641; *Musurgia universalis*, 2 v.: 1650; *Oedipus aegyptiacus*, 4 v. 1655; *Phonurgia nova*, 1675); J. Kepler (1571—1630), marele astronom, se ocupă și de muzica în opul seu: *Harmonicen mundi* (Linz 1619).

În compozițiune, maiștrii germani tot conservînd cu religiozitate vechile forme muzicale, complicatele combinațiuni ale

polifoniei, le perfecționară, le imbogățiră și creară astfel o artă nouă care în mai puțin de un secol ajunge la combinațiunile mărețe de voci și instr.-e, la simfonia vocală și instr.-ală în sensul cel mai înalt al cuvintului.

Chiar din primii ani ai sec. 17 vedem citi-va suverani germani, doritori a susține arta națională, trimițând în Italia, și mai cu samă la Veneția, muzicanți cari să se perfecționeze în arta lor, studiind principiile scoalei italiene. Unul dintre cei întâi a fost H. Schütz (1585—1672), „tatăl muzicei germane”, care-și latiniză numele în *Sagittarius*; elev al lui G. Gabrieli la Veneția, reintors în patrie îl în troduce formele stilului dramatic de curind inventat. Melchior Franck (1580—1639) contribuî alături cu îl la introducerea și perfecționarea voilor forme.

Periodul resboiului de 30 de ani (1618—1648) în care țara a fost succesiv devastată de diferitele armate, ie puțin favorabil desvoltărei artei germane, care remine staționară până la suirea pe tron a împăratului Leopold (1658). Totuși în timpul acestui period se întimplă un fapt important în istoria muzicii în G. La căsătoria fiicei lui George I de Saxonia cu margravul de Hessa-Darmstadt (13 april 1627), la castelul Hartenfeld din Torgau s'a reprezentat opera *Dasne*

de Rinuccini, tradusă de celebrul poet laureat Martin Opitz, cu muzică nouă de H. Schutz. În prima operă cu muzică scrisă de un compozitor german. Anterior acesteia arta dramatică muzicală nu iera reprezentată în G. decit prin mari baleturi de curte, în care pompoase calvalcade țineau locul de frunte.

După pace însă muzica națională pierde teren. Atit împăratul Leopold cit și diferiții prinți disprețuiesc compozitorii naționali și muzica lor. Santinelli, Caldara, Ziani, Buononcini ș. a. maiștri italieni sint succesiv chemați la Viena și încarcați de onoruri și de distincțiuni. Cu ocaziunea căsătoriei lui Leopold, Santinelli scrisă opera *Gli amori di Orfeo ed Euridice*, care captivă astfel gustul publicului vienez că opera italiană a fost definitiv stabilită.

Curtile din Manheim, München, Stuttgart, Dresda, ș. a. urmară exemplul Vienei; la teatru nu se mai admira de cit maiștrii ultramontani sau cel mult se tolera pe acei dintre germani cari după un voiaj în Italia își latinizau numele. Aceste preferinți ale suveranilor germani întirziază mult progresele muzicii naționale.

Totuși muzicanții pur germani nu se descurăjau și grație perseverenței lor vedem citeva încercări de muzică drama-

tică, mai cu samă la Hamburg, care în sec. 18 deveni un adevărat centru muzical. Aici vedem în 1678 primele opere cu un text german și cu muzica de un compozitor german: mai întâi *Adam și Eva* și apoi *Orontes*, de J. Theile (1646—1724). J.-Wolfg. Franck (1641—1688), J.-Ph. Foertsch (1652—1708), J.-G. Conradi (sfârș. sec. 17) sînt cei întâi compozitori de opere germane. Dar cea mai mare figură ce s'a ilustrat în acel timp în acest gen a fost fără îndoială Reinhart Keiser (1674—1739), originar din Leipzig, considerat ca fondatorul operei germane, autor a peste 100 opere și oratorii, cari au servit de model lui Händel și succesorilor săi. Tot la Hamburg găsim pe Telemann (1681—1767), pe Mattheson (1681—1764), pe Graun (1701—1759), ș. a.

În urma acestora ieau loc măștrii cari au creat cea ce s'a numit mai tirziu muzică de cameră: J.-H. Schmelzer († 1695), Gottl. Finger (sfârș. sec. 17—încep sec. 18), Chr. Wolf Drückenmüller (mijl. sec. 17), Mat. Kelz (mijl. sec. 17) ș. a. Violoniștii F.-H. Biber (1648—1705), Dietrich Becker (sfârș. sec. 17), Strungk (1640—1700), Bruns (1665—1697), organiștii și claveciști Sam. Scheidt (1587—1654), Reinecke (1623—1722), Buxtehude (1635—1727), J. K. v. Kerl (1625—1690), Froberger

(1637—1695), Pachelbel (1653—1706) fondară marea școală de muzică instr.-ală germană.

Factura instr.-ală de care iese așa de strîns legat progresul virtuoșismului instr.-al și a muzicii de cameră și simfonică are a număra în acest secol familiile de factori lăuțiști tirolezi Albiani, Steiner, Klotz, pe Denner (1655—1707) creatorul clarnetei ș. a.

Sfîrșitul sec. 17 a fost încă ilustrat prin figura teoricianului Fux (1660—1741), autorul marelui tratat de compoziție remas mult timp clasic: *Gradus ad Parnassum* (1725), op care scris în latinește a avut onoarea traducerei în toate limbile Europei muzicale.

Muzica bisericească și oratoriul a luat o mare extensiune în această țară în care amintirea misterilor și a moralităților din Evul mediu iera încă puternică. Aceste reprezentări, a căror origină se suie în cea ce privește Pasiunea la sec. 8 și în cea ce privește Nașterea lui Isus la vechile *Weinachtslieder* din sec. 12, se bucură în G. de mare favoare în tot sec. 15 și 16, mai cu samă la Salzburg, la Stuttgart și în tot Tirolul. Există încă o astfel de piesă asupra nașterii lui Isus de un oare care Knust, reprezentată în 1540. și o alta de Benedict Edelpöck reprezentată în 1556: în fine o a treia, în 9 acte și cu 24

de personaje de celebrul Haus Sachs.

Sec. 17 a lasat un mare număr de acest fel de piese mistice cu muzică și mai cu samă drama din Golgota deveni în acel timp subiectul preferat al măștrilor germani. Intre măștrii cari au strălucit mai mult în muzica religioasă la această epocă se citează: J. St adl m e y e r (1560—1646), Andr. Rauch (sfirș. sec. 16—mijl. sec. 17), Zeuschner (†1675), Bockshorn latinizat în *Capricornus* (1629—1670), J. M. Glettle (sfirș. sec. 17) ș. a.

Compozițiunile acestor măștri, în cari corurile sînt larg tratate, orchestra numeroasă și variată, prezic stilul măreț, imposant care face gloria scoalei germane din sec. 18, period incomparabil care numără pe Händel, Bach, Haydn, Gluck, Mozart și sîrșește prin cea mai mare personalitate a istoriei muziceii, prin **Beethoven**. Aceste nume sintetizează în iele întreaga istorie a muziceii în G. în sec. 18 și prin Beethoven se trece în epoca contemporană.

Händel (1685—1759) deschide drumul marelui periode a sec. 18. Iel se prezintă mai întâi ca imitator al lui Schütz și Keiser și debutează în teatru la 1705 cu opera *Alcina*, căreia îi urmară citeva altele. Mergînd însă în Italia și studiînd arta măștrilor italieni, iel își modifcă stilul, îl mlădiază oare-

cum, făcîndu-l mai strălucitor, mai ușor chiar, fără a-l aduce totuși la gustul cîntăreților, de la cari a întîmpinat totdeauna vii rezistențe. Reîntors în G. iel nu obtinu succesul meritat, astfel că nu stătu mult și plecă în Anglia, unde mai tîziu se și stabili definitiv. Ie faptul pentru care scoala engleză îl revendică. Originea și stilul lui însă îl alipese fără îndoială la școala germană. Händel a scris aproape 40 de opere, între cari se citează mai cu samă *Rinaldo* (1710) și *Radamisto* (1720), muzică de cameră de toate felurile, concerte de orgă ș. a.; dar acolo unde iel ie fără samăn ie în Oratoriu, în care geniul seu merge tot ridicîndu-se: *Esther* (1732), *Deborah* (1733), *Saul* (1738), *Israel (în Egipt)* (1739), *Messiah* (1742), *Samson* (1743), *Judas Maccabäus* (1747), *Josuah* (1747), *Jephth* (1751) sînt o serie de capodopere dintre cari unele și azi ridică un adevărat entuziasm în lumea muzicală din Anglia: *Messiah*, începînd de la 1749 n'a fost an în care să nu fie executat la Londra cu o pompă neîntrecută.

J. S. Bach (1685—1750) ie nu numai cel mai ilustru membru al unei numeroase familii de muzicanți cari a strălucit în G. în timp de mai bine de 3 secoli, dar ie unul din cele mai puternice și mai variate genii ce au existat în artă. Deși elev al unchiului seu, J.

Chr. Bach (1642—1703), unul din cei mai celebri din această familie. J.-S. Bach a fost mai cu samă autodidact: îel fură și copiază la lumina lunei o colecțiune manuscrisă formată din compozițiunile marilor maiștri, colecțiune pe care unchiul seu i-o refuzase, și parcurge poște pe jos pentru a asculta un organist celebru! Acestea ar anunța o viață accidentată, care totuși se petrece între cabinetul seu de lucru, lecțiunile sale și biserica Sf. Toma din Leipzig, unde numit ca organist și șef de cor, păstră acest post până la moartea sa. Geniu muzical prin excelență german, fără nici o alterațiune de proveniență străină, Bach a abordat toate genurile artei muzicale. În 1851 s'a format în G. o societate care a întreprins publicarea scrierilor lui Bach; peste 30 de volume apărute cuprind mai bine de 150 de cantate religioase, 11 cantate profane, 5 mese, 2 pasiuni, oratorii, concerte, fugi, tocate, fantazii, o cantitate enormă de muzică pentru clavecin, încoronată priu opul care a devenit Evanghelia pianistilor: *Voltemperiertes Klavier*, muzică pentru orgă, canoane, corale și nenumărate altele.

În urmă acestor două mari nume, Bach și Händel, găsim în G. în sec. 18 o întreagă pleiadă de elevi și continuatori, ilustrându-se ca organişti, ca compozitori, la teatru, la bise-

rică sau la concert. Astfel au fost fiii lui Bach: J. Cr. Bach (1735—1782); K.-Ph.-Em. Bach (1714—1788); W.-Friedm. Bach (1710—1784); apoi Altnikol († 1759); J.-L. Krebs (1713—1780); J.-C. Kittel (1732—1809); J.-K. Vogler (1698—1765); J.-P. Kelner (1705—1785), cel întâi care a lucrat o fugă pe numele lui Bach (*si 2-la-do-si*); Homilius (1714—1785); Kirnberger (1721—1783); G.-H. Stölzel (1690—1749); M. Kirsten (1682—1742); F. Benda (1709—1786); K.-H. Graun (1701—1759), autorul celebrului oratoriu *Tod Jesu*; Zach (1705—1773); J.-E. Eberlin (1702—1762); Fasch (1688—1758); Albrechtsberger (1736—1809), maestrul lui Hummel și Beethoven; J. A. Hasse (1699—1783); Holzbauer (1711—1783) ș. a.

Pe cind însă în Italia creatorii operii și urmașii lor întreprind și continuă opera de simplificare a orchestrei, tinzând a o mărgini la timidul rol de acompaniator al vocei, măștrii germani mult timp păstrează tradițiunile instr.-ale ale Evului mediu. În orchestra lor găsim o mare abundență de sonorități curioaze și ingenioase, dar fără ca maestrul să posedă minunata artă de a contopi aceste colorii multiple ale paletii sale într'un armonios colorit de ansamblu.

Nu trece însă mult din a doua

jumătate a sec. 18 și apare Haydn (1732—1809), „tatăl simfoniei”, puritatea stilului și poezia personificată. Lui i se cuvine onoarea de a fi stabilit definitiv orchestra modernă și dacă iel nu a creat simfonia trebuie a constata că iel ie acel ce i-a dat forma ei artistică care a servit de model urmașilor sei. Muzica lui ie admirabilă de grație, de bogăție, de eleganță și simplitate, și influența lui a fost imensă; cu toată evoluțiunea modernă a muzicii și azi sintem uimiți de admirare în fața noutății ideilor respindite în scrierile lui Haydn. 120 de simfonii, 19 mese, 43 de quartete, 12 opere germane și italiene, 4 oratorii, 44 sonate pentru piano ș. a. multe formează bagajul seu, în care unele din simfoniile sale și mai cu samă oratoriile *die Schöpfung* (1798) și *die Jahreszeiten* (1801) sint capodopere care vor face nemuritoare gloria maestrului vienez.

Pe cind Haydn reforma muzica instr.-ală și punea bazele orchestrei și simfoniei moderne, un alt compozitor german, Gluck (1714—1787), lua în mină cauza muzicii dramatice, cauză pe care o pledă cu o magistrală eloquentă în capodopere ca *Orpheus* (1762), *Alceste* (1767) și *Paride ed Elena* (1770). Reforma lui însă n'a fost gustată de vienezii, cari în teatru își făceau deliciile cu maestrul italian și muzica lor.

Astfel iel preferă a merge în Franța, mai cu samă că țera chie-mat acolo de foasta sa elevă, regina Marie-Antoinette, și reformă opera franceză (v. *Franța*).

Părăsind însă G. Gluck lasă ca urmaș pe Mozart (1756—1792). Acesta dacă luă de la Italianii mlădierea melodiei lor, nu luă mai puțin din geniul seu și din studiul maștrilor germani o neintrecută putere dramatică și o admirabilă profunditate în expresiune. Simfoniile sale, quartetele sale, frumoasele sale partițiuni: *Idomeneo* (1781), *Clemenza di Tito* (1791), *Nozze di Figaro* (1786), *Don Juan* (1787), *Così fan tutte* (1790), *Zauberflöte* (1791), *Entführung aus dem Serail* (1781), mesele sale, *Requiem*, toate compozițiunile sale sint egal de remarcabile prin frumuseța cinturilor, prin bogăția armoniei, prin varietatea acompaniamentelor, și provocară admirațiunea tuturor, partizanii ai melodiei sau adeptii ai combinațiunilor savante ale polifoniei scolastice. Dacă muzica lui Haydn continuă a fi subjectivă, căutind mai mult o plăcere a urechei decit exprimarea unor sentimente, în muzica simfonică a lui Mozart mai cu samă în ultimele sale simfonii se simte clar o tendință de obiectivitate, se vede intențiunea de a exprima sentimente prin graiul diferitelor instr.-e, de a dramatiza simfonia.

Haydn, Gluck și Mozart sînt legătura între marea școală a lui Bach și Händel și școala modernă. Cu acești maiștri muzica germană a realizat un pas gigantic și ajunge prin puritatea, noblețta și bogăția stilului la o astfel de stare, la o astfel de perfecțiune relativă că numai o transformare ar putea să-i urmeze. Beethoven (1770—1827), în a cărui opere se pot întrevădea toate progresele ce muzica germană a realizat, rezumă această transformare. Invederat Beethoven procede de la Haydn și Mozart; dar mai cu samă influența lui Haydn iese simțită, mai cu samă în primele lui compozițiuni. Geniu transcendent prin excelență, iese în curînd însă lasă să se întrevadă în scrierile sale tendințele estetice caracteristice ale școalei moderne. În compozițiunile lui de muzică de cameră, în simfoniile lui, muzica devine prin ție însăși mai pasionată, mai dramatică. Mai mult încă, simfonia însăși vine și ție în drama muzicală, în operă (*Fidelio* 1803), în oratoriu (*Christus am Oelberge* 1811) un rol de o importanță necunoscută până atunci. Astfel cu dînsul limbajul muzical se transformă: paleta instr.-ală se îmbogățește cu noi culori contopite prin arta stilului simfonic, melodia devine mai expresivă, mai profundă.

Dacă o transformare se

realizează în muzica simfonică prin influența lui Beethoven, o transformare analoagă se realizează în muzica dramatică prin C.-M. von Weber (1787—1826), pentru care G. are un cult egal cu acel ce-l are pentru Bach, Haydn, Mozart și Beethoven. Prin multe legături geniul puternic și înalt al lui Beethoven iese strîns unit cu arta clasică a predecesorilor săi. Acel al lui Weber, mai inegal, pare cu totul independent. În adevăr iese aduce pe arena muzicii dramatice, un element cu totul nou; rădăcinile artei lui sînt în arta populară: *lied*-ul tradițional, care în cursul timpului ne-a dat muzica *minnesinger*-ilor și cea a *meistersänger*-ilor, apoi prin Luther și Walther a dat naștere coralului protestant, a fost prin Weber dezvoltat și ridicat la înălțimea operii. Weber debutează ca muzicant popular prin cîntece patriotice și militare, cu muzică pentru piano, cu mici lucrări pentru teatru, ș. a. Dar prin opera *Freischütz* (Dreșda 1819) iese sări printr'un singur pas la celebritate. Operele următoare, *Preciosa* (1820), *Euryanthe* (1823) și *Oberon* (1826), fie care de colorii așa de deosebite, susținură această celebritate care nu putea fi mărită, și influența stilului său nu s'a mărginit numai la maiștrii școalei germane. Un contemporan al lui Weber, F. Schubert (1797—1828) a

foșt un alt campion puternic al *lied*-ului german ducându-l la forma cea mai perfectă și mai muzicală. Armonie expresivă, melodie delicată și profundă în același timp, acompaniamente bogate și variate sînt caracteristicele stilului acestui măștru, care, cu toată scurta sa carieră avu o influență puternică asupra muzicēi germane. Unele din *lied*-urile lui au ramas celebre, ca *Erlkōnig*, *der Wanderer*, *Grēchen am Spinnrade*, *Lebewohl*, faimoasa serenadă (*Ständchen*) ș. a.: dar nu numai acesta ie genul în care a strălucit Schubert și în scrierile sale de muzică dramatică (*Rosamunde*, 1823, *Alfonso und Estrella*, 1822, *der Häusliche Krieg*, ș. a.) sînt pagine pline de farmec și de expresiune.

O altă mare figură a primei jumătăți a sec. 19 ie F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847). Acesta, prin forma compozițiunilor sale, procede de la clasicii a căror cult dă unora din compozițiunile sale o întărire atît de particulară; prin coloritul orchestrei sale însă, prin armoniile și mersul visător al melodiei sale, iel aminteste pe romanticul Weber. Deși face și iel parte din pleiada compozitorilor cari au avut o carieră scurtă și averea sa il scutea de nevoia de a scrie pentru cîștig, totuși iel a iasat un număr insemnat de lucrări: simfonii și uverturi,

muzică de cameră, concerte, între care acel de violină a ramas piatra de incercare a violoniștilor, muzică pentru drame de un caracter romantic ca *Sommernachtstraum*, tablouri fantastice ca *Walpurgisnacht*, muzică pentru *Antigone* și *Oedipus* de Sofocle, pentru *Athalie* de Racine, muzică religioasă, psalmi, în cari mai cu samă se vede cultul seu pentru Bach și Händel, melodii, coruri, *lieder ohne worte* pentru piano ș. a.

Încă un măștru a cărui geniu a exercitat și exercitează încă o influență considerabilă asupra muzicēi măștrilor germani din secolul nostru, ie Rob. Schumann (1810—1856). De o natură aleasă și delicată, geniul lui Schumann ie un admirabil traducator muzical al romantismului lui Byron, lui Gōthe, lui Heine. Popular în lumea pianistilor prin micile sale compozițiuni pentru piano (*Foi de album*, *Scene* ș. a.), în acea a cîntăreților prin *lied*-urile și melodiile sale, Schumann iea loc între cei întăi măștri ai scoalei moderne germane prin concertele sale pentru diferite instr.-e, prin muzica sa de cameră, prin uverturile (6) și simfoniile sale (4). Dar mai cu samă sub forma simfoniei dramatice ne prezintă iel gindirea poetilor sei favoriti: *Das Paradies und die Peri*, *Requiem für Mignon*, *Der Rose Pilgerfahrt*, *Manfred*, *Scene*

din *Faust*, a cărui misticism nu l'a înspăimîntat, ș. a.

Alături cu acești măștri de cari am vorbit pe cit spațiul permite, încă au ținut un rang onorabil în muzica germană din sec. 18 și prima jumătate a sec. 19: J.-A. Hiller (1728—1804); Abatele Vogler (1749—1814) măștrul lui Weber și al lui Meyerbeer: P. Winter (1754—1825), compozitor a mai multor opere, între care *der Sturm* (1794), *Tamerlan* (1802) ș. a.; S. Mayr (1763—1845) care s'a bucurat de mare celebritate în Italia; Gyrowetz (1763—1850), compozitor fecund până la bitrăneță; J. Weigl (1766—1846), Konr. Kreutzer (1780—1849); L. Spohr (1784—1859), autor a mai multor opere, între cari un *Faust* (1816); *Jessonda* (1823); Lindpaintner (1791—1856); Meyerbeer (1794—1869), tipul eclectismului muzical, care născut în G. unde debută (*Jephtas Gelübde*, 1813), mlădiindu-și stilul sub influența măștrilor Italiei, unde scrise un număr însemnat de opere ca *Semiramide riconosciuta* (1819), *Emma di Resburgo* (1820), *Margherita d'Anjou* (1822), *il Crociato* (1825) ș. a., se stabili la Paris unde produse citeva din cele mai frumoase mărgăritare ale scenelor franceze (v. *Franta*); Marschner (1795—1861) popular mai cu samă prin operele sale *der Vampir* (1828), *der Templer und die Jüdin*

(1829) și *Hans Heiling*, reprezentată pe toate scenele germane; Reissiger (1798—1859); Lortzing (1803—1851), autor între altele a operilor *Zar und Zimmermann* (1837), *der Wildschütz* (1842), *die Undine* (1845); O. Nicolai (1810—1849), un german italianizat, a cărui cele mai principale opere sînt: *il Templario*, (1840), *il Proscritto* (1841), și mai cu samă *die Lustigen Weiber von Windsor*, care reprezentată numai după moartea lui îl făcu adevarat popular.

Mai toți acești măștri au scris încă oratorii, muzică simfonică, muzică de cameră ș. a. Afară de acestia sînt încă de citat alții cari s'au deosebit în genuri speciale. Astfel iese S. Sechter (1788—1867), în muzica bisericească, F. Hummel (1778—1837), K. Czerny (1791—1857), Mayseder (1789—1863), Ign. Pleyel (1757—1831), în muzica de cameră.

Numărul virtuozilor instr. iști iese cu adevarat nesfîrșit. Astfel nu se poate cita decit o mică parte din cei ce s'au bucurat de mai mult succes: pianistii Dussek (1761—1812), Steibelt (1765—1823), F. Kalkbrenner (1788—1849); familia Stamitz, violoniști și violonceliști; L. Mozart (1719—1787), Schuppanzich (1776—1830), Ernst (1745—1805), F. Ries (1784—1838), violoniști; Quantz (1697—1773) flautist; Reiner

(1732—1782) Brandt (1773—1806) fagotiști; Punto (1748—1803), Hüllmandel (1751—1823), Rodolph (1730—1812) corniști; J. K. Fischer (1733—1800) oboist; J. Beer (1744—1811) clarinetist; Krumpholtz (1745—1790) harpist ș. a. Dintre aceștia cei mai mulți au fost și compozitori, fie numai de muzică pentru instr.-ul lor, fie de muzică de cameră.

Arta cîntului, care în G. a fost totdeauna mai puțin în floare ca în celelalte țări muzicale, are totuși nume care pot fi puse alături cu cei mai de valoare cîntăreți ai Franței și Italiei. Astfel au fost cîntărețele Elis. Hesse (la încep. sec. 18), Mariana Pirker (1713—1783), Regina Mingotti (1728—1807), Mara (1749—1833), Agnesia Heyne (1756—1791), Sontag (1804—1854), Schechner (1806—1860); tenorii Ant. Raff (1714—1797), Haibel (1761—1826), Krebs (1774—1851), Hurka (1762—1805); bașii Forst (1660—1710), Bendeler (1683—1724), L. Fischer (1745—1825), Maurer (1777—1803) a cărui voce pogora până la contra-fa.

În fine trebuie a aminti că sec. 18 și prima jumătate a sec. 19 formează perioada în care apar cele mai principale perfecționări ale instr.-elor cu claviatură și a instr.-elor de suflare, dintre care cea mai mare parte sînt datorite factorilor germani, cari mult timp

au avut aproape monopolul fabricațiunei acestor instr.-e (v. *Corn, Clariv, Piston, Tub de schimb, Factor ș. a.*).

Nu trebuie a uita încă pe acei oameni de valoare cari s'au consacrat în acel timp teoriei și criticei muzicale. Între cei întâi trebuie a cita pe Mattheson din Hamburg (1681—1764), care în afară de compozițiune se ocupă de acustică și teorie; Schröter (1699—1782), care revendică ideea claviurilor cu ciocanase, ie cel întâi care stabili într'un mod clar teoria intirzierilor; Marburg (1718—1795), unul din cei mai eminenți teorieciani ai compozițiunei muzicale. Istoria și biografia se constituie ca adevarată știință. Walther (1684—1748) publică lexiconul sen (1732); abatele Gerbert (1720—1793) publică colecțiunea sa de *Scriptores ecclesiastici* (3 v. 1784); celebrele lucrări ale lui Forkel (1749—1818) sînt contemporane cu acestea. În fine presa muzicală ieă corp: în 1722 apare la Hamburg *Musica critica* a lui Mattheson; în 1736 la Leipzig *Musikalische Bibliothek*; a lui Mitzler (1711—1778), urmată în 1737 de *Kritischer Musikus* a lui Scheibe (1708—1776) și de altele a căror număr crește cu cit ne apropiem de timpurile moderne.

În sec. 19 încetul cu încetul evoluțiunea anunțată prin Beethoven ieă din ce în ce mai

mult corp în G. La teatru ca și la concert, muzica dramatică ca și cea simfonică sau de cameră chiar, din subiectivă cum iera devine obiectivă: iera nu se mai mulțumește a produce o senzațiune vagă pentru distracțiunea și plăcerea auzului, ci caută a preciza această senzațiune, a exprima o pasiune, un sentiment. Dacă iera adevărat că astăzi muzica tutulor școalelor a intrat în această cale, nu iera mai puțin adevărat că mai cu samă în G. a început și s'a dezvoltat această evoluțiune filosofică a muziceii, care-și găsi în R. Wagner (1819—1883) pe cel mai valoros campion. Dotat de o admirabilă concepțiune dramatică și de o magistrală abilitate a mineii, iera pare a sintetiza tendințele geniului muzical modern al Germaniei. După narii maștri a căror splendoare a umplut secolul trecut și prima jumătate a secolului nostru, trebuia să vie unul care să prezinte rezultanta acestor geniui. Acest maștru a fost R. Wagner și *Rienzi* (1842), *der Fliegende Holländer* (1843), *Tannhauser* (1845), *Lohengrin* (1850) *Tristan und Isolde* (1865), *die Meistersänger* (1868) sînt treptele ce suie la glorie pe acest colos al muziceii dramatice din mijlocul sec. 19 ajuns la apogeu prin tetralogia sa *Ring der Niebelungen*, formată din patru opere separate: *Rheingold*, *die Walküre*,

Siegfried și *Götterdämmerung*, reprezentate pentru prima oară la Bayreuth în 1876 într'un teatru anume construit. *Parsifal* (1882), lucrare teatrală de un caracter esențialmente religios și mistic, încoronează opera marelui reformator.

Wagner a acaparat atențiunea lumii muzicale din G. Astfel că acei ce au reușit, a-și face un nume alături cu dinsul au fost mai cu samă în muzica simfonică sau de cameră, în cantată, oratoriu sau în opera de un stil mai ușor care tot deauna a avut în G. un public numeros. J. Brahms (1833—1897), iera în prima linie printre cei d'întăi: muzica sa de cameră, simfoniile sale, cantatele sale și mai cu samă *Deutsches Requiem* l'a suit la acest rang. J. Raff (1822—1882), F. Hiller (1811—1885), K. Taubert (1811—1891), Volkman n (1815—1883), T. Kiel (1821—1885), F. Liszt (1811—1886) care pe lingă titlul de compozitor cumula și pe acel de pianist neintrecut, ș. a., sînt dintre cei mai iluștri. În genul mai ușor de muzică dramatică, operă comică sau operetă s'au distins:

Flotow (1812—1882) pe care operile *Stradella* (1844) și *Martha* (1847) l'au făcut popular; F. Lachner (1803—1890); Nessler (1841—1890) autorul între altele a operei devenită populară *Trompeter von Säckingen* (1884); F. Suppe (1820—

1895) autor a unui mare număr de operete avind ca emuli pe J. Strauss (n. la 1825) și pe Millöcker (n. la 1842).

Iată numele celor mai valorosi reprezentanți ai școalei germane contemporane și principalele lor opere, toți fiind în același timp și compozitori de muzică simfonică, de cameră, de cantate ș. a.

K. Reinecke (n. la 1824): *König Manfred, der Gouverneur von Tours* (1891); F. Wullner (n. la 1832); K. Golmark (n. la 1833): *die Königin von Saba* (1875), *Merlin* (1886), *die Kriegsgefangene*; Hans Sommer (n. la 1837): *Loreley* (1891), *Der Meermann* (1895); Max Bruch (n. la 1838): *Loreley* (1863), *Hermione* (1872); J. Rheinberger (n. la 1839): *die Sieben Raben*; R. Becker (n. la 1842): *Frauenlob* (1895), *Rasbold*; Aug. Bungert (n. la 1846): tetralogia omerică formată din 4 părți: *Kirke, Odysseus, Nausikaa și Odysseus Heimkehr*; Ign. Brüll (n. la 1846): *die Bettler von Samarkand* (1864), *das Goldene Kreuz* (1875), *der Landfriede* (1877), *Bianca* (1879), *Königin Mariette* (1883), *Steinerne Hertz* (1888), *Gloria* (1897); Humperdinck (n. la 1854): *Hänsel und Gretel* (1894), *Königskinder* (1897); W. Kienzl (n. la 1855): *Urvaxi* (1886), *Heilmur der Narr* (1892), *Evangelimann* (1896) *Don Quischotte*; E. Meyer-Helmund (n. la 1860):

Margitta (1889), *der Liebeskampf* (1892), *Trichka* (1896); R. Strauss (n. la 1864): *Gunttram* (1897) ș. a.

G. prin excelență patria orchestrei și a muzicii simfonice a produs un mare număr de șefi de orchestră incomparabili: H. Proch (1809—1878), K. Rheinthal (n. la 1822), Dessof (1831—1891), Napravnik (n. la 1839), Levi (n. la 1839), Sucher (n. la 1843), Hans Richter (n. la 1843), F. Mottl (n. la 1856), ș. a.

Arta cîntului a avut în timpul acestui secol sau are încă în G. ca emuli pe cîntăretele:

Tietjens (1831—1877), Th. Vogl (n. la 1845), Lucca (n. la 1841), G. Krauss (n. la 1842), L. Radecke (n. la 1847), Materna (n. la 1847), Mallinger (n. la 1847), Klafsky (n. la 1855) ș. a.; pe tenorii F. Wild (1792—1860), Tichascheck (1807—1886), Ander (1817—1864), Wachtel (1823—1893), Niemann (n. la 1831), Nachbauer (n. la 1835), H. Vogl (n. la 1845) ș. a.; bașii Staudigl (1807—1861), Scaria (1840—1886), K. Hill (1830—1893) ș. a.

Nesfîrșită ar fi lista virtuozilor instruiți ce s'au distins în acest secol: iată cîți va din cei mai renumiți: pianistii Moscheles (1794—1870), St. Heller (1813—1888), Henselt (1814—1889), Kullak (1818—1882), Tausig (1841—1871), Bülow (1830—1894), Sophie Menter (n. la 1846); violoniștii

H.-W. Ernst (1814 — 1865), Joachim (n. la 1831), J. Becker (1833—1884), Wilna Neruda (n. la 1839), Wilhelmy (n. la 1845) ș. a.; violonceliștii N. Kraft (1778 — 1853), Merk (1795—1852), Popper (n. la 1843), K. Schröder (n. la 1848), harpistul Oberthür (n. la 1819); clarinetiștii Iwan Müller (1786—1854); Teobald Böhm (1794—1881) ș. a.

Acustica a făcut în ultimele decenii un progres imens și în acest progres primul rang îl țin lucrările lui Helmholtz (1821—1894). Teoria și istoria muziceii au a semnala într'o întreagă pleiadă de savanți muzicografi numele de Moritz Hauptmann (1792 — 1868), Proske (1794—1861) cu splendida sa colecțiune *Musica divina*, Kiesewetter (1773—1850) și atîtea alții cărora arta modernă le datorește cele mai frumoase lucrări asupra originii și trecutului îei.

Ges, în terminologia germană = *sol* bemol.

Gesang (germ.) = cînt.

G.-buch v. *Choral-buch*.

Geschwind (germ.) = repede, ca termen de mișcare.

Gesdur, în terminologia germ.-ă = *sol* ♯ major.

Gesellschaft (germ.) = societate.

Gesmoll, în terminologia germ.-ă = *sol* ♭ minor.

Gestopfte (germ.) = astupate (v.).

Gelagil, specie de castanete cu clopoței uzitate la Arabi.

Gha.....v. *Ga*.....

Ghenbri sau *Guenbri*, specie de *tambur* (v.) arab, cu două sau trei coarde; lada de armonie îe de obicei formată dintr'o membrană întinsă pe o țastă de broască.

Gheraș sau *Gherasch*, *Gerașaim*, *Gereș*, accente tonice evreie (v. *Accent*).

Ghesba, *Gosba*, *Guesba*, *Guesbate*, *Kesbate* ș. a., o specie de *Caval* (v.) arab, cu alte cuvinte un fluier cu gura transversală, un simplu tub de trestie sau de lemn, lung aproximativ de 64 cm., deschis la amindouă capetele și avînd 5 sau 6 borte laterale pentru degete.

Gheteh, instr. arab, format dintr'un tub cilindric, străbătut de ordinar de 6 borte laterale, terminat printr'un mic pavilion de tinechea; sunetul îe provocat printr'o ancie simplă lovindă. Ca și *zumarah*, acest instr. îe întrebuintat cu păreche, unul făcînd melodia și al doilea ținînd o specie de ison.

Ghirbal, specie de daire arabă.

Ghironda (lat.) v. *Ligură*.

Ghtară v. *Chitară*.

Ghu..... v. *Gu*.....

Gi, silabă propusă de D. Hitzler (v. *Bebisatio*) pentru a denumi sunetul *sol* ♯.

Giamparale v. *Castanete*.

Giga (it.) *Gigue* (fr.), mai întăi poreclă, apoi nume a vechilor instr.-e de coarde și arcuș, cari prin lada lor bombată, care se prelungea și forma gitului instr.-ului, aveau cu adevărat aparența unui jambon (fr.: *gi-*

que). G. se deosebea de anteriorul *rebec* prin aceea că avea deja *tasta* pe care apăsând degetele pe coarde se obține scurtări acestora. Numele apare în *Lexiconul* lui J. de Garland (1210) și aceste instr.-e se mențin mult timp în favoare alături cu noile viole, late și cu gitul cu totul deosebit de ladă, mai cu samă în Germania, unde porecla franceză se transformă în *Geige* pentru a se generaliza cu timpul la toate instr.-ele de coarde și arcuș (v. *Geige*). M. Agricola, în opul *Musica instrumentalis germanica* (1515) descrie o întreagă familie: sopran, alt, tenor și bas.

Numele de G. se mai dă la o arie de dans, foarte în favoare în sec. 17 și 18. Mattheson (1737) deosebește la începutul sec. 18 mai multe specii de G. și anume: *G. engleză*, care ie G. propriu zisă, *G. spaniolă*, care se mai numește și *Loure* (v.), *G. canarie* (v.) și *G. italiană*, destinată numai pentru a fi executată pe instr.-e iar nu dansată. În general G. ie un dans de un caracter vesel, vioi, și o mișcare foarte repede. Muzica ie formată de ordinar din două reluări de cite opt tacte. Măsura variază: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, sau compusele lor $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ ș. a. și chiar cite o dată $\frac{4}{4}$ sau $\frac{2}{2}$, cu triolette. În scrierile maiștrilor găsim specimene în toate aceste măsuri;

Bach și Händel afecționau mai cu samă măsurile în 12; Gluck și compozitorii de baleturi de pe timpul lui, pe cea în 6, care o vedem preferată și în ariile populare în Anglia sub numele de *Jig*. Caracteristic pentru G. ie ritmul și stilul



fugat. În Suită însă unde ieă lua invariabil loc la sfârșit i se da o dezvoltare cu mult mai mare. Cuvântul G. a fost unul din cele întâi întrebuintate ca termin de mișcare (v.).

Gimnaziu, titlu dat unor școli muzicale (v. *Conservator*), și în special la acele destinate a da instrucțiunea necesară pentru a putea fi un bun șef de muzică militară. Cea întâi școală de acest gen a fost înființată la Paris în 1836.

Gimnopedic v. *Dans*.

Gingras sau *Gingriu*, nume dat la vechii Greci unei specii de mic *aulos*, pe care-l numeau *fenician*; din cauza timbrului seu melancolic iera întrebuintat în cortegiile funebre și pare că iera identic cu *ginglaros* al Egiptenilor. Mai tirziu, numele de *Gingrina* a fost dat instr.-ului numit în urmă în Germania *Schalmei* și în Franța *Chulu-meau*.

Giocoso (it.) = șagalnic, *Giojoso* (it.) = vesel, ca termin de expr.

Gique v. *Giga*.

Girafă, nume dat în sec. 18 și până în începutul sec. 19, mai

cu samă în Franța (*Giraffe*), la o specie de clavire cu coardele verticale, urmînd vechilor *Clavicytherium* și prezicînd modernele pianine.

Girin, instr. japonez, specie de violină primitivă cu lada sonoră toarnată dintr'un tub de bambu sau de lemn de sicomor scobit înăuntru, și dintr'o membrană, Perpendicular în acest cilindru ie implîndat gitul instr.-ului, lung de vr'o 45 cm. Are două coarde de matasă, ce se pun în vibrațiune prin ajutorul unui arcuș. Deși se bucură de o mare favoare în toată Japonia și chiar în China, unde ie numit *Urh-sien*, sonoritatea lui amintește urechei europene zice A. Kraus, vuetul produs de o roată ce s'a uitat neunsă.

Girlică = Carava (v. *Foalele*).

Giro (it.) = învîrtire, v. *Grupet*.

Gis, în terminologia germ.-ă = *sol* diez. *Gis dur* = *sol* diez major. *Gisis* = *sol* dublu diez. *Gismoll* = *sol* diez minor.

Gil se numește la instr.-ele de coarde pișcate sau de arcuș, partea mai mult sau mai puțin lungă și îngustă ce prelungește lada de rezonanță și deasupra căreia sint întinse coardele. Gitul ie făcut dintr'un lemn tare, pentru a nu se uza, și după ce prezintă către extremitatea opusă lăzei de rezonanță o specie de scobitură (*cuier*) în care sint implîntate cuiile sau șuruburile ce întind coardele, la celalalt capăt fixate

de *cordar*, se termină printr'o *spirală* sau altă figură de ornament, numită *cap*. Pe cînd la unele instr.-e gitul ie așa de scurt că mai nu există, ca la cobză, la altele ie de 4 sau 5 orî mai lung decît însuși lada de rezonanță, ca la *tamburele* arabe ș. a. În lungul gitului, pe partea deasupra căreia sint întinse coardele, se află fixată o sușăniță subțire de abanos sau de alt lemn tare, numită *limbă* sau *tastă*, pe care se aplică degetele pentru a obține scurtarea coardelor și prin urmare varațiunea de înălțime a sunetelor. Tasta la unele instr.-e ie lipită fix atît de G. cit și de lada de rezonanță; la altele, ca la violină și celelalte instr.-e din aceeași familie, fixată de G., ieă numai se prelungește liberă deasupra tablei superioare a lăzei de rezonanță. La mandolină, la chitară, la cea mai mare parte din instr.-ele indiene și arabe de coarde pișcate și chiar la unele instr.-e de arcuș, tasta poartă diviziuni, linii subțiri de fildeș, de metal ș. a., făcînd ocazional funcțiunea de praguri și între care se află locul fix unde trebuie a apăsa degetul pe coardă pentru a obține sunetul dorit. Partea opusă a gitului ie rotunzită și netedă, pentru a nu prezinta asperități minei stîngi în mișcările ie.

Giubilo (it.) = bucurie, *Con g.* ca termin de expr.

Giucante sau *giuchevole* (it.),

ca termîni de expr., în același sens cu *giocos* (v.).

Giusto (it.) = drept. Se pune pe lângă alți termîni, mai cu samă în privința mișcării, întărindu-i. *Allegro g.* ie aproape identic cu *Allegro assai*, adică un *Allegro* pronunțat. *Tempo g.* ie o expr. care arată că executantul sau cîntărețul trebuie să consulte gustul seu pentru a găsi mișcarea potrivită caracterului bucatii.

Glăș, sinonim cu *voce* (v.).

În muzica bisericeii noastre se dă numele de G. (*Eh, Echu, Ichos*) diferitelor game întrebuintate. Sînt 8 glășuri, dintre cari 4 proprii și 4 lăturașe sau plagale, derivate, prin muzica bizantină, din vechiele moduri grecești.

Vechea muzică bizantină întrebuintă 4 glășuri *principale* sau autentice (Κεκο) corespunzînd seriilor:

$$G. I = sol_2 - sol_3$$

$$G. II = fa_2 - fa_3$$

$$G. III = mi_2 - mi_3$$

$$G. IV = re_2 - re_3$$

și alte 4 *plagale* sau *lăturașe*, (Πεπε) cari ea și modurile *hipoantice* se găseau cu o quintă mai jos de cele autentice:

$$\text{Lăturașul I} = do_2 - do_3$$

$$.. II = si_1 - si_2$$

$$.. III = la_1 - la_2$$

$$.. IV = sol_1 - sol_2$$

astfel că cel mai grav G. al acestei muzici se baza tocmai pe nota sol_1 , limită gravă a sistemului muzical de pe atunci, notă reprezentată și în apus

chiar prin litera greacă Γ, care cu timpul știm ce semnificațiune a luat (v. *Gama*). Traversînd secolii aceste glășuri ale muzicii bizantine s'au modificat, nu numai intervertindu-se ordinea lor, dar și în structura lor internă suferind alterațiuni. rezultate din gustul și caracterele popoarelor la cari au fost practicate, și mai cu samă din ale acelor cari au contribuit la propășirea ieii.

Nu cred că s'ar putea preciza, bazîndu-ne pe scrierile autorilor romîni cari s'au ocupat cu muzica noastră bisericească, fazele anume prin cari au trecut cele 8 glășuri ale vechii muzici bizantine pentru a se transforma în cele 8 glășuri ale muzicii noastre bisericești. Totuși iese, că după scrierile teoricianilor ca Macarie, Anton Pan, D. Suceveanu ș. a. mai modernă, nici azi chiar aceste glășuri n'ar fi fixe și ar primi modificațiuni după mișcarea în care se cîntă, după diferite alte împrejurări și pare chiar după capricii: apoi, iele, în structura lor, ar conține intervale mai mici de un semiton, altele ceva mai mari, altele încă mai mari de un ton fără a fi de un ton și jumătate ș. a. neadmise de Acustică, de Știință, la care toți trebuie să plecăm capul, fie adepți ai Muzicii, fie ai Muziciei (v. *Ftora*).

Mai mult încă, lăsînd la o parte aceste mici alterațiuni ale sunetelor, ce nu pot fi decit

rezultatul intonațiilor nazale și defectuoase ale unor cîntăreți cari au cercat a le erija în principii, altfel sînt date aceste glasuri teoreticește și altfel sînt executate în practică (v. Muzicescu-Dima-Gheorghiu: *Anastasimataru* 1884).

Orî cum, iată, după cum sînt date, aceste deosebite glasuri.

G. I numit încă *doric* sau *dorian*: scara naturală bazată pe *pa*, teoreticește avînd pe



G. II numit încă *lidic* sau *lidian*: scara naturală bazată pe *ni* (*do*) dar avînd pe *pa* și



care nu îe altă ceva decît cromaticul oriental. În forma stihirică, baza impresiunii o are pe gradul 5 (*di*) cu care și de obicei începe, și pe care face și cadențele perfecte și finale, cele imperfecte făcîndu-le pe gradul 3. În forma ermologică începutul, cadențele perfecte și finale le face pe gradul 1, cele imperfecte pe gradul 4.

G. III, numit și *frigian*, după d-nii Muzicescu-Dima-Gheorghiu s'ar practica urmînd scara



făcînd atît în forma stihirică cît și în cea ermologică caden-

gradul 6 natural, dar în practică făcîndu-l ifes (bemol). În forma stihirică începutul, cadențele perfecte și finale, le face de preferință pe gradul 1, cele imperfecte pe gradul 3. În forma ermologică începutul îl face pe gradul 4, pe care face și cadențele imperfecte, cele perfecte și finale făcîndu-le pe gradul 1. Scara sa ar putea fi reprezentată prin seria:

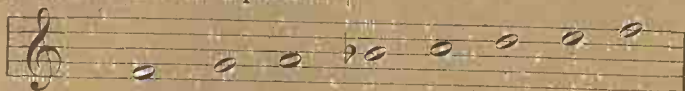
pe *ke* alterate pogrîtor așa că acest glas s'ar putea traduce prin scara:

majoră (gama lui *fa*), cu cadențele perfecte și finale pe gradul 1, iar cele imperfecte pe gradele 3 sau 6. Teoricianii însă (v. I. Popescu-Pasere) dau pentru scara acestui G. o scară enarmonică, *Agem*, care nu îe altă ceva decît scara naturală bazată pe *pa* avînd pe *zo* ifes și pe *vu* diez; astfel această scară ar avea un interval enarmonic *vu-diez ga* și ar putea fi reprezentată prin scara:

țele perfecte în *pa* (*re*) cele imperfecte în *ke* (*la*) și finale

in *ga* (*fa*). Astfel că luind ca punct de plecare nota *ga* (*fa*) ce servește de finală în ambele forme, și lăsând la o parte in-

tervalul enarmonic, care nu se face în practică, scara acestui glas ar fi:



avind cadențele finale pe gradul 1, cele perfecte și imperfecte pe gradele 3 sau 6 (v. mai sus).

G. IV, numit și *milesian* sau *mizolidian*, urmează scara naturală bazată în forma stihir-

rarică pe *pa*, în cea ermologică pe *ru*, și în cea papadică pe *di*, făcând însă totdeauna cadențele finale în *ru* (*mi*), așa că luind această notă ca punct de plecare scara sa ar putea fi reprezentată prin seria



și acest G. ar fi mărgăritarul muzicii bisericești, fiind identic cu anticul *doric* (v.), modul grec prin excelență. În practică însă pare că se confundă scara sa cu scara glasului întâi luind ca finală gradul 2 sau, ceea ce revine la același lucru, în scara de mai sus schimbându-se locul primului semiton între gradele 2 și 3 și transformând astfel vechia scară *dorică* în scara minoră modernă fără notă sensibilă.

G. V, numit încă și *hipodorian*, ca lăturaș al glasului I, de care nu se deosebește decit prin cadențe, pe care le face în forma stihirică pe cele perfecte în *pa*, pe cele imperfecte în *ke* sau *di*, și pe cele finale în *di*, iar în forma ermologică pe cele perfecte și finale în *pa* (*re*) și pe cele imperfecte în *ga*. O anomalie:

Unii teoreticieni spun că atit în forma stihirică cit și în cea papadică acest G. întrebuintează foarte adese ori scara *agem* (v. G. III). Dar atunci s'ar părea că nu mai iese G. V, nici lăturașul celui I, ci pur și simplu G. III! Observind mai de aproape însă, nu-î așa: practica, a-tot-puternică, înlătorează în G. I (și prin urmare și în lăturașul seu G. V) pe *si* natural, înlocuindu-l prin *si* bemol, și tot îea am văzut că în G. III negliază intervalul enarmonic *mi*♯-*fa*, astfel că toate aceste se reduc.... la scara minoră fără notă sensibilă!

G. VI, numit încă *hipolidian*, ca lăturaș al glasului II, ie format din scara naturală bazată pe *pa* avind pe *ru* și 30 alterate pogoritor și pe *ga* și *ni* alterate suitor, astfel că s'ar putea reprezenta prin seria :



aceiași scară cromatică orientală ca și la G. II, numai transpusă. Le de observat că adese ori tetracordul al doilea nu se face cromatic, ci simplu diatonic. În forma stihirică se face începutul de preferință pe gradul 1, pe care se fac și cadențele perfecte și finale, cele imperfecte făcându-se pe gradul 4; iar în forma ermologică baza impresiunii o are pe gradul 5, cu care se și începe de preferință și pe care se fac și cadențele imperfecte și cite o dată și cele finale chiar, cele perfecte făcându-se pe gradul 3, pe care de obicei se fac și cele finale.

G. VII ie numit și *hipofrigian*, ca lăturașul glasului III, de care se deosebește numai prin cadențe, pe care le face atit în forma stihirică cit și în cea ermologică, de preferință cele imperfecte în *di* și cele perfecte și finale în *ga*.

G. VIII, deși lăturaș glasului IV, de unde ie numit și *hipomilesian*, întrebuințează teoretic scara naturală bazată pe *ni*, cu alte cuvinte gama majoră a lui *do*, făcând începutul și cadențele perfecte și cele finale pe gradul 1, iar cele imperfecte pe gradele 3 sau 5. Și acest G., apt, după partizanii puterii expresive a tonalităților (v. *do* major) a ex-

prima „naivitatea, sinceritatea, inocența“ suferă modificațiuni în practică: „cintăreții cei mai de samă o cintă în pogorire (gama) cu *si* ♯, precum și pe gradul 2, *re*, îl fac dese ori diez“. Aceste alterațiuni transformă glasul astfel că desigur îi dă un caracter patetic cu totul îndepărtat de caracterul inherent naturei lui.

Fie care din aceste glasuri ie prezis în notațiune printr'un semn particular numit *marturie* (v.) și în practică, înainte de a se începe cintarea, se întonează o mică frază, pentru a prepara impresiunea; aceste mici preludii purtau numele de *ananes* (G. I), *neanes* (G. II), *nana* (G. III), *aghia* (G. IV), *aneanes* (G. V), *neheanes* (G. VI), *aanrs* (G. VII), și *neaghia* (G. VIII). Afară de scările descrise mai sus, muzica bisericească mai întrebuințează ocazional scările așa numite *Muștar*, *Nisabur* și *Hisar*, scări provenite din alterațiunea scării naturale sub influența ftoralelor cu acest nume (v. a. c. și *Psaltichie*).

Glas (fr.) sunetul clopotului funebru anunțind moartea cuiva. Prin extensiune s'a dat acest nume în armată bateriilor de dărăbăni și soneriilor funebre executate în convoiele mortuare.

Glaschord, *Glasharmonica*, *Glasstabharmonica* (germ.) = armonica de sticlă, v. *Armonica* și *Cristalocord*.

Glee (engl. pr.: gli), formă esențialminte engleză. G. ie o compozițiune pentru cel puțin 3 voci, fără acompaniament, și de ordinar numai bărbătești. Stilul obicinuit ie o armonizare bine cadentată, adese notă contra notă. Cei întâi maștri cari au scris G. au fost Arne și Boyce; S. Webbe, Attwood, Battishill, Callcott, Cooke, Horsley, Mornington ș. a. au afecționat această formă, care, ca și acea numită *Catch* (v.) s'a bucurat la Londra de protecțiunea unui club specialminte înființat pentru propagarea și susținerea ie, și care, înființat la 1787 a durat până la 1857. Cuvintul G. în sine ie mai vechiu decit forma și vine de la anglosaxonul *glegg*, care înseamnă în general *muzică*, sau *cîntec*. De aici denumirea de *glee-men* dată mai de mult muzicanților în general.

Gleich (germ.) = egal (v.).

Gleichheit (germ.) = egalitate (v.).

Gleichschwebende *Temperatur* (germ.) v. *Temperament*.

Gleichzeitige *Bewegung* (germ.) = mișcare directă.

Glicibarifon (sau *Gly...*) instr. de suflare, imaginat și construit de Catterino Catterini, din Monselice, către 1833, cu care a obținut mari succese în diferitele orașe italiene pe unde a concertat și chiar o medalie.

Acest instr. imita timbrul clarinetei și pe acel al fagotului și avea posibilitatea de a emite mai multe sunete simultaneu, ceea ce i-a valorat la început numele de *Polifono*, schimbat mai tirziu în acel de G.

Glied (germ.) = membru.

Glissando sau *Glissato* (it.), *Glissé* (fr.), ș. a. termină cerind în execuțiune, ușurință în emiterea sunetelor, ca *lunecînd* oare cum asupra lor. La instr.-ele de arcuș se obține acest efect trăgînd arcușul departe de scaunaș, ca și la *flautando*. La muzica de piano se întilnește această expr. în game pe tastele albe, indicînd că trebuie să fie executate numai lunecînd unghia (de obicei a degetului mare) pe deasupra tastelor. Une ori această expr. ie înlocuită prin cea analoagă: *con un ditto* (it.) = cu un deget.

Glocke (germ.) = clopot (v.).

Glocken-Accordion (germ.), specie de *Carillon* construit de factorul V. F. Cerveny din Königgrätz.

Glocken-Spiel (germ.) = joc de clopote, v. *Carillon*.

Gloria (lat.), primul cuvint al Doxologiilor bisericeii apusene (v. *Doxologie*). Se dă ca titlu uneia din părțile meselor muzicale, și anume la a doua, scrisă pe textul doxologiei mari.

Gloria Dei (lat) = mărirea lui Dumnezeu, titlu dat la o specie de armoniu cu tuburi, sau mai bine zis de mică orgă portativă.

Glossokomion, mică cutie pe care

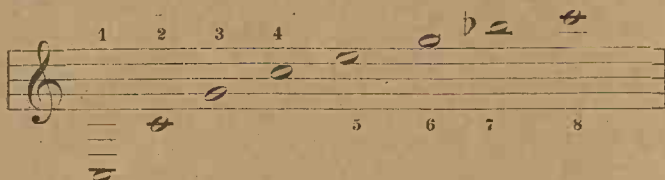
auleții greci o aninau la git și în care își conservau anciile instr.-elor lor.

Glolă se numește spațiul cuprins între coardele vocale (v. *Laringe*).

G moll, în terminologia germ.-ă = *sol* minor.

Goarnă, denumire populară dată instr.-elor de semnale sau de vânătoare făcute dint'r un corn (v.) de animal sau alt material. În special însă se dă numele

de G. unui instr. de alamă servind pentru semnale în armată, mai cu samă în infanterii. Îe un tub conic, destul de larg, astfel că dă cu ușurință sunetul fundamental. De ordinar îe în *si*¹/₂, avind o lungime de 1 m. 475 mm. Instr. natural, fără nici un mecanism pentru schimbarea sunetului fundamental, extensiunea lui îe mărginită la seria armonicilor între sunetele 1 și 8



și încă, deși sunetul 1 se emite cu ușurință, din cauză că îe prea departat de celelalte, îe neglijat; asemenea sunetul 7, care, se știe, nu e exact, astfel că semnalele de G. se mărginesc a întrebuița numai sunetele 2, 3, 4, 5, 6 și 8 și mai cu samă octava *sol*₃-*sol*₄. Se notează în cheia de *sol* pe linia a doua; dar cum se construiește de ordinar în *si* $\frac{1}{2}$, notele scrise sună un ton mai jos. Se construiește însă și în *do*, și atunci sună cum îe scris. Din G. s'a derivat familia *bugle*-lor (v.) cu chei și a saxhornilor (v.), elementul principal al armoniilor și al fanfarelor moderne.

Gobdas sau *Kobdas*, specie de dairea, fără clopoței nici discuri metalice, întrebuițată de

vrăjitorii din Laponia. Același instr. Norvegianii îl numesc *Runebom* și Svedezii *Troltruma*. *God save the King* sau *the Queen* (engl.) = „Dumnezeu apere pe rege” sau „pe regina”, imnul național englez, a cărui muzică a fost succesiv atribuită lui Händel, lui Lulli, organistului A. Young, lui J. Bull, și în fine s'a constatat că atit textul cit și muzica îe datorită lui H. Carrey. În *Popular Music of the olden time* de Chappell se găsește un lung articol asupra paternității acestui imn, care a fost executat pentru prima oară ca imn național în sept. 1745, dar care fusese deja cîntat în public de autorul lui la 1740, cu ocaziunea luării orașului Portobello de amiralul Vernon. Ca muzică îe un in-

teresant exemplu de asimetrie a frazelor.

Gokkin, specie de *Kin* (v.) japonez cu 5 coarde.

Goliat, nume dat de Kämpfer contrabasului seu, instr. de dimensiuni extra-ordinare și putîndu-se desface în mai multe bucăți, pentru ușurința transportării.

Golpe (sp.) v. *Castanete*.

Go-muka (beng. și skr.) = gură de vacă, concă (v.) marină servind ca instr. de semnal.

Gondoliera (it.) = barcarolă (v.).

Gong, denumire generică a unor instr.-e de percusiune foarte uzitate în Extremul Orient. Făcînd abstracție de dimensiuni, cari variază, aceste inst.-e se împart în două categorii. Unele constau într'o calotă emisferică de metal cu borduri relativ foarte late, ceia ce-î dă aparența unei pălării; sînt cunoscute în special sub numele de *tam-tam*. Altele constau dintr'un disc cu bordurile intoarse în unghi drept, ca la o tava; sînt numite în special *kumpul*. Sunetul îe produs prin lovirea cu un ciocan sau cu un mînu de lemn, avînd capătul învălit în postav sau în piele. Sînt de diferite dimensiuni, începînd de la cîteva centimetri de diametru. Mai multe la un loc, înșirate pe un cadru sau pe axe, formează diferite *carillone* foarte în favoare în China, în Japonia, în India ș. a. Dar cele mai interesante sînt desigur acele de dimensiuni mari,

ajungînd pînă la un metru de diametru. Lovite, produc o sonoritate cu adevărat înspăimîntătoare. Pentru ca această sonoritate să nu-și piardă din puterea îei, în apropiere de borduri se află o tăietură prin care se trece un găitan de matasă sau o cură, de care se țin suspendate.

Nu se poate precisa cînd și unde aceste instr.-e au luat naștere; totuși se poate afirma că îele sînt de origină chineză. Trecerea lor în Europa însă s'a făcut prin Indii. Ie de observat că în Europa specia mai cunoscută îe a doua, dar î; numită *tam-tam*. Deși factorii europoi fabrică de aceste instr.-e, totuși sonoritatea acestora îe inferioară celor fabricate în Orient. Analiza chimică a determinat exact natura aliajului întrebuintat (cupru, zinc și bismut în raportul 10-3-1); dar bataia și răcirea pare că trebuie făcute într'un mod particular, mod care a ramas un secret pentru factura europeană.

Indispensabile instr.-e ale orchestrelor orientale, în Europa n'au fost întrebuintate decit în muzica dramatică, în scene infernale, în momente teribile, în efecte de oroare, sau în ceremonii funebre de mare pompă. În *forte* sonoritatea lor, însoțită de acordurile isbucnittoare ale instr.-elor de suflare, face cu adevărat să te cutremurî; în *pianissimo*, dacă nu

ie prea acoperită de celelalte instr.-e, ie nu mai puțin de un efect misterios, lugubru. Pare că prima aparițiune în orchestra europeană a făcut-o G.-ul la 4 april 1791, la înmormintarea lui Mirabeau, într'un marș funebru compus de Gossec. În teatru apăru prin Steibelt (*Romeo et Juliette*, Paris 1793), dar fără mult efect, și numai de la începutul sec. 19 a fost mai des întrebuințat: Lesueur în *Ossian* (1804), Spontini în *la Vestale* (1807) și în *Fernand Cortez* (1809), Halevy în *la Juive*; Meyerbeer în *Robert le diable* (efect de *pianissimo* în invocațiunea nanelor) și în *Africana*; și chiar în muzica religioasă: Cherubini în *Requiem* ș. a.

Gongon v. *Gorah*.

Gonstaisi, una din tonalitățile muziceii indiene, corespunzând oarecum scării majore fără gradul al șasele.

Gopi-iandar, o specie de castanete metalice, întrebuințate de dăntuitorii indieni.

Gopi-iantra (beng. și skr.), monocord indian analog cu *Ananda-lahari* (v.).

Gorah, numit încă *Gongom* și *Jum-jum*, unul din instr.-ele cele mai originale, întrebuințat în sudul Africeii. Constă dintr'un arc format cu o coardă de intestine întinsă pe o baghetă; la una din extremitățile coardei ie fixat un tub de pană de struț, cam de vr'o 5 cm. Sufind în tub, coarda vibrează

și se poate obține fundamentala și mai multe sunete din seria armonică.

Gorggheggiare (it.), = a ciripi. Se zice și în același sens cu a *fredona* și încă pentru a denumi un mod defectuos de a face trilul în cînt.

Gorgon semn din notațiunea psaltichiei și anume dintre temporale, avînd efectul ca nota sau notele la care se rapoartă să se cînte pe partea slabă a timpului notei precedente. Astfel se prezintă simplu, \surd , cînd se rapoartă la o singură notă, dublu, *digordon* \surd , cînd se rapoartă la două note, sau chiar triplu, *trigorgon*, \surd , cînd se rapoartă la trei note ce trebuiesc cîntate pe această parte slabă a timpului.

Gornist, soldatul care cîntă din *goarnă* (v.).

Gosba v. *Ghesba*.

Gott erhalte Franz den Kaiser (germ.) = „Doamne păzește pe împăratul Francisc“. imnul național austriac; textul ie de poetul Haschka, muzica de Haydn. A fost executat pentru prima oară la 12 februar 1797, în toate teatrele din Viena, cu ocaziunea aniversării împăratului, și a obținut un succes strălucit.

Gräbind, sub înțeles *mişcarea*, expr. ce indică o mișcare din ce în ce mai repede; se întilnește mai cu samă către sfîrșitul unei compozițiunii, și ie însoțită mai totdeauna de o creștere în nuanțare. Expr.-ile

stringendo (it.), *accelerando* (it.), *schneller* (germ.), *immer geschwinder* (germ.), *pressez, serrez* sau *accelerez le mouvement* (fr.), se întrebuintază toate în același sens.

Graces (engl.) = ornamente (v.).

Gracieux (fr.) = grațios, ca termen de expr.

Grad iese locul ce ocupă un sunet în gamă, luindu-se ca punct de plecare nota ce dă numele iese gamei. Astfel în gama lui *do*, acesta iese G.-ul întâi, *re* al doile, *mi* al treile și așa mai departe. Sint șapte grade în gamă, pentru că după al șaptele ar veni un al optulea care nu iese decit repetarea în octavă a celui întâi. Cel mai important dintre toate aceste iese desigur întâiul, care dind numele seu gamei i s'a dat numele de *tonica*. Cu timpul și celorlalte grade li s'a dat nume speciale. Astfel s'a observat că după tonică, rolul cel mai important în gamă îl joacă G.-ul al cincilea, căruia i s'a dat numele de *dominantă*. Acest nume apare în Franța, deja la începutul sec. 18; Brossard îi dă definițiunea (*Dictionnaire de musique*, 1703), dind în același timp și denumirea de *mediantă* gradului al treilea. Mai tirziu, Rameau adauge pe acele de *sub-dominantă*, G.-ul al patrulea, și de *sub-mediantă*, terța acesteia, adică G.-ul al șaselea. Rousseau propune a se numi *sub-mediantă* G.-ul al doilea, care se afla un G. mai jos de

mediantă, precum sub-dominantă iese un grad mai jos de dominantă. Asemenea G.-ul al șaselea a fost numit *supra-dominantă* și al șaptelea *sensibilă*. Afară de acestea s'a mai numit de diferiți autori: *supra-tonică* gradul al doilea, *supra-mediantă* gradul al patrulea, *sub-sensibilă* gradul al șaselea, *contra-dominantă* gradul al doilea. Din toate aceste denumiri însă astăzi cele mai uzitate sint *tonica*, *dominantă*, *sub-dominantă*, și *sensibilă*.

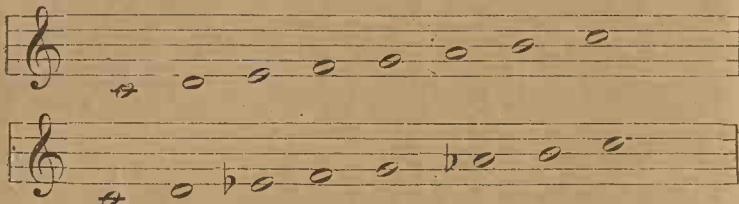
Cind două G.-e sint alăturate în gamă, se zic că sint *unite*. Astfel notele *fa-sol* sint G.-e unite. În caz contrar avem G.-e *desunite*. Astfel *do-fa* sint G.-e desunite.

Între cele 7 G.-e ale gamei sint unele cari susțin tonalitatea, prin aceia că acordurile formate pe iesele o determină într'un mod precis; aceste G.-e sint cele mai des întrebuintate ca fundamentale armonice și constituiesc cea mai simplă formulă de cadență: iesele sint G.-ele 1, 4 și 5 și în Armonie sint calificate de G.-e *bune*, sau *principale*. În modul major toate aceste G.-e poartă acord perfect major, iar în cel minor acord perfect minor, afară de G.-ul al cincilea, care, prin alterațiunea sensibilei, devine major. Pe lângă aceste G.-e considerate ca bune prin excelență, G.-ele al doilea și al șaselea încă sint considerate ca *bune*, din cauza relațiunii-

lor lor armonice. Iele poartă în modul major acord minor și în modul minor, unul, al șeselea. are acord major, iar celalalt, al doilea, acord micșurat. G.-ele al treilea și al șaptelea nu numai nu susțin tonalitatea, dar acordurile lor tind cele mai de multe ori a fi atribuite altor G.-e sau la combinațiuni armonice aparținând altor G.-e. Astfel că acordul de pe G.-ul al șaptelea nu se întrebuițază decit în marșe armonice sau ca un acord incomplet, avind ca fun-

damentală dominantă suprimată. Acel de pe G.-ul al treilea în minor nu poate fi decit excepțional întrebuițat, și cel din major numai ca trecător, între alte armonii mai susțiu-toare a tonalității sau în marșe armonice. Rolurile îndoielnice ce joacă acordurile de pe aceste G.-e au făcut să fie calificate de G.-e *rele* ale gamei.

Se dă numele de G.-e sau coarde *modale* G.-elor al treilea și al șaselea, prin cari se deosebesc între iele cele două moduri, major și minor, ale unei game.



În *do* major avem gradele 3 și 6 naturale făcînd cu tonica intervale majore; în *do* minor aceste G.-e sînt bemolizate și fac cu tonica intervale minore; aceste G.-e se numesc modale.

G.-e *academice* v. *Bacalavreat, Doctor și Maistru.*

Grada (a) v. *décompter.*

Gradatio (lat.), mergerea gradată în melodie, prin grade unite.

Gradevole, *gradevolmente* sau *graditamente* (it), ca terminii de expr. = grațios, cu dulceață, liniștit.

Graduale (lat.) s'a numit mai întâi un imn al bisericeii catolice, numit astfel fiind că se

cînta de oficiant pe treptele (*grades*) anvonului. Apoi s'a dat acest nume părții din Antifonar cuprinzînd aceste imne și în urmă însuși întreg antifonarul.

Graille sau *Graisle* (fr.) specie de mic corn uzitat în Evul mediu pentru semnale.

Gramatică *muzicală*, titlu dat de unii autori unor opuri trătînd despre compozițiune sau relative numai la unele părți ale acesteia.

Gran, sau *grande* (it.) = mare.

Gran cassa (it.) = dobă (v.).

Grand (fr.) = mare.

Grand-chocur (fr.), în orgă, uniunea tuturor jocurilor.

Grandezza (it.) = măreție. *Con G.* sau *grandioso*, ca termin de expr. = măreț.

Grand jeu (fr.) = joc mare, în armoniu, unirea tuturor jocurilor, efect ce se poate obține sau printr'un registru special, însemnat de ordinar prin G, sau prin ajutorul unei genunchiere.

Grand'orgue (fr.) = orgă mare, nume dat în orgă primei claviaturi, primului manual, care conține jocurile cele mai principale.

Grappa (it.) = acoladă (v.).

Grassayement (fr.) numesc francezii modul afectat și defectuos de a pronunța litera R, prelungind-o oare cum atit în vorbire cit și în cânt.

Grăuntele în partea cea mai îngustă a imbucăturii (v.) instr.-elor de alamă, prin care vibrațiunile, provocate în basen, sînt comunicate colonei de aer. Forma acestei părți a imbucăturii influentează mult asupra timbrului.

Grav, calificativ aplicat sunetelor prin opoziție cu *acut* (v. *Inălțime*) și anume un sunet se zice că este mai g. decit altul cînd vibrațiunile ce-l produc sînt mai rari. Deprinderea de omului facultatea de a putea face această deosebire între sunete, care este studiată științific prin ajutorul aparatului numit *Sirenă* (v.). Deși *Gravitatea*, proprietatea ce au sunetele de a fi unele mai grave decit altele, este o proprietate relativă,

practica a întrebuintat totuși calificativul G. într'un mod absolut. Astfel deja Huchald (sec. 9) și mai tirziu Guido d'Arezzo (sec. 11) numesc *voces graves* sunetele mai g.-e decit do_2 , adică acele cuprinse între această notă și sol_1 , limită g.-ă a sistemului muzical de pe atunci, cu alte cuvinte cele 4 finale ale tonurilor plagale bisericești. Chiar astăzi cînd această limită (v.) este împinsă mult mai departe se numesc sunete g.-e acele ce fac parte din octava $do_1 - do_2$, acele din octavele $do_{-2} - do_{-1}$ și $do_{-1} - do_1$ numindu-se *sub-grave*, sau *contra-grave* (v. *Regiune*). Asemenea după extensiunea vocilor și a instr.-elor se dă epitetul de g. registrului care conține notele cele mai g.-e. Cînd este chestiune însă de voci sau instr.-e epitetul de g. este ceva cu totul relativ și un sunet g. pentru o voce sau un instr. poate fi *înalt* sau *acut* pentru o altă voce sau instr. Astfel sunetul re_3 care aparține regiunii medii a sistemului muzical, este g. pentru un sopran, flaut, oboi ș. a. și este înalt pentru un bas, fagot, trombon ș. a. În general vocile și instr.-ele sînt calificate de g.-e cînd registrul lor de putere aparține regiunilor g.-ă și sub-g.-ă a sistemului muzical; acestea sînt basul între voci, contrabasul, violoncelul, fagotul, trombonul, ș. a. între instr.-e.

Grava (a) este a săpa pe place

de metal, de ordinar de zinc, muzica, pentru a o imprima. Gravura prezintă asupra tipografiei multe avantaje; între principalele sînt că iese ie mult mai plăcută privirei și mai ușor de cetit și că plăcele pot fi indefinit păstrate, așa că se pot avea ori cînd la dispoziție pentru un nou tiraj. Muzica gravată se recunoaște mai cu samă prin continuitatea liniilor portativului, care la muzica imprimată cu caractere tipografice sînt adese foarte neregulate și prezintă la fie care pas soluțiunii de continuitate (v. *Impresiune*).

Grave (it.) = grav, ie întrebuințat ca termen de mișcare, echivalînd cu „foarte încet“, cerînd în același timp nobleță, seriozitate în execuțiune. Ie aproape același lucru cu *largo* și ie întrebuințat adese la introducerea primelor părți ale simfoniei, sonatei ș. a.

Graves (lat.) v. *Grav*.

Gravicembalo (it.), *Gravicymbalum* (lat.) v. *Clavir*.

Gravita (it.) = gravitate, seriozitate. *Con G.*, ca termen de expr.

Grazia (it.) = grație; *Con G.* sau *grazioso*, grațios, ca termen de expr.

Great (engl.) = mare. *G.-organ* v. *Choir*.

Greci. Pare constatat astăzi că în ceea ce privește adevărul istoric, autorii greci n'au fost totemai scrupuloși; ieși l'au imbrobodit, l'au întors după pla-

cul lor, scoțînd totdeauna în relief superioritatea concetățenilor lor, exagerînd importanța faptelor din viața lor politică. înjosînd pe nedrept pe celelalte popoare, barbare cum le numeau ieși, deși unele aveau instituțiuni incontestabil superioare celor grece. Ori cum însă, în ceea ce privește artele, superioritatea lor ie evidentă. Că muzica, ca și celelalte arte se bucura la vechii G. de mare considerație, că titlul de muzicant iera departe de a se egala, ca în Evul mediu, în Occident, cu acel de vagabond sau altul apropiat, nu poate fi nici o îndoială. La marile serbări ale G.-ilor, la jocurile olimpice, pitice, și celelalte, concursurile muzicale țineau un rol principal și nu putem de cit să admirăm suprema rafinare cu care vechii G. considerau estetica, filosofia artei. În special jocurile pitice iera la început pur muzicale (muzică și poezie); ieși ierau ținute în onoarea lui Apolo și învingătorul iera încununat cu lauri, aduși cu o pompă excepțională din valea Tempe. Istoricii ne-au păstrat numele mai multor învingători de la aceste concursuri, dintre cari unii au obținut premii în deosebite rînduri.

G. dădeau muziceii un loc în religiunea lor și o încunjurau cu legi divine și omenești, pe cari iera un sacrilegiu a le călca; în fine ei făceau din

muzică o adevărată reguloare a vieții și a plăcerilor lor. „Nici o dată stilul muzical nu se schimbă, zice Platon, fără ca să se schimbe însuși principiile statului“.

Dar dacă istoricii și filosofi greci au lăsat la fie care pas în scrierile lor pagini despre măreția muzicii și a efectelor ei, dacă legendele și anecdotele asupra invenției ei și a diferitelor instr.-e muzicale ce ne-au transmis, ar procura materia a mai multor volume, în privința faptelor cu adevărat istorice, a documentelor muzicale autentice, moștenirea ie cu mult mai puțin importantă.

Perioda cea mai veche a istoriei muzicii la G. ie învăluită în legende și povești, în care ie greu, dacă nu imposibil, a distinge alegoria, simbolismul, de adevăratul fond istoric. Invențiunea muzicii și a diferitelor instr.-e muzicale ie atribuită zeilor și diferitelor personaje mitologice, în fruntea cărora găsim pe Apolon, pe Minerva, pe Mercur, pe Pan. În urma acestora vin alții, dacă nu mitologici dar cel puțin legendari, ca Amfion, Orfeu, care însuflețea stincele, imblinzea fiarele, își deschidea porțile Iadului; Linos, Midas, Marsias, ș. a.

Cadrul nu permite reproducerea legendelor și anecdotelor curente asupra lor, asupra faptelor și luptelor lor; de altmintrelea ce interes cu adevă-

rat istoric s'ar putea pune pe fapte de genul acestuia: „Crotoniații, în resboi fiind cu Sibariții, pentru a învinge, întrebuintară stratagama următoare. Iei adunară un mare număr de fluierari, pe cari-i așezară în fruntea armatei; la sunetele date de acești instr.-iști, caii mai întâi cabrară, apoi începură a dansa, resturnind pe cavalerii lor, și în fine trecură cadentat în rîndurile Crotoniaților, cari nu mai avură nici o greutate a învinge pe dușmanii lor.“ Ie de admis poate ca Crotoniații să fi datorit victoria lor spaimei provocate în caii Sibariților prin sunetele stridente ale fluierarilor lor, și învălmășelei iscate din această spaimă; dar faptul astfel amplificat ie istorisit de Aristote, și repetat de Ateneu și Pliniu!

În schimb alte anecdote sînt pline de un simbolism poetic. Minerva a inventat fluierul; dar văzînd că suflul îi umfla obraji și-i altera frumuseța, îl aruncă. Marsias îl luă și obținu strălucite succese. Apolon, inventatorul lirei, se simți jignit, și provocă pe Marsias la un concurs în fața Lidienilor ca judecători. Apolon sună din liră, Marsias din fluier; și vutul Lidienilor a fost favorabil acestuia. Cînd însă Apolon reveni, pentru a-și acompaña de astă dată vocea cu lira, triumful i-a fost indiscutabil și Marsias a fost jupuit de viu.

Le evidentă aici alegoria pentru a arăta superioritatea vocii asupra orî cărui instr.

Lăsînd însă zeii în înălțimele lor uimitoare de strălucire și prin urmare neaccesibile cercetărilor noastre, și crușînd cetitorului anecdotele și alegoriile asupra efectelor miraculoase ale muziceii, cele întăi noțiuni mai precise le găsim la Omer (sec.—9) care la fie care pas în *Iliada* și *Odisea* vorbește despre muzică, și totdeauna cu cele mai mari laude.

După Pausanias primul concurs muzical a avut loc la Delfi și subiectul iera un imn în onoarea lui Apolon; invingătorul a fost Hrisotemis, din Creta (sec.—9), creatorul *kitarodiei*, artei kitarei. Pe același timp a trăit și Ardalas, din Trezena, care stabili regulile *aulodiei*, artei fluierului.

În urma acestora, în istoria muziceii grece iese o lacună de mai bine de un secol, căci autorii încep partea istorică propriu zisă cu începutul sec. 8 înainte de Era noastră, și deosebesc cinci perioade.

Prima perioadă o formează anii dintre 730 și 665; Sparta ie centrul muzical și artistic al Greciei. Arhilohos (cătrea—688), cel întăi care pare a fi adoptat alte ritmuri decit examenetrul dactilic întrebuintat până atunci; Terpandru (cătrea—676), creatorul diferitelor specii de *nomos*; Taletas (cătrea—670), fondatorul dansurilor

corale spartane; sint principalele nume parvenite până la noi din această perioadă.

În perioada a doua, 665—510, Atena și Teba își dispută sceptrul muzical; serbările și jocurile sint în floare, toată Grecia, de la insulele asiatiche și până la hotarele barbare, resună de muzică. La această perioadă aparține Polimnast, aulet din Colofan (cătrea—640) căreia i s'a atribuit ideea notațiunei alfabetice, ideea atribuită și lui Pitagora (sec.—6) fondatorul școalei zise *pitagorice*, care baza principiile muzicale pe calculele matematiche; apoi Klonas, creatorul formelor auletice; Lasos, maistrul lui Pindar și cel mai vechiu autor muzical al vechilor G., din a cărui scieră însă nimic n'a parvenit până la noi; Sakadas, kitarist și aulet, primul invingător pe *aulos* la jocurile pitice (585); cîntăreții kitarizi Stesihore, Xenodam, Xenocrat, poeții lirici kitarizi Alceu (încep. sec.—7), Anacreon, (cătrea 563—478) Safo, cea mai mare poetă a Greciei ș. a.

În perioada a treia, 510—450, muzica progresa din ce în ce mai mult, concursurile se înmulțesc, arta pare ajunsă la apogeu. În diferite orașe se înființează școli special muzicale, între care cea mai ilustră ie cea din Teba, din care ieșiră auletul Pronomos (cătrea—450), alt inventator presupus al notațiunei grece, și per-

fecționator al fluierelor, și ilustrul poet Pindar (522—442) care pare că a fost tot atit de ilustru muzicant și căruia i se atribuie unul din puținele fragmente de muzică greacă ce au parvenit până la noi. Tot către această perioadă se alipesc liricul Simonide (559—469) din Keos, Melanipide ș. a.

A patra perioadă (450—338) ie o epocă de lupte și evoluțiuni; îndrăsneți reformatori aduc discordie în muzică, imaginind moduri nouă, adaugind coarde lirei, instr.-ul sacru al G.-lor. Muzicanții se ceartă între ieși și filosofi, păzitori ai tradițiunilor, îi anatemezază pe toți. În această perioadă *aulodia* și *kitarodia* ieau o mare desvoltare. În fruntea reformatorilor vedem pe kitaredul Timoteu; după iel vin auleții Antigenide, Dorion, Telefon din Samos; ș. a.

În fine perioada a cincea (338—50), după care muzica greacă se pierde în oceanul lumei latine, dind naștere muzicelor întrebuintate în bisericile apusului (v. *Cint-plan*) și resăritului (v. *Psaltikie*) sau remind numai implintată în popor, care și astăzi păstrează urme ale anticei muzici a G.-lor, dacă ne dă mai puține nume de muzicanți, ne dă însă un mare număr de teoricianți și de filosofi cari ne instruesc astăzi asupra artei vechilor G.

Aceste fiind trăsăturile generale ale istoriei muziceii la G.

să vedem după tratatele acestor teoricianți și filosofi și după puținele documente pur muzicale ce ne-au parvenit, în ce consta această muzică atit lăudată.

Trebuie a observa aici că, la G. cuvintul *Muzică* imbrățișa mai multe deosebite ramuri: *Ritmica*, care trata despre mișcări, fie în muzică fie în dans; *Metrica*, trata despre cadente; *Organica* trata despre instr.-e și muzica instr.-ală; *Poetica*, despre versuri; *Odica*, despre arta cintului; *Hipocritica*, despre arta dramatică; și în fine *Armonica*, arta muzicală propriu zisă, se ocupa de sunete, de scări, intervale, moduri, modulație (*metabola*), compozițiune (*metopea*).

Cel mai vechiu și unul din cei mai importanți autori la care se găsec mențiuni despre muzică, ie filosoful Aristotele (384—322) care în *Problemele* sale (cap. 19) și în *Republica* sa (cartea 8 cap. 5) vorbește mult despre muzică. Anterior lui se mai găsec cite-va notițe în scrierile lui Platon (429—347). Un elev al lui Aristotele, Aristoxene (sec.—4) a scris un mare număr de tratate asupra muziceii, dintre cari au parvenit până la noi două: *Armonica* și *Ritmica*. Un rezumat din scrierile lui a parvenit sub numele lui Euclid (Pseudo-Euclid, sec. 1) pe cind un tratat asupra împărțirei coardelor (intervale) ie datorit

adevăratului Euclid, matematicul (sec. — 2). Numai mai târziu vin Plutare (50 — 120) cu dialogurile sale, pitagoricianul Ptolomeu (incep. sec. 2), Aristide Quintilianul (sec. 2), Gaudențiu (sec. 2), Bacchius bătrînul (căt-re 150), Theo din Smirna (incep. sec. 2), și Nikomak din Gerasa (sec. 2). In sec. 3 și 4 apar: comentarul lui Porfirios asupra lui Ptolomeu, tablele lui Alipius (căt-re 360) și tratatul lui Martianus Capella (sec. 4). Ateneu (sec. 3) și Jamblicos (sec. 4) încă dau notițe despre muzică. In sec. 6 apare un tratat clasic despre muzica greacă, scris în limba latină, de Boetius (475—524). In sec. 11 avem încă *Sintagma*, de Pselos, și în sec. 14 *Armonica* de Briennius (căt-re 1320), ultimul autor asupra muziceii grece. Toți acești scriitori se împart în *pitagoriciani* sau *canonici* cari bazeau doctrinele muzicale pe calculul matematic, în *aristoreniiani* sau *armonici*, cari considera numai partea practică a muziceii, și *eclectici*, ocupindu-se și de una și de alta. Incepînd de prin sec. 17 comentatorii ingenioși și savanți au tradus, interpretat și publicat aceste tratate: astfel au fost Meibom (1652), Wallis (1682), Burette (incep. sec. 18), Perne (incep. sec. 19), Bellermann (1840), Fortlage (1847), Vincent (mijl. sec. 19), O. Paul (1872), Westphal (1854—1883), Gevaert (1875—

81) ș. a. în urma cărora s'a reușit a se scoate oare care lumină asupra acestei muziceii.

Ie drept a constata însă înainte de toate, că, în ceia ce privește tratatele teoretice și afirmațiunile filosofice, adevărul ie departe de a fi ieșit într'un mod absolut la lumină. Comparațiunea doctrinelor emise de ex. de un Aristide, cu faptele menționate de un Platon sau de un Pausanias, nu numai dovedesc că acești autori n'au dat lucrurilor muzicale un același sens, dar nici chiar terminilor aceiași accepțiune, cea mai mare parte din ieși nefiînd muzicanți. Și chiar scrierile lui Aristide, examinate din punctul de vedere muzical, ne fac a ne îndoi că acest teorician să fi fost muzicant. Iată un exemplu:

Coardele acute trebuiesc consacrate imnelor în onoarea muzelor și a lui Apolon; cele medii poeziei ditirambice și cele grave genului tragic. "Cu alte cuvinte Apolon nu poate fi ciutat decit de tenori în registrul acut, poezia ditirambică trebuie rezervată registrului mediu al baritonilor și furiile tragice registrului grav al basilor! Ie drept că aberațiunii de acest gen intinim și azi în unele critici, dar nu în iele desigur s'ar căuta doctrine asupra științei și esenței muziceii moderne.

In privința muziceii antice a trebuit însă a se mulțumi cu

scrierile acestor filosofi, muncind pentru a scoate o licărire cit de slabă, spre a putea zări adevărul, făcând ipoteze atunci când lumina nu vroia să se arăte de loc.

Astfel considerind aceste, considerind că în privința terminilor muzicali vechii autori erau departe de a fi în unison, că în notațiunea muzicală tablele lui Alipius ne dau 1600 de semne, nu trebuie de loc a ne mîera dacă, chiar în urma lucrărilor merituose ale savanților citați, acești savanți însuși și discipolii lor sînt departe de a fi de acord asupra interpretării muzicale a celor citeva fragmente de muzică greacă ce se găsesc prin diferitele manuscrise în bibliocetele Europei și considerate de unii chiar ca apocrife. Recentă descoperire la Delfi între altele a unui imn către Apolon ne-a dat o nouă dovadă de insuficiența, nesiguranța ce ie încă în istoria muziceii în ceia ce privește arta vechilor G.

Orî cum, iată în rezumat ceia ce se știe despre instr.-ele muzicale ale vechilor G. și ceia ce se crede a se ști despre notațiunea și sistemul lor, despre inele și muzica lor.

Numărul instr.-elor muzicale reprezentate pe monumentele remase din antichitate ie imens: totuși, eliminînd pe cele evident importate de la Orientali, și grupînd pe cele remase, vedem că numărul lor se re-

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

duce la 3 sau chiar la 2 specii principale: *lira* și *aulos*.

Vechia liră greacă, numită *forminx*, a căreia invențiune ie atribuită lui Apolon, avea o construcție foarte simplă:



41. Lira.

într'o țastă de broască pe care iera întinsă o membrană formînd tablă de armonie, se implinta două brațe numite *coarne*, unite printr'o traversă, de care prin ajutorul unor inele de pîiele se mențineau întinse coardele, fixate la celalt capăt de baza instr.-ului. Numărul coardelor a variat: 3, 4 și mai multe, fie căre adăugire de coarde anunțînd o revoluțiune în artă și provocînd un adevărat resboi muzical.

Numărul coardelor crescînd și construcțiunea instr.-ului făcîndu-se cu mai multă îngrijire, s'a dat naștere așa numitei *Kitara*; aceste două instr.-e se asemănă astfel între iele,

că iese foarte greu a le deosebi cu siguranță. Gramaticul Poulux, în sec. 2, dă o listă de instr.-ele întrebuințate pe tim-



42. Kitară.

pul lui, listă în care lira și kitară au mai mult de zece sinonime.

Această mulțime de nume provine din faptul că fiecare muzicant care a modificat cit de puțin forma instr.-ului sau i-a adăugat coarde, a căutat să-i dea și un nume nou. Una din caracteristicile ce deosebeau kitară de liră iese forma bazei sale, adevărată ladă de rezonanță dreptunghiulară, construită în lemn, pe care executantul o rezema pe piept, de unde numele (*Κίθαρὰ* = piept) pe cind lira iese ținută pe braț. Numărul coardelor s'a suit până la 18.

Helis (= țastă), *Pektis*, *Barbitos*, nu ieseau decit varietăți de liră sau kitară.

Afară de aceste instr.-e originare ale G.-lor, prin resboaiele și relațiunile continue cu Asia mică, s'a importat în Grecia un mare număr de alte

instr.-e de coarde: *Epigonion*, instr. a cărui invențiune iese atribuită lui Epigonos din Millet, iese o specie de harpă de origină asiriană, cu un mare număr de coarde; poate același lucru cu *Magadis*, harpă mare avind până la 40 de coarde, cea ce permitea a se *magadiza*, a ciuta în octave; *Trigonon* asemenea o specie de harpă orizontală, sau de psalterion; și multe altele, dar cari nu s'au bucurat de favoarea poporului, a cărui oroare în urma resboaielelor cu Persii, pentru tot ce amintea Asia, l'a făcut să rămăie credincios vechilor lui instr.-e, lira și kitară.

Reprezentantul instr.-elor de suflare iese *Aulos*, termin prin care se înțelegea atit cea ce numim noi flaut și flaut, cit și instr.-e cu ancie, de specia oboiului sau a clarnetei. Ie foarte mare numărul varietăților de aulos (peste 37) și *auletica*, arta de a sufla în aulos, pare că iese o artă cit se poate de complicată. Figura ne arată un aulos grec conservat în muzeul capitolin. Numărul mare de denumiri și de epitete ce luau aceste instr.-e, se explică prin faptul că aceste nume variau nu numai cu forma și mărimea lor, dar și cu materialul din care ieseau



43. Aulos.

făcute. Astfel *monaulos* iera un simplu tub; *diaulos*—fluier dublu; *plagiaulos*—fluier ce se ținea oblic, ca flautul; *aulos libian* sau *sotinx*, fluier făcut din lemn de lotos; *aulos partenian* iera destinat a însoți procesiunile tinerelor fete; *gingrina* iera destinat funerariilor; ș. a. *Sirinx* iera naiul, a căruia invențiune iera atribuită lui Pan.

Pentru a evita deformarea obrajilor cind suflau din fluier G. întrebunțeau specia de căpăstru numită de iei *Forbeia* (v. *Capistrum*).

În afară de fluiere G. măi cunoșteau ca instr.-e de suflare trompeta (*Salpinx*) și cornul (*Keras*) pe cari le fabricau din os, din lemn, din metal și le întrebunțau măi mult în cult decit în resboi.

Genul de instr.-e care pare a fi fost cel măi puțin în fa-voare la G., a fost instr.-ele de percusiune; în adevăr diferitele specii de castanete, crotale, dairele, talgere, sistre și triumfături importate din Asia, și Egipt nu ierau întrebunțate decit la serbările sgomotoase date în onoarea lui Bachus, și ierau cu totul excluse de la serbările intime și de la concursuri.

Arta execuțiunei la G. se numea *aulodie* sau *auletica*, cind

se raporta la *aulos*, și, cind se raportă la instr.-e de coarde *kitarodie* sau *kitaristica*, și a-nume după cum iera chestiune de acompaniarea vocei sau de execuție pur instr.-ală (v. a. c.).

Sistemul muzical al G.-lor avea ca bază o scară diatonică de două octave (*disdiapason*) care corespundea prin ordinea tonurilor și a semitonurilor scării naturale cuprinsă între la_1 și la_3 din muzica noastră, abstracție făcînd de înălțimea absolută a sunetelor. Îe de observat că G. în argumentările lor considerau sunetele și scările procedînd de la acut spre grav, contrar de cum procedem noi de la grav spre acut. Această scară iera împărțită în grupe de cite 4 sunete, *tetracorde*, în care sunetele se succedau prin ton-ton-semiton (de la acut) astfel că ultima notă a unui tetracord servea de primă a tetracordului următor, afară de cele două tetracorde medii cari iera separate printr'un ton. Fie care tetracord avea denumirea sa proprie și fie care notă din tetracord asemenea primea un nume particular. În tabloul alăturat se poate vedea această scară împărțită în tetracorde, cu numele lor și a diferitelor lor grade

Proslambanomenos

Hipate hipaton

Parhipate hipaton

Lihanos hipaton

Hipate meson

Parhipate meson

Lihanos meson

Mese

Paramese

Trite diezeugmenon

Paranete diezeugmenon

Nete diezeugmenon

Trite hiperboleon

Paranete hiperboleon

Nete hiperboleon

Tetracordul hipaton.

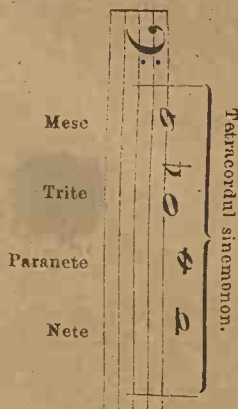
Tetracordul meson

Tetracordul diezeugmenon

Tetracordul hiperboleon.

Iată semnificațiunea acestor cuvinte: *hiperoleon* = al celor înalte; *diezeugmenon* = al celor separate; *meson* = al celor mijlocii; *hipaton* = al celor principale sau grave; *nete* = cea mai înaltă; *paranete* = alăturată celei mai înalte; *trite* = a treia; *paramese* = alăturată celei mijlocii; *mese* = cea mijlocie; *lihanos* = cea atinsă cu indexul (pe kitară); *parhipate* = alăturată celei mai principale; *hipate* = cea mai principală; *proslambanomenos* = cea adăugită.

Cele două tetracorde mijlocii fiind separate printr'un ton, adese se practica în aceasta parte a scării o alterațiune, formindu-se prin pogorirea lui *si* un nou tetracord, *sinemenon* = al unitelor:



Scara astfel formată se numea

Dorian



sistemul complet (sistema teleion) variabil, apt modulațiunilor (*metabolon*) pentru că întrebuințarea tetracordului sinemenon aducea o modulațiune în tonul quintei inferioare considerat ca cel mai învecinat, pe cind noi considerăm astfel pe acel al quintei superioare; fără acest tetracord, sistemul iera *incomplet, invariabil (ametabolon)* impropriu modulațiunilor.

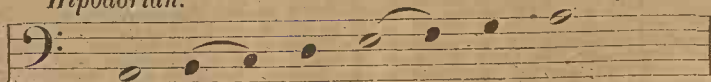
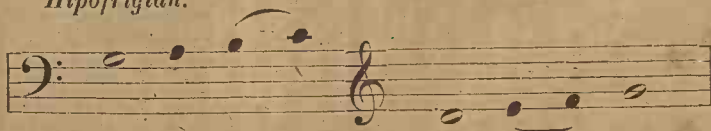
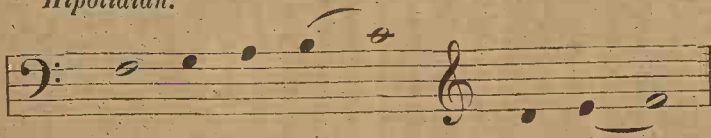
Acest sistem a servit de bază nu numai considerațiunilor teoretice ale G.-lor, dar și teoriștilor din Evul mediu, cînd găsim în toate părțile aceste denumiri ale tetracordelor și a diferitelor lor grade. Și chiar extensiunea $la_1 - la_3$ a fost mult timp în Occident strict păzită și notațiunea alfabetică din sec. 9 și 10 se baza pe această scară de două octave, conservînd până și mișcarea cromatică din mijlocul sistemului.

Ca și muzica modernă, muzica vechilor G. admitea deosebite game sau mai bine zis deosebite *specii de octave*, cari, deși fragmente ale aceleiași scări diatonice, se deosebeau între iele prin *modul* dispozițiunii tonurilor și a semitonurilor, mod determinat prin rolul ce jucau diferitele note în constituțiunea melodiei. Principalele moduri ale G.-lor iera:

Frigian*Lidian.**Mixolidian.*

Aceste 4 moduri, în care rolul de tonică îl joacă nota de la mijlocul scării, nota care formează limitele scării jucând rolul de dominantă, erau oarecum modurile principale, precum cele 4 tonuri ale cîntului plan purtînd nume analoge, dar de constituțiuni deosebite (v. *Ton*) formează grupul *autenticilor*. Alte 4, plagale sau lăturașe, purtau același nume,

numai precedat de particula *hipo* (\cong sub); iele se deosebeau prin aceia că octava lor iera cuprinsă între tonică și octava iei, iar nu între dominantă și octava acesteia. Ie de observat că aceste moduri lăturașe sînt o quintă mai jos sau o quartă mai sus decît principalele lor, pe cînd în cîntul plan plagalele sînt o quartă numai mai jos.

Hipodorian.*Hipofrigian.**Hipolidian.*

Hipomixolidian.

Acest din urmă ie confundat de unii autori cu dorianul, astfel că numărul lor ie redus la 7.

Cum însă muzica greacă nu iera mărginită, cum a fost mult timp cîntul plan, în limitele dublei octave diatonice $la_1 - la_3$ fără nici un semn de alterațiune, ci întrebuița atit gra-

dele cromatice intermediare, cit și un număr de sunete mai jos sau mai sus, se căpăta un număr de scări și de sisteme transpuse. Astfel dacă în sistemul de mai sus, complect, luăm octava re—re cu tetracordul sinemenon, cu *si* \flat în loc de *si* natural, această gamă



nu va mai fi modul frigian, ci hipodorian, căci propriul modurilor ie așezarea semitonurilor.

Astfel se întrebuițau game cu note diezate și cu note bemolizate și unele din aceste game transpuse au primit chiar nume speciale, ca *colian*, *ionian* sau *iastian*, plagalele lor *hipocolian*, *hipoionian* sau *hipoiastian*. Altele numai cu particola *hiper* (= supra), arătînd prin asta că sint o quintă mai sus de principalul lor. Din nefericire atit în privința numelui cit și a numărului lor, teoricianii nu sint de acord. Și nu numai prin trecerea acestor moduri în cîntul plan și în psaltichie s'a făcut confuziune de nume, dar chiar pe autorii vechi îi găsim în divergente de opinii, atit în

privința numelui cit și a numărului modurilor principale. Astfel pe cînd Aristide și Bacchius le reduce la 7, Aristoxene numără 13 și Alipius 15!

După teoricianii și filosofi greci fie care mod avea caracterul seu propriu, imposibil de alterat și iera considerat ca o dovadă de cea mai netăgăduită ignoranță sau cel puțin de cel mai rău gust, a cînta o poezie într'un alt mod decit în acel strict indicat de caracterul iei. Plutare ne spune că Euripide, la o repetițiune, văzînd pe unul din executanți rizînd, îi zise: „Dacă n'ai fi lipsit de orî ce instrucțiune și de orî ce inteligență artistică, n'ai putea ride auzînd cîntîndu-se în modul mixolidian“.

Puținul ce există însă din muzica vechilor G. și slaba concordanță în interpretarea acestui puțin, nu poate să ne deie nici cea mai mică idee de stricteța raportului observat între caracterul poeziei și a melodiei acompaniatoare.

În afară de genul diatonic de care am vorbit, bazat pe tetracordul diatonic, teoricianul Aristide atribuie G.-ilor încă un gen *cromatic* și unul *enarmonic*.

În genul cromatic gradul al treilea al tetracordului doric iera pogorit cu un semiton, astfel că acesta iera format din două semitonuri și o terță minoră:

mi—fa—fa[#]—la

Genul enarmonic iera însuși de două feluri: *vechiu*, în a cărui tetracord gradul al treilea lipsea:

mi—fa——la*

sau se confunda cu al doilea:

mi—fa—fa—la

și *nou*, în tetracordul căruia intervalul dintre gradele întâi și al doilea iera împărțit în două șferturi de ton:

mi—mi^{1/4}—fa—la

Île de observat că aceste genuri nu au decit numele comun cu cea ce s'a numit în timpii moderni *cromatic oriental* (v.) și cu gamele enarmonice ale psaltichiei.

De altmintrelea în afară de descripțiunile teoretice ale lui Aristide nu se posedă nimic mai precis asupra acestor ge-

nuri decit doar glumele și sarcasmele lui Platon în *Republica* sa: „Nu-î oare glumeț Socrate, de a vedea pe muzicanții noștri discutind asupra ceia ce iei numesc nuanțe diatonice, întinzind urechia ca pentru a surprinde un secret? unii pretind a deosebi un interval, cel mai mic ce s'ar putea aprecia, pe cind alții susțin că această diferență iese neînsemnată; și totuși toți, în practica artei lor, neglijează teoriile spiritului lor pentru a nu urma decit legea urechei lor.”

O altă chestiune mult agitată de muzicografi a fost cea a armoniei la G. Periodic apar opuri relativ la această chestiune; o discută, arată probabilități pro și contra și termină fără a o rezolvi. G. au avut cuvintul *armonie*, și tratate asupra iei; dar în sensul de simetrie, proporție, în cea ce privește sunetele succesive și nici decum simultaneitatea lor. Desigur armonia în sensul care i se dă astăzi iese o știință relativ cu totul modernă; totuși, cind vedem popoare în starea cea mai primitivă, amestecind în muzica lor intervale armonice de terță, quintă ș. a., iese greu de admis că un popor ajuns la un așa grad de cultură cum au fost G., să nu fi observat sonoritatea intervalelor armonice, ale căror raporturi numerice le cunoșteau, intervale date cel puțin din intimplare pe instr.-ele lor cu mai

multe coarde, și să nu fi căutat a imita, într'un mod artistic, aceste sonorități, accidental, din cînd în cînd, în imnele lor. Orî cum însă asupra acestei chestiuni nu se pot face decît ipoteze.

Din timpuri foarte vechi G. s'au servit de o notațiune muzicală și chiar de două, dintre cari însă una pare a nu fi avut nici o dată o întrebuințare practică (v. *Alfabet*). Dar și în ceia ce privește a doua, care după tablele lui Alipius consta din peste 1600 de semne, unele pentru muzica vocală și altele pentru muzica instr.-ală, semne derivate din literile alfabetului, drepte, resturnate, culcate, trunchiate, accentuate, dintre toți autorii cari au cercat a le explica și aplica diferitelor moduri, nu se găsesc doi cari să fie absolut de acord în traducțiunile lor; și aceasta de la Alipius, Aristide, Gaudențius, Bacchius, până la cei moderni Meibon, Burette, Perne, Bellermann, Felis, ș. a., toți avînd în particular dreptate și toți contrazicîndu-se unul pe altul.

Astfel fiind, nici chiar descoperirea unor nouă documente muzicale nu ar aduce o mai mare lumină asupra muzicii grece, decît doar un fragment de muzică cu o dublă notațiune, cea greacă și cea boețiană, care ar aduce notațiunii grece același serviciu ce l'a adus notațiunii neumatice antifonarul de la Montpellier.

Pe lângă semnele cari reprezentau sunetele notațiunea greacă întrebuința altele raportîndu-se la durată acestor sunete. În muzica vocală durata se deducea din metrul textului, dar în muzica instr.-ală sau în acompaniamente această durată se indica prin semnele: $_$ (=2 timpî), $_$ (= $_$ 3 timp), $_$ (= $_$ 4 timpî), $_$ (= $_$ 5 timpî), lipsa orî cărui semn indicînd un timp.

Semnul de pauză ıera Λ și pentru a se indica durata tăcerei, acest semn se combina cu cele de durată.

În solfiare G. întrebuințeau silabele *te, ta, ti, to* atribuite diferitelor grade ale tetracordului.

Ceia ce se posedă din muzica vechilor G. se reduce la foarte puțin lucru. Trei imne, unul către Caliope, altul către Apolon și un al treilea către Nemesis, cele două dintăi atribuite unui oare care Denis, ultimul lui Mesomed, un muzicant din sec. 2. Au fost găsite în hirtiele savantului episcop anglican Usher (†1656). Apoi citeva exerciții de kitară fără multă importanță și cele întăi citeva versuri din prima pitică de Pindar, manuscript descoperit de P. Kircher în biblioteca unei monastiri din Sicilia, publicat în *Musurgia* și dispărut în urmă, ceia ce-i face autenticitatea foarte indoielnică.

Aceste fragmente au fost transcrise de Chilmead (1672), Bu-

rette, Marpurg (1759), Beller-mann (1840), Böckh (1821), Fétis (1872) Clément (1885), ș. a. Toți acești savanți au dat interpretăți deosebite, nu numai în privința înălțimei absolute a sunetelor și a vâloarei notelor, dar chiar și în privința tonalităților și a intervalelor melodice.

În Martie 1893 s'a descoperit la Delfi, sapat în două lespede de marmoră, un imn către Apolon, însoțit de notațiunea sa muzicală. În ceia ce privește autenticitatea ie cel mai autentic document ce se posedă și într'același timp cel mai important prin faptul că, după toate probabilitățile, aparține începutului sec. 3 înainte de era noastră, cu alte cuvinte unei perioade de înflorire. Dar în ceia ce privește interpretarea lui, savanții sînt tot așa de puțin în acord, și cu tot succesul ce au obținut transcrierile acestui imn pe ori unde a fost executate, nu se poate spune cu siguranță dacă un vechiu atenian l'ar recunoaște și după care versiune.

Cu toate aceste, cunoscînd pe de o parte locul ce a ținut muzica la Greci, cari o întrebunțau în pace și resboi, în cult, la teatru (v. *Cor*) și la petreceri, la cele mai intime serbări cit și la cele mai grandioase festivități publice, considerînd ceia ce spun autorii greci, muzicanți și filosofi, a-supra puterei expresive a aces-

teii muzicii, și cunoscînd pe de altă parte puterea expresivă a tonalităților derivate din vechiele moduri grece, ie cu atit mai mult de regretat că astăzi nu avem decit cunoștinți teoretice asupra acestei muzicii și încă și acestea une ori atit de problematice.

În adevăr atit în muzica bisericească a cărei scări sînt derivate din vechiele moduri (v. *Psaltichie*) cit și în muzica populară a G-ilor de azi, care ne prezintă specimene de o puritate în tonalitate cu adevărat antică și de care savantul profesor al conservatorului din Paris d. Bourgault-Ducoudray a publicat o admirabilă colecțiune, se simte puternic influența arabă și chiar cea a muzicii italiene.

Astăzi la Atena, în conservator, se studiază muzica bazată pe cele două moduri moderne, se dau audițiuni de muzică clasică europeană, există teatru în cari trupe străine reprezintă operele maștrilor italieni, germani, francezi, gustate de publicul atenian, și în ultimii ani, un maștru grec, Spiro Samara a obținut succese chiar pe scenele străine: *Flora mirabilis* (1886), *Medge* (1888), *Lionella* (1891) *Martire* (1894).

Gregorian, epitet dat cîntului bisericeii occidentale, reformat prin papa Grigorie cel mare sau prin unul din succesorii sei (Grigorie II sau III), la

sfirșitul sec. 6 sau la începutul
sec. 7. *v. Cînt gregorian.*

Grelot (fr.) = zurgălău (v.).

Grenadil (fr.: *Grenadille*) v. *A-banos.*

Greșală v. *Excepție.*

Greu se zice cîte o dată în ace-
lași sens cu *tare* (v.) vorbin-
du-se despre timpii măsurii.

Griffbrell (germ.) = tastă, la
instr.-ele de coarde.

Groppo (it.) v. *Circolo.*

Gros-bois (fr.) nume dat în sec.
17 celor două mai grave instr.-e
din familia numită *Pommer* (v.),
cu alte cuvinte instr.-e cu an-
cie dublă și tub conic.

Gros-fa (fr.) denumire populară
dată în secolii trecuți muzicii
bisericești, scrisă în note de
valori mari. Numele apare în
Dicționarul lui Rousseau.

Gross, *Grosse* (germ.) = mare
(v.) și major. Pentru cuvintele
compuse a vedea articolele re-
lative la cuvintele pe lingă
care ie pus acest adjectiv.

Grosse (fr.), *Grosso* (it.) = mare.

Grund (germ.) = fundament,
bază.

G.-accord = acord fundamen-
tal.


G.-bass = bas fundamental.

G.-harmonie = armonie fun-
damentală.

G.-note = notă reală.

G.-ton cînd ie vorba de un
acord = sunet fundamental;
despre o gamă = tonică; des-
pre o bucată de muzică = to-
nalitate principală.

Grupă, întrunire a mai multor
note aparținînd unui același

timp, și, în notațiune, cu cozile
legate între îele, prin una sau
mai multe linii de durată. În
special însă se dă numele de
G. sau mai adesea acel de *Grupet*
(it.: *Gruppetto*) la o figură de
ornament formată din 3 sau 4
note de valori mici. Acest or-
nament, însemnat prescurtat
prin semnul  se execută
ornînd succesiv nota reală cu
gradele îei alăturate, superior
și inferior. Iel se poate întilni:

1) între două note de pe a-
celași grad:



și atunci se execută:



2) între două note de pe gra-
de deosebite:



și atunci se execută:



3) deasupra unei note:



și atunci se execută:



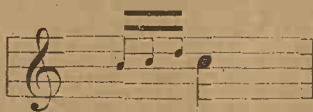
luindu-și după cum se vede totdeauna valoarea de la nota reală ce ornează.

Un accident pus deasupra sau de desubtul acestui semu înseamnă că nota de ornament superioară sau cea inferioară să fie afectată de acel accident.

Unii autori fac o deosebire începînd grupetul cu nota de ornament superioară dacă semnul ie așezat ca mai sus sau (—) cu cea inferioară dacă e așezat invers. Astfel



s'ar executa :



Această deosebire ie însă învechită și nu se mai ține în samă; dacă compozitorul dorește a avea un grupet începînd cu nota de ornament inferioară, îl scrie în note mici sau chiar în note ordinare.

G-schlüssel (germ.) = cheia lui *sol*.

G-sol-re-ut v. G.

Guaracha (sp.), dans popular spaniol, care dacă nu ie așa respîndit ca *Bolero*, *Fandango*

ș. a., nu ie mai puțin adevărat că se obișnuiește mult în unele părți, mai cu samă în Andaluzia. Ie dansat de o singură persoană, care de obicei își face și muzica, cu o chitară. Mișcarea, moderată la început, merge din ce în ce însufletindu-se. Compozitorii nu au lipsit de a adopta această formă: în opere și baleturi se întilnește adese G. Ie formată din două părți și un *trio*. Partea întâi se menține în tonalitatea primitivă; a doua modulează în dominantă și aduce repetarea părții întâi. Ambele sint în $\frac{3}{8}$ și mișcare moderată. Urmează *trio*, în $\frac{2}{4}$, în mișcare mai vie și tonalitatea subdominantei, după care se încheie cu partea întâi.

Guarana sau *Guaranita* (sp.) specie [de chitară uzitată în Brazilia și în țerile Americii de Sud.

Gudalo = arcuș, v. *Gusla*.

Gudok (rus.) instr. de coarde și arcuș, popular în Rusia. Ie o specie de violină primitivă cu 3 coarde acordate în quintă, cari însă din cauza scăunașului, drept, sint atăcate simultaneu de arcuș, astfel că melodia, executată pe coarda acută, ie acompaniată continuu de un hang în quintă. Instr.-istul se numește *godocinic*.

Guck-kin, nume dat unor instr.-e japoneze cu coarde pișcate. Sint și cu 6 coarde, dar cele mai uzitate sint cu 4 coarde și cu lada de rezonanță sau lungă-

reată sau rotundă. Iele sînt de origină din China, unde cele cu lada lungăreată se numesc *pipa* iar cele cu lada rotundă *ine-kin*.

Guenbri v. *Ghenbri*.

Guerriero (it.) = resboinic, ca termin de expr.

Guesba sau *Guesbate* v. *Ghesba*.

Guetch v. *Gheteh*.

Gug, monocord algerian, cu arcuș. Unica-î coardă ie de păr de cal și ie întinsă prin ajutorul unei curăle resucită împrejurul gitului instr.-ului. Lada ie formată dintr'o emisferă scobită în lemn pe marginele căreia ie întinsă o membrană.

Guida (it.) = călăuz; în fugă, = tema. Se mai zice încă sem-nului numit *custos* (v.).

Guida-voce (it.), instr. inventat de Pontoglio; ie o specie de acordeon destinat a ușura studiul solfegîului sau a susținea vocea cîntăreților.

Guide (fr.) = călăuz.

G.-acord, mic diapazon dînd cele 4 note ale acordului vio-linei. Tot acest nume a fost dat de abatele Coutures în Paris, la 1856 unui diapazon complex format din 13 diapa-zoane așezate într'o ladă sonoră și dînd semitonurile gamei cromatice (v. *Partițiune*).

G.-archet, aparat imaginat de Guhmann și construit de factorul Gautrot din Paris, la 1855, pentru a ușura studiul ținerii arcușului.

G.-doigts, nume dat de Temple în 1754 unui mecanism pentru

a ușura studiul degitatului, la instr.-ele de coarde.

Guide-main v. *Chyroplaste*.

Guidon (fr.) = *custos* (v.).

Guidoniană, *Mînă g.* (v.), *Silabe g.-e* (v.).

Guimbarde (fr.) = drimbă (v.).

Guitarra (sp.) *Guitare* (fr. și germ.) = chitară (v.).

Guitare-violoncel v. *Arpegione*.

Guitarion = chitară cu arcuș.

Guiterne (fr.) sau *Guiteron* (fr.) v. *Chitară* și *Chitarone*.

Gumra, instr. african analog cu *ghenbri* (v.).

Gunibri v. *Ghenbri*.

Gură, tăietură circulară sau longitudinală practică în tuburile unor instr.-e pentru a se putea insufla aîerul necesar producțiunei sunetului. Pătura de aîer se lovește și se sfarmă de margina acestei tăieturi producînd pulsațiuni regulate ce provocă mișcarea vibratoare a colonei de aîer. Instr.-e cu G. sînt diferitele specii de fluîere; astfel la articolul *Fluîer* se pot vedea detalii asupra dîteritelor specii de guri: *transversală*, *laterală* și *cioplită*. În unele tuburi de orgă încă producțiunea sunetului ie provocată în același mod ca la fluîerele cu gură cioplită (v. *Tub* cu gură).

Gură v. *Gorah*.

Guracho v. *Guaracha*.

Gusla, ie numele unui instr. de arcuș foarte uzitat la toate popoarele slave de Sud. Ie format dintr'o ladă bombată, ca la cobză, și gitul lung, ceia ce

a făcut a o semana cu o giscă, de unde numele (*gus* = giscă). Unica-î coardă, de păr de cal, îe pusă în vibrațiune prin frecarea cu un arcuș primitiv (v. *Arcuș*, fig. 2), numit *Gudalo*. Coarda nu are un diapazon fix, ci îe acordată după vocea ce are a acompania. Instr.-istul se numește *Guslar*.

Gusli (rus), pare a fi o specie de țiteră sau harpă orizontală populară în Rusia.

Gust în muzică, vorbindu-se despre un executant, îe maniera de a interpreta dînd fie cărei fraze, fie căruî sunet expr. cuvenită, astfel ca să facă asupra ascultătorilor maximum de efect posibil. Vorbind în general se zice că cineva are *G.* muzical, cînd știe să aprecieze compozițiunile de o valoare artistică și să le deosebească de flonflonurile de modă. Și într'un caz și în altul *G.*-ul îe un dar de la natură, dar pe care studiul și experiența îl desvoltă și perfecționează.

Gusto (it.) = gust. *Con. G.*, ca termin de expr. v. *Gust*.

G-ut, v. *G.*

Gut-kom, specie de mandolină chireză; ladă piriformă, tablă fără urechi, gîtul relativ scurt cuîerul întors în unghiu drept și 4 coarde de intestine (*fa₂-si₂-do₃-fa₃*) pișcate cu un plectru, sînt părțile din cari se compune acest instr. Gîtul și o parte din tablă poartă diviziuni fixînd tonurile și semitonurile. Acest instr. îe numit încă *Pepă* sau *Pipa*.

Gutru sau *Ghutru*, darabană indiană, cu o singură membrană și cu lada de teracotă în forma unui ulcior cu gîtul lung. Caracteristic îe că partea opusă membranei (gura ulciorului) îe deschisă. Diametrul membranei îe de aprox. 16 cm.

Guturalis (lat.), semn din notațiunea neumatică (v. *Neume*).

Guzla v. *Gusla*.

Gwerziou (breton) specie de cîntec popular cu un subiect narativ, tratat într'un mare număr de cuplete foarte scurte.

Gy.... v. *Gi....*





H, în notațiunile alfabetice moderne, reprezintă sunetul numit generalmente *si*, al șaptelea grad al scării majore tip (v. *B*).
Habanera, *Havanera*, cîntec popular spaniol, originar din Cuba (de la Havana); iese de o mișcare moderată, măsură $\frac{2}{4}$ și ritmul caracteristic în acompaniament:



Bizet a făcut acest cîntec celebru prin aria din *Carmen*, prelucrată însăși după o melodie populară.

Haborn-sip (ung.), specie de oboi primitiv, vechiu instr. al țiganilor din Ungaria. Iera întrebuițat și pentru semnale, în armată, mai cu samă pe timpul lui Ragoza, de unde i s'a dat încă numele germ. de *Ragoczi-Pfeife*.

Hackbret (germ.), *Hakberd* (oland.) v. *Timbală*.

Haçocera, altă ortografie a instr. evreu descris la art. *Chatzotzerah*.

Haduba, specie de trompetă romană; iese citată de Du Cange.

Hagadah, numele unei melodii tradiționale cîntată de Evrei în amintirea ieșirii din Egipt.

Halali v. *Alali*.

Hall (germ.) = jumătate.

H.-cadenz = semi-cadență (v.).

H.-e-nole = jumătate, figură de notă (v.).

H.-e-pause = semi-pauză (v.).

H.-e-taktnote = jumătate, figură de notă (v.).

H.-instrument, expr. vechie, denumind instr.-ele de suflare cu tubul relativ strînit, astfel că nu pot da fundamentala (v. *Intreg*).

H.-mond = semi-lună (v.).

H.-schluss = semi-cadență (v.).

H.-ton = semi-ton (v.).

Halel, *Halil*, *Chatil*, *Kalil* ș. a. ortografii analoage, fluier evreu.

Haling, dans popular în Norvegia; mișcare moderată și măsură $\frac{2}{4}$.

Hals (germ.) = git (v.).

Hamil v. *Camil*.

Hammer (germ.) = ciocan.

H.-clavier, *H.-pantalón*, *H.-werk*. vechi denumiri ale pianului (sec. 18).

Hanakisch, nume dat în sec. trecut, în Germania, la o specie de dans în $\frac{3}{4}$, analog cu *poloneza* (v.), dar de o mișcare mai repede.

Hand (germ.) = mină.

H.-bassl v. *Fagot-geige*.

H.-bildner v. *Chiroplast*.

H.-klappern = castanete.

H.-leiter v. *Chiroplast*.

H.-stücke nume dat la mici bucăți, exerciții ușoare destinate începătorilor.

H.-trommel = dairea.

Hang, nume dat la cimpoi (v.) unui tub cu ancie ce ține o specie de pedală continuă, în timp ce carava face melodia. Numele de *H.* se dă încă și însuși acestei specii de pedală. Unele cimpoie au câte două de aceste tuburi, unul mare și altul mai mic, dind de obicei quinta celui mare.

Un dans popular încă poartă acest nume; ie executat numai de bărbați, cari ținându-se pe după git sau pe după talie, încep într'o mișcare moderată, iuțind din ce în ce până la foarte repede. Muzica ie de ordinar în $\frac{2}{4}$ și de un ritm bine pronunțat.

Haravi, nume generic dat cîntecelor populare ale Mexicului și ale țărilor spaniole din America de Sud. Pe lângă acesta li se mai dă totdeauna încă unul complementar.

Hardanger-Fiedel, violină de *Hardanger*, instr.-ul favorit al țaranului norvegian. Are forma obicînită a violinei, cu 4 coarde pe tastă și 4 coarde simpatice. Acordul variază.

Harfe (germ.) = harpă (v.).

Harfen-bass (germ.) v. *Bas albertin*,

Harfenett (germ.) v. *Arpanetta*.

Harfen-instrumente (germ.), nu-

me dat instr.-elor de coarde pișcate.

Harmatios se numea la Greci (ἁρμάτιος) un cînt resboinic sau funebru, după cum iera însoțit de cuvintele *nomos* sau *melos*.

Harmodion (gr.: Ἄρμῶδιον) = cîntecul lui *Armodios*, cîntec de masă.

Harmomello, nume dat către 1806 la o specie de pianino.

Harmonette (fr.), instr. pus în mișcare de o manivelă și executînd arii notate pe bande perforate.

Harmonica (fr.) v. *Armonica*.

H. à bouche = A. de gură, v. *Eolină*.

H. de bois = A. de lemn. v. *Xilofon*.

H. metalique = A. cu lame metalice, v. *Armonică*.

Harmonicello (it.), nume dat în 1794 de J.-C. Bischoff, din Dessau, la un instr. de coarde și arcuș, o specie de violoncel cu 5 coarde pe tastă și cu alte 10 coarde de metal, sunînd nu numai prin simpatie, dar și pișcate.

Harmonicon (fr.) v. *Armonicon*.

Harmonicorde (fr.) v. *Armonicord*.

Harmonicor (fr.) v. *Armonicor*.

Harmonie (fr. și germ.) v. *Armonie*.

Harmonillute (fr.), mic *armoniu* (v.).

Harmonifon v. *Armonifon*.

Harmoni-harpe, (fr.) specie de harpă orizontală sau mare țiteră.

Harmonina sau *Harmonino*, mic *armoniu* (v.).

Harmoni-pian (fr.) specie de orgă portativă, cu tuburi și manivelă.

Harmoni-phrase (fr.) nume dat de casa Dumont și Lelièvre, din Andelys, unui mecanism destinat a da o armonizare mecanică unui cânt executat pe un armoniu la care ar fi adaptat. Se înțelege că funcționează după voie.

Harmoni-piano (fr.) uniune a unui piano și a unui armoniu (v. *Armoni-cord*).

Harmonista (fr.) v. *Armonista*.

Harmonium (fr. și germ.) v. *Armoniu*.

Harmonomètre (fr.) v. *Armonometru*.

Harpă (it.: *Arpa*, fr.: *Harpe*, engl.: *Harp*, germ.: *Harfe*), unul din instr.-ele cele mai poetice și din cele mai vechi în același timp. Principiul seu totuși a ramas același din cea mai adincă antichitate: coarde de lungimi deosebite puse în vibrațiune prin pișcarea cu degetele seu cu un plectru.

În vechime H. a purtat deosebite nume și erau de deosebite dimensiuni, de la instr.-e mici ce puteau fi ținute pe brațe, până la instr. întrecind statura unui om. Numele modern nu apare de cit către sfârșitul sec. 6, la poetul Fortunatus; deși H. ie cu mult mai vechie. Numărul coardelor a variat tot-deauna de la un instr. la altul. Ceia ce n'a variat însă

a fost forma, care în general a fost cea a unui triunghi mai mult sau mai puțin regulat, două laturi servind pentru întinderea coardelor, iar a treia pentru susținerea acestora. Astfel părțile din care se compune corpul harpei sînt: 1) *lada* de rezonanță, construită de ordinar în lemn de arțar, mai largă jos de cit sus și acoperită cu o tablă de lemn de brad, în care sînt fixați bumbii ce țin coardele; 2) *consola*, afectînd mai mult sau mai puțin forma unui S, în care sînt cuiele sau șuruburile ce întind coardele și servesc la acordarea lor; 3) *colona*, a cărei funcțiune proprie ie susținerea celorlalte două părți. Ca o a 4 a parte ie considerată bază instr.-ului, *cuveta*, care la unele instr.-e conține mecanismul pedalelor.

Origina harpei se pierde în legende populare și, în stare rudimentară, o găsim la popoarele cele mai primitive: în Africa, în America, în Oceania, pretutindene. Ceia ce ie curios ie că pare a nu fi pătruns nici o dată în Extremul Orient: China și Japonia n'au cunoscut-o și nici n'o cunosc. În schimb însă Asirienii, Evreii, Egiptenii au avut deosebite specii de harpe și țineau H. în mare favoare: Biblia Evreilor, sculpturile asiriene, picturile egiptene ne dovedesc aceasta. Mai cu samă Egiptul ne procură minunate speci-

mene superb ornatate și dintre cari unele au mai bine de 2 m. de înălțime. Ceia ce ie mai important încă ie că s'au găsit chiar mai multe de aceste instr.-e într'o perfectă stare de conservațiune: o H. de la Teba avea și coardele pe iewa, și datează de 13 secole înainte de Christos! Unele picturi contemporane piramidei celei mari atestă ca Egiptenii au cunoscut H. cu 40 de secole înainte de era noastră.

Harpele ce se văd pe sculpturile asiriene sint în general și mai mici și mai puțin elegante ca cele egiptene, dar și la iewe iele ie erau de dimensiuni foarte variate. Grecii și Românii n'au întrebuințat H., satu cel puțin n'au cunoscut-o decit foarte tirziu. În schimb popoarele din Nordul Europei au avut-o în mare favoare. Devenită populară în Evul mediu iewa a fost instr.-ul favorit al barzilor, al trubadurilor și al celorlalte specii de poeți muzicanți. Harpele occidentale însă sint în general mici sau cel puțin de dimensiuni mijlocii, și toate portative. Foarte simplă la început, coardele iewe, de ordinar în număr restrins, ie erau naturalmente dispuse în ordinea diatonică, și astfel se menținu H., în tot Evul mediu. Cerone descrie H. din sec. 16 și spune că iewa avea de obicei 15 coarde. Praetorius, la începutul sec. 17, cunoștea 3 specii; 1)

H. ordinară, acordată diatonic: $fa_1 - la_2$; 2) *H. dublă*, cu două rinduri de coarde, acordată cromatic: $do_1 - do_5$; 3) *H. irlandeză* cu 43 de coarde, acordată în grav diatonic: $do_1 - si_2 \sharp$ și în sus, până la mi_5 , cromatic.

Galileu asemenea descrie o H. dublă care s'a bucurat în Italia de o mare favoare în sec. 16. Dar Mersenne în 1636 descrie o H. cu nu mai puțin de 78 de coarde, dintre cari 58, dispuse pe două rinduri dădeau scara diatonică $do_1 - do_5$ și celelalte 20 gradele cromatice.

Dispozițiunea cromatică însă, din cauza prea marelui număr a coardelor, a fost totdeauna excepțională și dispozițiunea diatonică, care de altmintrelea s'a menținut până în zilele noastre, a fost totdeauna preferată instr.-iștilor, cari se mulțumeau a căuta proceduri cari să le permită a modifica aceeaș dispozițiune schimbînd momentan sunetul coardei.

Cea întâi perfecționare ie datorită unui factor tirolez, care pe la sfirșitul sec. 17 aplică harpei o serie de cirlige dispuse astfel ca să poată micșura lungimea vibrantă a coardelor, pentru a putea obține semitonul superior. Mișcarea cirligului se făcea cu ajutorul mânei, sistem de altmintrelea care fusesă practicat la kitarele antice. Extensiunea ordinară a harpei pe atunci ie $do_1 - do_5$. Cirligele aplicate mai

intăi coardelor *do*, *fa* și *sol*, nu întârziară a se aplica și la celelalte, dar greutatea acestui sistem devenea de neînvinș indată ce modulațiunile ierau prea neașteptate.

Către 1720 factorul Hochbrucker din Donauwörth imagină mijlocul de a pune în acțiune aceste cirlige prin ajutorul picioarelor, astfel ca minele să nu aibă a se ocupa decit direct de coarde, și construi H. cu 5, apoi cu 7 pedale, a căror efect iera că sunetul fiecărei coarde iera instantaneu ridicat cu un semiton. Mecanismul acestor pedale iera astfel că o pedală acționa nu numai asupra unei coarde unice, ci asupra tuturor acelor ce dau același sunet în diferitele octave. Aceasta aduse însă defectul că pe H. unele combinațiuni de sunete ierau absolut imposibile, defect ce s'a menținut în cursul timpului.

Extensiunea în acest timp a variat; astfel la mijlocul sec. 18 H. iese acordată în *si* \flat major cu extensiune: *si*₁ \flat — *sol*₆; mai târziu iese în *mi* \flat major, cu extensiune *mi*₁ \flat — *re*₇. Krumpholz, Nadermann și mai cu samă Cousineau contribuira a perfecționa H. cu cirlige. În 1782 acest din urmă inventă H. cu 7 pedale duble, pe care o acordă în *do* \flat major, acord ce se generalizează și care a ramas până în zilele noastre. Prima pedală ridică coarda cu un semiton. produ-

cind astfel nota naturală, iar a doua pedală o ridică încă cu un semiton, producând astfel nota diezată. Astfel fie care coardă dădea cele trei stări ale unei note: bemol, becar, diez.

Cirligele însă prezintau inconveniente; între altele pe acela că lucrind asupra coardelor, le trăgea din pozițiunea verticală, ceea ce făcea că timbrul își perdea caracterul seu. În 1786 Seb. Erard inventă mecanismul furculiței care dădea coardei lungimea voită fără a o scoate din pozițiunea verticală, și în 1801 iesel luă la Londra o patentă pentru H. cu 7 pedale cu mișcare dublă (fr. *à double mouvement*) care nu iera decit o perfecționare a sistemului cu furculiță. După această invențiune a lui Erard, H. n'a mai primit decit modificări de mică importanță, așa că se poate spune că iera s'a menținut astfel până în zilele noastre.

Această H. are 47 de coarde, acordate diatonic în *do* \flat major, cu o extensiune de la *do*₁ — *sol*₆. Coardele de *do* sint de ordinar colorate în roș, cele de *fa*, în albastru sau galben. Mecanismul celor 7 pedale permite suirea fiecărei note cu un semiton sau cu un ton, astfel că se poate obține ori ce gamă voită. Muzica se scrie pe două portative, ca cea de piano.

Instr. prin excelență acompaniator, formele cele mai prin-

cipale cari reușesc mai bine harpei sînt: acordurile, cari sună bine în toate registrele, atît în *forte* cit și în *piano* și cari pot fi foarte întinse, o mină cuprinzînd cu ușurință decima și chiar undecima; bateriele și mai cu samă arpeggiile, cari și-au luat chiar și numele de la îea. Sînt mai cu samă o specie de acorduri în note repetate, în acorduri de nonă fără fundamentală și în unele acorduri de septimă, cari foarte grele pe celelalte instr. e sînt de o ușurință de necrezut pe H. Aceste arpegii sînt posibile chiar și *glissando*, care îe unul din efectele cele mai reușite ale harpei.

Sunetele armonice au pe H. o sonoritate cu adevărat cerească; îele se obțin atingînd coarda la mijlocul îei cu palma mînei, pe cînd degetele produc sunetul; efectul îe o octavă mai sus. Cel întăi care le-a întrebunțat în orchestră a fost Boieldieu (*la Dame blanche* 1825). Dar mai cu samă unite cu note ținute de flaute și clarnete în mediu, produc un efect incomparabil (Berlioz, *Roméo et Juliette* 1839).

Întrebunțarea harpei în orchestră a traversat trei perioade. Introdusă mai întăi ca instr.-ul cel mai apt pentru aluziuni istorice, pentru amintiri antice, pentru culoare locală a operilor petrecute în Antichitate, astfel îe întrebunțată pînă la sfîrșitul sec. 18,

și în acest sens o găsim la Händel (*Esther* 1720), la Gluck (*Orphée* 1762) la Beethoven (*Promethäus* 1799).

Cu 1800 începe o a doua perioadă, prin excelență franceză, care coincide cu perfecționările moderne și cu gustul pronunțat al publicului francez de pe acel timp pentru operile cu subiecte antice, luate din Biblie sau din istoria greacă sau romană, sau cu acțiuni petrecindu-se în Scoția, în Irlandă, în Nord. Și în adevăr, harpele, întrebunțate în mase, convin minunat reprezentățiunilor de serbări antice, scenelor poetice legendare, pompelor religioase, marșurilor solemne. Astfel o găsim rînd pe rînd la Méhul (*Uthal* 1803, *Joseph* 1807), la Lesueur (*les Bardes* 1807), la Spontini (*la Vestale* 1807, *Olympie* 1819), la Catel (*Wallace* 1817), la Boieldieu (*la Dame blanche* 1825) la Rossini (*le Siège de Corinthe* 1826, *Moïse* 1827).

Atreia perioadă începe cu romantismul; H. îe din ce în ce mai întrebunțată. Berlioz, Meyerbeer, Halévy, și ceilalți maiștri contemporani o introduc în toate scenele de visuri poetice, de aparițiuni, de exaltațiune lirică, așa că îea devine aproape un instr. obligator al orchestrei moderne.

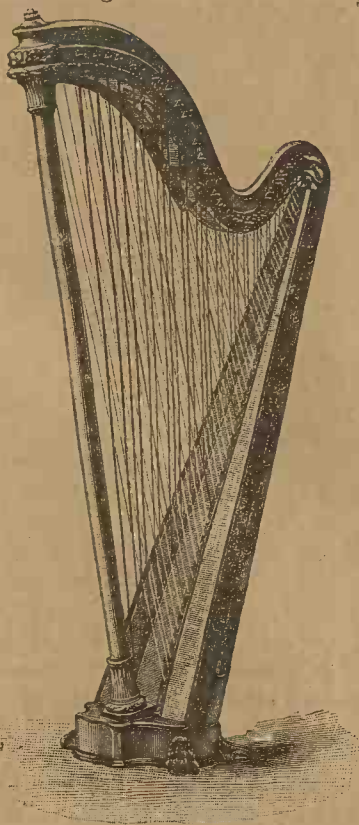
De obicei se scrie o singură partidă de H. în partițiune; dar combinarea a două partide prezintă avantaje reale. Wag-

ner a mers până la 6 partide în finalul din *Rheingold*, cind cortegiul zeilor Germaniei pășesc spre Valhala pe podul gigantic format de un curcubeu între pământ și cer.

Totuși cum mișcările cromatice repezî sînt imposibile; cum unele modulațiuni necesitează un număr așa de mare de schimbări de pedale că sînt aproape imposibile fără un repauz; cum modul minor modern cu gradele lui variabile

necesitează dese schimbări de pedale, chiar cind nu sînt modulațiuni pronunțate; s'a cercat în diferite rînduri a se da harpei coarde dispuse cromatic. Am văzut deja descrise în sec. 17 de Praetorius și Mersenne. În timpurile mai nouă s'au făcut alte încercări. Astfel sînt acele ale lui Bothe și Pfranger, din Berlin. Coardele ărau diferit colorate, albe pentru notele naturale, roșii pentru cele alterate. Din cauză însă că coardele ărau prea numeroase și prea des dispuse, și cereau un mecanism cu totul deosebit, n'a obținut nici un succes. În 1845 factorul J. H. Pape a luat în Germania un brevet de invențiune pentru o H. cromatică cu coarde încrucișate. Nici această invențiune însă n'a avut urmări. În 1897 în fine G. Lyon, șeful casei Pleyel, Wolf și Co. din Paris a inventat și brevetat o nouă H. cromatică, tot cu coarde încrucișate, dar dispuse pe două rînduri, astfel că un rînd reprezintă notele naturale (tastele albe ale claviaturei) pe cînd celalt notele diezate sau bemolizate (tastele negre). Coardele sînt diferit colorate și corpul instr.-ului ăe de aluminiu, ceia ce prezintă o mai mare siguranță coardelor, de cari în harpele ordinare se face o mare consumație.

Exceptînd efectul *deglissando*, care pentru moment pe această H. nu ăe posibil decît în scara



4. Harpă.

lui *do* major, pare că ȳea nu ȳe ȳntru nimic inferioară ca joc și sonoritate celei cu pedale, și nu numai ușurează mult unele pasaje grele pe H. ordinară, dar chiar face posibilă execuȳiunea orȳ cārui gen de pasaje.

Un alt gen de ȳncercări au fost făcute ȳncă și anume pentru a se adapta harpei o claviatură. Astfel deja ȳn 1774, un factor, Boyer, din Grenoble, ȳnspirȳndu-se de vechiul *clavicytherium* (v.) imagină așaa ceva. Planurile sale ȳnsă ȳ-au fost furate de un lucrător, și H. cu claviatură muri ȳnainte de a se fi născut. ȳn timpurile mai nouă ideea a fost reluată. ȳn 1814 de J. C. Dietz și Segond din Paris, și acum ciȳi va anȳ ȳn urma (pe la 1888) de C. Dietz, din Bruxelles, care dădu harpei cu claviatură o extensiune cromatică de 7 octave (v. *Clavi-harpă*). Tot acum ciȳi va anȳ ȳn urmă un brevet de invenȳiune a fost luat ȳn Germania și Austria pentru o *claviatur-harfe* de factorul Ign. Lütz, din Viena.

Există un mare număr de metode de H. ȳntre cari mai reputeate sȳnt acele de Cousineau, Gatayes, Pollet, Bochsa, Desargus, Nadermann, Dizi, T. Labarre, Prumier ș. a.

H. *armonică* a fost numit ȳn 1809 de Keyser din Lille un instr. ȳn care coardele puteau după voie fi pișcate direct cu degetele sau lovite de cȳoca-

nașe, prin ajutorul unei claviaturi.

II. *ditală* v. *Dital-harp*.

II. *Chitara* v. *Chitară* II.

II. *elică* sau *coliană* ȳe un aparat ce nu are de comun cu H. decȳ numele. ȳe o specie de cutie, mai mare sau mai mică, ȳn care sȳnt ȳntinse un număr de coarde de aceeași lungime acordate ȳn unison. Expusă la acȳiunea vȳntului, un mic curent face să vibreze coardele, mai ȳntăi ȳn unison, apoi, ȳndată ce puterea curentului crește, sunetele variază, producȳnd acorduri, cari dacă nu sȳnt tocmai muzicale, nu sȳnt ȳnsă lipsite de orȳ ce farmec, și produc un efect straniu. Cȳnd sȳnt dispuse mai multe de aceste aparate la distanțe apropiate unele de altele, ȳele se ȳnterpeleză, ȳși respund producȳnd un efect foarte distractiv. Aceste aparate se ȳntrebuȳnțază mai cu samă ȳn Anglia, prin grădinȳ. Origina harpei elice se suie departe, la Sf. Dunstan (sec. 1) și chiar la regele David, care-și găsea ȳnspiraȳiunile poetice sub ȳnfluența armoniilor cerești ce ȳn zorȳ adierea zefirului scotea din H. sa suspendată la fereastră. Totuși ȳnventator real pare a fi călugărul At. Kircher (sec. 17). Se citează o H. e. gigantică, construită către 1785 de așatele Gattoni, la Como, a căreia coarde, ȳn număr de 15, nu aveau mai puȳin de 100 m. lungime! Pope (1792),

H. C. Kock (1800), perfecționară invențiunea lui Kircher. Pe principiul harpei eolice s'a cercat a se construi diferite instr.-e muzicale, adică în cari sunetul iera produs de coarde puse în vibrațiune printr'un curent de aer: *Anemocord*, *Piano eolic* ș. a. Savantul muzicograf francez I. G. Kastner a consacrat harpei eolice un volum: *la Harpe d'Eole et la musique cosmique* (Paris 1856).

În armoniu se dă numele de *H. e.* unui joc oscilant (v.) analog cu *vocea cerească*, dar diferind prin timbru. Prima aplicațiune a fost făcută de factorul parizian V. Mustel în 1854.

H.-lută, același instr. cu *Dital-harpe* (v.).

H.-liră (fr.: *Harpo-lyre*) a fost numit către 1829 de Solomon, profesor la Besençon un instr. cu 21 de coarde întinse pe 3 gituri ale unei lăzi de rezonanță. Cele 6 coarde ale gitului mijlociu dădeau acordul chitarei, iar celelalte două gituri aveau unul 7 coarde învălitate și celalt 8 coarde de intestine. Instr.-ul avea o mare extensiune și prezinta resurse nouă.

Harpège (fr.) *Harpeggio* (it.) v. *Arpeggiu*.

Harpicorde (fr.) v. *Arpicord*.

Harpinella (lat.) v. *Arpaneta*.

Harpist iese acel ce cântă din harpă.

Harpo-lyre v. *Harpă-liră*.

Harpsi-chord, *Harpsi cord* sau

Harpsi-con, (engl.) vechie nume date clavecinelului în secolii trecuți.

Harpu, instr. finlandez, același cu *Cantelo* (v.).

Hart (germ.)=aspru, întrebuințat une ori în același sens cu *major (dur)*. *H.-verminderter*=major-micșurat, epitet dat de unii autori acordului cu terță majoră și quintă micșurată.

Hasor sau *Hazur* v. *Asor*.

Hatamo, timbală abisiniană.

Haupt (germ.)=principal, fundamental. Pentru cuvintele compuse a căuta cuvintele pe lângă care iese pus.

Hausse (fr.), călcaitul arcușului instr.-elor de coarde.

Haut (fr.)=înalt, acut.

H.-bois=oboă.

H.-dessus=sopran acut.

Haute-contre se numea în Fr. o specie de altistă sau mai bine zis de tenor și fiind foarte sus. În operile lui Lulli, Rameau, Gluck se întilnesc soluri pentru această voce și Dumény, Jélyotte, Legros, Lainé au fost cei mai renumiți dintre cei ce le țineau. De la Rossini această voce a fost scoasă din teatru.—În sec. 17 a fost numită *H.-c.* și o specie de violă.

Haute-taille=tenor înalt.—În sec. 17, o specie de violă.

Havanera v. *Habanera*.

Hazur v. *Asor*.

H dur, în terminologia germană, = *si major*.

Heang-teih, instr. cu ancă dublă și tub conic, specie de o-

boi de lemn cu capătul superior și pavilionul de metal; ie instr.-ul favorit al Chinezilor, cari-l întrebuințază la nunți și la înmormintări. Deschiderea succesivă a celor 8 borte laterale dă gama diatonică majoră $fa_3 - fa_4$ plus un semiton ($fa_4 \#$). Lungime totală 46 cm. Ie numit și *Hsiang-ti*.

Hedicomos v. *Edicomos*.

Heerhorn (germ.), corn de semnal al vechilor Germani, uzat în armată.

Heirat, fluier arab.

Helicon v. *Elicon*.

Helis (gr.: $\chi\acute{\epsilon}\lambda\upsilon\varsigma$) = țastă de broască, nume dat cite o dată lirei, a căreia ladă sonoră iera adese făcută dintr'o țastă de broască. Din aceiași cauză acest instr. iera numit și la Romani *Tes-tudo* (v. Greci.).

Hembra (sp.) = femeie, v. *Castanete*.

Hemi v. *Emi*.

H.-diapente v. *Emidiapente*.

H.-dilonus v. *Emiditonos*.

Hemiola v. *Emiolie*.

Hemiopos (gr.: $\acute{\eta}\mu\omicron\pi\omicron\varsigma$), mic fluier grec.

Hemitonium (lat.), din gr. = semiton.

Henonic v. *Kenonic*.

Heptacord v. *Eptacord*.

Hero.... v. *Hiero....*

Heruvic, cîntarea cea mai solemnă și mai importantă a liturgiei bisericești orientale. Se cîntă de cîntărești sau de cor parte înainte, parte după aducerea sfintelor daruri, cam pe la mijlocul liturgiei mari sau

la începutul liturgiei credincioșilor (v. *Liturgie*). Textul obișnuit al acestui imn ie:

1) Cari pe heruvimi cu taînă închipuim.

2) Și cei de viață dătătoarei Treimi, întreit sfîntă cîntare aducem.

3) Toată grija cea lumească, acum să lepădăm.

4) Ca pre imparatul tuturor să primim, pe cel nevăzut, încunjurat de cetele îngerești. Aliluia, aliluia, aliluia.

La unele serbători, ca la joia și simbăta mare, la liturgia sf. Grigore, sint alte texte, dar acestea se prezintă numai excepțional.

Muzica corală pentru acest imn, căruia compozitorii i-au dat totdeauna cea mai mare îngrijire și de care maiștrii din școala rusă (Bortnianski, Bahmetef, Simonovski ș. a.) ne prezintă minunate specimene, se compune de obicei dintr'o frază mai mult sau mai puțin dezvoltată, cîntată rar, care frază ie repetată adese, aproape neschimbat, pentru toate cele trei fraze d'întăi ale textului. Alte ori fie care frază a textului își are fraza sa muzicală deosebită, sau cel puțin fraza a treia se deosebește de celelalte două. După aceste trei fraze, în timpul cărora în biserică se cadește, preoții ies cu darurile și zic pomeniri, la cari corul răspunde *Amin*. Terminindu-se aceste rugăciuni corul iewa fraza a

- patra a textului, zicind-o sau pe una din frazele de mai sus, care naturalmente din cauza lungimei textului trebuie a fi mai dezvoltată, sau chiar pe o frază nouă, incheind în ambele cazuri cu *Aliluia*. În general, toată această parte finală (fraza a patra) ie într'o mișcare mai repede decit părțile precedente. H.-ul pare a fi în uz în biserica de prin sec. 4.
- Hes, nume dat cite o dată în terminologia germană notei *si* bemol, numită de obicei B.
- Heses, în terminologia germană = *si* \flat .
- Heteron v. *Eteron*. Semnul seu ie \sim .
- Heteros v. *Eteros*.
- Hexacord v. *Exacord*.
- Hialemos v. *Trenii*.
- Hibride, epitet dat de unii autorii gamelor formate din tetracorde de deosebite specii. Astfel gama minoră ie o gamă hibridă.
- Hichi-richi, instr. japonez, făcut dintr'un tub cilindric de bambu sau alt material și cu ancie dublă. Același instr. în China se numește *Pi-li*. Se fac în diferite dimensiuni.
- Hidraula (gr.: ὑδραυλος, lat.: *organum hydraulicum*) specie de orgă a căreia invențiune ie atribuită lui Ktesibios din Alexandria (Egipt), către 180 înainte de era noastră. După descrițiunile ce fac Heros din Alexandria, Vitruv și Ateneu, H. iera un instr. cu claviatură a căreia taste pare că ierau
- puse în acțiune cu multă ușurință, cu un număr destul de mare de tuburi de aramă, în care curentul necesar producțiunii sunetelor iera regulat prin presiunea apei. Nu se poate însă preciza care iera modul de acțiune a apei pentru a provoca curentul, cu atit mai mult că după unii autori în unele orgi apa iera înlocuită prin vaporii.
- În Evul mediu mulți autori fac încă mențiune despre orga hidraulică, care se menține atit în Orient cit și în Occident alătura de orga pneumatică, până prin sec. 11. (v. *Orgă*).
- Hidşaf sau *Hidschaf*, mod arab corespunzind oare cum seriei: *do-re-mi b-fa-sol-la-si b-do*. (v. *Macamat*).
- Hieraules se numea la Greci (ἱερουλῆς) fluierari întrebuintați în serviciul divin.
- Hieroschord, nume dat în 1830 de Schmidt, din Greifswald la o specie de monocord destinat a servi de călăuz vocei în studiul cîntului. O claviatură de două octave punea în acțiune o serie de tangente care determinau lungimea vibrantă a coardei, pusă în acțiune printr'o specie de arcuș.
- Hierodram, din gr. = dramă sacră, v. *Oratoriu*.
- Hierofonos, nume dat la Greci (ἱερόφωνος) cîntăreților templului.—Factura modernă a dat numele de *H.* sau *Herofon* unui din miclele instr.-e cu lame de oțel, cu manivelă și cu muzica

notată pe discuri de carton sau de metal perforate.

Hilthorn sau *Hüfthorn* (germ.) mare corn de vânătoare făcut dintr'un corn de animal. De obicei se poartă apinat printr'un cordon de git, spinzurind astfel pe șold, de unde numele (*Hüste* = șold).

Him v. *Hiven*.

Himencu v. *Imeneu*.

Himenes v. *Imeos*.

Himn v. *Imn*.

Himnerofon, sau *Hymnerophon* nume dat de mecanicul danez Riffelsen, în 1812, unui instr. în care sunetele ȳerau produse de o serie de discuri metalice, prin rotațiunea unui cilindru.

Hipati sau *hipate* nume dat la Greci (*ὑπάτη*) notelor celor mai grave din cele două teracorde *meson* și *hipaton* (*ὑπάτων*) care însuși se dădea tetracordului celui mai grav. (v. *Greci*).

Hiper, particula greacă (*ὑπέρ*) ce se adăugea pe lângă unui termen muzical și corespunzând particulei moderne *supra*. Pusă pe lângă un interval, arăta că acel interval ȳera considerat în sus. Astfel *h.-diapason*, *h.-diapente*, *h.-diatesaron*, *h.-ditonos* exprima *octava*, *quinta*, *quarta*, *terța superioară*. Pus pe lângă un nume de mod, se raportă la scări transpuse, exprimind de obicei scara transpusă cu o quartă mai sus.

Hiperboleon (*ὑπερβολαίων*) numeau Grecii (v.) tetracordul cel mai acut al sistemului lor.

Hiperdiezeuxis se numea la Greci

(v.) separațiunea (v. *Diezeuxis*) de o octavă între cele două tetracorde *hipaton* și *hiperboleon*.

Hipo, prep. greacă (*ὑπό*) ce se adăuga pe lângă unui termen muzical și corespundea prep. moderne *sub*. Pusă pe lângă un interval, arăta pogorirea. Astfel *h.-diapason*, *h.-diapente*, *h.-diatesaron*, *h.-ditonos* exprima *octava*, *quinta*, *quarta*, *terța inferioară*. Pusă pe lângă numele unui din modurile principale, indica modul aflător cu o quintă mai jos. Astfel de ex. *dorică* ȳera octava mi_2-mi_3 , *hipodorică* ȳera octava la_1-la_2 . În scările transpuse însă și în tonurile bisericești ale Evului mediu, H. indica scara cu o quartă mai jos. Astfel dacă scara *dorică* transpusă ȳera fa_2-fa_3 (cu 5 bemoli) scara *hipodorică* corespunzătoare ȳera do_2-do_3 (cu 3 bemoli); în tonurile bisericești, *doric* se numea primul ton, octava re_2-re_3 , *hipodoric* ȳera al doilea, octava la_1-la_2 .

Hipocritica se numea la Greci (v.) partea muziceii care se ocupa cu arta dramatică, atit în ce privește declamațiunea și cîntul, cit și în ce privește mișcările și mimica.

Hipodizeuxis se numea la Greci intervalul de o quintă format dintr'un tetracord și tonul de desunire (v.) ce separa tetracordele *hipaton* și *diezeugmenon* sau *meson* și *hiperboleon*. Hipodorian sau *Hipodoric*, nu-

me dat la Greci ($\text{\textcircled{H}}\text{\textcircled{P}}\text{\textcircled{O}}\text{\textcircled{D}}\text{\textcircled{O}}\text{\textcircled{R}}\text{\textcircled{I}}\text{\textcircled{A}}\text{\textcircled{S}}$) și în cîntul plan (lat.: *hi-* *podorius*) modulului sau speciei de octave



Acest mod iera calificat de cei vechi ca „mîndru, superb, sincer, simplu, măreț, de o sonoritate gravă”. Unii autori îl numesc și *eolic* (v.). Modul minor modern nu iese decît H.-ul căruia i s'a alterat gradul 7 pentru a avea sensibilă, schimbîndu-se astfel și caracterul. În psaltikie se dă numele de H. glasului al cincilea, lătu-rașul glasului întăi; în practică însă atît glasul întăi, cit și al cincilea, cit și acele al treilea, al patrulea și al șap-telea nefiind decît minorul fără alterațiunea gradului 7 nu sînt altă ceva decît H.-ul. Astfel multe melodii populare (între cari și „Deșteapta-te Romîne”) și cîntări religioase sînt în acest mod. În cîntul plan faimoasa melodie *Dies irae* (v.) și unul din fragmentele de muzică antică parvenite pînă la

noi, acel atribuit lui Pindar, sînt încă în H. Compozitorii moderni asemenea s'au servit de acest mod, unii în fragmente mai importante (Berlioz în *l'Enfance du Christ*, Saint Saëns în *les Noces de Prométhée*, Gounod în balada din *Faust* ș. a.) alții întrebunțînd numai cadența h.-ă (Berlioz în *Invocațiunea naturei* din *la Damnation de Faust*, A. Thomas în cîntecul groparilor din *Hamlet* ș. a.).

Hipocolian sau *hipoeolic*, unul din vechile moduri grece, al patrulea după nomenclatura lui Alipius, numit încă și *hipolidian* grav. În cîntul plan, după Glarean, iera tonul al unsprezecelea, plagalul eolianului, cu alte cuvinte scara $mi_2 - mi_3$ cu finala la_2 .

Hipofrigian se numea la Greci ($\text{\textcircled{H}}\text{\textcircled{P}}\text{\textcircled{O}}\text{\textcircled{F}}\text{\textcircled{R}}\text{\textcircled{I}}\text{\textcircled{G}}\text{\textcircled{I}}\text{\textcircled{A}}\text{\textcircled{N}}$) specia de octavă



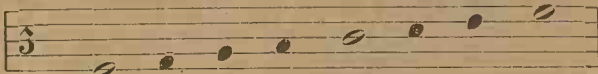
cu alte cuvinte gama lui *sol* cu *fa* natural, gama majoră fără notă sensibilă. Iera calificat de cei vechi ca „pasionat, entusiast, religios, estatic”. Iera numit și *ionic*. Deși se pretează admirabil armonizării, mai nu sînt exemple de întrebunțarea lui la compozitorii moderni.

În schimb multe melodii populare și melodiile cîntului plan din tonurile 7 și 8 sînt în acest mod. Numai în cîntul plan numele de *hypo-phrygius* se dă tonului al patrulea, scara lui *si* cu finala *mi*. În psaltikie numele de H. iese dat glasului 7.

Hipoastian, *hypoionian* sau *hipoionic*, unul din vechile moduri grece, al doilea după nomenclatura lui Alipius, numit și *hipofrigian* grav. În cîntul plan s'a numit tonul al

doisprezecelea, scara lui *sol* cu finala *do*.

Hipolidian sau *hipolidic* nume dat în muzica greacă (*ὑπολιδικός*) speciei de octavă



cu alte cuvinte scara lui *fa* (cu *si* natural). Iera singura gamă greacă bazată pe tonică și avînd o sensibilă. Prezența tritonului format cu tonică (*fa-si*) dă acestui mod un caracter aspru și i-a valorat epitetul de „bahic, îmbătător”. Filosofii nu-l gustau de loc și Platon îl alungă fără cruțare din republica sa. În muzica populară și la compozitorii moderni exemplele sînt mai rare decît

pentru *hipodorian*; în schimb ie unul din modurile întrebuintate de Beethoven: în celebrul adagio din quartetul 15. Introducerea lui *si* ♮ în gama H.-ă a dat naștere tonalității moderne. În cîntul plan (lat.: *hipolydius*) s'a numit tonul al 6-le, scara lui *do* cu finala *fa*, iar în psaltikie glasul al 6-le, cromatic oriental.

Hipomixolidian, la Greci (v.) se numea scara



Se confunda cu doricul. În cîntul plan s'a numit astfel (lat.: *hypomixolidius*) tonul al 8-le, scara lui *re* cu finala *sol* iar în psaltikie glasul al 8-le (*hipomilesian*).

Hipoproslambanomenos se numea la Greci o notă adăugată mai jos de *proslambanomenos*, cu alte cuvinte un *sol*₁, care a dat numele seu, Γ, întregului, sistem muzical (v. *Gama*).

Hiposinate (gr.: *ὑποσυναρτή*) se numea la Greci legătura a două tetracorde printr'un al treilea care avea cu fiecare cite o notă comună. Aceasta se întîmpla

cu tetracordele *hipaton*, (*si-do-re-mi*) *meson* (*mi-fa-sol-la*) și *sinemenon* (*la-si ♯-do-re*).

Hiposkenion (*ὑποσκήνιον*) se numea în teatrul grec partea de sub scenă rezervată mașinăriiilor.

Hipostas v. *Ipostas*.

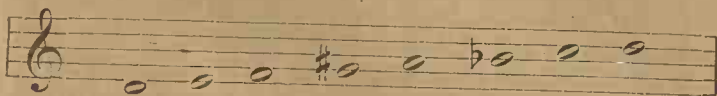
Hipsil v. *Ipsil*.

Hiron-clasma v. *Ipostas*.

Hirtia întrebuintată în muzică ie linietă cu portative fie dispuse la distanțe egale, fie împerechiete cite 2, pentru muzica de piano sau harpă, sau grupate cite 3, pentru voce sau un instr. cu acompaniament de piano, și

alte dispozițiuni. În comerț se poate găsi hirtie cu 8 până la 30 de portative pe pagină, și în diferite mărimi. Se deosebesc 2 formate: *francez*, cînd înălțimea iese mai mare decît lățimea, și *italian* sau *oblong*, în cazul contrar.

Hlis, în terminologia germ.-ă = *si* diez.



numai teoricianii consideră pe *di* diez ceva mai sus de *sol* # și pe *zo* ifes. ceva mai jos, așa că aceste trei sunete ar forma un grup foarte strîns (v. *Glas*), o specie de amalgamă.

Hiscen v. *Hiuen*.

Hlisis, în terminologia germ.-ă = *si* dublu diez.

Histrion (fr.), cuvînt de origine etruscă, servea la Romani (lat.: *histrion*) pentru a denumi o specie de actori primitivi cari reprezentau piese numai prin ajutorul dansului și al schimelilor. La 364 înainte de Era noastră iese apar pentru prima oară la Roma, veniți din Etruria pentru a lua parte la jocurile romane (*ludi romani*).

Mai tîrziu au început a reprezenta farse cu cîntece și acompaniați de fluier. Cînd însă au început a se juca piese regulate (pe la 237 în. de Chr., prin Liviu Andronicus), histrionii au dispărut, remîinindu-le numai numele aplicat actorilor în sens batjocoritor.

Hisar, în psaltikie, numele unei ftoale, a cărei semn iese ~~G~~; se pune pe *ke* și are de efect a face pe *di* diez și pe *zo* ifes, transformînd scara diatonică într'o scară *enarmonică* (v.) care iese însă-și numele de H. Aceasta scară ar corespunde până la un punct scării

Hitoiokiu, specie de fluier japonez (v. *Teki*).

Hiuen, *Hiven* sau *Him*, instr. chinez, de origine foarte veche (după spusa cronicarilor chinezi de aproape 50 de secol), de o formă ovală, construit în teracotă; are o deschizătură pentru insuflat aerul și mai multe pentru varierea sunetelor, cari mai cu samă în registrul grav pare că au un timbru foarte melodios. Ie un străbun al *Ocarinei*.

Hlzbl., în partițiuni germ.-e, presc. în loc de *Holzblasinstrumente* = instr.-e de suflare fabricate în lemn.

H moll, în terminologia germ.-ă = *si* minor.

Ho v. *Ceng*.

Hohoe v. *Oboi*.

Hocetus, *Hochetus*, *Hoquetus*, *Ochetus* ș. a., denumiri date în Evul mediu unui artificiu al artei cîntului, care consta în aceia că nu se dădea notei valoarea iese întregă, ci trunchiată, urmată de o pauză, ca

un pronunțat *staccato*, ceia ce se asemana cu un suhiț. In sec. 15 iera dispărut, căci Tinc-tor nu-l mai menționează.— Tct acest nume s'a dat și unor compozițiuni în 2 sau 3 voci, în care textul iera hăcuit oare cum (W. Odington: dum unus cantat, alter tacet), specie de jucării ale contrapunctiștilor din sec. 12 și 13, una din cele mai vechi forme muzicale ale cărei urme se văd în forma engleză numită *Catch* (v.).

Hohflöte (germ.) joc de orgă, de 8 sau 4 p., mai rar de 16 sau 2 p.

Holzblasinstrumente (germ.) = instr.-e de suflare construite în lemn.

Holzharmonika (germ.) = Xilo-fon (v.).

Homophonie (fr. și germ.) v. *Omfoni*.

Hopser (germ.) = galop (v.).

Hoquetus v. *Hocetus*.

Horă, arie și dans popular. Se dansează în cerc de mai mulți, bărbați și femei, ținându-se de mină și făcând ciți-va pași la dreapta, ciți-va pași la stîngă, într'o mișcare liniștită, întreruptă din cînd în cînd de tro-păituri forțate sau de chiuituri; lăutarii însoțesc de multe ori aria dansului cu cuvinte. Origina acestui dans se pierde în vechime și deja la Grecii anticăi cuvîntul *Horos* (χόρος) însemna atît *cor* cit și un dans executat de un mare număr de persoane cîntînd, Muzica ho-relor populare se compune din

unul sau două perioade de cite opt tacte în $\frac{6}{8}$, într'o mișcare moderată ($\bullet = 68$) și cu ritmul



De la fluier, scripcă și cobză 'hora a trecut la aristocraticul piano, care are azi la noi un bogat repertoriu de hore. Mă-sura $\frac{2}{4}$ și ritmul aplicat unor hore



ie exagerat și nu se potrivește de loc cu mersul trăgănat al horei.

Horagia v. *Cor* și *Choragus*.

Horagion (gr.; χοράγιον) v. *Choragium*.

Horagos (gr.: χοραγός) v. *Cor* și *Choragus*.

Horaulos (gr.: χοραύλης) v. *Choraula*.

Hordotonon (gr.: χορδοτόνον) v. *Chordotonon*.

Horeia (gr.: χορεία) v. *Chorea*.

Horegia (gr.: χορηγία) v. *Cor* și *Choragus*.

Horegos (gr.: χορηγός) v. *Choragus*.

Horeios (gr.: χορείος) v. *Choreus*.

Horeuma (gr.: χορευμα), evoluțiunea corului pe scenă în teatrul grec.

Horeutes (gr.: χορευτής) = corist.

Hori sau *Hoti*, imn indian în în onoarea lui Crișna (v. *India*).

Horiambos (gr.: χοριαμβος) v. *Choriamb*.

Horifeu v. *Corifeu*.


Horn (germ. și engl.) = corn.


Hornbugle (engl.) v. *Bugle*.

Hornist (germ.) = cornist.

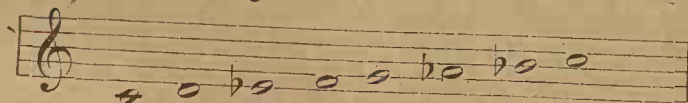
Hornmusik (germ.) = fanfară, în sensul de bandă.

Hornpipe (engl.), instr. cunoscut numai după nume. Tot astfel a fost numită o arie de dans uzitată mai cu samă în sec. trecut, în măsura $\frac{3}{2}$ cu

ritmul sincopat  sau $\frac{4}{4}$ cu ritmul



Hornquinten (germ.), nume dat de unii teoreticieni quintelor directe de genul



Holi v. *Hori*.

H quadrat, vechie denumire a becarului aplicat lui *si* (v. B).

Hroa (gr.: *χρόα*) = colorare, nume al Grecii dispozițiunea gradelor mobile în tetracord, ceia ce determina genul.

Hroma v. *Croma*.

Hromatic v. *Cromatic*.

Hsiang-ti v. *Heang-teih*.

Huara-puara, sau *Huayia-puhura*, specie de nai, făcut de piatră, găsit în săpăturile de la Palanke.

Huayalaca, specie de fluier peruvian.

Huchel (fr.), mic corn de apel,

Horodia (gr.: *χοροδία*), la Greci, cînt în cor.

Horodidascalos (gr.: *χοροδιδάσκων*), titlu dat la Greci maestrului care instruia corurile pentru o tragedie sau comedie. La început însuși autorul iera însărcinat cu aceasta, dar mai tirziu s'a lăsat această sarcină specialiștilor.

Horodincă, dans popular, o varietate a aceluși numit *De briu*.

Horos (gr.: *χορος*) iera la Greci atît cor cît și un dans executat de mulți, dansind și cîntind în același timp.

Hosana v. *Osana*.

Hosein sau *Husein*, unul din cele 12 macamat (moduri) ale muziceii arabe, corespunzînd oare cum seriei:

uzitat mai cu samă în sec. 15 și 16.

Hu-cin, instr. chinez, analog cu ravanastron al Indienilor.

Hue huelt, specie de darabană a vechilor Mexicani.

Hu-hu v. *Ur-heen*.

Huits-pieds (fr.) = opt picioare, epitet ce se dă cite o dată orgelor a căror cel mai grav joc ie de 8 p., pogorînd prin urmare pînă la *do*₁.

Hula, mică darabană indiană.

Hummelchen (germ.), după Prätorius (*Syntagma*, 1619) iera una din varietățile de cimpoi uzitate în Germania pe acel

timp, și anume avînd hargurile acordate fa_3 și do_4 și carava dînd scara dintre fa_4 și fa_5 .

Huno-sui. specie de *Ceng* (v.) uzitat în Japonia, avînd 26 de tuburi. Ie pare cea mai mare varietate.

Hunting-horn (engl.) = corn de vînătoare.

Hüpfel-polka (germ.) = Polca saltată, v. *Polka-tremblante*.

Huruk sau *Huruka* (beng.) specie de darabană indiană, cu lada în forma unui ceasornic de năsip; membranele sînt întinse prin ajutorul unui sistem de sfori.

Husein v. *Hosein*.

Hwang-teib, trompetă chineză, formată din două sau trei tuburi intrînd unul în altul, ca acele ale unei ochiane. De obicei dă 2 sau 3 sunete din seria armonicelor.

Hydraulis v. *Hidraula*.

Hymenée (fr.) v. *Imeneu*.

Hymne (fr.) v. *Imn*.

Hy. . . . v. *Hi*.

Hzb, în partițiuni germane, presc. în loc de *Holzblassinstrumente*.





I articolul plural it. bărbătesc.

Iagdhorn v. *Jagdhorn*.

Jägertrommel v. *Jägertrommet*.

Jakumo-koto, instr. japonez, specie de *Koto* (v.) cu 2 coarde.

Ialenos numeau Grecii (*ιαλενος*) un cînt funebru (v. *Trenii*).

Iamato-koto, instr. japonez, specie de *Koto* (v.) cu 6 coarde.

Iamb, picior poetic format dintr'o silabă scurtă urmată de una lungă — —; în muzică ie o formă anacrusică:



Iang-kin, instr. chinez, specie de țimbală, format dintr'o ladă sonoră trapezoidală, pe care sint întinse un număr de coarde, de obicei 28. Aceste coarde sint împărțite prin ajutorul a 2 scaunașe așezate transversal e ladă. Sunetele sint produse prin lovirea cu 2 baghete. Ie un instr. de origină modernă, de unde numele (= Kin străin). Unii autori îl numesc încă *Tseng*.

Ianiceri v. *Meterhanea*.

Iaponia v. *Japonia*.

Iastian, sau *iastic*, întrebuintat în același sens cu *ionian* (v).

Icitali v. *Tanbur*.

Icos v. *Condac*.

Ictenie v. *Ectenie*.

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

Ictus (lat. = lovitură) cuvînt întrebuintat pentru a denumi accentul inițial și cel final al unui ritm; trebuie a-l deosebi de *tesis*, care ie accentul tare al fie căruî tact și cu care chiar poate să nu corespundă, *ictus* putînd cădea pe orî ce timp al tactului.

Ideie, în muzică ie o frază sau un simplu motiv ce servește compozitorului la construirea unei compozițiuni. Facultatea de a crea idei noi, originale ie un prețios dar făcut de natură unor privilegiați și în general ie cu atît mai greu pentru un compozitor a deosebi însuși dacă o idee ie originală sau o reminiscență, cu cît găsește o reală plăcere în a se însăla singur, făcîndu-și iluziunea că a creat-o. Se vād însă compozițiuni cari, deși bazate pe idei străine (motive populare ș. a.) sau pe simple reminiscențe involuntare, prin arta cu care sint expuse și dezvoltate aceste idei și prin situațiunile în cari sint aduse, devin cu mult superioare compozițiunilor însăși din cari sint împrumutate; astfel se poate spune chiar că arta muziceî moderne constă mai mult în

variațiunea expunerii și a devoltării ideilor, în bogăția legăturilor armonice ce le însoțesc, în combinațiunile cu adevărat nestirșite ale paletei orchestrale. Totuși banalitatea ideilor sau lipsa lor de ori ce originalitate scade enorm valoarea artistică a unei compozițiuni și compozitorului care nu simte în îel această facultate creatrice și, pentru a scrie, are nevoie a *recurge* la idei străine, i se poate spune cu drept cuvânt că și-a greșit calea. Ideomelar, colecțiune de cîntări bisericesti. Un I. a fost tipărit la noi de D. Suceveanul (Neamț 1856) împreună cu Doxastrul. Idilă, mic poem cu un conținut cîmpeneș, pastoral. Unele compozițiuni muzicale căutînd a face o astfel de descrițiune încă poartă numele de I. Imitațiunea cîntului păsărilor, a murmurului apei curgînd, ecoul, sonoritatea fluierului, a oboiului și a cornului sint mijloace obișnuite ale muzicii descriptive cari nici o dată nu-și lipsesc ținta în astfel de compozițiuni. Ieniceri v. *Meterhanea*.

Ihes sau *ifesis* (gr.: ἱεσισ = pogoare) semn, ♭ , din notațiunea muzikiei, ftoara (v.) ajutoare care pus sub o vocală pogoară intonațiunea notei a doua cu un semiton; joacă prin urmare rolul bemolului. Un alt ifes, ♯ , pogoară numai cu $\frac{1}{4}$ de ton.

Il, articolul it. bărbătesc.

Ilăul a jucat un rol în istoria

muzicii și a acustice. În adevăr Nicomah din Gerasa (sec. 2) istorisește ca Pitagora ocupat fiind cu teoria raporturilor numerice ale intervalelor, trecînd pe lângă o fierărie, aude loviturele ciocanelor succedîndu-se și dînd diferite sunete, care sunete țerau tocmai în raporturi de quartă, quintă și octavă; cercetînd găsi că se lucra asupra 4 ilaie de diferite mărimi, pe care cîntărindu-le le găsi în raporturi de 1, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$ și $\frac{1}{2}$. Această legendă a fost reprodusă de la Nicomah de un mare număr de autori și chiar în sec. 16 M. Agricola o pune ca emblemă în titlul opului său *Musica instrumentalis* (1529); numai acustica modernă a dovedit inexactitatea îei. — În schimb muzica dramatică a timpurilor moderne a dat ilăului un loc în diferite scene, pentru culoare locală. Astfel l'a întrebuintat Spontini în *Alcindor* (1823). Verdi în *Trovatoare* (1853) și R. Wagner în *Rheingold*, (1869) unde în tabloul al 3-le 18 ilaie acordate resună în dărăptul scenei. Ilustrațiune nume dat mai întăi de Liszt (fr.: *Illustration*) unei fantazii pe motive din opera *Hughenotii* de Meyerbeer, și în urmă și de alții altor aranjamente analoage.

Iluzii muzicale, nume sub care unii autori cuprind muzica descriptivă, imitativă, culoarea locală, caracteristicile tonalităților ș. a.

Imbroglío (it. = incilceală) nume aplicat intrigei unor piese de teatru și chiar unui gen special de comedii în care diferitele scene astfel de incurcături formează, că prezintă publicului o adevărată enigmă din care nu-și inchipuie cum are să ieasă și a căreia desnodamint vine printr'o serie de peripeții neașteptate unele mai hazlii decit altele. Acest gen de piese de care găsim exemplele în toate epocile artei dramatice a procurat muzicanților subiectele multor librete de opere comice și operete. — În teoria muzicală se dă acest nume complicațiunii provenite din amestecarea simultanee de măsuri deosebite, a căror accent se contrariază. Astfel, de ex. pe cînd o partidă sau un grup de partide ie în $\frac{3}{4}$, alt grup ie în $\frac{4}{4}$. În operile maștrilor se găsesc exemple clasice de astfel de I.

Imbucături (fr.: *Embouchure*, germ.: *Ansatz*, *Mundstück*) în general ie partea unui instr. de suflare pe care se aplică buzele instr.-istului: La flaute și fluier, I. poartă în special numele de *gură* (v.), care poate fi o simplă tăietură practică la capătul tubului (ca la caval) sau într'o latură (ca la flaut) sau un plisc (ca la fluierul propriu zis). La oboi, sarusofon, fagot, I. ie o *ancie* (v.) dublă, care se aplică direct la capătul tubului sau prin intermediarul unui tub întors în formă de S, numit *bocal* (v.)

ca la fagot. La clarnetă, saxofon ș. a. I. ie o *ancie* (v.) simplă, care se aplică direct la capătul tubului, cioplit în formă de *plisc* (v.).

Dar instr.-e cu I. se numesc în special acele, cari făcute dintr'un tub mai mult sau mai puțin lung sau dintr'un alt corp prezintînd o capacitate de aer, buzele instr.-istului, aplicate la capătul tubului, joacă rolul de ancii sonore, vibrează și provoacă vibrațiunii în colona de aer, producînd sunetul.

Cel mai simplu și cel mai vechiu instr. cu I. ie desigur conca (v.) marină, în care buzele aplicate direct provoacă sunetul și care a fost întrebuintată din adincă antichitate ca instr. de semnale. Tot astfel sint unii corni primitivi, la cari o simplă tăietură practică la capăt servește de I. Dar la instr.-ele formate dintr'un tub de oare care lungime, I. are forma unei mici leici ce se adaptează la capătul tubului opus pavilionului. Iea joacă un mare rol în puritatea și ușurința intonațiunii și instr.-iștii îi poartă mare grijă. Partea cea mai largă a acestei I. poartă numele de *basen*, iar cea mai îngustă, de unde începe lungimea proprie a tubului instr.-ului, *grăunte*. Forma ie influențează mult asupra timbrului instr.-ului și aceasta ie ușor de înțeles cînd ne gîndim ca în ie își ieau naștere undele sonore. Basenul emis-

feric și grăuntele în unghi, al trompetei, contribuie a da acesteia timbrul ieî pătrunzător, strălucitor; cu cit unghiul grăuntelui se rotunzește, basenul devine mai adinc, și timbrul ie din ce în ce mai puțin pătrunzător, mai puțin strălucitor (trombon, cornet, saxhorni); timbrul ie din ce în ce mai moale, mai dulce cu cit basenul se apropie mai mult de forma conică a basenului cornului, al cărui grăunte ie atit de rotunzit că se confundă cu intrarea tubului, ceia ce concură a da cornului timbrul cel mai dulce din toate instr.-ele cu I.

Instr.-ele cu I., numite încă, deși impropriu, instr.-e de alamă, pot fi *naturale* sau *cromatice*. În instr.-ele naturale făcute dintr'un tub, de corn, de lemn sau de metal, scara instr.-ului ie formată din scara armonică a sunetului dat cînd tubul vibrează nedivizat în toată lungimea (v.) lui. Extensiunea acestei scări variază cu forma tubului și chiar cu abilitatea instr.-istului, care, în instr.-ele cu tubul lung, poate ajunge până la armonica 16 și chiar mai departe. Ie de observat aici ca tuburile conice și largi produc mai ușor fundamentală și armonicile grave, pe cînd cele cilindrice și înguste nu pot produce fundamentală, dau greu armonicile grave și relativ cu ușurință pe cele acute.

Instr.-ele cu I. cu tubul relativ scurt, formate din coarne de animale, din lemn sau chiar dintr'un tub de metal, ca *goarna* (v.), cari nu dispun decit de un mic număr de armonice grave, și aceste îndepartate unele de altele, suind cel mult până la armonica 8, au fost întrebuințate în toate timpurile numai pentru semnale, la vînătoare, la resboi ș. a. Singur acele cari pot trece peste armonica 8 pot fi și au fost utilizate de compozitori; acestea sint *cornul* (v.) și *trompeta* (v.) cari, întrebuințate din adîncă antichitate, de mai bine de un secol au luat în orchestră un loc așa de important.

Cum însă aceste instr.-e naturale nu pot da decit o serie de sunete anumite, pentru a putea fi utilizate în toate tonurile, s'a imaginat a li se da tuburi de schimb, tuburi suplimentare, cari, adaptindu-se instr.-ului, îi schimbă lungimea și prin urmare fundamentală și seria armonică (v. *Tub de schimb*.)

Aplicarea tubului de schimb însă cerînd timp, factorii au căutat și au găsit mijloace pentru a modifica instantaneu scara armonică și a transforma astfel instr.-ele naturale în instr.-e cu o scară cromatică, în instr.-e *cromatice*. Aceste mijloace au variat și variază încă.

Astfel cel mai vechiu, chiar mai vechiu decit tuburile de schimb, iese *culisa* (v.) care

aplicată din Evul mediu trombonului, a fost aplicată, deși fără succes și trompetei. Apoi bortele laterale și cheile, aplicate la instr.-e de specia goarnei în același mod cum sint aplicate clarinetelor, flautelor și celorlalte instr.-e de lemn; rezultatele însă nefiind satisfăcătoare, aceste instr.-e au dispărut (v. *Bugle, Cornet*). În fine mecanismul pistonilor (v.) care aplicat mai întâi cornului a fost aplicat neintirziat și trompetei și trombonului și care a reușit chiar din goarnă să producă o întreagă familie de instr.-e care formează baza bandelor de armonie și fanfare moderne (v. *Saxhorn*).

Imeneu se numea la Greci (ἱμενεύς) un cîntec de nuntă întonat de cortegiul ce ducea pe mireasă la locuința mirelui. (v. *Epitalam*). Hesiod zice ca I.-l iera cîntat de băieți și de fete împărțiți în două coruri, iar Omer spune ca „la lumina torțelor ierau conduși mirii prin oraș și pe strade resuna I.-l”. Imeos se numea la Greci (ἱμεῖος) cîntecul celor ce scoteau apă din fîntini.

Imitațiune (germ.: *Nachahmung*), artificiu de compozițiune care constă în reproducerea de către o partidă a unui motiv propus deja de o altă partidă. Trebuie a deosebi I.-a de cea ce se numește marșe melodice sau rozalii, cari sint reproducerea unui motiv pe grade deosebite dar la o aceeași partidă. Parti-

da care propune motivul iewa numele de *antecedent*, acea care îl reproduce, *consequent*. Se poate ca mai multe partide să reproducă succesiv un motiv dat, și atunci avem mai mulți *consequent*. Se înțelege că propunerea și reproducerea trebuie să fie destul de apropiate pentru ca urechiă să poată aprecia acest artificiu, și pentru a face mai marcantă intrarea *consequentului* iewa bine a o preceda totdeauna de o pauză mai mare sau mai mică.

I.-a se poate face în unison sau la orî ce interval. Iea se zice prin mișcare *directă* sau *asemenea* cînd intervalelor suitoare ale antecedentului le corespund intervale suitoare în *consequent*, și vice versa; prin mișcare *contrară* sau *resturnată*, cînd intervalelor suitoare ale antecedentului le corespund intervale pogoritoare în *consequent* și vice versa. I.-a se poate face încă prin *creștere* sau *agravare* (v.) sau prin *diminuțiune* (v.) și încă aceste diferite moduri se pot combina între iewa astfel că putem avea *I. directă prin agravare*, *I. contrară prin agravare* ș. a. Vechii *contra-punctiști* deosebeau încă un mare număr de imitațiuni a căror caracteristice sint lesne de înțeles: *I. intreruptă* sau *alla zoppa* (în *consequent* între fie care note se intercalează pauze); *I. în contra-timp* sau *sincopată*; *I. convertibilă* (v.); *I. periodică*,

reproduceri numai de mici motive; *I. canonică, continuă, perpetuă, nesfârșită, circulară, totală, legată*, cînd reproducerea se face asupra unor fraze întregi, de o întindere mai mare sau mai mică. Dintre toate cea mai curioasă iese desigur aceea *retrogradă* (v. *Cancricans*) cînd consequentul repetă pe antecedent luîndu-l de la ultima notă către început; se înțelege că acest gen de I. nu există de cit pentru ochi și ascultătorul nu poate să-și dea samă de ȳea.

Dintr'un alt punct de vedere I.-a poate fi *riguroasă, severă* sau *constrinsă*, cînd intervalele corespunzătoare sînt de aceeași specie în consequent ca și în antecedent, cu alte cuvinte cînd unei secunde majore din antecedent îi corespunde în consequent o secundă tot majoră și așa mai departe. I.-a riguroasă nu se poate face decit în unison sau octavă, și pînă la un punct în quintă sau quartă (evitîndu-se în antecedent întrebuițarea unor grade); în alte intervale ȳea aduce totdeauna modulațiuni. Cînd însă nu se ține samă de specia intervalelor, respunzîndu-se la o secundă majoră printr'o secundă minoră, la o terță minoră prin una majoră ș. a. I.-a ȳe mai mult sau mai puțin *liberă*, mai mult sau mai puțin *neregulată*. Libertatea poate merge pînă acolo că neținîndu-se samă de desenele melodic al an-

tecedentului, consequentul nu reproduce decit desenul ritmic, ceea ce ne dă o simplă *I. ritmică*.

În perioada de înflorire a contrapunctului vocal arta imitațiunilor a luat o dezvoltare de necrezut, pînă la așa punct că pare că muzicanții nu aveau altă țintă în scrierile lor decit de a face imitațiuni. Astfel că această perioadă ne-a transmis unele compositiuni cari trebuie să le considerăm mai de grabă ca jocuri scolastice pentru a încerca răbdarea decit ca lucrări de artă. Ca o consecință artistică însă a artei imitațiunilor ȳe *canonul* (v.), care nu ȳe altă ceva decit o I. continuă și cite o dată chiar perpetuă, *Fuga* (v.) și stilul fugat, cari nu se bazează decit pe I.

În muzica modernă I.-ile joacă un rol foarte important și țin mare loc, dar ȳele sînt mai mult considerate ca un mijloc de figurațiune, ca un mijloc de a face mai interesant mersul armonic, decit ca însuși ținta și intențiunea compozitorului.

Imitativ, epitet dat stilului unui gen de muzică *descriptivă* (v.) bazat pe reproducerea, într'un mod mai mult sau mai puțin artistic, a deosebite fenomene naturale sau alte efecte de un caracter mai mult sau mai puțin pitoresc. Vîjîitul vîntului, murmurul pirăului, tictacul moriei, cîntecul păsărilor, galopul calului și atitea altele sînt efecte pe care compozitorii au

căutat a le reproduce și le-au reprodus cu mai mult sau mai puțin succes.

Deja în sec. 9 vedem pe Notker Balbulus (840—912) spunând că s'a inspirat în unele din imnele sale de astfel de fenomene naturale, ca tictacul morei (în „*Sanctus Spiritus adsit nobis gratia*“) ș. a. Imitațiunea cîntecului păsărilor ie de o dată și mai vechie, căci o găsim deja la liricii greci. Dar lăsînd la o parte aceste perioade nebuloase și ocupîndu-ne de perioada modernă a muzicii, deja la contrapunctiști din sec. 16 găsim muzica descriptivă într'o stare destul de dezvoltată și cu efecte imitative: cîntecul păsărilor, diferite strigăte, grozăviile resboaielor ș. a. și unul din cei mai de valoare muzicanți ai acestei perioade, Cl. Jannequin scrie o întreagă serie de cîtece în 4 sau 5 voci imitînd cîntecul păsărilor, descriind vînători, resboie ș. a. (v. *Franța*). Mai tirziu, în sec. 17, compozitorii cercară a merge și mai departe, introducînd alături cu păsările sbieretul diferitelor animale; apoi murmurul codrilor și al pîrăielor, picuratul ploiei, tunetul, furtuna toate găsiră loc în încercările descriptivă ale compozitorilor, dintre cari unii căzură într'un adevărat exces, pînă la aceia a nu putea spune într'un text cuvîntul „pogorit“ fără a-l însoți în muzică de o trăsătură pogo-

ritoare, contrarul pentru cuvîntul „ridicat“ sau altele analoge.

Nu poate fi nici o îndoială, aceste exagerațiuni sînt desigur condamnabile. Dar, atît cit efectele introdu-se nu iese din cadrul artei, cînd nu sînt decit imitațiuni, reproduceri, prin mijloace *muzicale*, ale unor circumstanțe caracteristice de fapt sau convenționale (v. *Culoare locala*) și nici de cum însăși realizarea acestor circumstanțe, iele nu pot desigur decit concura la expresiune, și prin introducerea lor, bucată muzicală, fie de muzică dramatică sau pur simfonică, nu poate pierde nimic din valoarea ieî dacă o are, chîiar dacă ascultătorul nu ar fi inițiat în intențiunile imitative ale compozitorului. Cadrul nu permite a detalia aceasta printr'o serie de exemple de care nu lipsesc a ne oferi scrierile măștrilor, dar unul pentru toate: simfonia pastorală a lui Beethoven va fi totdeauna un cap de operă chîiar pentru acel ce nu urmărește în ieă intențiunile ieî descriptivă și imitative, programul ieî.

Imn (gr. : ὕμνος, lat. : *hymnus*) denumire generală dată în antichitate la poemuri cîntate, de diferite dimensiuni, raportîndu-se la diferite circumstanțe ale vieței și mai cu samă la cîntări de laudă în onoarea zeilor. Astfel sînt la Evrei Cînticul lui Moise, după trecerea

Măreii roșii, acel al Deboarei, psalmii, la Greci imnele lui Orfeu, la Roma acele numite *Assamenta*, ș. a. Mai târziu vin imnele lui Omer, cari formează o tranzițiune între adevăratele imne și acele propriu literare, cari încep cu Pindar a cărui imne s'au pierdut, dar cari au avut imitatori de la cari au parvenit până în timpurile noastre diferite imne, cea mai mare parte numai texte, foarte puțin cu muzică. Aceste imne au avut în antichitate deosebite denumiri, după zeul la care se adresa: *Pean* în onoarea lui Apolon, *Diliramb* în onoarea lui Bachus ș. a.

Tot acest sens li se dă în biserica creștină, unde se dă în general numele de I. cântărilor intonate în serviciul divin. Sf. Pavel († 341) împarte cântările bisericesti în: *psalmi*, *imne* sau *laude* și *ode spirituale*. Cultul creștin fiind derivat din cultul evreu naturalmente psalmii (v.) au ținut chiar de la început un loc important. Alături cu psalmii însă de timpuriu s'au admis alte cântări cu texte luate din Scriptură; aceste cântări au luat în biserica răsăriteană numele de *imne* sau *laude* iar în cea apuseană pe acel de *cantica* (v.). Către acestea în diferite timpuri și de diferiți autori sau adăugat alte cântări, cu texte parte luate tot din cărțile sacre sau datorite numai inspirațiunii lor. Aceste cântări au fost numite

imne sau *ode spirituale*. Totuși această clasificățiune a Sf. tului Pavel nu ie riguroasă și numele de I. se dă în general cântărilor religioase ce fac parte din serviciul divin, fie cîntate fie numai recitate, și chiar în textele sacre verbul grec corespunzînd cuvîntului *imn* (ἕμνος) ie întrebuințat cînd pentru cîntarea psalmilor cînd pentru cîntări de laudă în general.

Cei întâi cari pare că au introdus oficial în serviciul divin imne spirituale au fost episcopii Ieroteu în Orient și Hilariu în Occident, ambii în sec. 4. În acest sec. 4 diferite cauze au conlucrat la înmulțirea imnelor; între acestea au fost desvoltarea ce a luat liturgia prin proclamarea creștinismului ca religie de stat, prin instituirea regimului monastic, și mai cu samă prin necesitatea de luptă în contra ereticilor.

Gnosticii și Arienii expuseseră preceptele lor în poeme cîntate pe melodii ce le făceau populare și cari contribuiau astfel enorm la respindirea lor. Bardesan (sec. 2) numai a scris peste 150 de astfel de imne. Efreu Sirul (320—379) în Edessa și Ioan Chrisostomul (347—407) în Constantinople le opuseră imne contra imne, cari cîntate mai întâi în adunările nocturne și în procesiuni sfîrșiră prin a lua loc în oficiile regulate ale bisericeii.

Immografia greacă luă o mai

mare desvoltare încă prin Sf. Andrei din Creta († 724), prin Sf. Ioan Damaschinul (700—760), prin Cosma Melodistul (sec. 8), Teofan din Nikea (sec. 9), Teodor Studitul și fratele seu Iosef (sec. 9), la epoca rezistenței contra iconoclaștilor.

Către această epocă au luat naștere marile imne numite în special *canoane*, formate de ordinar din 9 *ode*. Aceste canoane sînt compuse pentru diferitele serbători și într'o aceeași zi pot să fie mai multe chiar, prin potrivirea a mai multor serbători.

Imnele bisericești apusene se impart în *imne* propriu zise cari sînt de factură metrică, și *proze* sau *sequentia*, cari sînt formate din versuri fără măsură, dar de un număr hotărît de silabe și cu rimă. Aceste din urmă apar cu sfîrșitul sec. 9 și invențiunea lor ie atribuită lui Notker Balbulus (840—912). Cea mai mare parte au fost scrise între sec. 9 și 13 și între cele mai principale sînt *Dies irae*, *Lauda Sion*, *Stabat Mater*, *Veni Sancte Spiritus* cari au procurat compozitorilor muzicești polifonice ocaziune pentru frumoase capodopere. Cei mai renumiți autori de imne latine au fost Sf. Hilariu († 367), Sf. Ambrosiu (333—397), Fortunatus († 539), Gregoriu cel Mare (540—604), Alcuin (735—804), Carol cel Mare (742—814),

Sf. Bernard (1091—1153), Sf. Toma d'Aquino (1227—1274) ș. a.

Unele imne poartă nume speciale; astfel sînt: *I-ul angelic* sau *evangelic* = doxologia mare (v.); *I-ul Treimeii* = *trisaghion* (v.); *I-ul triumfal* = „Sfînt ieste Domnul Sabaot“; *I-ul ambrosian* = *Te Deum* ș. a.

În timpurile moderne s'a dat numele de I. la cîntări cu conținute diverse contînd mai mult pentru efect pe vigoarea și măreția execuțiunii, destinată marilor mase corale, cite o dată cu acompaniament de bande de armonie ș. a. Astfel sînt *I.-ele naționale*, imne adoptate de diferite popoare pentru a fi cîntate în solemnitățile oficiale și în alte ocaziuni, cu textul de obicei făcînd apologia suveranului și implorînd sprijinul divin ca: „Trăiască regele“, „*Bojii țării Sahvani*“, al Rusiei, „*Gott erhalte Franz den Kaiser*“ al Austriei, „*God save the King (Queen)*“ al Angliei ș. a., sau de un conținut simplu patriotic și unele chiar revoluționar, ca „*Deșteaptă-te Romine*“, *la Marseillaise*, *la Brabançonne*, „*Rule Britannia*“, „*Yankee Doodle*“ ș. a.

Imnerofon v. *Himnerofon*.

Imnograf, compozitor de imne, se zice despre autorii bisericești și *I.-ie*, arta de a scrie imne.

Imnologie, știința imnelor, care tratează despre forma lor, o-

regina lor, cunoașterea epocelor
cărora aparțin ș. a.

Imparibus (lat.) = neegale, vor-
bindu-se despre *fluire* duble (v.).

Imperfect, epitet dat cîte o dată
intervaletor de terță și sextă,
pentru că pot fi majore sau
minore și tot fiind consonante
au raporturi numerice mai com-
plicate de cit octava, quinta,
și quarta. Se mai întrebuintează
vorbindu-se despre cadență (v.)
sau despre un cânt (v. *Cantus*).
În muzica vechie se dădea încă
epitetul de I. împărțirei bina-
re a timpilor, prin opoziție cu
împărțirea ternară numită per-
fectă (v. *Imperfectiune*).

Imperfectiune (lat.: *imperfectio*)
se numea în vechia muzică mă-
surată reducerea valorii unei
note cu o treime. Aceasta avea
loc atît cînd măsura (v.) ȳera
binară (imperfectă) cit și une-
ori în măsura ternară (per-
fectă), și atunci o notă deve-
nea imperfectă adică perdea
o treime din valoarea ȳei cînd
ȳi urma o altă notă de va-
loarea imediat inferioară, sau
mai mult de 3 note egale de
această valoare imediat infe-
rioară și apoi ȳar una mai
mare sau un *punctum divisio-
nis* (v. *Notaștiunea* măsurată).

Imperioso (it.) = poruncitor, ca
termin de expr.

Impetuoso, *impetuosamente* sau
con impeto (it.) = impetuos, cu
violență, ca termin de expr.

Impins (fr.: *poussé*), în minuirea
arcusului (v.) se înseamnă prin
semnul \square sau Λ .

Imponente (it.) = impunător, cu
îndrăzneală, ca termin de expr.
indicînd mai cu samă un atac
viguros a acordurilor.

Impressario (it.) = antreprenor,
de concerte sau de teatre.

Imprimarea muziceii nu întir-
zie a urma invențiunei tipo-
grafice. Primii tipografi, în căr-
țile liturgice ș. a. ce imprimau,
lăsau loc liber pentru muzică,
și se îndeplinea, aceste lacune
cu mina. În curînd a început
a se tipări (cu roș) liniile por-
tativului pe care numai se
scrieau notele sau chiar se
imprimau cu caractere mari
direct cu mina. Cel intăi pro-
gres a fost intercalarea, în textul
cărților, de exemple muzicale
gravate într'un bloc de lemn,
ca figurele. Pare că cel mai
vechiu op parvenit până la noi
cu astfel de exemple ȳe *Mu-
sices Opusculum* de Nic Bur-
tius (1450—1520) tipărit de
Ugone de Rugeris la Bologna
1487. Tot astfel sint *Flores
musicæ omnis cantu gregoriani*
de H. von Reitlinger (1285—
1359) tipărit la Strasburg în
1488, *Practica Musica* de Ga-
fori (1451—1522) la Milan în
1496, *Lilium musicæ planæ* de
M. Keinspek tipărit la 1498 de
I. Froschauer din Augsburg ș. a.

Aceste blocuri de lemn ȳerau
grosolan gravate, ceia ce făcea
că ȳerau departe de a se bu-
cura de favoare, chiar la in-
vențiunea procedeului, care nu
ȳera întrebuintat decit pentru
opuri cari cereau o repede res-

pindire. Se prefera a se scrie colecțiunile de cinturi cu mina, pe pergament sau pe hirtie frumoasă, cu o notațiune mare, ochioasă, căci la execuțiune cîntăreții citeau toți pe partitură așezată pe un mare pupitru. Aceste colecțiuni, prin desemnurile și inițialele armate ce aveau, și prin grija cu cari îerau scrise, îerau adevărate obiecte de artă.

Adevărată imprimare a muziceii nu datează decit de la aplicarea caracterelor mobile. Cel întâi care întrebuiță caractere de metal turnat a fost Ottaviano Petrucci (1466—1523) din Fossombrone. În prefața primului opțipărit de iel (*Harmonice musicæ Odhecaton*, 1501, care ie o colecțiune de compozițiuni a maiștrilor flamanzi) spune că în încercările lui a avut a se folosi de sfaturile lui Bart. Budrius din Capodistria. Modul lui de imprimare cerea un dublu tiraj: portativul mai întâi, și numai în urmă notele, textul și celelalte semne. Opurile imprimate de Petrucci sînt modele în ceia ce privește tiparul, prin frumuseța, claritatea și corectitudinea lui.

În Germania asemenea s'au făcut încercări în această direcțiune deja din sfîrșitul sec. 16; un Misal tipărit la Würzburg în 1484 pare că ar avea notele de cînt plan pe un portativ de 4 linii imprimate astfel și unii opinează că *Li-*

lium musicæ planæ de care am vorbit mai sus ar fi astfel imprimat. Totuși ceia ce ie constatat ie că deja în 1507 în Germania se caută a se aduce o perfecționare procedeuului, și anume Erh. Oeglin din Augsburg imprimă simultaneu notele și portativul în odele lui P. Tritonius, cu caractere de lemn. În 1512 iel reveni la caracterele de metal cu dublu tiraj. Tot acest sistem a fost întrebuițat și de Pet. Schöffer din Mainz în 1513.

Imprimarea cu caractere mobile avu o influență și asupra modului de a scrie notele, și anume aceleasi caractere trebuind a servi cu cozile în jos și în sus, s'a lăsat la o parte deosebirea de direcțiunea cozei în privința valorii notelor.

În curînd noua artă avu mulți reprezentanți atît în Italia și Germania cit și în Franța și Țările de jos.

Astfel au fost pe lingă cei deja citați: I.-A. Junto la Roma, Gardane și fiii sei precum și Ric. Amadino la Veneția ș. a. În Germania: Hieronim Formschneider zis Graphäus (†1556), J. Petrejus (†1550) la Nuremberg, Ad. Berg (†1550) la München, G. Rhan (†1548), la Wittemberg, ș. a. În Țările de jos: Tylman Susato (1564), P. Phalesius (†1579) ș. a. În fine în Franța cel mai vechiu tipograf muzical a fost P. Attaignant, către 1525; apoi Adrien Le Roy, G. Le Bé, care

către 1544 reluu metoda dublului tiraj; N. Duchemin, care în 1550 publică minunata colecțiune de mese a compozitorilor școalei franceze; Granjou la Avignon; Rob. Ballard fondatorul (în 1533) faimoasei case care mai tirziu deveni unica tipografie privilegiată și tipări mai toată muzica din epoca lui Ludovic XIV.

Totuși acest gen de imprimare prezintă mari inconveniente. Între altele pe acela că prin modul de turnare a caracterelor, o singură notă cu coada ȳi ocupa toată înălțimea portativului. Astfel primul avint ce luă stilul polifonic al orgăi trebuia desigur să aducă un nou gen de imprimare, care să permită a se imprima pe același portativ mai multe note suprapuse. Aceasta ȳera de prevăzut și prin faptul că în urma resboiului de 30 ani, în Germania mai cu samă, arta tipografiei decăzuse; opurile tipărite în a doua jumătate a sec. 17 sint grosolane, pe hirtie proastă și pline de greșeli. Astfel s'a căutat a se întoarce către vechiul sistem, la blocurile de lemn cari nu fusese nici o dată cu totul părăsite. Numai în locul gravurei grosolane pe blocuri de lemn, s'a adoptat mai întâi gravura mult mai fină pe place de aramă. Cel întâi care întrebuițe acest procedeu a fost Simone Verovio către 1586, la Roma. Dar numai către sfirșitul sec.

17 ȳel a fost introdus și perfecționat în Germania prin W. M. Endter din Nüremberg și în Franța prin Ballard. Către această epocă placele de aramă au fost înlocuite prin place de cositor mai întâi și apoi de zinc, metale cari permit cu mult mai mare ușurință corectura.

La început muzica pe aceste place ȳera gravată ca un desen, cu mina liberă și cum nu se putea avea ca lucrători bunȳi desinatorȳi cari să îndeplinească și condițiunea de a fi bunȳi muzicanți, lucrul lăsa de dorit și în privința corectitudinii și a frumuseței pentru ochi. Probabil acestea sint motivele cari au făcut pe J. S. Bach a-și grava însuși mai multe din compozițiunile sale.



La 1730 englezul Cluer inventă pentru gravarea notelor, literilor, cheilor, ș. a. semne, stampilele de oțel de cari și azi se servesc gravorii, reminind pentru mina liberă numai liniile de dispărțire a tactelor, cozile notelor, legăturile ș. a. mici liniuți, portativul liniindu-se cu ajutorul unei specii de trăgător cu 3 dinți (furculiță). Acest procedeu care dă o mult mai mare uniformitate lucrării a fost introdus pe continent de J. Andree din Offenbach numai către sfirșitul sec. 18 (1774).

Cit timp imprimarea muziceȳi s'a făcut cu caractere mobile, se conservase notelor forma

rombică sau patrată ce aveau și în manuscrisele din sec. 14 și 15; încercarea făcută la Avignon de tipograful J. de Channay de a le da o formă rotundă (într'o colecție de mese și inne a compozitorului Carpentras, în 1532) a rămas izolată, și numai către sfârșitul sec. 17, când s'a început a se grava pe placi de metal s'a văzut că forma rotundă ie mult mai avantajoasă și această formă a fost preferată și în urmă adoptată chiar și de tipografi. Tot către această epocă, sfârșitul sec. 17, a început a se trage liniile verticale de despărțire a tactelor.

Către sfârșitul sec. 18 compozitorul F. Gleissner se asociază cu Falter din München și aplică muzicii litografia care până atunci nu servise decât pentru titluri. Cel întâi op muzical litografiat a fost un caiet de *lieder* de Gleissner (1798). Acest procedeu de imprimare servește astăzi aproape exclusiv pentru opuri de muzică pur instr.-ală, edițiunii de lux, și rezultatele sînt cu adevărat excelente. Pentru edițiunile ordinare, partițiuni și partide separate, muzică de cînt cu acompaniament instr.-al., se preferă gravura pe placi de metal (aliaj de zinc și plumb), cari trec direct sub presă. Numai la edițiunile mari, sub a căror tiraj placi de metal s'ar uza prea tare, se combină zincografia cu litografia, adică

de pe placi de metal se trece mai întâi cu cerneală chimică pe piatră și apoi de pe aceasta se face tirajul pe hîrtie.

Pentru cărțile de școală însă și opurile cu text mult, ie preferabil sistemul tipografic, cu atît mai mult că pe la 1755 acest sistem a primit o perfecționare care-i permite a fi aplicat la orî ce gen de muzică. Această perfecționare, datorită lui Got. Em. Breitkopf din Leipzig, constă în aceea că o notă ie formată din mai multe fragmente: capul, , coada și cirlișul . Acest mod de zaț ie mult mai migăios și mai costisitor decît vechiul procedeu, dar și rezultatele sînt mult mai elegante, și în privința prețului face concurență gravurii.

Impromptu (fr.), propriu ie sinonim cu improvisație (lat.: *in promptu* = la dispoziție, sub mîna) și se da mai întâi ca nume unor mici compozițiuni fără formă hotărîtă, presupuse ca improvizate. În timpii moderni s'a dat acest nume unor compozițiuni, ca formă constînd din două părți cu repetarea celei dintăi, sau chiar din trei părți, ca menuetul, dar fără ritm special. Mai cu samă în muzica de piano se întînesc de aceste compozițiuni, formă pusă în modă prin Chopin, Schubert, Heller ș. a.

Improperia (lat. = muștrări), antifoane și răspunsuri ce se cîntă în biserica romană vineri

dimineata în septămina patimelor. Textul ie o lamentațiune a lui Isus pe cruce iar muzica melodie gregoriană. În 1560 Palestrina a prelucrat aceste melodii în mai multe voci, în acorduri simple, notă contra notă; această prelucrare se execută și azi în capela sextină.

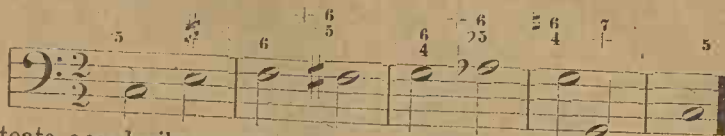
Improprietas v. *Proprietas*.

Improvizatie, execuțiune fără preparație și fără anotațiuni prealabile, ci simplu *ex improvise* (lat.) = pe negindite, fără veste. Totuși I. urmează o formă anumită oare care, și cere prin urmare o intensă concentrațiune a imaginațiunei, cea ce o deosebește de *fantazie* (v.), care ie de o libertate complectă de formă, ne ascultind decit de gustul și capriciul compozitorului, o specie de caleidoscop de figuri și dezvoltări muzicale. Un gen intermediar între I. și *fantazie* ie tema cu variațiuni, serie de infățișeri ale aceleiași obiect, lucrare accesibilă ori căruși muzicant. Din contra adevărata I. cere de la cel ce o practică pe lângă facultatea de a crea motive noi (v. *Ideie*), arta de a le desvolta și prezența de spirit pentru a putea trage instantaneu foloase din aceste motive prin artificiile ce-i pune la dispoziție știința sa, condițiuni ce implică lungi studii asupra compozițiunei. Astfel cei mai mari maiștri s'au glorificat cu titlul de *improvizatori*; J.-S. Bach, Hän-

del, Beethoven s'au comportat în aceasta într'un mod cu adevărat uimitor. În timpurile mai noi Hummel, F. Hiller, Taubert, C. Reinecke, Saint-Saëns ș. a. au fost calificați de improvizatori incomparabili. Piano și orga sint instr.-ele proprii I.-ilor și mult timp una din probele de maiestrie a unui muzicant iera acea de a improviza o fugă pe o temă dată. Dar mai cu samă în studiul orgăi, care prin multimea timbrelor și facultatea emisiunei simultanee a unui mare număr de sunete permite artistului a-și desvolta resursele științei și imaginațiunei sale, se consacră un timp special exercițiilor de improvizare, astfel că în general organistii sint cei mai de valoare improvizatori. De multe ori însă se văd mai cu samă printre piarisiți de acei cari fără a fi primit o educațiune muzicală complectă, așa zis improvizează cu multă ușurință, înlocuind condițiunile enumerate mai sus prin practica instr.-ului și o bună doză de îndrăzneală. Mai cu samă copii sint adese dotați de o ușurință de improvizare uimitoare, care însă adese dispere de îndată ce au abordat studiile serioaze. Acest gen de muzică produce mai totdeauna efect asupra ascultătorilor, dar, o dată notată, pierde mai totdeauna tot farmecul ieși și în aceste compozițiuni joacă mai mare rol memoria decit inven-

țiunea: fraze banale, formule melodice și armonice cari au defilat sub degetele a nenunțate așa ziși improvizatori. Astfel slabele rezultate ce au obținut inventatorii de melografe (v.), de *improvizatori* mecanici sau mai bine zis de *înregistrații* de improvizațiuni, nu sînt de loc desiluzii prea amare pentru artă.

Numele de I. se dă încă uneori unor mici compozițiuni mai cu samă pentru piano, în același sens cu *impromptu*.
Imprumul, se zice, în studiul armoniei, despre acordurile cari tot fiind străine tonalității frazei din cari fac parte, nu determină însă o modulațiune. Astfel în fraza



toate acordurile cu note alterate sînt acorduri de imprumut. Scopul introducerii lor ie ușor de înțeles: varietatea în armonie. În general se imprumută de la tonurile relative. Modul major imprumută foarte adese ori acorduri (în special acele de pe gradele 2, 4 sau 6) de la omonimul minor. Reciproca dă cele mai de multe ori rezultate puțin satisfăcătoare.

Înădușit, epitet dat unui sunet a cărui sonoritate ie micșurată, fie printr'un defect de emisiune, fie printr'un mijloc oarecare, pentru efect. — Surdinele (v.) aplicate unor instr.-e. au acest scop. La piano *înădușitoarele* au alt efect. Acestea constau din mici bucățele de lemn învălitate cu postav cari se razemă pe coardă. Cînd degetul apasă pe tastă, înădușitoarea ie ridicată și coarda vibrează în libertate; dar imediat

ce tasta ie părăsită, înădușitoarea cade pe coardă și-i suprimă instantaneu sonoritatea. Pedala mare suprimă acțiunea înădușitoarelor astfel că coarda nu numai vibrează în libertate, dar toate înădușitoarele sînt rădicate, coardele corespunzînd armonicilor coardei lovite vibrează prin simpatie. — În partițiuni se întilnește cuvîntul I. (fr.: *étouffé*, germ.: *gedämpft*) pe portativele instr.-elor de percusiune: cimbale, tam-tam, dărăbăni, și însemnînd ca în dată ce s'a atacat sunetul să fie suprimat, la cimbale apropiindu-le de piept, la dărăbăni atingîndu-le cu mina ș. a.

Înălțime, una din calitățile sunetului și anume rangul ce-l ocupă un sunet în scara generală. Astfel un sunet se zice mai *înalt* decît un altul cînd iel ocupă în scara generală un rang mai îndepărtat de punctul de plecare decît celalt, acest

punct de plecare fiind sunetul produs de cel mai mic număr de vibrațiuni pe secundă (v. *Limită*). Astfel înălțimile sunetelor sînt în raport direct cu numărul vibrațiunilor lor; o urechă cit de puțin muzicală apreciază foarte ușor diferența de înălțime a sunetelor; științific această diferență se determină prin ajutorul aparatului numit *Sirenă* (v.). Pentru determinarea locului ce ocupă un sunet în scara generală, a înălțimii lui, această scară ie împărțită în octave (v. *Alfabet, Claviatură, Indiciu*) astfel că ie de ajuns a spune numele sunetului și octava din care face parte; din nefericire însă autorii întrebunțează diferite sisteme pentru determinarea diferitelor octave (v.).

Deși înălțimea ie o proprietate relativă, și un sunet calificat de înalt cînd ie chestiune de o voce sau un instr. poate fi grav cînd il raportăm la altă voce sau alt instr. (v. *Grav*), totuși ie obiceiul a se da în general numele de *sunete înalte* sunetelor din octava $do_4—do_5$, acele din octavele $do_5—do_6$ și $do_6—do_7$, numindu-se *supra-înalte* (v. *Regiuni*). De aici epitetul de *înalt* se aplică și vocii sau instr.-elor a căror registru de putere ie în aceste regiuni ale sistemului muzical, și chiar în extensiunea fiecărei voci sau instr. se deosebește un registru (v.) înalt și chiar unul *supra-înalt*, cari cuprind

sunetele cele mai înalte ale acestei extensiuni.

Incalzando (it. = urmărind), termen de expr. echivalînd cu *stringendo* = grăbind.

Incarnatus (lat.), nume dat în mesele muzicale la prima parte din *Credo* (v.).

Incatenare, relațiune între două acorduri, trecere de la un acord la altul. În studiul armoniei această relațiune ie considerată ca efectuată între fundamentalele acordurilor, ori care ar fi notele cele mai grave. Astfel în acest ex.



între acordurile întâi și al doilea avem o I. prin quintă suitoare, fundamentalele fiind *do* și *sol*, între al doile și al treile o I. prin quintă pogoritoare, fundamentalele fiind *sol* și *do*.

În considerațiunea calității I.-ilor trebuie a ținea în samă mai întâi intervalul prin care se face această I. și apoi calitatea gradului căruia aparține acordul al doilea. Astfel I.-ile sînt calificate de *ordinea întâi, excelentă*, cînd sînt efectuate prin terță pogoritoare, quartă sau quintă suitoare sau pogoritoare, ori care ar fi calitatea gradelor puse în prezență. Cînd I. se face prin terță suitoare sau secundă suitoare sau pogoritoare, ie calificată de *ordinea a doua, bună*, dacă se trece la un grad

bun, și de ordinea a treia, rea, dacă se trece la un grad reu. Timpul din măsură pe care se prezintă noul acord, starea în care se prezintă, influențează a face tolerate aceste încatenări de ordinea a treia, și în I.-ile modulante trebuie a ținea mai cu samă cont de calitatea gradului căruia aparține acordul al doilea. Astfel de ex. în *do* major încatenarea acordurilor de pe *do* și *mi* ar fi calificată de ordinea a treia, prin *terță* suitoare, *mi* fiind un grad reu, și n'ar fi corect tolerată decit dacă acordul de pe *mi* s'ar prezinta pasajer, pe un timp slab, sau în returnarea întâi. Dacă însă aceasta ar fi în *mi* minor, acordul al doilea ar fi acordul tonic și I. calificată de ordinea a doua. Asemenea dacă pe *mi* în loc de a pune un acord minor (*mi-sol-si*) am pune un acord major (*mi-sol[♯]-si*) am avea o încatenare de ordinea a doua, acest acord astfel prezentat n'ar putea decit se provoace o modulațiune, impunându-se ca unul din cele trei grade bune (în *la*, în *mi* sau în *si*). Explicațiuni mai amănunțite sint de domeniul armoniei.

Inchidere, la cadențe, ie rezoluțiunea ultimului acord al formulei pe acordul tonic sau pe alt acord, după care se clasează cadențele (v.). Ca figură de ornament iese un grup de două note mici, brodăria inferioară și nota reală care se

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

rezolvă repede pe nota ce urmează; își țieau valoarea de la nota precedentă și se întrebuintează foarte adese la sfârșitul trilurilor. Astfel



Se execută



Inchis, epitet dat tuburilor cari au un capăt astupat, ca tuburile năului de ex., prin opoziție cu acele cari au ambele capete libere, ca trișca, cavatul și mai toate intr.-ele de suflare. Cea mai simplă idee de un tub I. ne-o dă cheia borică. Sunetul unui tub I. ie oitava gravă a tubului deschis de aceeași lungime, sau pentru a avea sunetul dat de un tub I. am avea nevoie de un tub deschis de două ori mai lung. Astfel de ex. un *do*₁ ar fi dat de un tub închis lung de 1 m. 315 mm., pe cind tubul deschis ce ar da acest sunet ar fi de 2 m. 63 cm. Ie cea ce face ca tuburile I.-e sint preferate în orgă mai cu samă, pentru jocurile grave, pentru economie, căci un joc de 32 p. ie reprezentat în realitate prin tuburi închise de 16 p. În factura instr.-ală li se dă în spe-

cial acestor tuburi de orgă numele de *burdon*, din cauza timbrului lor mai mult sau mai puțin întunecat, *biziitor*.

O particularitate a tuburilor închise ie că iele nu dau decit armonicele de rang nepăreche, din cauză că la capătul astupat nu se poate forma decit un nod de vibrațiune, ceia ce nu permite diviziunea tubului decit în părți de număr nepăreche: 3, 5, 7 ș. a. (v. *Tub*). Aceasta ie cauza pentru care naul *quin-tează*, adică sare la duodecimă și nu octaviază ca fluierul și celelalte instr.-e. Singur clarneta dintre instr.-ele orchestrei moderne se comportă în această privință ca un tub închis: ie cauza pentru care ie a are sunete așa de grave relativ cu lungimea ie: re_2 , sunetul cel mai grav al unei clarnete în *si* \mathcal{D} ar cere o lungime de tub teoretică de 1 m. 17 cm. pe cind clarneta n'are în realitate de cit 0 m. 585 mm. Dar tot aceasta ie și cauza pentru care necesitează un așa mare număr de chei, ceia ce implică un de-gitat așa de complicat: între fundamentală și prima armonică (duodecima) fiind 18 semitonuri ie necesitate de 18 borte laterale, dintre cari 5 acoperite direct de degete și 13 cu ajutorul cheilor.

Epitetul de I. se dă încă canoanelor scrise pe un singur portativ, avind numai semne indicind momentul intrării celorlalte voci, cari naturalminte

au a executa aceiași melodie (v. *Canon*).

Incisă (fr.: *Incise*) nume dat de unii autori fragmentelor de fraze formate din două tacte.

Incomposita (lat.) = fără ordine, epitet dat de teoricianii vechi unei fugi a căreia temă nu merge prin grade unite, prin opoziție cu *composita*, a căreia temă merge prin grade unite.

Incrucișare se numește în studiul armoniei intervertirea momentană a ordinului natural al diferitelor voci. Astfel dacă se dă basului note mai înalte decit tenorului sau acestuia mai înalte decit altistului sau în fine acestuia mai înalte decit sopranelui avem I. În armonia simplă în general o I. ie defectuoasă și ca astfel interzisă începătorilor. Mai tirziu, după ce se capătă o oare care abilitate în conducerea vocilor și în diferitele artificii contrapunctice, încrucișările sînt permise, mai cu samă între părțile medii, în interesul melodic al acestor părți.

Indeciso (it.) = nehotărit, ca termen de expr.

Independat, epitet dat tonurilor ce nu intră în condițiunea tonurilor relative (v.) și modulațiunilor între astfel de tonuri. Pentru modulațiunile între tonurile I.-e folosesc acordurile enarmonice.

Independent, calificativ dat la o specie de piston (v.) aplicați instr.-elor de alamă și inventați de factorul Ad. Sax din Paris.

Index (lat.), = indiciu, întrebuintat în același sens cu *custos* (v.).
 India. S'a atribuit civilizațiunei ariene o antichitate anterioară celorlalte civilizațiuni; s'a atribuit arienilor cunoașterea și practicarea artelor și științelor într'o epocă în care nu poate fi chestiune de așa ceva la celelalte rase. Și totuși Indienii consideră muzica de origine cerească, o invențiune a zeilor cu mult anterioară acestei civilizațiuni. Zeiței Sarasvati, soției lui Brahma i se atribuie onoarea invențiunei muzice și primul instr. muzical, ie atribuit lui Nareda, fiul ie.

Primul nume de muzicant ce se citează în istoria Indiei ie acel al înțeleptului Berat, creatorul așa numitelor *Naktak*, drame amestecate cu cintece și dansuri, și autor al unuia din vechile sisteme ale muziceii indiene, sistem ce a purtat numele seu. Pare că vechia muzică indiană avea 4 de aceste sisteme, numite *mata*, cari ar fi descrise în cărțile sacre, cărți cari însă n'au fost nici o dată traduse în întregime. Mai mulți savanți au întreprins această traducere, dar s'au oprit în lucrările lor, împiedecați de obscuritatea textelor. Principalele resurse asupra anticeii muzicii indiene sînt scrierile savantului Soma: *Ragaviboda* (= știința modurilor și a instr. elor muzicale), *Ragasnava* (= oceanul modurilor) ș. a.

Sistemul indian cași toate ce-

lelalte sisteme muzicale ie bazat pe scara diatonică în limitele a 3 octave, sau mai bine zis a 3 eptacorde (*saptaka*): grav (*gana*), mediu (*madia*) și acut (*nitria*). Cele 7 grade ale eptacordului au fost personificate în 7 nimfe, *Svara* dîndu-se în solfiare fie căru grad prima silabă din numele acestor nimfe:

Sa, ri, ga, ma, pa, da, ni.

Scara întregă a fost personificată în zeita *Svara grama*, nume, care precedat de cuvîntul *maha* (= mare) ne dă numele întregului sistem muzical.

Autorii nu sînt de acord asupra corespondenței exacte a acestei serii, unii considerînd-o ca minoră (scara naturală a lui *la*), alții ca majoră, transcriind-o însă unii prin scara lui *la* (cu 3 diezi) iar alții prin scara naturală a lui *do*. Către acești din urmă se alipesc și muzicanții moderni din Bengal, cari fac să corespundă *sa* din eptacordul mediu cu *do*₃ al nostru. Împărțirea octavei în *sruti* și regula antică de diviziune a coardei pentru a obține această scară, dovedesc că ie a majoră; cit pentru faptul că *sa* ar corespunde lui *la* sau lui *do*, nuse poate preciza, indienii n'au avut nici o dată un regulator pentru fixarea înălțimei absolute a sunețelor.

Teoricianii impart octava în 22 de intervale minime numite

sruti, fiecare avind numele seu propriu ; după evaluatiunea lor, care de altmintrelea iese arbitrară, semitonul s'ar compune

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22			
[ton major	[ton minor	[jum. ton	[ton major	[ton major	[ton minor	[jum. ton	[ton major	[ton minor	[jum. ton	[ton major	[ton minor	[jum. ton

Regula antică prin care se determina exact, prin diviziunile coardei, diferitele grade ale acestei octave, dădea ca formulă numerică a acestei scări următoarea :

1 $\frac{9}{8}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{27}{16}$ $\frac{15}{8}$ 2

Sa ri ga ma pa da ni sa
în care, abstracție făcînd de gradul 6 (*da*) care iese acel al scării pitagorice, această scară corespunde exact scării noastre majore, sau mai bine zis scării fizicianilor, care are aceeași formulă afară de gradul 6 reprezentat prin raportul $\frac{5}{3}$.

Vechia muzică indiană întrebuița un mare număr de moduri, clasificate în 3 categorii. Întăi, cea mai veche, conținea modurile formate din scara naturală, ca și în muzica vechilor Greci (v.), cu alte cuvinte game bazate pe fie care grad al acestei scări. A doua conținea game bazate pe scări cu note alterate, astfel că repartizarea tonurilor și a semitonurilor nu corespundea cu nici un mod din cele 7 primitive. În sfîrșit o a treia, cuprindea tonalități bazate pe game în care lipseau unul sau două grade. Lăsînd la o parte faptul că aceste moduri sînt confundate de autori și că în diferite provincii ieseau diferite proceduri

din 2 de aceste *sruti*, iar tonul cînd din 4 (ton major) cînd din 3 (ton minor). Aceste *sruti* sînt astfel repartizate în octavă :

de clasare, iese de observat că în transcrierea lor unii autori iau după cum am spus ca bază gama majoră a lui *la*, pe cînd alții pe cea a lui *do* ; astfel de ex. modul *Carnati* iese reprezentat prin una din scările :
sol ♯, la, si, do ♯, re, mi, fa ♯, sol ♯
sau

si, do, re, mi, fa, sol, la, si,
cari în fond sînt același lucru : gama cu cele 2 semitonuri între gradele 1—2 și 4—5. Cit pentru faptul lipsei unor grade, aceasta nu poate constitui cu adevărat un nou mod ; și în muzica europeană sînt melodii cărora le lipsește unul, 2 sau chiar mai multe grade, fără ca aceasta să constituie un nou mod. Pare însă că teoricianii indiani nu ieseau de această părere, și considerînd apoi faptul că fie care notă putea fi luată drept *ansa* (tonică), de la care se putea forma o gamă după unul din modurile de mai sus, ne putem face o idee despre cantitatea enormă de moduri și game ce avea muzica indiană. Și în adevăr abstracție făcînd de numărul fabulos de 16 mii de pe timpul lui Crișna, Soma, în unul din tratatele lui, numără 960 de variațiuni posibile, cari totuși sînt reduse la 36 principale dintre cari iese alege 23 practica-

bile! Aceste 36 de moduri principale sînt personificate în 6 genuri, fii ai lui Brahma și a Sarasvati, numite *raga*, fie care avînd cîte 5 muze, numite *ragini*; din această familie de *raga* și *ragini* iesă melodiile, copii numeroși ca valurile mării.

Aceste cuvinte, *raga* și *ragini*, traduse în limba muzicală prin cuvîntul *mod*, înseamnă propriu o *pasiune*, o *afecțiune* a spiritului, și fie care ie destinată, după definițiunea lui Berat, a trezi o anumită senzațiune în ascultător. Trebuie de observat că aceste cuvinte nu exprimă însuși gamele pe care se bazează aceste diferite tonalități, ci teme, formule melodice ce determină aceste game, pe cari muzicanții brodează, stabilesc nouă cîntece, variîndu-le ritmele, adăugîndu-le melisme, amplificînd cu alte cuvinte. Iele ierau afectate respectiv la diferitele anotimpuri, la anumite ceasuri de zi sau de noapte, a provoca anumite fenomene atmosferice ș. a., și chiar azi un indian ar considera ca pe un ignorant pe muzicantul ce ar cînta într-un sezon un *raga* apropiat unei alte epoci a anului. Anecdotele și fabulele abundă asupra miraculoasei puteri expresive ale acestor melodii. În cele mai multe însă ie o frapantă analogie cu acele ale Grecilor, cari pare că le-au semanat în toate părțile sau le-au cules din toate părțile.

Ca muzică veche indiană nu există notate de cît două arii, făcîndu-se reproduce după tratatul lui Soma, tratat dispărut în urmă. Savantul indianist W. Jones dă o traducțiune; Fetis dă o altă, pe care alții propun a o modifica! Ori, cînd se vîd astfel de oameni în desacord, o concluziune naturală ie că și în privința acestei muzici sîntem în fond în același caz ca și la celelalte popoare ale antichității. Nu ie tot așa însă în ceia ce privește muzica modernă. Muzica europeană a străbătut în India și trupe de operă au dat și dau reprezentățiunii în principalele orașe. Dar și muzica indigenă, descendentă directă a anticeii muzici indiene, are partizanii ie credincioși în clasele culte, și nu numai în popor sau în pagode o găsim. La Calcuta există o școală de muzică indigenă înființată la 1871 și organizată după modelul conservatoarelor europene de către rajahul Surindro Mohun Tagore, care a contribuit mult în a face cunoscute în Europa noțiunile de muzică indiană și instr.-ele muzicale întrebuintate în India, de care a oferit minunate colecțiuni muzeelor instr.-ale din Paris și Bruxelles.

Ca și muzica antică, muzica modernă indiană se bazează pe o scară de 3 eptacorde. Iea admite notațiunea bazată pe inițialele numelor notelor, astfel că, dacā înlocuim literile

alfabetului indian prin acele latine, scara indiană ar fi reprezentată prin seria.

SRGMPDN SRGMPDN ŚRGMPDN

corespunzând scării noastre naturale începînd cu do_2 și terminînd cu si_4 . Dacă excepțional aceste limite sînt trecute, mai cu samă în transcriptiuni de muzică europeană, sunetele se reprezintă prin aceleași litere, numai avînd două puncte sub literă pentru eptacordul contra-grav și deasupra literei pentru cel supra-acut. Semnele de alterațiune sînt *komala* Δ , care joacă rolul bemolului nostru și se poate pune notelor *ni*, *ga*, *da*, *ri*, și *tivra*, N , diezul nostru, care nu se pune de cit pe *ma*. Cite o dată aceste semne sînt complectate cu un mic cerc, care le mărește efectul făcîndu-le să sune sau să poare mai mult de un semiton; sînt și aici rezultatul speculațiilor teoretice bazate pe defecte sau afectatie în intonațiune (v. *Sfert* de ton). Astfel muzica indiană dispune pe lângă scara naturală și de gamele ce s'ar putea forma cu un diez, cu 1, 2, 3 sau 4 bemoli și de scară cromatică (*Vikrita-scară-grama*).

În privința scării naturale însă se observă că practica a înlocuit regula antică de diviziune a coardei printr'o alta, mai expeditivă, dar în același timp și dînd rezultate mai puțin exacte; această nouă re-

gulă, bazată pe diviziunea prin *sruți*, dă ca formulă numerică seria:

$1^{9/8}$, $36/27$, $4/3$, $52/35$, $52/31$, $13/7$, 2
Sa ri ga ma pa da ni sa
 în cari numai gradele 1, 2 și 4 corespund vechei scări indiene și scării fizicianilor.

În general muzica a fost și este foarte cultivată în I. Dacă tradițiunea încunjură zeii de cete de muzicanți (*Indra*, *Apolon* al Indienilor, are pe lângă el 7 *gandarba* și 7 *aspera*; *Kuvera*, *Pluton* al lor, are asemenea o orchestră de *Kinara*), rajahii i-au imitat și întretin în palaturile lor trupe de muzicanți și muzicante, și unii chiar cite un poet-compozitor, *vetalika*. În pagode muzica și dansul sînt întretinute ca instituțiuni sacre și în general fiecare pagodă întretine cîntăreți și instr. iști și o trupă de *devadasis*, specii de vestale instruite în dans și muzică și dedate oficiilor liturgice.

Ca și celelalte popoare Indiene au deosebite genuri de cîntece: de resboi (*durpad* sau *kurka*), de leagăn (*palma*), ero-tice (*dudra* sau *nukta*), de amor (*keat*), în onoarea lui *Crișna* (*holi* sau *hori*), de seară (*bișnupud*) ș. a. Și mai mult încă ieși au chiar drame muzicale, acțiuni teatrale însoțite de soluri și coruri, baleturi ș. a., în a căror antichitate însă savanții indianiști nu vor crede.

Muzică populară, ariile tradi-

ționale, cari pare că se deosebesc în *rektah*, *tupah* sau *terana*, după cum sînt de origine persană, mongolă sau arabă, sînt foarte în favoare și unele nu lipsite de farmec. Voiajorii au adus multe laude acestui gen de muzică în scrierile lor și au cercat chiar a transcrie din aceste melodii.

Numărul instr.-elor muzicale îe foarte mare; catalogul muzeului instr.-al din Bruxelles numără peste o sută de varietăți, dintre cari unele sînt de o reală antichitate, pe cînd altele sînt vădite imitațiuni de instr.-e europene.

Instr.-ele de percusiune, autofone sau de membrane, s'au bucurat totdeauna de o mare favoare, ca în tot Orientul; dansul, cîntul, cultul religios sînt totdeauna însoțite de diferite feluri de castanete (*mandira*), talgere (*karatula*), clopoței (*ganta*, *gangara*) inele metalice (*nupura*), și mai cu samă dărăbăni de toate formele și mărimile (*dac*, *dayara*, *damsa*, *dol*, *dara*, *bania*, *kangani*, *panaba*, *tașa*, *nagara*, *gîtru*, *mridanga*, *huruk*, *madala*, *udukai* ș. a.). În temple mai cu samă sînt întrebuițate *gongurile* de tot felul (*kansi*, *kansara*, *gari*), cari în același timp sînt și instr.-e oficiale, sonoritatea lor puternică amintind poporului cultul lui Brahnia și inspirînd astfel respectul autorității. O serie de instr.-e foarte în favoare sînt

acele formate din lame de lemn sau de metal, sau din discuri metalice diferit acordate, lovite cu ciocanașe (*gambang*, *kineri*, *gendir* ș. a.).

Instr.-ele de suflare asemenea sînt numeroase. Sînt fluieri de diferite mărimi (*bilancoiel*, *aljoja*, *murali*, *vansi*, *otu*, *carna*, *matalan* ș. a.); oboie (*kalam*, *sanai*, *moska*) între cari cel mai original îe așa numitul *niastaranga*, instr. clasic a căruia imbucătură, în loc de a fi aplicată pe buze, îe apăsată pe git, în dreptul coardelor vocale, cari vibrînd provoacă vibrațiuni în ancie, prin simpatie; *tubri*, *magondi*, *tiktiri*, sînt denumiri ale unei specii de cimpoi, al cărui timbru are un efect miraculos asupra șerpilor: la auzul acestui instr. îei nu numai devin absolut inofensivi, dar vin ori de unde ar fi. Ca instr.-e de apel se întrebuițază diferite concă marine (*sanka*, *go-muka*, *barataca*) și coarne de animal (*sringa*); *rana-sringa* îe un mare corn întrebuițat în vechime în cult și la resboi, în muzicele militare, înlocuit în urmă printr'o imitațiune a trompetei europene (*beré*, *combu* sau *turi*), și întrebuițat astăzi, numai în ceremoniile religioase.

În instr.-ele de coarde însă varietatea îe și mai mare. Îei au instr.-e de coarde pișcate și de coarde frecate cu arcuș. Coardele simpatice cari în Europa nu au primit o aplica-

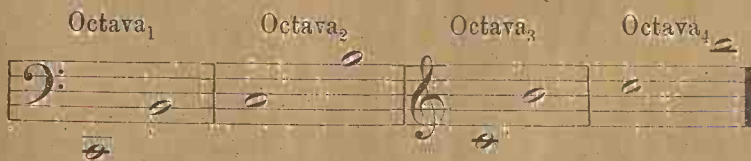
țiune decît către sec. 17, par a fi fost întrebuintate în țările indiene din timpî imemoriali și sînt și azi foarte în favoare (*taraf*). Cel mai original dintre instr.-ele de coarde ie fără îndoială acel numit *vina* (v.), a cărui invențiune ie atribuită lui Neruda, și care a servit ca tip la o mulțime altele mai mult sau mai puțin modificate, de forme mai mult sau mai puțin capricioase, dintre cari cele mai multe însă amintind forma chitarelor și ceterelor europene, adică instr.-e cu lada de rezonanță lată sau bombată, variind prin numărul coardelor și acordul lor, prin prezența sau absența diviziunilor pe tastă ș. a. Unii au atribuit Indienilor invențiunea arcușului pe care ieî îl numesc *garika*, (v.) onoare ce le ie contestată însă de alți autori. Ori cum însă ieî posedă instr.-e de arcuș, în stare rudimentară, cărora le atribuie o adincă antichitate. Astfel ie acel numit *ravanastron*, care și-ar fi trăgînd numele de la regele Cei-

lanului Ravana, care domnea acum vr'o 50 de secolî! Acest instr. a dat naștere celor cunoscutе sub numele de *uri*, *omerti*, *savoh*, *sarangî*, *esrar*, *serinda*, *șikava* ș. a. dintre cari unele sînt instr.-e perfecționate cu lăzile bogat ornamentate, de forme capricioase, iar altele ieî păstrează forma rudimentară ce le-au dat inventatorii lor.

Indicațiuni *metrice* v. *Măsură*.

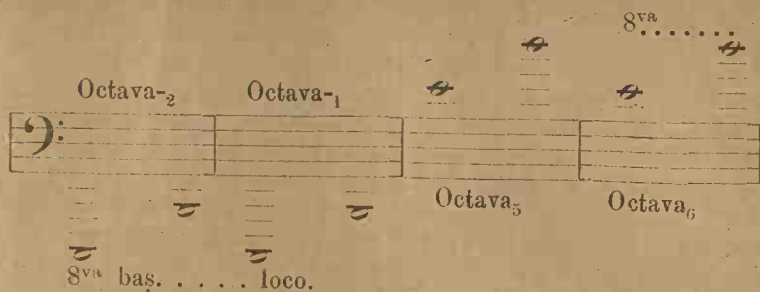
I. *metronomice* v. *Miscare* și *Metronom*.

Indiciu, mică cifră pusă jos lingă numele unei note, pentru a indica din ce anume octavă a sistemului muzical face parte, cu alte cuvinte a-i determina înălțimea absolută. Pentru aceea întreg sistemul ie împărțit în 8 octave, dintre care cele 4 mijlocii sînt accesibile atît vocilor cit și instr.-elor, pe cînd cele două contragrove și cele 2 supra-acute nu sînt accesibile decît instr.-elor. Cele 4 octave medii sînt indicate prin indicile 1, 2, 3 și 4 și anume:



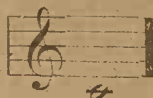
Cele 2 octave mai grave decît octava₁ sînt indicate prin indicii negativi, iar cele 2 mai

înalte de octava₁ sînt indicate prin indicile 5 și 6.



Sistemul iese complectat într'un *do*-7.

Trebuie a deosebi *indiciul*, care se pune jos și iese întrebuițat mai cu samă de teoricianii francezi, belgieni și italieni, de *exponent* (v.), care se pune sus și iese întrebuițat în notațiunile alfabetice, mai cu samă de teoricianii germani și englezi. Astfel *c*¹ și *do*₃ reprezintă același sunet:



Indirect v. *Anticipatie*.

Inegal, epitet dat contrapunctului înflorit, prin opoziție cu *egal*, dat contrapunctului notă contra notă.

Incl v. *Cheie* și *Flaut*.

Inc-kin, instr. chinez, cu coarde pișcate și cu lăda de rezonanță rotundă, de unde numele, asemănând-o cu o lună. Coardele sînt în număr de 4: *do*₁-*do*₁-*fa*₃-*fa*₃. Englezii îl numesc *Moon-guitar*.

Inferioară, epitet dat vocii celei mai grave dintr'o compozițiune în mai multe voci. Astfel iese basul într'un cor mixt sau băr-

bătesc, contraltul într'un cor femeiesc.

Infibulatio (lat.) = castrațiune (v. *Castrat*),

Inflalia (lat.) denumire generică dată de vechii scriitori instr.-elor de suflare.

Inflexiune iese proprietatea ce au unele sonore de a încunjura obstacolele ce întilnesc în calea lor, pîrziind totuși prin reflexiune o parte din intensitatea lor, cea ce produce ca un fel de umbră a sunetelor. Fără I.-a sunetelor o persoană așezată de o parte a unui zid nu ar putea auzi cea ce se petrece de cealaltă parte.

Inflorit, epitet dat contrapunctului care conține note de deosebite valori.

Inflorituri v. *Ornamente*.

Infrabas, joc de orgă de 16 sau 32 p. numit încă *Subbas*; iese de obicei pus în pedalieră și constă din tuburi închise.

Inganno (it.) = amăgire. *Cadenza per I.* v. *Cadență* ruptă.

Inglese (it.) = englez (v.).

Ingomba, specie de darabană uzitată în Guinea; iese formată d'intr'un trunchi de arbore scobit și d'intr'un sistem de frin-

ghii pentru tensiunea membranei.

Ingressa v. *Introitus*.

Inimă, la instr.-ele de coarde, v. *Pop*.

In-ku, specie de darabană chineză.

In levare (it.) = în ridicare, presupus cuvântul „minei“, denumire dată timpului slab al măsurii.

Inlocuire sau *substituțiune* se numește în jocul instr.-elor de claviatură trecerea unui deget în locul altuia pe o tastă (v. *Deștat*).

Inno (it.) = inn (v.).

Innocente (it.) = inocent, ca termin de expr.

Inquiete (it.) = îngrijat, cu nesiguranță, ca termin de expr.

Inregistrator v. *Melograf*.

Inrudit v. *Relativ*.

Inșelătoare, se zice despre *cadență* (v.) în același sens cu *ruptă*.

Insensibilmente (it.) = pe nesimțite, liniștit, ca termin de expr.

Inșiraf, una din părțile ce formează *nuba* (v.) arabă.

Inspirație se zice une ori în același sens cu *aspirație* (v. a *aspira*).

Institut de France (fr.) = Institutul Franței, ie numele marelui corporațiunii franceze de savanți și artiști formată din mai multe secțiuni numite iele însuși *academii* (v.) Secțiunea muzicală ie formată din 6 membri ordinari, un secretar și mai mult membri corespondenți. Membrii actuali sînt:

E. Reyer (n. la 1823), I. Massenet (n. la 1842), C. Saint Saëns (n. la 1835), E. Paladilhe (n. la 1844) T. Dubois (n. la 1837) și Ch. Lenepveu (n. la 1840). Ca membri corespondenți sînt: Verdi și Sgambati în Italia, Gevaert în Bruxelles, C. Cui în Petersburg, P. Benoit în Anvers, Doffès în Toulouse, Grieg în Copenhaga.

Sub numele de *premiul institutului* se înțelege o sumă de douăzeci mii lei acordată ca încurajare unui artist de valoare. Acest premiu fondat la 1859 de Napoleon se dă la fie care doi ani; cum însă merge succesiv la diferitele secțiuni, fie care din acestea nu poate dispune de ieel de cit la zece ani (fiind cinci secțiuni).

Un alt premiu de care dispune secțiunea muzicală ie așa numitul *premiul Romei* care se acordă în fie care an și în virtutea căruia titularul ie stipendiat de către stat timp de patru ani, pe care trebuie să-ı treacă parte la Roma și în Italia, parte în Germania, și în timpul căroră trebuie a prezinta mai multe partituri și alte lucrări. Cei mai mari compozitori francezi din secolul nostru au trecut prin această filieră, premiul Romei fiind decernat anual de la 1803.

Afară de aceste premii, academia muzicală dispune încă de mai multe altele, de mai mică importanță, pe care le distri-

buie pentru incurajarea și susținerea artei muzicale, în virtutea unor legate; astfel sînt premiile numite J. Cartier, Rossini, Niccolo ș. a.

Instrument muzical s'a numit ori ce aparat, care prin sine însuși sau provocînd vibrațiuni în aer, produce sunete apreciabile, sunete muzicale. Pe lângă acestea, prin extensiune, s'a mai dat încă numele de l.-e muzicale unor aparate, cari deși nu produc sunete muzicale, totuși vuietul produs de îele, îe admis în muzică în oare cari anumite circumstanțe.

Marea majoritate a instr.-elor muzicale întrebuințate astăzi își pierd originea în cea mai adîncă antichitate. Cele mai vechi sculpturi și picturi cari contribuie a ne da o idee despre primele civilizațiuni omenești, ne prezintă cu profuziune instr.-e muzicale, harpe și lăute, fluier și trompete, talgere și dărăbani. Nu se poate precisa carei clase de instr.-e aparține dreptul de primogenitură, căci în aceste anticî reprezentățiuni îele apar simultan. La Egipteni, la Asirieni găsim de toate speciile de instr.-e și în mare abundență. Evreii nu ne-au transmis reprezentățiuni grafice, dar textele lor constată marea favoare de care se bucurau instr.-ele muzicale și în special harpa cu varietățile îei. Chinezii și Indienii asemenea vorbesc de antichități fabuloase ale instr.-elor lor. La Greci

găsim peste 30 de specii de fluier deosebite, între cari fluierul dublu și fluierul lui Pan, instr.-e cari dacă n'au primit perfecționări, în starea lor primitivă le găsim și azi în minerele poporului. Tot la îei găsim *lira*, regele instr.-elor muzicale ale antichității, instr.-ul grec prin exceiență, contra căruia în zadar luptă fluierul indian. Civilizațiunea romană nu aduse nimic nou în privința instr.-elor muzicale, decît doar marea importanță ce se dădu trompetelor în sacrificii și resboaie. Dar în medaliile și monumentele romane găsim cele întăi reprezentățiuni ale instr.-ului celui mai complicat ce mintea omenească a imaginat și care conține în îel o astfel de aglomerațiune de sunete că poate fi cu adevărat comparat unei orchestre. Cele întăi secole ale Creștinismului ne dau cele întăi mențiuni despre *orgă*, care deja în primii secolii ai Evului mediu ajungea a avea peste 400 de tuburi și care joacă un rol atît de important că dă numele seu embrionului armoniei moderne (*v. Organum*).

Dar mai cu samă instr.-ele de coarde îeau în Evul mediu o mare dezvoltare, și două tipuri a aceștei clase jucară în istoria muziceii un rol capital. *Viola*, tipul instr.-elor de coarde și arcuș, a căreia urme în Europa se urcă la sec. 9, căreia unii îi atribuie o origină indiană (*v. Arcuș*), dejă în sec.

16 ne dă violina și întreaga familie suverană a orchestrei moderne, aproape în starea de perfecțiune în care o găsim astăzi. Al doilea tip ie *lăută*, care introdusă în Europa prin cruciați, dădu naștere familiei numeroase de instr. de coarde pișcate a căror favoare nu începe a scădea decit cu secolul trecut. Tot prin cruciați au fost introduse în Europa *timpanele*, singurele instr.-e de percusiune, cu adevărat muzicale. Un alt instr. remarcabil prin favoarea de care se bucură în Evul mediu și prin multele reprezentățiuni ce găsim în manuscriptele din acel timp ie așa numitul *psalterion*, care, avindu-și originea în anticele harpe orizontale, pe de o parte, cu slabe modifițiuni se menținu pînă în zilele noastre în plebeiana *șimbală*, iar pe de altă parte dădu naștere aristocraticului *piano*.

Instr.-ele de suflare se mențin astfel după cum iesă din antichitate, mult timp în Evul mediu: fluiere și oboie primitive, corni și trompete naturale dînd un singur sunet sau cu o scară foarte săracă. Cu sec. 13 vedem apărînd cele înțai instr.-e grave cu ancie, instr.-e greu de maniat, cari nu dispar decit numai după aparițiunea *șagotului* și primele lui perfecțiuni. Ca instr.-e cu imbucătură Evul mediu a cunoscut încă un mare număr de cornete de toate felurile și

cu sec. 14 găsim cele înțai urme ale trombonului, care în curînd se perfecționează astfel că ieă aproape forma actuală (cu culisă).

Marea dezvoltare ce ieă contrapunctul vocal în secolii următori, care necesită clasificarea vocilor, și obiceiul de a urmări partidele vocale prin instr.-e, făcu că în sec. 15 și 16 găsim toate instr.-ele de suflare grupate în familii numeroase, construite pe același principiu și variînd prin dimensiuni, de la sopran acut pînă la contrabas. Dar pe cînd în începutul sec. 16 deja găsim instr.-ele de coarde într'o stare vecină de perfecțiune, abia sec. 18 transformă instr.-ele de suflare astfel că să poată lupta alătorea cu iele. În 1691 Denner creă *clarneta* (v.) și nu mult după aceasta vedem trompa de vîntoare transformîndu-se în cornul de armonie (v. *Corn*); perfecționările succesive aplicate acestuia și trompetei făcură să se nască nouă familii de instr.-e cu imbucătură, în fața cărora dispărură vechile familii de cornete ce străluceau încă în sec. 17.

Sec. 19 prin invențiunea lui Böhm a sistemului de pătrundere și diviziune rațională a tubului (v. *Flaut*) transformă cu totul factura instr.-elor cu gură și a celor cu ancie, astfel că astăzi instr.-ele de suflare nu au nimic a invidia celor de coarde.

După natura corpului vibrant, toate aparatele sonore cunoscute până astăzi pot fi împărțite în 4 mari clase:

I *I.-e autofone*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea în-suși a unor corpuri solide destul de elastice pentru a putea întreține mișcarea necesară producțiunei sunetului.

II *I.-e cu membrană*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea unor membrane devenite elastice prin tensiunea lor pe cadre de forme și mărimi variate.

III *I.-e de suflare*, în cari sunetul ie produs prin mișcarea vibratoare a aerului, mișcare provocată prin ajutorul unui curent lucrind asupra unor organe speciale.

IV *I.-e de coarde*, în cari sunetul ie produs prin vibrațiunea coardelor, cari, ca și membranele, nu devin elastice și prin urmare vibrante, decit prin tensiune.

Unii autori unifică primele două clase sub denumirea de *I.-e de percusiune* sau *de lovire*, unificare improprie căci în aceste clase nu ie lovirea singurul mijloc de punere în vibrațiune, și pe de altă parte în clasa IV avem instr.-e de coarde puse în vibrațiune prin lovire. Astfel ni se pare mai nimerit a stabili aceste mari clase după natura corpului sonor.

După modul de punere în vibrațiune sau după prezența unui organ special pentru a-

ceasta, aceste clase se subîmpart în *ramuri*, cari ne dau la rindul lor diviziuni mai mici, *secții* deosebite prin natura sunetului produs, prin forma aparatului special care provoacă mișcarea vibratoare; în fine unele secții cuprind la rindul lor un număr mai mare sau mai mic de *subsecții* în cari se grupează instr.-e cari nu diferă între iele decit prin detalii de construcțiune, în formă, dimensiuni sau maniere. Terminul *familie* ie întrebuințat în clasificatiunea instr.-elor pentru a denumi un grup de instr.-e construite după același tip și nediferind decit prin dimensiuni.

I *I.-ele autofone* își au origenele în Orient și au fost introduse în Europa la epoci greu de determinat. Unele din iele, chiar în starea lor primitivă, sau după slabe perfecționări, au reușit a se introduce în orchestră. După modul de punere în vibrațiune această clasă de instr.-e ne dă trei ramuri: *lovite*, *pișcate* și *frecate*.

A. *I.-e autofone lovite*. Acestea la rindul lor se împart, după natura sunetului produs, în a) *sgomotoase*, numite astfel fiind că sunetul produs nu are un caracter muzical determinat și nu ie întrebuințat de cit numai ritmic, și b) *cu sunete determinate*.

În instr.-ele din secția a, sunetul ie produs prin lovirea

fie cu o bagheta sau cu un ciocan, fie unul de altul, cind sînt întrebuintate împerechiete. Aceste instr.-e se fabrică din lemn, din metal ș. a. materiale și cimbalele, gongul, *triumghiul*, *castanelele*, vechile *crotale* sînt atitea instr.-e cari ne pot da o idee de această secție, la cari se alipesc încă *sistrul* și diferitele instr.-e formate cu zurgalai.

Instr.-ele din secția b, deși ne dau sunete muzicale, sînt totuși mai puțin întrebuintate. Această secție se subîmparte după modul cum îe realizată lovirea în trei subsecții:

aa) direct cu ciocanașe sau cu baghete, instr.-e formate din vergi, lame, discuri, timbre ș. a. forme, din materiale foarte deosebite: lemn (*xilofon*), pietre (*king*), sticlă (*armonica*) metal (*carillon*) ș. a.

Aplicarea unei claviaturi la instr.-e din această subsecție ne procură o nouă sub secție bb, (*tipofon*, *partițiune Mustel* ș. a.) și acea a mișcării automate o a treia, cc, din care fac parte *carillon*-ele automate din turnurile cu cîsornice ș. a.

B. *I.-e autofone piscate*. Numai lame foarte fine, de metal pot fi puse în vibrațiune prin acest procedeu, care nu ne dă decit instr.-e fără importanță muzicală. U al Chinezilor, *drimba* și unele automate (cu pieptene) aparțin acestei ramuri.

C. *I.-e autofone frecate*. Ca și

cele precedente, instr.-ele din această ramură sînt puțin numeroase și de slabă importanță muzicală. Sînt unele frecate direct de deget sau de arcuș, ca *armonica lui Franklin*, *Nagelharmonica*; altele frecate de un cilindru mișcat de o pedală și sunind prin intermediarul unei claviaturi. Mișcarea automată n'a fost aplicată.

II *I.-e cu membrană*. Ca și cele autofone aceste instr.-e își au originea în Orient. Din cea mai adinecă antichitate găsim de aceste instr.-e la Asirieni, la Egipteni, la Evrei, la Chinezii, la Indieni. Primele civilizațiuni europene, Grecii și Romanii nu le-au avut în favoare, dar prin Arabii și prin cruciații ieie au străbătut în imina Europei și deja în sec. XIII găsim o bună aglomerațiune de instr.-e cu membrane de tot felul cari s'au menținut până în zilele noastre fără multe transformări. Singurul mod de punere în vibrațiune îe lovirea, fie cu mina, fie cu baghete sau cu o specie de mînu. Numai excepțional se întrebuintează frecarea sau mai bine zis lunecarea degetului pe membrană (v. *Dairea*). Astfel această clasă nu cuprinde decit o singură ramură, cu membrane lovite.

După natura sunetului produs avem două secții:

a) *sgomotoase*, întrebuintate numai ritmic și cari la rîndul lor ne dau trei subsecții:

aa) o singură membrană întinsă pe un cadru; tip *dairea*.

bb) o singură membrană întinsă pe gura unui recipient; tip *darabukeh*.

cc) două membrane întinse la cele două extremități ale unui recipient, cele mai de multe ori de o formă cilindrică; tip: *darabana*. Înălțimea cilindrului nu are nici o influență asupra sonorității, care nu depinde decit de la mărimea membranei. În timpurile mai nouă sau construit dobe formate dintr'o singură membrană întinsă simplu pe un cadru circular, de forma dairelei, și nelăsând nimic de dorit în privința sonorității.

b). *Cu sunete determinate*, formate dintr'o singură membrană întinsă pe un recipient emisferic sau simplu pe un cadru. *Timpanele* sînt singurul reprezentant al acestei secții în muzica modernă.

III *I.-e de suflare*. Nu îe deajuns a sufla într'un tub pentru ca colona de aer cuprinsă în îel să intre în vibrațiune producînd un sunet. Pentru a obține acest rezultat îe necesar a provoca la extremitatea prin care se suflă a tubului o succesiune repede și regulată de condensățiunii și dilatațiunii ale aerului, cari propagîndu-se în interior provoacă vibrațiunea colonei de aer. Vechia clasificățiune a acestor instr.-e în *I.-e de lemn* și *I.-e de alamă* azi nu mai are rațiune de a fi în urma experienților făcute

și a cunoașterii factorilor ce determină timbrul. Astăzi îe constatat că toate instr.-ele de suflare pot fi fabricate indiferent în metal, lemn, gutapercă sau alt material, fără nici o alterațiune în caracterele timbrului lor, numai materialul întrebuintat să fie suficient de rezistent, să nu prezinte neregulatități, soluțiunii de omogeneitate, cari nu ar putea fi de cit în dauna sonorității.

Mai toate instr.-ele de suflare constau în general sau din aglomerațiunea mai multor tuburi, cel puțin unul pentru fie care sunet sau dintr'un singur tub din care prin diferite proceduri se reușește a se obține o scară mai mult sau mai puțin întinsă (v. *Tub*).

După modul de provocare a vibrațiunii aerului instr.-ele din această clasă se împart în mai multe ramuri.

A. *I.-e cu ancie* (v.), cari după forma acesteia ne dau mai multe secții.

a) *Ancia liberă* n'a fost întrebuintată până astăzi cu succes decit în instr.-e cu rezervoriu de aer, cari formează o ramură a parte. Instr.-ele cu ancii libere primînd suflul din gura executantului sînt de slabă importanță muzicală și considerate mai mult ca jucării de copii. Astfel sînt *tipotonul*, *eolina*, *armonicorul* Jaulin ș. a.

b) *Ancia simplă lovindă* poate fi asociată la două specii de tuburi cea ce ne dă două

subsecții: aa) *tub cilindric*, quintoind, tip *clarneta* și bb) *tub conic*, octavoind, tip: *saxofonul*.

c) *Ancia dublă* asemenea a fost asociată la două specii de tuburi: aa) *tub conic*, tipuri *oboaiul* și *șagotul*; bb) *tub cilindric*, subsecție care azi nu are reprezentanți decît în țerile orientale (*Erakieh, Salamuri, Keantze* ș. a.); în secolii trecutii această subsecție iera reprezentată prin familia *chromonilor*.

B. *I.-e cu gură* (v.) cari după forma acesteia se subimpart în trei secții:

a) *Cu gura cioplită*, tip *flutierul* propriu zis.

b) *Cu gura laterală*, tip *flautul*.

c) *Cu gura dreaptă sau transversală*, care ne dă două subsecțiuni aa) cu tuburi închise, unul pentru fie care sunet, tip *naiul*; bb) tub deschis, cu borte laterale, tip *cavalul*.

C. *I.-e cu rezervoriu*. Aceste instr.-e sînt de origină foarte vechie. *Cengul* chinez ie cunoscut din timpuri imemorabile și mulțimea regiunilor în cari ie respîdit *cimpoiul* dovedesc aceasta. Mai mult încă, săpăturile făcute în Asia au descoperit reprezentățiuni de astfel de instr.-e a căror vristă trece peste două mii de ani. Diferitele secții ale acestei ramuri sînt:

a) *I.-e fără tuburi*, constînd dintr'o serie de ancii libere dispuse pe una din fețele in-

terioare ale unei cutii alimentate cu aier prin ajutorul unor foi. La fie care ancie corespunde o deschizătură cese poate acoperi sau descoperi după voie prin ajutorul unui bumb producînd sau interceptînd astfel curentul ce poate pune ancia în vibrațiune. *Acordeonul, Concertina* ș. a. sînt instr.-e din această secție.

b) *I.-e fără tuburi cu claviatură*. Același principiu în construcțiune, numai mai dezvoltat: foile sînt puse în acțiune prin intermediarul unor pedale și cheile sînt înlocuite printr'o claviatură. *Armoniul* și diferitele lui varietăți aparțin acestei secții.

c) *I.-e fără tuburi, cu mișcare automată*: *antifonel, armonista*.

d) *I.-e cu tuburi*. *Cengul* chinez și *cimpoiul* cu diferitele lui varietăți aparțin acestei secții. Tuburile sînt cu ancie și rezervoriul ie alimentat fie de un foiu, fie direct din gura executantului.

e) *I.-e cu tuburi și claviatură*: *orga*.

f) *I.-e cu tuburi și mișcare automată*: *orga de barbarie* și diferitele iei augmentative sau diminutive.

D) *I.-e cu îmbucătură* (v.) Aici buzele instr.-istului aplicate pe această parte a instr.-ului vibrează sub acțiunea suflului și joacă rolul de ancii provocînd vibrațiuni în colona de aier. Aceste instr.-e se cla-

sează în trei secții: și anume

a) *I.-e simple* sau *naturale*, cele mai vechi și de cari ne dau o idee un simplu *corn* (v.) de animal sau o *concă* (v.) marină cu virful rețezat. În imitațiunea acestora s'au făcut instr.-e formate din tuburi mai lungi, cea ce permite a se obține un număr mai mare de armonice; totuși sărăcia scării acestor instr.-e naturale a iscat perfecționări succesive cari ne-au dat:

b) *I.-e cromatice cu borte laterale*, secție care la rîndul ței se subîmparte în: aa) *cu borte laterale libere*, cu sau fără chei, de care avem exemple în instr.-ele *cornet à bouquin*, *serpent* ș. a., și bb) *cu borte laterale acoperite de chei*, sistem aplicat la *bugle*, la *trompetă* ș. a.

c) *I.-e cromatice cu lungime variabilă* de cari avem asemenea două secții: aa) *cu culisă* (v.) care a fost aplicată *trombonului* și *trompetei* și bb) *cu piston* (v.) cari au fost aplicați la toate speciile de instr.-e cu îmbucătură.

Tipurile principale ale instr.-elor cu îmbucătură, pe care le regăsim sub diferite stări sînt:

1) *Cornul*, cu tub conic, lung și relativ strîmt, basen conic: timbru dulce, moale; extensiune între armonicele 2 și 16.

2) *Trompeta*, cu tub cilindric în cea mai mare parte, lung și strîmt; basen emifERIC: timbru pătrunzător, strălucitor; Titus Cerné; Dicționar de muzică. II

extensiune între armonicele 2 și 12.

3) *Goarna*, cu tub conic, larg în raport cu lungimea, și basen conic dar mai puțin adînc ca acel al cornului: timbru întunecat, fără expresiune; extensiune între fundamentală și armonica 8.

4) *Cornetul*, cu tub conic mai puțin larg decît acel al goarnei, și basen apropiindu-se de acel al trompetei: timbru pătrunzător, dar vulgar; extensiune între armonicele 2 și 8.

La aceste patru tipuri principale se alipesc toate variațiile de instr.-e cu îmbucătură de care factura modernă ne prezintă un așa mare număr de specimene, dar cari în fond nu diferă decît prin nume și mici detalii de construcție sau mecanism.

IV *I.-e de coarde*. Timbrul acestor instr.-e nu depinde numai de la materialul din care sînt făcute coardele, dar și de la modul cum sînt puse în vibrațiune și de la forma lăzei sonore. Fîind trei moduri de a se pune în vibrațiune o coardă, această clasă se subîmparte în trei ramuri deosebite: I.-e de coarde *frecate*, *pișcate* sau *lovite*.

A. *I.-e de coarde frecate*. Sînt două mijloace de a freca o coardă: arcușul și roata; astfel avem două secții: a) *cu arcuș* și b) *cu roată*.

a) Aceste instr.-e, care țin primul rang în orchestra mo-

deră nu par a fi întrebuințate în Europa înainte de sec. 8. Iele au coarde de aceeași lungime, nevariind decât prin grosime, și material (v. *Coarda*). Sunetele care nu-s produse de o coardă liberă sînt obținute prin scurtarea facultativă a părții vibrante, scurtare obținută prin apăsarea ce executantul exercitează asupra coardei pe tastă. *Violina* și diferitele îei augmentative sînt cele mai perfecționate instr.-e din această secție. Privind această familie de instr.-e vedem ușor că îea îe departe de a fi perfectă: viola are o sonoritate prea slabă; între îea și violoncel îe un interval de o octavă, ceia ce indică lipsa unui membru din familie; violoncelul, instr. bas, reușește mai mult în regiunile tenorului și a contraltului, și contrabasului chiar i s'ar putea cere mai multă sonoritate. Dar încercările de perfecționări n'au adus nici un rezultat satisfăcător până acum, și pentru aceasta poate nu îe străin faptul că această familie astfel constituită, a fost consacrată prin capodoperile marilor maiștri ai muzicii clasice.

b) Frecarea coardelor cu o roată a dat instr.-e cari s'au bucurat de favoare într'un timp. Astfel a fost vechiul *organistrum*, din care a derivat *ligura* cu diferitele îei varietăți. Tot din această secție fac parte diferitele clavire cu arcuș.

B. *I.-e de coarde pișcate*. Aceste instr.-e par a fi fost cunoscute din adinecă antichitate și la toate popoarele. Sînt unele cu coardele pișcate de degetele executantului direct sau prin ajutorul unui plectru, secția a, și altele cu coardele pișcate prin intermediarul unei claviaturi, secția b.

Secția a) ne prezintă două subsecții:

aa) Instr.-e fără git. În primul rang îe *harpa*, a căreia coarde, una pentru fie care sunet, sînt de diferite lungimi. *Lira*, *chitara* antică și *șitera* modernă încă aparțin la această subsecție, deși cu coarde egale.

bb) I.-e cu git, fiecare coardă dînd mai multe sunete. Fantazia factorilor a dat o mare varietate de astfel de instr.-e, diferind prin forma lăzei, prin lungimea gitului, prin prezența sau absența diviziunilor pe tastă, și alte detalii; în fond însă aceste instr.-e pot fi clasate în două tipuri: *lăuta*, cu lada de rezonanță bombată, formată din doage, și *chitara*, cu lada de rezonanță lată, formată din două table de armonie reunite prin fascii laterale.

Secția b) ne prezintă ca tip *clavecinul*, instr. cu coarde pișcate prin intermediarul unei claviaturi.

C. *I.-e cu coarde lovite*. Această ramură ne dă două secții: a) coarde lovite direct cu două ciocanașe sau b) prin intermediarul unei claviaturi.

Instrumente muzicale

I	Autofone.	A. lovite.	a. sgomotoase.	{ aa. direct. bb. cu claviatură. cc. automat.
		B. pișcate.	a. cu sunete determinate.	
		C. frecate.	a. cu sunete determinate.	
II	Cu membrane.	A. lovite.	a. sgomotoase	{ aa. pe un cadru. bb. pe un recipient. cc. dublă membrană
			b. cu sunete determinate.	
III	De suflare.	A. cu ancie.	a. liberă.	{ aa. tub cilindric. bb. tub conic.
			b. lovindă.	
			c. dublă.	
		B. cu gură.	a. cîoplită.	{ aa. tub închis. bb. tub deschis.
			b. laterală.	
			c. dreaptă	
		C. cu rezervor.	a. fără tuburi.	{ aa. liber. bb. acoperite.
			b. fără tuburi cu claviatură.	
			c. fără tuburi automat.	
			d. cu tuburi.	
			e. cu tuburi, cu claviatură.	
			f. cu tuburi automat.	
IV	De coarde.	D. cu imbucătură.	a. simple sau naturale.	{ aa. cu culisă. bb. cu piston.
			b. cromatice cu borte laterale	
			c. cromatice cu lungime variabilă.	
	A. frecate.	a. cu arcuș.	{ aa. direct. bb. cu claviatură.	
		b. cu roată.		
		c. automat.		
	B. pișcate.	a. direct.	{ aa. direct. bb. cu claviatură. cc. cu arcuș.	
		b. cu claviatură.		
	C. lovite	a. direct.		
		b. cu claviatură.		
		c. cu arcuș.		

Santirul persan ne prezintă tipul primitiv al acestei ramuri. Transformat acest tip ne-a dat succesiv o serie de instr.-e până a ajuns la modernul *piano*.

O a patra ramură ar putea fi considerată ca formată din instr.-ele de coarde puse în vibrațiune printr'un curent aerian, a căror tip primitiv ie *harpa eoliană* (v.). Dar aceste instr.-e țin în muzică un loc abt de secundar că pot fi clasate între instr.-ele de coarde pisate, cu care prezintă analogii.

Instrumenta (a) ie a determina fie cărui instr. dintr'o bandă instr.-ală partea ce are a ținea în execuțiunea unei compozițiuni. În același sens se întrebuintează și termenul a *orchestra*, cari însă ar trebui rezervat ca raportindu-se exclusiv la orchestră, pe cind a *instrumenta* se rapoartă la ori ce fel de grupare de instr.-e. Această lucrare presupune că compozitorul și-a schițat numai compozițiunea sa, concepînd-o mai mult din punctul de vedere melodie și armonic și numai în urmă ocupîndu-se a detalia efectele pur instr.-ale provenite din varietatea timbrelor și a combinațiunilor de grupări posibile în masa instr.-ală, căreia ie definitiv destinată. Tot în acest sens se întrebuintează verbul a *instrumenta* cind ie chestiune despre aranjarea pentru orchestră, bandă de armonie sau fanfară a unei

compozițiuni destinate primitiv unui singur instr. polifon: a instrumenta o sonată de piano ș. a.

Cea mai mare parte din compozițiunile orchestrale anterioare sec. 18, pentru a fi executate, au nevoie de a fi din nou instrumentate, căci multe din instr.-ele uzitate pe acel timp nu mai găsesc adepți astăzi. Astfel sint *teorba*, *viola di gamba*, ș. a. Numai arare ori vedem concerte istorice sau reprezentări model dînd compozițiunile secolilor trecuți astfel după cum au fost instrumentate de autorii lor. Această prelucrare ie posibilă și chiar fără daune pentru compozițiunile acelor timpuri, căci instr.-ele nu aveau în orchestră altă misiune de cit a duplica partidele vocale din coruri sau a forma un acompaniament umil și servil vocei în soluri. Cind însă timpurile moderne transformă orchestra, aducînd perfecțiunile succesive ale diferitelor instr.-e, studiînd mai aprofundat caracterele expresive ale fie cărui instr., limbajul propriu, care adese vorzî nu numai de la un instr. la altul, dar chiar și în diferitele registre ale unui aceluiași instr., efectele minunate provenite din grupările diferitelor familii de instr.-e, se înțelege că o nouă instrumentare ar transforma cu totul compozițiunea, dîndu-i un nou colorit, care ar putea fi superior poate

celui primitiv, dar desigur deosebit de acel vroit și dat de autorul ieii. Le clar asemenea că schița unei compozițiuni moderne destinate orchestrei, va avea un cu totul alt aspect decit acel al unei reduceri pentru piano; iea va fi un rezultat al partițiunei, în care vor fi prescurtat notate nu numai partidele armonice ce formează acea compozițiune, dar și intrările diferitelor instr.-e și cel puțin principalele efecte pur instr.-ale pe care compozitorul trebuie să le aibă în vedere raportându-și chiar de la început ideile sale la întregul aparat instr.-al de care dispune.

Partea studiului muzical care ne învață a instrumenta se numește *Instrumentație* (v.)

Instrumental, adiectiv ce poate fi aplicat la tot ceea ce se rapoartă la instr.-e; astfel se zice: *compozițiune instr.-ală*, bucată de muzică destinată a fi executată de instr.-e; *concert instr.-al*, audițiune muzicală la care iau parte numai executanți instr.-iști; *factură instr.-ală*, fabricațiunea instr.-elor muzicale ș. a.

Expresiunea *Muzică instr.-ală* se aplică muziceii destinată a fi executată de instr.-e, prin opoziție cu *Muzică vocală*, destinată a fi executată de voci. Între aceste două avem genul mixt, acel al muziceii vocale acompaniată de instr.-e, care naturalminte, vocea ținând primul rang, se alipește către

muzica vocală propriu zisă, dar care, în ceea ce privește acompaniamentul instr.-al, merge în fața istoriei mină în mină cu muzica instr.-ală propriu zisă.

Desvoltarea muziceii instr.-ale a fost dependentă naturalminte de desvoltarea polifoniei și de progresele facturii instr.-elor muzicale. Fie care pas spre progres realizat în aceste direcțiuni deschidea nouă orizonte muziceii instr.-ale.

Nu se poate precisa dacă primul pas în istoria artei instr.-ale îl are muzica instr.-ală propriu zisă sau muzica instr.-ală acompaniatoare. În ceea ce privește însă întrebunțarea instr.-elor, se poate spune că instr.-ele de suflare au fost mai întâi practicate izolat, fără cînt, și că cele întâi instr.-e acompaniatoare ale voceii au fost de coarde; această afirmațiune are ca bază faptul că un același individ poate cînta acompaniindu-se în același timp cu un instr. de coarde, lucru ce i-e imposibil cu un instr. de suflare, și pe de altă parte cîntarea împreună, a mai multora, fiind deja un pas spre progres.

Lăsînd la o parte antichitățile fabuloase ale popoarelor extremului Orient, precum și legendele asupra personajelor mai mult sau mai puțin mitologice, cele întâi urme de o muzică instr.-ală le găsim la Grecii în sec. 9 înainte de era noastră: Hrisotemis din Creta

stabilește regulile artei *kitarodiei* și Ardalos din Trezena pe acele ale *aulodiei*. Atit una cit și alta însă se rapoartă la instr.-e ca acompaniatoare ale vocii; iele nu sint privite ca arte adevărate decit în sec.-6: în 585 Sakadas din Argos obțin un premiu la jocurile pitice executind un solo de *aulos* și *auletica* iera consacrată; în 559 *kitaristica* îi urmă. desvoltată prin Agelaos din Tegea.

Muzica instr.-ală acompaniatoare a celor vechi nu iera altă ceva decit urmărirea, mai mult sau mai puțin neîntreruptă, în unison sau în octava a unei aceleiași melodii. Ie cauza care a făcut a se prefera totdeauna pentru acest scop instr.-ele de o sonoritate moderată, dulce: harpa, lira, lăută ș. a. ca instr.-e de coarde, diferitele specii de fluier ca instr.-e de suflare. Anterior Evului mediu instr.-ele de forma cornului și a trompetei n'au fost întrebuințate în muzica propriu zise; iele ierau mărginite la semnale, în vânătoare sau în resboi, la sacrificii, la pompe religioase sau profane, unde ceia ce se dorea iera sonoritatea puternică a maselor.

Numai festivitățile Evului mediu, căsătoriile princiare, apoi execuțiunile *misterelor*, ne procură cele întâi începuturi de adevărată muzică instr.-ală. Dar de la aceste mărețe manifestațiuni, muzica instr.-ală nu întârzie a intra în favoarea gene-

rală. Dacă marii seniori feudali aveau bande numeroase de muzicanți, cei mai mici baroni nu se puteau lipsi de a avea pe lângă ieși cel puțin cite doi sau trei muzicanți, cari să-i facă a suporta mai ușor lungimea zilelor de liniște și de pace forțată.

Aparițiunea instr.-elor de arcuș marchează un important pas spre progres al muzicii instr.-ale. Prinele urme ale acestor instr.-e apar în țerile occidentale către sec. 9, dar în curind acești străbuni ai violei (*fidula*, *giga* ș. a.) se respindese pretutindene, atit ca instr.-e solo, cit și ca instr.-e acompaniatoare a vocii și ca executante a muzicii de dans. Numărul muzicanților instr.-iști se înmulțește colosal și în 1321 vedem în Franța fondindu-se corporațiunea numeroasă a menestrelilor (*v. Menestrandie*) guvernată de un puternic rege, corporațiune consacrată în 1401 prin scrișori patente de la regele Carol VI.

Repertorul de muzică instr.-ală se compunea pe atunci din dansurile și cantecele de modă, executate din memorie sau din bucați vocale pentru mai multe voci dispuse pentru instr.-e. Pe timpul reformei seniorii hughenoși iubeau a asculta corale executate de instr.-e în timpul prinzurilor și serbărilor lor.

Instr.-ele de coarde și arcuș

făcură rezezi progrese, și deja la începutul sec. 16 vedem un mare număr de aceste instr.-e, fabricate în dimensiuni diferite întărind și susținind vocile în conducerea complicată a combinațiunile contrapunctice ale aceluși secol.

După Burney cel mai vechi compozitor care a scris pentru voci cu un adevărat acompaniament instr.-al ar fi un oarecare Knäfel, la sfârșitul sec. 16. În urmă s'au descoperit lucrări anterioare acestuia. Astfel Judenkönig a publicat în 1523 o colecțiune de mici simfonii, lieder și dansuri; Hoffheimer o alta în 1539. Acestea pentru Germania. În Franța editorul Attaignant publică asemenea o colecțiune în 1538: *Dixhuit basses-danses* etc. Din acestea vedem că în afară de cîtecele dispuse pentru instr.-e, cele mai vechi bucăți scrise expres ca muzică instr.-ală în mai multe partide sînt dansuri. Nici acestea însă nu au un stil pronunțat instr.-al.

Un astfel de stil nu apare decit prin bucățile de solo pentru instr.-e de coarde și claviatură (clavire) sau pentru lăută. Aceste instr.-e ne putînd imita vocea în susținerea sunetelor de o durată lungă, căntau a suplini acestui defect repetarea foarte repede a notei. Acest mod de atac, caracteristic coardelor pișcate, nu întirzie însă a trece la celelalte instr.-e de coarde și arcuș, la orgă și

chiar și la instr.-ele de suflare, cari nu simțeau de loc nevoia.

Vechia muzică instr.-ală se manifestă sub trei stiluri deosebite: acel de orgă, de lăute și de acompaniament. Direct din stilul muzicii vocale se dezvoltă acel de orgă, care își atinse apogeul prin fugele lui Bach. Alături se dezvoltă stilul de lăute, perfecționat prin clavecinistii francezi (Rameau, Couperin, Chambonniere) și italieni (D. Scarlatti ș. a.), care stil, prin Bach și mai cu samă prin fiii săi se contopi cu acel al orgăi. Cele întăi forme ale acestui stil sînt: *inventiuni, ricercari, sonate, tocate, fugi*; clavecinistii afecționau mai cu samă formele bucăților de dans, cari caracterizîndu-se din ce în ce mai mult, concurred la formarea *suitei*, sonata de cameră, și în fine sonata de biserică.

Muzica de orchestră, acompaniatoare în teatru, care la început nu avea decit a înlocui în introducerile și riturnelele primelor opere, cele 4 voci ale scheletului armonic prin instr.-e, profită succesiv de progresele diferitelor stiluri și și le apropie. Solurile de cînt acompaniat, practicate în teatru și în biserică, serviră ca tip bucăților pentru un instr. melodic sau mai multe instr.-e concertante, acompaniate de altele secundare și de un bas continuu (v.) cu indicațiunea armoniei.

Cu sec. 18 se nascu o nouă formă care jucă un rol capital în dezvoltarea muzicii instr.-ale propriu zisă. Virtuozii violoniști italieni, cari nu găseau un timp suficient pentru a-și desfășura artificiele talentului lor în nici una din formele precedente, creară *concertul* (v.), care dezvoltându-se chiar de la început sub două forme principale, prin una, *concerto grosso*, conduse direct la *sinfonia* modernă, punctul culminant al muzicii instr.-ale propriu zisă.

Dacă acum aruncăm o privire asupra constituțiunei artei muzicale în diferitele epoci, vedem că Antichitatea nu cunoștea decit melodia: o aceeași melodie cîntată de una sau mai multe voci pe care le acompania în unison sau octavă unul sau un număr cit de mare de instr.-e. Evul mediu preconiză o polifonie complicată, aproape lipsită de melodie; contrapunctiști creară compozițiuni pentru un mare număr de partide, destinate vocilor, cari adese, ȳrau susținute în unison respectiv de diferite instr.-e. Timpurile moderne stabiliră principiul predominirei melodiei în polifonie și această stabilire duse muzica instr.-ală cu pași gigantiți pe calea progresului. Prin acest principiu rolul muzicii acompaniatoare ȳera modificat; acest rol nu mai ȳe acel de a menține vocea urmînd-o melodie, ci acel

de a susține conținutul armonic al melodiei principale.

Unirea muzicii instr.-ale cu drama, unire care datează de aproape trei secolii, a dat începutul cu încetul naștere unui stil particular, așa zis *expressiv*. De la început chiar pe lingă scopul de a susține vocile, muzica instr.-ală acompaniatoare avea ca temă a susține expr. dramatică a textului, a diferitelor situațiuni scenice. Formațiunea acestui stil, ajutat de perfecționările aduse diferitelor timbre ale paletei orchestrale moderne, dădu un puternic avînd artei instrumentațiunei (v.). De la orchestra de acompaniament, acest stil trecu la muzica instr.-ală pură, care ne prezintă specimene de compozițiuni, adevărate tablouri în cari se desfășură un eveniment dramatic, în cari instr.-ele joacă adevărate roluri, exprimînd anumite caractere și situațiuni. În cel mai înalt grad al muzicii descriptive, care în secolul nostru mai cu samă a numărat atȳtea campioni de prima forță.

Muzica instr.-ală se manifestază în diferite moduri, cu stilurile ȳei deosebite. Astfel o vedem sub forma de soluri fie pentru instr.-e polifone (orga, piano, armoniu) fie pentru instr.-e monodice acompaniate (violină, flaut, clarnetă, violoncel ș. a., acompaniate de piano sau de alte instr.-e) sau în grupări mici, de la duet până

la nonet concertant, formînd cea ce se numește muzică de cameră (v.). În grupări mari asemenea iewa se prezintă sub diferite forme, după natura instr.-elor întrebunțate. Astfel avem gruparea exclusivă de instr.-e de imbucațură, cea ce ne dă o *fanfară*: adăugirea instr.-elor cu gură și ancie transformă fanfară în *armonie*. Aceste două specii de grupări, sint practicate mai cu samă pentru bandele *militare* (v.) de unde li se mai dă încă numele de *muzici* sau *orchestre militare*. În fine adaugirea, pe lângă instr.-ele unei armonii, a instr.-elor de coarde, constituie cea ce se numește o *orchestră sinfonică* sau o *orchestră propriu zisă*. Aceste diferite grupări au forme speciale preferate, și detalii asupra lor se pot încă vedea la articolele respective.

Instrumentație iewe atit lucrarea compozitorului care determină diferitelor instr.-e dintr'o orchestră sau altă grupare-instr.-ală rolul ce fiecare are a ținea în execuțiunea unei compozițiuni (v. a. *instrumenta*) cit și ramura studiului muzical care ne învață a face această lucrare.

I. ca știință cuprinde două părți: 1) Studiarea fiecărui instr. luat în sine: extensiune, registre, caracterele timbrului, modul de minuire; 2) Studiarea instr.-elor în combinațiunile lor, caracterele expresive

ale diferitelor combinațiuni de instr.-e și ale diferitelor familii instr.-ale.

Tratatele de I., cași acele raportîndu-se la melodie sau la armonie, expun principiile generale și studiază procedurile tehnice ale marilor maștri. Dar ca și melodia și armonia, mai mult chiar poate decit iewe, I. depinde de gustul mai mult sau mai puțin desvoltat al compozitorului, de imaginațiunea, de geniul lui. Numai în aceste surse poate iew găsi efecte nouă și chiar aplicarea oportună a procedurilor cunoscute. S'a comparat I. muzicală cu arta coloritului în pictură și în adevăr nimic ca I. nu poate da desemnului sonor ce ne reprezintă o compozițiune, acel suflu puternic de viață care o face să atingă maximul de intensitate în expresiune, fie că iew chestiune de muzică pur instr.-ală, fie că iew chestiune de voce acompaniată.

Deși instr.-e au existat din cea mai adincă antichitate, și aglomerațiuni instr.-ale vedem participînd în toate timpurile la serbări și la tot felul de pompe, arta și știința I.-ei iew cu totul modernă. În adevăr, iew clar de înțeles ca I., cea mai supremă expresiune a polifoniei, nu putea lua naștere decit în urma desvoltărei și stabilirei principiilor acesteia. Asemenea nu ne putem imagina această artă, bazată exclusiv pe nuanțele rafinate ale

timbrelor diferitelor instr.-e, atit cit marea majoritate ale timbrelor ce formează orchestra lipseau, sau cel puțin instr.-ele din cari au derivat aceste timbre moderne iera într-o stare atit de primitivă că, chiar în privința intonațiunii iera adese de ajuns aproximativul.

Astfel istoria I.-ei propriu zisă, a artei combinațiunilor instr.-ale, nu poate avea nimic comun nu numai cu Antichitatea, dar nici chiar cu Evul mediu, cu tot nămolul de instr.-e din acele timpuri, ce au parvenit până la noi. În adevăr cea ce se cerea de la instr.-e în acele epoci îndepărtate iera sau o discretă susținere a vocii în cântare, sau sonoritatea sgomotoasă a maselor de muzicanți în pompe și serbări.

Primii secolii ai polifoniei nu aduc nici o schimbare artei instr.-ale în această privință. Dar cu cit muzica vocală întinpină mai multe greutăți în interpretarea artificilor complicate ale artei contrapunctice, cu atit se simțea nevoia a susținea vocile din coruri prin instr.-e. Astfel vedem deja în sec. 16 instr.-ele grupate în familii, după modelul vocilor, formate din instr.-e construite pe același tip, dar prin dimensiunii corespunzând extensiunilor de sopran, alt, tenor și bas. În astfel de familii vedem constituindu-se trompe-

tele, trombonii, fluierele și flautele; oboiele, chitarele, violele ș. a.

Modul de I. a aceluși timp iera foarte simplu și foarte natural: sau o familie complectă de instr.-e susținea diferitele voci ale corului urmărindu-le cu mai multă sau mai puțină stricteță partidele, sau grupul instr.-al acompaniator iera format din indivizi luați din diferite familii de instr.-e, dar corespunzând vocilor ce aveau a susținea. Acest procedeu de I. iera practicat chiar și pentru muzica pur instr.-ală, a căreia stil nu iera decit o imitațiune a stilului vocal.

Caracterul particular al I.-ei până la începutul sec. 17 ie aglomerarea agenților sonori și a timbrelor variate întrebuintate după genul vocilor ce aveau a acompania și mai tirziu chiar, după caracterul personajului acompaniat. Aparițiunea basului continuu (v.) dădu orchestrei soliditatea ce-i lipsea, fără ca prin aceasta însă modul de I. să primească modificățiuni simțite.

Reforma realizată însă la începutul sec. 17 de către măștrii florentini (v.) în favoarea stilului monodic, necesită naturalmente o schimbare a procedenului de I. uzitat până atunci, procedeu care totuși se menținu, mai cu samă în Germania, pentru muzica destinată serbarilor și pompelor și pentru corurile bisericesti. În teatru

insă orchestra căutînd a se retrage din ce în ce mai mult în fața solistului, care devine totul, se văzu redusă în curînd la basul continuu, executat de clavecin, și la quartetul de coarde.

Ie adevăratul debut al I.-ei moderne, debut caracterizat printr'o excesivă modestie.

Acest sistem de orchestră redusă la cea mai simplă expresiune, ie în favoare. mai cu seamă în Italia, până la sfîrșitul sec. 18, în care timp orchestra de teatru nu constă decît din quartetul de coarde către care se adaugă ocazional unele instr.-e de suflare, adevăratul loc al acestora fiind în pompele mărețe și serbările sgomotoase.

Mai mult încă, școala italiană a sec. 17 stabilise în locul vechilor forme contrapunctice, formule de acompaniament, formate din citeva acorduri, cele mai simple posibil, numai să poată susține vocea. Ie ușor de înțeles că în aceste condițiuni, I. ie redusă simplu la chestiunea de realizare a armoniei indicate de cifrele basului continuu.

Favoarea de care se bucură stilul italian trecînd munții, făcu pe compozitorii francezi și germani a adopta formele de acompaniament și modul de I. al acestui stil. Totuși pe cînd în Germania vedem în biserică menținîndu-se vechile proceduri de I., cu un mare număr

de instr.-e, și chiar cu formele contrapunctice ale secolului trecut, în Franța vedem pe compozitorii de muzică dramatică îmbogățindu-și succesiv orchestra cu noi agenți sonori cari, o dată introduși, se mențin și fac prin aceasta ca I. să realizeze pași importanți spre progres. Astfel vedem succesiv admiși în orchestră flautul alătura de fluier pe care nu întirzie a-l suplanta, trompa de vinătoare care se transformă în cornul de armonie, clarneta, trombonul, harpa ș. a.

Incetul cu incetul orchestra își alipi astfel toate instr.-ele cari prin mina factorilor primeau o perfecționare și la sfîrșitul sec. 18 ie complet constituită. Ie periodul în care arta I.-ei capătă un nou avînt, în afară de teatru, prin măștrii clasici ai muzicii simfonice, Haydn, Mozart și Beethoven, dar care avînt nu întirzie a avea influențele sale în arta I.-i teatrale, influențe cari caracterizează tocmai evoluțiunea modernă a acestei arte. Gluck și Mozart sint numele cari se impun în fruntea acestei evoluțiuni, și mai cu seamă Mozart, a căruia I. dramatică ie poate cea mai apropiată efectelor scenice și servi mult timp de model măștrilor francezi și germani. Mai tirziu, cu Weber, I. face un nou pas înainte; cu iel orchestra nu se mai mulțumește a face un acompaniament mai mult sau

mai puțin interesant vocilor, căutînd a întări expresiunea dramatică a textului; îea tînde a lua un rol cu totul special în artă și I. lui Weber, a căreia influență ie colosală în timpul secolului nostru, tînde a prezînta spectatorului în teatru ca un decor sonor pe care se desfășură diferitele peripeții ale acțiunii scenice. În tot secolul influența I.-ei lui Weber ie simțită la cei mai mari mîștri, de la Herold pînă la R. Wagner.

În această perioadă modernă, în care I. simfonică și cea dramatică sint contopite într-o aceeași artă, se observă o specie de reîntoarcere către vechiul procedeu din sec. 16, de familii instr.-ale; astfel vedem reconstituindu-se familii: flaute, oboie, clarnete, saxofoni, sarusofoni, saxhorni, trompete, tromboni ș. a. formînd grupe similare de indivizi de la sopran pînă la bas, procurînd succesiv compozitorului mici orchestre variate și omogene, prin cari poate obține efecte nenumerate și pe care intrîndu-le ajunge la sonorități inaccesibile celor mai mari aglomerațiunii instr.-ale ale timpilor trecuți. În schimb cu toată mulțimea și varietatea timbrilor de care dispune paleta modernă, nicăiri nu se găsesc efecte de o sonoritate mai dulce și mai moderată ca în scrierile mîștrilor moderni, ne excepțînd nici chiar I. meschină a

mîștrilor italieni din sec. 17. Astfel paradoxa emisă și preconizată cum că, îndrumată de I. modernă, muzica va sfîrși prin ceea ce a început, adică prin vuet, ie mai mult produsul dorinței de a face spirit pe seama unei arte incomplet cunoscute decît acel al observațiunei riguroase a realității: ie tot o specie de reîntoarcere sau de continuare a secolilor trecuți a căror savanți iubeau a scrie și vorbi *de omni re scibili*.

De la *Organographia* (1618) și *Theatrum instrumentorum* (1620) ale lui M. Praetorius, de la *Musurgia* (1636) lui Mersenne, cele întăi lucrări de valoare asupra instr.-elor muzicale, s'au scris și publicat un mare număr de tratate de I., unele, cele mai vechi, mîrginindu-se naturalmente la partea întăi a acestei științi, altele, abordînd întregul ie. Marele opuri asupra compozițiunei ale lui Marx, Lobe ș. a. conțin în iele și tratate de I. Alți autori au dedicat I.-ei opuri speciale; între acestea tratatul lui Berlioz ie clasic și s'a bucurat de onoarea traducțiunei în toate limbele lumei muzicale. Între autorii mai noi Gevaert a scris un tratat de I. foarte dezvoltat și ca lucrări mai modeste, dar de o valoare incontestabilă se pot cita între altele opurile lui Guiraud, Riemann ș. a. Instrumentalist ie muzicantul executant pe un instr.

Intavolare (it.) = a pune în tablatură (v.), expr. întrebuintată în secolii trecuți pentru a exprima lucrarea transcrierii unei compozițiuni din vechea notațiune măsurată în una din tablaturele uzitate, pentru orgă, lăută ș. a.

Intavolatura (it.) = *tablatura* (v.).

Integer valor *notarum* (lat.) expr. întrebuintată în terminologia vechei notațiuni măsurate pentru a denumi valoarea exactă a figurelor de notă, acea obicinuită, prin opoziție cu acele modificate, pe care le lua sub influența diminuțiunii (v.) proporțiilor (v.) ș. a. Semnele cari restabileau aceasta erau cercul și semicercul prin opoziție cu acele ale diminuțiunii (aceleasi traversate de o linie verticală) sau cu fracțiunile proporțiilor. Astăzi valoarea absolută a figurelor de notă depinde de la terminul de mișcare sau de la cifrele metronomice. Anterior sec. 17 n'au existat asemenea indicațiuni, dar cum mișcarea totuși varia, influențată de caracterul textului în muzica vocală sau de ritmul dansului în cea instrumentală, se înțelege că și valoarea absolută varia. Dar lăsind la o parte această modificare a valorii sub influența mișcării, chiar în mișcarea moderată această valoare a variat cu timpul. Astfel *brevia*, nota principală a vechei notațiuni proporționale, avea în sec. 13 aproximativ aceeași va-

loare pe care o are *minima* în sec. 16 și semiminima de la sec. 17 în coace. M. Praetorius (în *Organographia*, 1618) fixează în mișcarea moderată valoarea absolută a brevei la $\frac{1}{10}$ de minut, cea ce dă 80 de semiminime pe minut sau M. M. \bullet = 80, aproape aceeași valoare ce are și azi. Inlegrant, epitet dat de unii autorii notelor ce fac parte constitutivă dintr'un acord: ie întrebuintat deci în același sens cu epitetul *real* (v.).

Intensitate ie energia cu care se produce un sunet. Iea ie proprietatea ce face ca sunetele să fie auzite la distanțe mai mari sau mai mici, să impresioneze mai tare sau mai slab urechea. În condițiuni încunjurătoare egale, propagațiunea sunetului făcându-se în sfere concentrice, și suprafețele acestor sfere fiind în raport direct cu patratul razelor, urmează că I., care se distribuie într'un mod egal pe diferitele puncte ale acestor suprafețe, va fi în raport invers cu aceste patrate cu alte cuvinte în raport invers cu patratul distanței dintre corpul sonor și organul auditiv. Astfel de ex. un observator pus la 2 m. distanță de un diapason va auzi sunetul cu o I. de 4 ori mai mică decit acel ce pune diapasonul în vibrațiune, presupunind, că ie au aceeași putere auditivă: pus la 4 m. I. va fi de 16 ori mai mică.

Principalul factor al I.-ei iese amplitudinea vibrațiilor; astfel iese depinde în primul rang de puterea de atac care provoacă vibrațiunea. Raportul dintre amplitudine și I. iese vădit în vibrațiunea coardelor: făcând să vibreză o coardă, vedem că cu cât specia de umfiătură ce se observă către mijlocul iese scade, cu atât și I. scade.

În afară de amplitudine însă alte cauze exterioare influențează mai mult sau mai puțin asupra I.-ei. Astfel iese natura și densitate mediului propagator. Sub clopotul deșert al unei mașini pneumatice vibrațiunile ne putându-se propaga, I. va fi nulă.

Prezența altor corpuri capabile a vibra prin simpatie mărește I. sunetului emis. Pe această circumstanță iese bazată teoria lăzilor de rezonanță, cari joacă un rol atât de important în construcțiunea instr.-elor de coarde. Instr.-ele de suflare lipsite de acești agenți ai sonorității au altă circumstanță care le mărește I. sunetelor emise; prin natura lor (tuburi sonore) iese concentrează undele aruncându-le într-o aceeași direcțiune. Aparatele destinate a duce vocea la distanță (v. *Propagațiune*) sint bazate pe același principiu: a împiedeca pe cât posibil propagațiunea sferică a sunetului, circumstanță care are chiar o mai mare influență asupra I.-ei de-

cît prezența lăzilor sonore. Ie ceia ce explică faptul cum că un instr. de suflare are totdeauna o sonoritate mai pătrunzătoare de cât un instr. de coarde.

Localul în care se produce sunetul influențează asemenea asupra I.-ei. În aer liber I. va fi cu mult mai mică decît într'o sală, a căreia pereți, prin reflectiune (v.) concentrează undele sonore și întăresc astfel sunetul produs.

În fine puterea de percepțiune a organului auditiv al auditorului, fără a influența direct asupra I.-ei însăși, joacă totuși un rol: orî cât de intens ar fi un sunet în sine, nu există decît pentru acei ce au această facultate, dovadă zicere „bate doba la urechea surdului“ zicere care din nefericire nimene mai bine decît artiștii și în special muzicanții nu-î cunoaște marea aplicațiune ce are în viața practică.

Interludium (lat.) denumire dată unei mici bucați de orgă ce se execută între un coral și altul.

Intermediare se zice în studiul armoniei despre vocile sau partidele mijlocii prin opoziție cu cele extreme. Vocî i. sint într'un cor mixt altistul și tenorul, într'un cor bărbătesc baritonul și tenorul II. Rolul lor de obicei fiind de a completa armonia schițată de partida melodică și de bas, au mai totdeauna partidele cele

mai puțin interesante melodic. Stilul concertant însă caută a da acestor voci tot același interes pe care-l prezintă și cele extreme.

Intermediu (fr.: *Intermède*, it.: *Intermezzo*, germ.: *Zwischen-spiel*) nume dat în secolii trecuți unor bucăți corale, sau mai cu seamă unor mici acțiuni coregrafice sau dramatice-muzicale intercalate între actele unei opere, a unei drame sau chiar a unei comedii. I. -ul nu ie o invențiune modernă și deja în teatrul grec găsim adese corul ne avînd altă misiune decît, făcînd reflecțiuni asupra acțiunii dramatice; să îndeplinească spațiul prea mare dintre un act și altul și chiar să lumineze spectatorul asupra punctelor ce i-au ramas poate obscure din ceia ce s'a petrecut în fața lui. În Evul mediu asemenea vedem între diferitele părți ale dramelor religioase întonîndu-se imne și psalmi. Mai tirziu, în unele tragedii moderne vedem încă intermedii corale tot legîndu-se de acțiune și mărindu-î efectul; dar cu timpul s'a început a se scrie mici piese avînd destinațiunea de a îndeplini golul dintre acte și trăitînd subiecte cu totul străine acțiunii principale; atît teatrul francez cit și cel italian și cel spaniol ne prezintă specimene de asemenea intermedii: mici baleturi, farse, sau chiar mici opere comice interpretate de

două sau cel mult trei persoane, ca *Serva padrona* de Pergolese, *le Devin du Village* de Rousseau ș. a.

Foarte în favoare în sec. 17 și 18 acest gen a decăzut cu totul în sec. 19 sau mai bine zis a luat în spectacol un loc mult mai convenabil, pîerzînd în același timp și dreptul la denumirea de I. Dacă și azi se mai scriu mici opere, baleturi sau alte piese într'un act sau se mai reprezintă de acele cari altă dată se numeau I. locul lor propriu ie la începutul spectacolului (fr.: *lever de rideau*) sau cite o dată chiar mai multe împreună îndeplinesc întreg spectacolul, și într'un caz și în altul neaducînd nici o daună unei alte lucrări de o mai mare importanță. Numai la teatrul operii mari din Paris se obiceiuește încă, a se intercala, între actele operilor lipsite de momente coregrafice, cite un balet străin acțiunii; ie un obicei în să care ie departe de a adăugi ceva la prestigiul acestui teatru (v. *Balet*).

Prin analogie s'a dat încă denumirea de I. bucăților muzicale ce se execută între actele unei opere sau precedînd imediat ridicarea cortinei pentru a se juca un nou act și chiar bucăților de muzică simfonică executate *a mezza voce* de către orchestră în unele drame și tragedii în timp ce pe scenă se desfășură unul din

momentele principale ale acțiunii dramatice (v. *Melodramă*).

În muzica mai nouă se dă numele de I., de preferență termenul italian *Intermezzo*, la mici bucăți simfonice, analoage până la un punct în formă și caracter cu clasicul *scherzo*, cu alte cuvinte la compozițiuni bazate pe idei ușoare, delicate, cu dezvoltări ale căror calități sînt gingășia, grația, eleganța. Bizet, Massenet, Delibes, Mascagni ș. a. ne prezintă modele în acest gen.

În fine unii compozitori au dat încă acest nume unor mici bucăți destinate pianului, fără a avea însă pentru aceasta alt motiv decît doar convingerea că ieie nu vor servi nici o dată altfel decît ca linie de trecere de la o bucată la alta. Interval se numește relațiunea dintre două sunete în privința înălțimei lor. Din Antichitate și până în timpurile moderne aprecierea I.-elor și clasificarea lor s'au făcut atît după legile acustice cît și după judecata urechei. Dar în toate timpurile au fost divergințe de opinii și doctrine foarte deosebite. Astfel deja la Greci (v.) găsim două școli cu principii opuse, diferind nu numai în privința clasificării I.-elor, dar și a naturii lor. Canonicii, a căror șef iera Pitagora, bazeau doctrina lor pe calculele matematice, pe diviziunea monocordului; armonicii, a căror șef iera

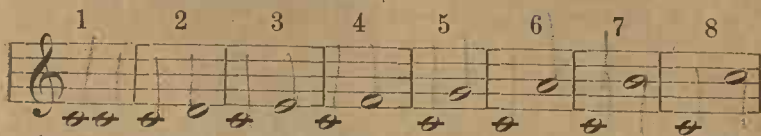
Aristoxene, considerau urechea ca judecător suprem. Se vorbește despre un op, datorit lui Didim, care ar fi rezumat divergințele doctrinelor acestor școli, op cari însă nu a parvenit până la noi. Cel mai principal reprezentant al teoriei canonicilor ie matematicul Euclid, care în opul său trătînd despre diviziunea canonului expune natura și formațiunea I.-elor constitutive ale scării diatonice. Alți autori Theo din Smirna, Claudiu Ptolomeu ș. a.) au reprodus calculele I.-elor după principalii preconizatori ale doctrinelor acestei școli: Pitagora, Filolaos, Arhitas, Eratostene, Trasilas, Didim, Ptolomeu, și Bellermann, în opul său *Anonimi Scriptio de Musica* dă un tablou sinoptic al I.-elor, cu valorile lor acustice calculate de acești diferiți autori. Cit pentru doctrinele armonicilor le găsim expuse de însuși șeful acestora în opul său *Elemente armonice*.

Lăsînd la o parte teoria I.-elor minime (v. *Coma*) car deși neglijate totdeauna în practica muziceii, în Antichitate, în Evul mediu ca și în timpurile moderne, n'au dat totuși mai puțin de lucru teoricianilor din toate timpurile, de la canonicii greci până la preconizatorii moderni ai intonațiunii pure, precum și I.-ele imagine ale muziceii bisericești orientale (v. *Psaltichie*) rezultate ale intonațiunilor defectuoase

erijate în principii, teoria și clasificarea I.-elor muzicale se poate rezuma în modul următor.

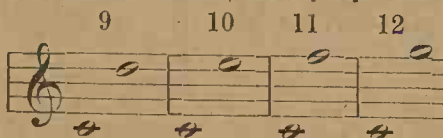
I.-ele își iewu numele de la numărul gradelor unite ce cuprind. Astfel două sunete pe același grad formează *unison* (1); cînd sunetele sînt grade alăturate, formează o *secundă*

(2); cînd sunetul superior vine ca al 3-le grad al celui inferior, formează o *terță* (3); ca al 4-le grad, o *quartă* (4); ca al 5-le grad o *quintă* (5); ca al 6-le grad o *sextă* (6); ca al 7-le grad o *septimă* (7), ca al 8-le grad o *octavă* (8).



Am putea merge mai departe și am avea I.-e de 9 grade, *nona* (9); de 10 grade, *decima*

(10); de 11 grade, *undecima* (11); de 12 grade, *duodecima* (12) și așa mai departe.



Cum însă în aceste I.-e mai mari decît octava, nota a doua nu iewu decît îndepărtarea cu o octavă a notei superioare a unui alt I. mai mic decît octava, s'a convenit a se numi cele mai mici decît octava I.-e *simple*, iar celor mai mari decît octava a li-se da aceiași denumire ce ar avea I.-ul format de cele două note luate în limitele octavei, complectat prin epitetul *reduplicat*. Astfel do_3-sol_3 iewu o *quintă* (5); do_3-sol_4 iewu o *quintă reduplicată* (12). Unii autori întrebunțează chiar și epitetul *triplicat* pentru I.-ele ce trec peste limitele a două octave.

Totuși în studiul compozițiunii, în formațiunea acorduri-

lor, în resturnările contrapunctice, și în alte cazuri, se preferă a se întrebunțea termenii de *nonă*, *decimă* ș. a.

I.-ele pot fi *melodice* sau *armonice*. Sînt melodice cînd sunetele ce le formează sînt auzite succesiv; în cazul contrar, cînd sînt sunete simultanee, I.-ele sînt *armonice*.

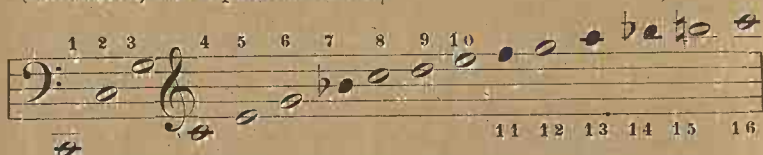
Înălțimea sunetelor fiind în raport direct cu numărul vibrațiunilor, și în raport invers cu lungimea coardelor sau a undelor sonore, în studiul științific al teoriei muzicale I.-ele sînt reprezentate prin unul din raporturile numerice dintre aceste cantități. În aceste raporturi, cari de altmîntrelea sînt reciproce, numărătorul se

rapoartă la sunetul cel mai grav, iar numitorul la cel mai acut; cind termini raportului exprimat sint relativî la numărul vibrațiunilor, termenul cel mai mic reprezintă sunetul cel mai grav; cind sint relativî la lungime, termenul cel mai mic reprezintă sunetul cel mai acut. Astfel de ex. raportul $\frac{2}{1}$ ne spune că lungimea coardei care ne-ar da sunetul cel mai grav (numărătorul), va fi de 2 ori mai mare decît lungimea coardei ce ne-ar da sunetul cel mai acut (numitorul); reciprocul seu, $\frac{1}{2}$, ne spune că sunetul cel mai acut (numitorul) va fi produs de un

număr de 2 ori mai mare de vibrațiuni decît cel mai grav (numărătorul).

În studiul elementar al teoriei muzicale, se iea ca unitate de măsură pentru aprecierea și clasificarea I.-elor *tonul* și jumătatea lui, *semitonul*, cari nu sint altă ceva decît valorile deosebite ale I.-ului de secundă.

Se numesc I.-e *naturale*, acele pe care le găsim în scara naturală a sunetelor. Seria armonică ne procură ușor mijlocul de a le aprecia și a găsi raportul numeric ce le reprezintă.



I.-ele se clasifică în *consonante* și *disonante*.

1) *Consonante* sint acele ce pot intra în constituțiunea unui acord de repaus, major sau minor, de unde încă denumirea de I.-e *de repaus* ce li se mai dă. Aceste I.-e, cari ne prezintă relațiunile cele mai simple, sint:

1) *Unisonul*, reproducerea aceluiași sunet, cu raportul $\frac{1}{1}$, atît în privința numărului vibrațiunilor cît și a lungimei coardelor.

2) *Octava*, relațiune dintre fundamentală și armonica 2

sau dintre ori care armonica și armonica de un rang dublu (2 și 4, 3 și 6, 5 și 10 ș. a.), cu raport numeric $\frac{2}{1}$, cuprinde 6 tonuri. Reduplicările ieî au ca raporturi una din potențele lui 2 pe unitate; astfel dubla octavă (do_1 - do_3) ie reprezentată prin $\frac{4}{1}$, tripla octavă (do_1 - do_4) prin $\frac{8}{1}$ ș. a.

3) *Quinta*, relațiune dintre armonicele 2 și 3, (sau 4 și 6, 6 și 9, 8 și 12, 10 și 15) cu raport numeric $\frac{3}{2}$, cuprinde 3 tonuri $\frac{1}{2}$. Reduplicarea ieî, *duodecima*, relațiune dintre fundamentală și armonica 3 (sau dintre armonicele 2 și 6, 3 și

9, 4 și 12, 5 și 15) are raportul numeric $3|_1$.

4) *Quarta*, relație dintre armonicele 3 și 4 (sau 6 și 8, 9 și 12, 12 și 16) cu raport numeric $4|_3$, cuprinde 2 tonuri $1|_2$. Reduplicarea îei, *undecima*, relațiune dintre armonicele 3 și 8 (sau 6 și 16) are raportul numeric $8|_3$.

5) *Terța*, de care în seria armonică găsim două specii: a) *terța majoră*, relațiunile dintre armonicele 4 și 5 (sau 8 și 10, 12 și 15) cu raport numeric $5|_4$, cuprinde 2 tonuri și b) *terța minoră*, relațiune dintre armonicele 5 și 6 (sau 10 și 12) cu raport numeric $6|_5$ cuprinde 1 ton $1|_2$. Reduplicările,

decima majoră, relațiune dintre armonicele 4 și 10, cu raport $5|_2$ și *decimă minoră*, dintre armonicele 5 și 12 cu raport $12|_5$.

6) *Sexta*, de care asemenea în seria armonică găsim două specii: a) *sexta majoră*, relațiune dintre armonicele 3 și 5 (sau 6 și 10, 9 și 15), cu raport numeric $5|_3$ cuprinde 4 tonuri $1|_2$ și b) *sexta minoră*, relațiune dintre armonicele 5 și 8 (sau 10 și 16), cu raport numeric $8|_5$, cuprinde 4 tonuri. Reduplicările, *terț-decima majoră*, dintre armonicele 3 și 10, cu raport $10|_3$ și *terț-decima minoră*, dintre armonicele 5 și 16, cu raport $16|_5$.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several intervals, each represented by a pair of notes. Above the staff, labels identify the intervals: Unison, Octavă, Quintă, Duodecimă, Quartă, Undecimă, Terță majoră, Terță minoră, Decimă majoră, and Decimă minoră. Below the staff, there are four more intervals labeled: Sextă majoră, Sextă minoră, Terț decimă majoră, and Terț decimă minoră. The intervals are marked with symbols: a single sharp for major intervals and a double sharp for minor intervals. The intervals shown are: Unison (C-C), Octavă (C-C), Quintă (C-G), Duodecimă (C-C), Quartă (C-F#), Undecimă (C-G), Terță majoră (C-E), Terță minoră (C-F#), Decimă majoră (C-A), Decimă minoră (C-B), Sextă majoră (C-F#), Sextă minoră (C-G), Terț decimă majoră (C-A), and Terț decimă minoră (C-B).

Aceste I.-e consonante sint la rindul lor clasificate în *perfecte*

te sau *pure*: unisonul, octava, quinta și quarta, cu reduplică-

rile lor, și în *imperfecte*: terța și sexta, cari pot fi majore sau minore.

II) *Disonante* sint I.-ele cari, producind o impresiune mai mult sau mai puțin aspră asupra auzului, nu pot intra în constituțiunea unui acord perfect, unui acord de repaus, și cer în urma lor o rezoluțiune, ceia ce le face a fi încă numite I.-e de *mișcare*. Iele au raporturi numerice mai complicate decit cele consonante. I.-e disonante în seria armonică găsim (lăsind la o parte pe acele formate prin armonicile 7, 10, 11, 13 și 14, cari sint sau prea jos sau prea sus pentru a putea intra în constituțiunea unei game împreună cu celelalte):

7) *Secunda*, de care găsim două specii: a) *Secunda majoră*, relațiune dintre armonicile 8 și 9 sau 9 și 10, ceia ce-i dă două raporturi numerice, $\frac{9}{8}$ și $\frac{10}{9}$, deosebindu-se între iele prin raportul neglijat $\frac{81}{80}$ (v. *Coma*) și b) *secunda minoră*, relațiune dintre armonicile 15 și 16, cu raport nu-

meric $\frac{16}{15}$. Ie considerată ca jumătatea celei majore, și deși această apreciere nu ie exactă, aceste valori sint luate ca unitate de măsură în aprecierea I.-elor. O reduplicare nu găsim în seria armonică decit pentru secunda majoră, nona majoră, relațiunea dintre armonicile 4 și 9, cu raport numeric $\frac{9}{4}$. Pentru *nona minoră*, trebuie să ne suim până la armonica 32, octava armoniciei 16, care cu armonica 15 ar forma acest I., cu raportul numeric $\frac{32}{15}$.

8) *Septima*, de care asemenea găsim două specii: a) *septima majoră*, relațiune dintre armonicile 8 și 15, cu raport numeric $\frac{15}{8}$, cuprinde 5 tonuri $\frac{1}{2}$ și b) *septima minoră*, dintre armonicile 5 și 9 sau 9 și 16, ceia ce-i dă raporturile $\frac{9}{5}$ sau $\frac{16}{9}$, diferind între iele asemenea printr'o *coma* ($\frac{81}{80}$). Reduplicări avem *quatuor-decima majoră*, dintre armonicile 4 și 15, cu raport $\frac{15}{4}$ și *quatuor-decima minoră* cu raporturile $\frac{18}{5}$ sau $\frac{32}{9}$.

Secundă majoră.

Secundă minoră.

Nonă majoră.

Nonă minoră.

Septimă majoră.

Septimă minoră.

Quatuor-decimă majoră.

Quatuor-decimă minoră.



În afară de aceste I.-e pe care ni le dă seria armonică, în scara naturală se mai găsesec două I.-e ne clasate până aici. Aceste sînt: a) quarta formată între gradele *fa-si*, cu raport numeric $\frac{25}{18}$, cuprinzînd 3 tonuri și b) quinta formată între gradele *si-fa*, cu raport numeric $\frac{36}{25}$, cuprinzînd 3 tonuri. Apoi prin ajutorul alterațiilor, nu numai I.-ele minore pot fi prefăcute în majore și viceversa, dar se obține încă o lungă serie de alte I.-e. Raporturile numerice ale acestor I.-e sînt mult mai complicate și chiar variază ușor după modul de formațiune. Îele sînt calificate de *crescute* sau *mărite* cînd valoarea lor e mai mare cu un semiton decît valoarea I.-ului perfect sau major corespunzător, și de *micsurate*, cînd această valoare ie mai

mică cu un semiton decît cea a I.-ului perfect sau minor corespunzător.

Astfel quarta *fa-si* ie crescută, și quinta *si-fa micsurată*.

Cele mai uzitate dintre I.-ele obținute prin alterații sînt:

1) *Semitonul cromatic* ($\frac{25}{24}$), impropriu numit încă *unison crescut*.

2) *Secunda crescută* ($\frac{75}{64}$) de un ton $\frac{1}{2}$.

3) *Terța micsurată* ($\frac{144}{125}$) de un ton.

4) *Quarta micsurată* ($\frac{32}{25}$) de 2 tonuri.

5) *Quinta crescută* ($\frac{25}{16}$) de 4 tonuri.

6) *Sexta crescută* ($\frac{125}{72}$) de 5 tonuri.

7) *Septima micsurată* ($\frac{128}{75}$) de 4 tonuri $\frac{1}{2}$.

8) *Octava micsurată* ($\frac{48}{25}$) de 5 tonuri $\frac{1}{2}$.

Semiton cromatic.

Secundă crescută.

Terță micsurată.

Quartă micsurată.

Quintă crescută.

Sextă crescută.

Septimă micsurată.

Octavă micsurată.



.Toate aceste I.-e, atit în acustică, din cauza raporturilor complicate ce le reprezintă, cit și în muzica practică din cauza ortografiei lor și a constituțiunei armonice sau melodice sub care se prezintă, sînt clasificate între disonanțe. Stabilirea sistemului temperat însă face că unele din iele nu satisfac condițiunei I.-elor di-

sonante, de a impresionia într'un mod mai mult sau mai puțin aspru auzul; și în adevăr, aceste I.-e calificate de disonante sînt echivalente pentru auz cu alte I.-e calificate de consonante. Astfel secunda crescută (*sol-la #*) = terța minoră (*sol-si b*), quarta micsurată (*fa #-si b*) = terța majoră (*fa #-la #*), quinta crescută (*sol-re #*) = sexta mi-

noră (*sol-mi* ♭), septima micșurată (*fa* ♯-*mi* ♭) = sexta majoră (*fa* ♯-*re* ♯).

Unii autori refuză quartei de 2 tonuri $\frac{1}{2}$ epitetul de perfect, bazându-se pe faptul că în studiul armoniei, îea cere adese precauțiuni cum cer disonanțele; o numesc totuși *dreaptă*. Alții încă, bazați pe faptul că în scara naturală găsim atit quartele cit și quintele de două specii, ca și secunde, terțe, sextele și septimele, numesc quinta de 3 tonuri $\frac{1}{2}$ (*do-sol*) majoră, și cea de 3 tonuri (*si-fa*) minoră, iar quarta de 3 tonuri (*fa-si*) majoră și cea de 2 tonuri $\frac{1}{2}$ minoră. Sint subtilități și divergențe a căror discuțiune nu-și poate găsi locul aici.

Practica ne face a calcula cu ușurință valoarea în tonuri a unui I. și specia lui. Cînd însă această obicinuință ne lipsește determinarea speciei se face cu ușurință raportînd I.-ul dat la scara naturală. În adevăr, fără a ne mai opri la secunde și terțe cari evident sint atit de ușor de calculat, în scara naturală sint perfecte toate quintele și quartele (sau drepte) afară de acele formate de notele *fa* și *si* (quinta *si-fa* micșurată, quarta *fa-si* crescută); iar sextele și septimele sint majore dacă cuprind un singur semiton, minore dacă cuprind două semitonuri. Astfel fie de ex. I.-ul *fa* ♯-*mi* ♭; în scara naturală septima *fa-mi* cuprin-

zind un singur semiton (*si-do*) ie majoră; bemolul notei superioare pogorînd-o, scade din valoarea I.-ului și septima *fa-mi* ♭ ie minoră; diezul notei inferioare suind-o scade încă din valoarea I.-ului și septima *fa* ♯-*mi* ♭ ie micșurată. Fie încă I.-ul *si* ♭-*fa* ♯; în scara naturală *si-fa* ie o quintă micșurată; diezul notei superioare suind-o, adauge la valoarea I.-ului și quinta *si-fa* ♯ ie perfectă; bemolul notei inferioare pogorînd-o, adauge încă, și quinta *si* ♭-*fa* ♯ ie crescută.

O operațiune care ușurează încă determinarea speciei I.-elor ie resturnarea (v.) lor, care aplicată unui I. mare nedă un I. mic de o specie opusă. Astfel fie de ex. I.-ul *do* ♯-*si* ♭; resturnarea *si* ♭-*do* ♯ fiind o secundă crescă *si* ♭ ie o septimă micșurată. Sau încă fie I.-ul *mi* ♭-*do* ♯; resturnarea *do* ♯-*mi* ♭ fiind o terță micșurată, *mi* ♭-*do* ♯ ie o sextă crescută.

Intestinele unor animale și în special acele de miel sint întrebuintate în factura instr.-ală pentru a se fabrica coardele întrebuintate mai cu samă în instr.-ele de arcuș (v. *Coardă*). Intârziere, artificiu de compozițiune care constă în suprima-

rea momentană a unei note dintr'un acord și înlocuirea îei printr'o notă ce a făcut parte din acordul precedent



Scopul I.-lor ie de a introduce disonanțe artificiale în armonie. Iele se împart în *regulate* și *neregulate*. Cele regulate, numite și *suspensiuni* (v.) trebuie să îndeplinească oare cari condițiuni de preparație și rezoluție, a căror ne îndeplinire ne dau I.-i neregulate. Acestea sint proscrise din stilul sever și în stilul lber chiar nu se prezintă decit ca note de o valoare scurtă.

I lona (a) v. *Intonațiune*.

I. lona, mic automat cu manivele și cu cartoane perforate. Intonațiune ie în general emiteria cu vocea sau cu un instr. a unui sunet, dindu-i gradul de înălțime cuvânt în raport cu sunetele încunjurătoare ale melodiei sau ale celorlalte voci sau instr.-e. Condițiunea principală a unei bune I. nu constă în frumuseța timbrului sunetului emis, ci în justeța raporturilor de înălțime ale diferitelor sunete. I. deosebește sunetele muzicale de cele articulate, cari nu sint altă ceva decit o serie de sunete emise fără a se ținea cont de raporturile stabilite pentru diferitele trepte ale sistemului muzical. Acustica ne determină

raporturile exacte în cari trebuie să fie diferitele sunete ce formează sistemul muzical, raporturi cari hotărăsc prin urmare I. ideală dorită (v. *Intonațiune pură*); urechiua omească însă admite în această privință oare care aproximație (v. *Toleranță*) ceia ce permite că sistemul practic muzical se îndepărtează mai mult sau mai puțin de această I. ideală. Totuși, trecind această limită a toleranței urechii omești, se cade în defectul unei I. false, întonind prea sus sau prea jos. Astfel I. constituie partea cea mai principală și care are nevoie de cea mai mare îngrijire atit în studiul artei cîntului cit și în acel al execuțiunei instr.-ale. În adevăr, dacă la instr.-ele cu claviatură (orgă, armoniu, piano) I. depinde de la fabricarea instr.-ului, și nici măestria nici calitățile instr.-istului nu pot corija intru nimic defectele de I. provenind din însuși construcțiunea instr.-ului sau dintr'un rău mod de acordare, la instr.-ele de suflare sau de arcuș și mai cu samă la vocea, I. depinde în cel mai înalt grad de la îndemănarea executantului. Gradul de presiune a buzelor în instr.-ele de suflare, a degetelor minei stingi sau a arcușului în instr.-ele de coarde, influențează enorm asupra I.-ei. Faptul cum că cea mai mare parte a impresiunei ce produce muzica asupra au-

zului nostru ie datorită unei juste și bune I. ne dă măsura îngrijirii ce trebuie a da studiului I.-ei. Toți știm cit ie de penibil, ori cit ar fi de frumoasă o bucată de muzică, a o auzi executată de un cor in care intr'o partidă se cintă mai sus sau mai jos (v. a *distona*) sau cind un solist ie in condițiuni analoage față de acompaniament, sau in fine cind intr'o bandă instr.-ală diferitele instr.-e nu sint construite sau acordate după un același diapazon. Cind la cîntăreți sursa acestui defect ie in însăși natura lui, numai exerciții sirguitoare și studii bine conduse formează auzul și vocea astfel ca să le ferească de iel. Cind însă, și se intimplă adese, acest defect provine din oboseala vocii ocazionată de sfortări persistente, studiile sint nefolositoare și in aceste condițiuni numai un repaus poate reda vocii justa I.

Sub numele de *I. pură* se înțelege intonarea sunetelor după raporturile exact matematice ale intervalelor. In sistemul nostru muzical singur octava are I. pură; toate celelalte grade ale scării cromatice fiind temperate se îndepărtează mai mult sau mai puțin de această I. pură (v. *Temperament*). Vocele și instr.-ele de arcuș, executind singure, au o tendință pronunțată către această I. Cind sint împreună cu altele însă, iele sint silite a tempera.

Realizarea I.-ei pure pe claviatură a ocupat in diferite rinduri imaginațiunea savanților și a constructorilor de instr.-e. In acest scop au fost construite in secolii trecuți clavecinele universale (v.) și in secolul nostru, lăsindu-se la o parte instr.-ele de coarde și claviatură, s'a căutata se realiza aceasta pe instr.-e de genul armoniului, care, mai constant in acord, prezintă avantaje reale (v. *Enarmoniu*). Realizarea unei astfel de I. de o puritate ideală, ar trebui desigur se ne dea armonii cu adevarat cerești, dacă practica ie, cu cele peste 50 de taste in octavă, nu ar apărea de o complicațiune infernală.

In muzica bisericeii apusene se dă numele de I. frazelor scurte pe care le intonează oficiantul și după care corul își ieia tonul pentru a cînta antifoane, psalmi ș. a.

In factura instr.-ală se numește I. ultima fețuire ce îndreaptă micile inegalități sau neregularități de construcțiune, cari dispărind, dau gradul de perfecțiune dorit timbrului instr.-ului.

Intonireisen (germ.), instr. de care se servesc factorii de orgi pentru a da ultima fețuire tuburilor, regulindu-le astfel anciele sau gurele ca să deie intonațiunea cavenită.

Intrada (sp.) v. *Intrare*.

Intrare ie, intr'o compozițiune polifonică, momentul in care o

voce sau un instr. se produce, fie pentru prima oară, la începutul bucăței, fie în cursul îei, după o pauză mai mult sau mai puțin lungă. Se înțelege de la sine că ori ce I. a unei voci sau instr. concertant, pentru a produce efect, trebuie să se poată face remarcată, fie prin ritm, fie prin intensitate, timbru ș. a. Efecte frumoase și variate de intrări ne procură mai cu samă fuga și compozițiunile în stil fugat, în cari vocile nu încep împreună, ci succesiv, ca alergind unele după altele. În orchestră un timbru menajat mai mult timp, sau chiar lăsat un timp la o parte, produce totdeauna efect prin reintrarea lui. De la efectul produs de I. unui instr. izolat s'a trecut la acel produs de I. unei mase instr. ale: cine nu-și amintește efectul formidabil al intrării muzicei militare în *Faust*?

Se dă numele de *Semn de I.* unui mic semn întrebuintat în canoanele scrise pe un singur portativ pentru a indica momentul cind diferitele partide trebuie să-și facă intrările lor; ie unul din semnele §. † sau chiar o steluță (*) .
Tot semn de I. se mai numește și semnul pe care dirigintele îl face coristului sau instr.-istului dintr'o orchestră pentru a-i atrage atențiunea asupra intrării sale după o pauză mai lungă.

Titlul de I. (fr.: *Entrée*, it.:

Entrata, sp.: *Intrada*) a fost dat încă une ori părții anterioare a unei compozițiuni de o formă ciclică (mai cu samă la *Suită*, *Serenadă* ș. a.) parte numită generalmente *Introducere* (v.) și chiar bucăților simfonice servind de introducere baleturilor și altor spectacole din secolii trecuți, cari avind originile într'o modestă fanfară de trompete terminată printr'o cadențe suspensivă pe dominantă și ne avind parte altă misiune decit a atrage prin sonoritatea îei atențiunea asupra spectacolului, desvoltându-se a dat naștere introducerilor magistrale numite în urmă *Uvertură* (v.).

Pentru I. în muzica bisericească apusene, v. *Introitus*.

Intre-acte v. *Entr'acte*.

Intrebare (fr.: *Demande*) nume dat cite-odată temeii unei fugi sau motivului propus de antecedent într'o compozițiune în stil fugat.

Intreccio (it.) = țesătura, intrigă, nume dat cite o dată unor mici piese de teatru.

Intreg sau *complete*, epitet dat de unii autori instr.-elor de suflare cu îmbucătură cari pot emite sunetul fundamental al seriei lor armonice. Instr.-ele cu tub cilindric sau ușor conic, de tipul *trompetă* sau *corn*, nu pot emite acest sunet și sar direct la octavă (armonica 2) sau chiar la armonica 3. Pentru aceasta instr.-ul trebuie să consistă într'un tub conic larg

relativ cu lungimea, condițiune ce nu îndeplinesc decît instr.-ele fabricate pe tipul *goarnă*, vechile cornete și instr.-ele grave din familia saxhornilor modernî, cari formează puternicii bași ai armoniile și fanfarelor militare. Unii tromboniști îndemânateci încă reușesc a scoate din trombon aceasta formidabilă notă, atît ca fundamentală primitivă a tubului cit și acele provenite prin primele pozițiuni ale culisei.

Intrepido sau *intrepidamente* (it.) = cu îndrăsneală, ca termin de expr.

Introducțiune, compozițiune muzicală de dimensiuni variabile, vocală sau instr.-ală, ce se pune la începutul unei compozițiuni de o întindere mai mare, pentru a-i servi oare cum de prefață. Caracteristica ieî ie că nu are o formă hotărîtă, ci urmează absolut inspirațiunei compozitorului. Desvoltată din modeștele fanfare numite în secolii trecuți *Intrare* (v.) a dat naștere la rîndul ieî, luînd forme mai mult sau mai puțin hotărîte, *Preludiului* (v.) și *Uverturei* (v.) moderne. În muzica pur simfonică, concertele, simfoniile ș. a. încă au micî introducțiuni precedînd prima parte, *Allegro* și chiar uvertura, care generalmente adoptă această formă, ie precedată adese de o mică I. într'o mișcare înceată.

În vechia operă, după ce forma uverturei a fost stabilită, s'a dat numele de I. primei bucăți

ce urmează nemijlocit după uvertură. Ie cele mai de multe ori, și mai cu samă în operile mari (eroice sau tragice) o mare bucată corală, o scenă de acțiune, în care sint intercalate diferite soluri. La unele opere chiar această I. ie legată direct de preludiu sau de uvertură terminată printr'o cadență suspensivă pe dominantă. Astfel de ex. se pot vedea în *Armida* de Gluck, în *Don Juan* de Mozart, în *Robert le Diable* de Meyerbeer ș. a. Operile comice se scutesc adese de această prefață, începînd direct cu o arie, un duet sau chiar cu dialog vorbit, iar drama muzicală modernă, care a înlăturat pe cit posibil formele convenționale, a lăsat la o parte obligațiunea acesteî părți.

Introitus sau *Ingressa* (lat.) = intrare, nume dat în muzica bisericeî apusene primei bucăți antemergătoare a liturgiei, intonată de cor în timp ce acel ce are a oficia merge de la sacristie la altar. Originar iera un întreg psalm încheiat prin doxologia „*Gloria patri*“; mai tirziu a fost prescurtat reducîndu-se la citeva versete dintr'un psalm, dar în timpî din urmă pare că a revenit în favoare, procurînd corului o bună ocaziune de a-și arăta măestria.

Învălit v. *Coardă*.

Invențiune, nume dat de Bach și contimporanii sei unor micî

compozițiuni destinate clavicinului și constind din transcrierea unei idei instantanee (inventată). Le oare cum ceia ce s'a numit în urmă *impromptu* (v.). Bach a scris astfel de invențiuni pentru două voci, dar la alte mici compozițiuni analoage, în trei voci însă, le-a dat numele de *sononii*.

Inventionshorn (germ.) nume dat către 1760 de cornistul A. I. Hampel și factorul I. Werner, din Dresda cornului de vânătoare perfecționat prin aplicarea tuburilor de schimb, nu ca mai înainte, la extremitatea instr.-ului, ci, prin ajutorul a două culise, către mijlocul lui. Către 1780 aceeași perfecționare a fost aplicată la trompetă, de factorul M. Vögel din Rastadt, și a dat naștere la ceia ce s'a numit *Inventions-trompete*.

Invers, epitet întrebuițat uneori în loc de resturnat (v.).

Inversiune, reluarea unui motiv în altă direcțiune de cum a fost mai întâi propus. Astfel putem avea *I. simplă*, cind motivul dat iese resturnat astfel că intervalele ascendente le corespund intervale descendente și vice versa. Această specie de *I.* poate fi *riguroasă* sau *liberă* după cum tonurilor le corespund tonuri și semitonurilor semitonuri, sau această corespondență nu iese ținută în samă. *I. retrogradă*, cind reproducerea se face prin

mişcare retrogradă; ș. a. (v. *Resturnare*).

Invertibilis (lat.) v. *Convertibil*, *Io* sau *Yo*, nume dat în China unui fluier cu gură laterală (flaut) în antichitate numai cu 3 borte laterale, în timpurile moderne cu 6.

Iocosus v. *Jocosus*.

Iodlen (germ.) verb format prin onomatopee pentru a denumi un mod de cîntare particular elvețianilor, tirolienilor ș. a. și constind din trecerea bruscă de la registrul de cap la registrul de piept și vice versa, fără a cînta un text care care. ci numai niște silabe alcătuite astfel ca să ușureze aceste salturi. Se produce o specie de sughițuri, cari desigur sînt alungate din arta *belcanto*-lui, dar cari produs al geniului popular sînt admise în unele coruri bărbătești și dau adese efecte foarte reușite de colorare locală. Cîntecele înseși în cari se introduc astfel de efecte se numesc *Iodler*.

Ioko sau *Joco*, specie de dairea japoneză.

Lombarde, denaturare a cuvîntului *Lombarde* (v.).

long sau *Yong*, specie de *gong* (v.) indian.

Ionian, *ionic*, sau *iastian*, nume dat unuia din vechile moduri grece. După ordinea tonurilor sau semitonurilor corespundea octavei lui *sol*, cu alte cuvinte în această privință iera același lucru cu *hipofrigianul* (v.)
Între tonurile cîntului plan

I. se numea scara lui *do*, al cincelea autentic, care ne prezintă tocmai modul major modern. *Iotsu-dake* sau *Yotsu-dake*, castanete japoneze formate din două mici discuri de lemn menținute printr'o șușă nișă de alamă.

Iou v. *Iu*.

Ipacoi (gr.: *ἰπακοή* = supunere, ascultare, nume dat în muzica bisericeii orientale la o rugăciune, specie de stihiră în care se vorbește despre învierea lui Hristos.

Ipo v. *Iipo*.

Iporhema (gr.: *ἰπορῆμα*), specie de dans (v.).

Iporoi, denaturare a cuvintului gr.: *ἀπορροή* = scurgere, cădere, semn din notațiunea psaltichiei, ♯, indicind o mișcare descendentă de două grade treptat, de ex. de la *ga* ♯ *vu pa*.

Ipostas (gr.: *ἰποστάσις*) nume dat unor vechi semne întrebunțate în vechea muzică a bisericeii orientale și reprezentind grupe de sunete, triluri, ornamente, cadențe atit de indispensabile orî cărui cîntăreț oriental, fie bisericesc fie profan. Din refericire de mult nu se mai găsește nimene care să poată interpreta aceste semne, a căror secret autorii l'au păstrat cu rigurozitate, și asupra semnificațiunei cărora cîntăreții ieraru așa de acord că le interpretau fie care în modul seu.

Ipsil (de la gr.: *ἰψήλας* = înalt) semn din notațiunea muziceii bisericeii orientale (♯). Ie una

din vocalele care nu se întrebunțază nici o dată singură. După pozițiunea ce i se dă, în combinațiune cu oligon sau cu petasti, indică o mișcare ascendentă de quintă sau de sextă. În combinațiune încă cu kentema poate indica mișcări ascendente de septimă și octavă și întrebunțat dublu, deasupra unui oligon sau petasti, chiar o mișcare ascendentă de nonă.

Ira (it.) = minie. *Con I.* sau *irato*, ca termin de expr.

Irak, unul din modurile muziceii arabe.

Irato v. *Ira*.

Irmologie v. *Ermologic*.

Irmologion, colecțiune de cîntări bisericești numite *Irmos* (v.). Cel întâiu I. în limba romină a fost tipărit de Macarie (Viena 1827): un altul a fost tipărit de A. Pann (București 1848).

Irmos, nume dat la cîntări bisericești, speci de melodii model pe care se cîntă oserie de mai multe diferite tropare. Ceva analog ie *podobii* pentru stihire. Cele mai vechi I.-e au fost compuse în sec. 14 de I. Cucuzel din muntele Atos.

Irregularis (lat.) = neregulat, epitet dat unei fugi, unui canon, unei imitațiuni ciud nu urmează strict regulele stabilite.

Irresoluto (it.) = nehotărit, ca termin de expr.

Is; sufix care în terminologia germană se adaugă pe lingă

literele ce reprezintă note pentru a arăta că acele note sînt diezate. Astfel *f* reprezintă nota *fa*, *fis* va fi *fa* diez. Pentru dublu diez se întrebunțează sufixul *isis*; astfel *fisis* iese *fa* dublu diez.

Ishak unul din modurile muziceii arabe.

Ispahan sau *Ispahan*, unul din modurile muziceii arabe.

Isis v. *Is*.

Isocron = de aceeași durată.

Vibrațiunile corpurilor, pentru a produce sunete muzicale, trebuie să îndeplinească această condițiune, cu alte cuvinte ori cit de mică ar fi durata unei vibrațiuni, această durată să fie egală cu durata celei ce a precedat-o și cu aceea a celei ce urmează; această condițiune nefiind îndeplinită, rezultatul nu ie decit un vuet.

Ison, (gr.: ἴσος = egal) semn din notațiunea psaltichiei (♭), indicînd repetarea sunetului precedent. A ținea I.-ul înseamnă a ținea o specie de pedală prelungită pe o singură vocală (*a* sau *o*) în timp ce psaltul cîntă melodia; acest I. poate fi tonica, dominantă sau ori care alt grad din gama căreia aparține acea melodie și ie ținut de unul sau mai mulți cîntăreți sau chiar de copii, numiți *Isonari*.

Ispahan v. *Ispahan*.

Israiliti v. *Evrei*.

Intesso (it.) = același. *l. tempo* = aceeași mișcare.

Istoria muziceii ie partea din

studiile muzicale care se ocupă cu natura și originea muziceii, cu starea artei muzicale la diferitele epoci ale civilizațiunei omenestii, și cu constatarea pașilor realizați în trecerea prin aceste diferite faze, până a ajuns în starea în care o vedem astăzi. I. m. ne prezintă două mari diviziuni: Prima, bazată numai pe ipoteze și deducțiuni, are a studia cum și în ce condițiuni muzica a luat naștere, ce experimente a încercat spiritul speculativ al omului asupra nenumăratelor sunete posibile, pentru a le alege, a le ordona, a le regula în sisteme și a stabili legile după cari ie le pot fi combinate împreună. A doua, bazată pe documente, obscure și problematice în ceia ce privește civilizațiunile antichității, din ce în ce mai vii și mai netăgăduite cu cit ne apropiem de timpurile mai nouă, are a urmări cum diferitele popoare și diferiții maiștri au știut a se folosi de aceste elemente primitive și a forma din ie le un material flexibil, care să le permită a crea nemuritoarele capete de operă cari înfruntînd veacurile se impun admirațiunei universale.

Cu toată favoarea de care s'a bucurat muzica, și starea de splendoare în care o vedem în diferite epoci, fapte cari ne iscă ideia că trecutul ie trebuie să fi deșteptat un viu interes în acele timpuri, abia în

sec. 18 învățații încep a se ocupa de aceste chestiuni. Anterior acestui secol vedem opuri cari se ocupă cu diferitele elemente ale artei muzicale, tratând despre elementele armoniei, despre notațiune, despre instr.-e ș. a., dar totul contimporan, sau abia atingând epoca imediat anterioară. Numai în a doua jumătate a sec. 18 vedem, aproape simultaneu, în trei diferite țări, patru mari învățați abordând acest spinos teren: Padre Martini (*Storia de la Musica*, 3 v. 1757—1781). J. Hawkins (*General History of the science and practice of music*, op tipărit în 5 vol., în 1776, dar fruct a 16 ani de muncă), Ch. Burney (*General History of music*, 4 vol. 1776—1789) și J. N. Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vol. 1788—1801). Din nefericire dintre aceste prețioase opuri numai cele două engleze merg până în epoca contimporană lor; acel al lui Martini se ocupă de muzica antică și încheie cu Grecii înainte de a intra în Evul mediu, iar acel al lui Forkel merge până pe la mijlocul sec. 16. Analoage cu aceste sînt două mari opuri apărute în sec. 19 de A. W. Ambros (*Geschichte der Musik*, 4 vol. 1862—1878) și F. J. Fetis (*Histoire générale de la musique*, 5 vol. 1869—1875), ambele opuri întrerupte prin moartea autorului, cel întâi opriindu-se la Palestrina, cel

al doilea mergînd numai până în sec. 15.

Aceste rezultate necomplete se explică ușor, gîndindu-ne la enormitatea materiei și la timpul necesar pentru a aduna și a lua cunoștință de nesfîrșita cantitate de documente relative. În timpurile mai nouă studiile istorice asupra muzicii au înrolat tot mai mulți adepți, cari, călăuziți de acești uriași ante-mergători, au reușit a ne prezenta opuri îmbrățișînd întreg imensul cîmp al activității muzicale omenești. Acești exploratori, tot mergînd pe urmele predecesorilor lor, dar ajutați de timp, de experiență, de progresele arheologiei și ale paleografiei, au parvenit a respinge, a nimici unele din ipotezele eronate emise deja, și a face o lumină netăgăduită asupra multor puncte relative la I. m. cari însă din nefericire prezintă încă lacune și enigme nerezolvite. În timpurile mai nouă încă, principiul împărțirii lucrului, a specializării aptitudinilor într'o sferă mai restrînsă, a pătruns și în domeniul istoriografiei muzicale. Astfel s'au văzut apărînd succesiv opuri expunînd într'un mod alfabetic sau cronologic biografiile oamenilor însemenați ai muzicii (*Biografii generale*); altele chiar neconținînd decît viața unui singur muzicant, cu detaliile cele mai minuțioase asupra scrierilor și geniului lui. Alți autori și-au

consacrat studiile unei singure forme de manifestăți muzicale; astfel sînt opurile consacrate de Arteaga, Castil-Blaze, Chouquet ș. a. muzicii dramatice, de Gerbert muzicii bisericesti, de Kieseweter muzicii profane din Evul mediu, de Wasielewski muzicii instr.-ale din sec. 16, de Lavoix istoriei instr.-ațiunei, de M. Brenet dezvoltării istorice a simfoniei ș. a. În fine o altă categorie o formează autorii ce s'au specializat unei anumite epoci, ca Westphal și Gevaert (Antichitatea), Coussemacker (Evul mediu) ș. a. Lungă ar fi lista opurilor relative la studiile istorice asupra muzicii apărute în diferitele țări de pe la mijlocul sec. 19 până în timpul prezent și scopul acestui articol nu iese a da o bibliografie generală a acestei materii.

Originea muzicii a fost totdeauna o chestiune obscură și controversată. Cea mai mare parte dintre popoarele lumii vechi, bogate în imaginațiune, pentru a explica această origine și acea a instr.-elor muzicale, au căutat totdeauna a aduce o intervenire a zeilor, și în toate timpurile s'au dezvoltat legende miraculoase asupra acestor chestiuni. Alții, tot deducînd-o dintr'o inspirațiune divină, au considerat-o ca o simplă imitațiune a naturii, ca o invențiune personală. Și în adevăr, elementele muzicale, ritmul și variațiunea de înăl-

țime a sunetului, le găsim în natură la păseri, a căror cînt ne prezintă adese adevărate fraze muzicale, cu formule ritmice bine hotărîte, întrerupte de tăceri adese proporționale. Apoi toate nuanțele ce arta rafinată a reușit a da sunetului, le regăsim în sgomotele naturii, de la *pianissimo* pierdut al murmurului părăului, prin *crescendo* pronunțat al vijitului vintului în furtună, până la *fortissimo* puternic al izbucnirii trăsnetului. Totuși aceste circumstanțe nu trebuie să ne facă a crede că muzica ar fi o artă convențională, de imitațiune, și pentru a respinge această idee ie de ajuns a considera universalitatea scării diatonice ca bază a orî cărui sistem muzical. Teoriile speculative bazate pe calcule sau necesitățile practice au putut să lărgescă sau să modifice cîmpul de acțiune al muzicii, unele conducînd la cromaticul și enarmonicul antichității grece, cari au dat probabil gustul rafinat sau degenerat al sistemului arabo-persan, a căreia influențe se simte în atîtea direcțiuni, altele aducînd cromaticismul și temperamentul modern; dar în orî ce direcțiune ne întoarcem privirile, nu găsim altă bază fundamentală decît intonațiunile perfecte ale scării diatonice naturale.

Ca și limbagiul, muzica își are origina în însuși natura

omenească: exprimarea emoțiunii ne dă variațiunea de intonațiune, intervalul, elementul primordial al orî cărei muzici. Se înțelege că a trebuit să treacă secoli până cînd urechea a fost în stare să aprecieze această modificare a intonațiunii, ca vocea s'o poată reproduce facultativ, și ca spiritul artistic să poată alege din nesfirșita serie a sunetelor posibile micul număr de sunete întrebuintate în artă. Fără îndoială cel întâi interval apreciat a fost octava, a cărei raport îl găsim în însuși diferența naturei vocilor, bărbătești și femeiești sau copilărești. Numai apoi a venit quinta și resturnarea îei, quarta, cele mai ușor de apreciat, formate din sunete avînd raporturile cele mai simple. Fragmentarea quintei în terțe și secunde presupune deja un grad înaintat de cultură a geniului omenesc. O dovadă cum că aprecierea intervalelor s'a făcut succesiv și nu simultan, o avem în faptul existenței sistemului pentacordal sau mai bine zis a repulsiunii ce unele popoare simțesc încă pentru unele anumite grade ale gamei. Din contra, diviziunea mai departe a intervalului de secundă, a dat naștere genurilor antice și cromatismului modern.

Numai în urma acestui proces de stabilire a unei scări de sunete date de organul vocal, experiența conduse la ob-

servațiunea cum că tuburile și coardele lungi dau sunete mai grave decît tuburile și coardele scurte, observațiune din care rezultă gradat creațiunea diferitelor instr.-e muzicale. Asupra faptului dacă instr.-ele de coarde sau cele de suflare au întăietatea, nu se pot face decît deducțiuni; totuși considerînd că asociațiunea în cîntare nu poate fi decît un rezultat al progresului, și că un același individ poate foarte lesne a cînta acompaniîndu-se în același timp cu un instr. de coarde, lucru ce î-ar fi imposibil cu un instr. de suflare, ie un fapt ce pledează într'un mod decisiv în favoarea întăietăței instr.-elor de coarde.

Astfel arta muzicală, plecată la toate popoarele din același punct, exprimarea emoțiunii, s'a dezvoltat mai repede și mai energic la unele, după gradul lor de cultură, și a făcut reale progrese acolo unde î-a fost dat să întilnească oameni excepțional dotați pentru îea.

Diferitele civilizațiuni ale antichității ne prezintă încercări continue de a se crea materialul muzical, fixîndu-l în sisteme mai mult sau mai puțin dezvoltate, pentru a-l întrebuinta în urmă într'un mod pe cît posibil mai artistic.

Astfel deja la Chineză și la Indiană (v. *China* și *India*) găsim sisteme dezvoltate, a căror origină se pierde în noaptea timpurilor și a căror modifi-

care le-a fost interzisă de spiritul lor conservativ. La ambele aceste civilizațiuni găsim ca bază a sistemului muzical scara diatonică (în octavă, după fie care semiton, urmînd 2 sau 3 tonuri). notațiuni muzicale formate din litere luate din alfabet sau din semne întrebuintate în notațiunea vorbirei, și o mare bogăție de instr.-e de toate genurile, dintre cari unele chiar de o construcțiune excepțional de îngrijită. Dar pe cînd Chinezii pun tot farmecul muziceii în percepțiunea simplă a sunetelor, și în sonoritatea intervalelor, Indienii, din cea mai adîncă antichitate, cercară a da o dublă întrebuintare sunetului și intervalului: a da o mai mare energie graiului lor întărindu-i accentele, și a forma figuri melodice. În ambele aceste direcțiuni însă îei au fost întrecuți de alte popoare ale antichității: în cea ce privește conformațiunea melodică, de către Egipteni, în cea ce privește ritmica de către Greci.

Dacă despre cultura muzicală a vechilor Egipteni (v. *Egipt*) nu ne-a rămas alte monumente decît reprezentatiuni de instr.-e și de muzicanți în exercițiul artei lor, îe constatat însă că nu numai practica muziceii lor, dar și principiile lor teoretice au trecut în urmă la Evrei, la Arabi, la Greci. De altmîntrelea bogăția ce se observă în construcțiunea unor instr.-e,

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

îe de ajuns pentru a deduce ideea unui perfecționat sistem muzical.

Evreii (v.), cari în textele lor ne arată o mare întrebuintare a muziceii și o respectabilă bogăție de instr.-e muzicale, încă cercară a da graiului lor prin sunet o formă mai artistic poetică; la îei deja cîntul îea o semnificațiune mai importantă, prin fuptul că îel ajută a pune în evidență paralelismul, simetria membrilor poetici.

De la această semnificațiune a sunetului nu mai îe decît un singur pas pînă la considerațiunea lui în sine ca însuși materialul artistic, pas ce nu se întirzie a se face prin Greci (v.).

La aceștia sistemul muzical îea o mult mai mare dezvoltare; teoricianii lor subordonează intervalul la calcule penibile, fracționîndu-l din ce în ce mai mult, pentru a găsi noi intervale caracteristice. Îei aplică sunetul graiului lor în aceleași condițiuni ca și Indienii și Evreii, dar dîndu-i o mai bogată întrebuintare, în forme mult mai variate. Pe cînd în poezia ebraică sunetul nu servește decît ca accent a paralelismului frazelor, în cea greacă îl vedem aplicat la o mare varietate de forme, căutînd a le întări expresiunea acestora în cele mai intime părți ale construcțiunei lor. De aici rezultă teoria cu adevărat artistică a genurilor și

a modurilor. Marea dezvoltare ce luă muzica la Greci făcu că în curind îea căpăbă dreptul de egalitate cu celelalte arte în serbările naționale și în concursuri. Instr.-ele preferate sînt mai cu samă acele pur muzicale, atît pentru acompaniament cit și pentru muzica pur instr.-ală: instr.-ele sgomotoase, importate de la orientali, sînt lăsate în planul al doilea. Notatiunea, bazată pe literile alfabetului, îe astfel perfecționată, că î-ar fi permis chiar reprezentarea progresiunilor cromatice și enarmonice ale muziceî moderne. În fine muzica joacă un rol capital în tragedia greacă, în care trebuîe să vedem originea drameî muzicale ale timpurilor moderne.

Astfel în rezumat cu cit înaintăm îndepărtîndu-ne de secolii întunecoși ai antichitateî păgîne, găsim muzica, deși bazată exclusiv pe omofonie, în stări de dezvoltare din ce în ce mai perfecționate. Dar numai creștinismul, dînd dezvoltărei omenireî o nouă direcțiune, înăscu în om sentimente cari numai prin muzică găsiră suprema lor expresiune și, în schimb, numai prin îel arta muzicală luă puternicul avînt care o conduse la starea de perfecționare în care o vedem astăzi, ca artă universală, indiferent de naționalitate sau religiune.

Rădăcinele muziceî creștine

sînt în muzica greacă și, prin psalmi, în cea evreie. Acestea procurară fondul cîntărilor religioase ale creștinilor din primii secolii, în perioadele de propagandă și de persecuțiune în același timp. Numai cînd, mai tîrziu se constituiră comunități mai mari de cult, se dezvoltă necesariamente și un mod propriu și comun de cîntare.

Astfel vedem în biserica orientală stabilindu-se un sistem diatonic, bazat pe teoriile muzicale ale modurilor grece. Cele întăi nume valoroase ce se citează în istorie ca fondatori ai acestuî gen de cîntare sînt acele ale sfinților Vasile cel mare (329—379) și Atanasie (296—373). Mai tîrziu, în sec. 8, sfințul Ioan Damaschinul (700—760) pentru a asigura conservarea intactă a cîntărilor religioase stabilite, imagină o notatiune, care reprezintă atît mersul melodic cit și ritmul, ceîa ce nu îera permis decît în slabe proporțiuni notatiunilor alfabetice anterior întrebuițate. Timpul însă rugini cheia acesteî notatiuni și se știe în ce s'a transformat în cursul secolilor această muzică a bisericeî orientale (v. *Psaltichie*), care remasă cu totul străină dezvoltărei muziceî moderne, nu putu totuși a se substrage influenței acesteî.

În occident cîntul ambrosian și mai tîrziu cel gregorian apar ca primele rezultate ale

acestei mișcări muzicale religioase. Puțin se știe despre esența cîntului așa zis *ambrosian* (v.) stabilit în biserica occidentală prin episcopul Ambrosiu din Milan (333—397). Abuzurile ce-și permiteau cîntăreții asupra melodiilor sacre, aduseră în sec. 7 reforma papei Gregoriu, cari redijă antifonarul (v.) și stabili cîntul așa zis *gregorian* (v.).

Baza teoriei muzicale a Evului mediu în occident, ca și în orient, ie acea a muzicii grece, din care derivară cele 4 tonuri (autentice) ale cîntului ambrosian și apoi cele 8 (4 autentice și 4 plagale) ale celui gregorian. Teoria greacă expusă deja la începutul sec. 6 de Boetius (470—524) a fost prelucrată și comentată de savanți călugări în tot timpul Evului mediu; aceasta însă n'a împiedecat că sistemul tonurilor, consecință a unei interpretățiuni greșite, ne dă o adevărată confușiune în numele acestor tonuri (v. *Mod* și *Ton*).

Pentru cultura cîntului bisericesc vedem înființindu-se școli, mai întâi la Roma, deja din sec. 5, prin papa Hilarius, apoi, după modelul acesteia, la Metz, la St. Gall ș. a. la sfîrșitul sec. 8, prin Carol cel mare, și în fine în toate țările în cari creștinismul străbătu.

Cît timp nu s'a cerut de la notațiune altă ceva decît a fixa sunetele izolate cari întăreau accentul prosodic al di-

feritelor silabe ce formau textul, notațiunea alfabetică dădea tot ce se putea dori; cînd însă s'a căutat a se fixa într'un mod mai strict mersul melodic al frazei muzicale, împiedecînd pe cîntăreți a improviza prea multe ornamente, această notațiune nu mai putea satisface. Cea mai veche notațiune înlocuind pe cea alfabetică sau mai bine zis întrebuințată simultan cu aceasta, ie așa numita *neumatică* (v. *Neume*), notațiune defectuoasă, una din enigmele cele mai greu de rezolvit ce ne prezintă I. m.

Până în ultimii secolii din prima mie a Ereii creștine acest cînt bisericesc occidental, a fost ca și acel oriental, exclusiv omofon. Precum antichitatea a practicat antifonia, cîntarea în octavă, cînd barbați și femei cîntau împreună, asemenea și în creștinism vechi, chiar de la început, pe cei ce participau la serviciul divin separați în două coruri: de o parte barbați, femei și copii cu vocile acute intonînd în antifonie o anumită melodie, pe care o reproducea, respectiv în quintă mai jos, un al doilea cor, format din barbați, femei și copii cu vocile grave. Abstracțiune făcînd de vagile indicațiuni asupra combinațiilor de sunete simultanee ce se găsesc în sentințele lui Isidor din Sevila (sec. 7), numai către sec. 10 găsim primele cunoștinți despre acest fel de

combinațiunii alt-fel decît în octavă. Aceste cunoștințe le găsim într'un tratat atribuit savantului călugăr Hucbald (840 - 930) din St.-Amand. După acesta, prima polifonie se manifestă prin faptul că cele două coruri nu mai cîntau alternativ, ci simultan, astfel că vocile respective din cele două coruri găsindu-se în relațiune de quintă, edificiul polifonic iera format dintr'o succesiune continuă de quinte, octave și quartă paralele. Sint primele jaloane ale armoniei, care se prezintă sub numele de *Organum* (v.) sau de *Diafonie* (v.).

Către această epocă se alipește și clasificarea vocilor. Cum în general melodia primitivă bisericească, *cantus firmus* (v.) iera incredintată bărbaților cu voci înalte, s'a numit această specie de voce *tenor*, ca *șitor* al conținutului principal al întregului. Vocei bărbătești opuse tenorului, făcînd quinta gravă, care forma fundamentul edificiului armonnic, i s'a dat numele de *basis* = bază, transformat mai tîrziu în acel de *bas*, jos sau grav. Unei a treia voce, făcînd octava basului, cea ce o făcea a fi cu o quartă mai înalt decît tenorul, i s'a dat numele de *alta vox*, sau simplu *altus* = înalt. În fine vocei acute femești sau copilărești, care făcînd octava tenorului reproducea *cantus firmus*, i s'a dat

numele de *discantus*, al doilea cînt. Această clasificare și diferitele denumiri au persistat până în zilele noastre: *discant* sau *sopran* pentru femeii sau copii, *tenor* și *bas* pentru bărbați.

Cîntăreții, nemulțumiți cu acompaniarea în quintă și octavă a cîntului dat, care nu iera în realitate decît o reproducere fidelă a acestui cînt. încercară a introduce în acest acompaniament și alte intervale, astfel că așa numitul *Discantus*, o nouă stadiu a polifoniei moderne, a rezultat din libertatea ce-și luară acești cîntăreți de a improviza. Această nouă practică conduse la studiarea condițiilor de simultaneitate a sunetelor, la studiul consonanțelor și a disonanțelor, studiu care luă în curînd un loc principal în învățămîntul muzical. Încetul cu încetul discantul iera o mai mare dezvoltare; favoarea vechiului *organum* scade din ce în ce mai tare, și nu numai că terțele și sextele sint admise atît accidental cit și în mișcări paralele, dar farmecul mișcării contrare iera astfel de netăgăduit, că în curînd această mișcare între diferitele partide, iera luată ca procedeu de rezistență în ridicarea edificiilor polifonice. Deja Guido d'Arezzo (995 - 1050), combinînd notațiunea neumatică pe linii cu cea alfabetică, puse bazele notațiunii moderne. În curînd desvolta-

rea ritmică a discantului necesită naturalmente semne care să hotărască durata sunetelor, ceea ce conduse la notațiunea așa zisă *măsurată* (v.). Tot prin Guido d'Arezzo și prin școala sa, prin stabilirea sistemului exacordal, prin variabilitatea sunetului numit în urmă și se eliberă sistemul muzical de jugul scării naturale și i se deschise drumul către cromatismul modern.

În urma acestora, teoreticieni abili stabilesc regulile acestei polifonii primitive, punind astfel bazele armoniei moderne; deja la Francon din Colonia (sec. 13) se deosebesc diferite forme muzicale: *motet*, *conduct* ș. a. (v. *Biserica*) și la Jean de Muris (inceputul sec. 14) se găsesc reguli fixe pentru conducerea vocilor. Structura frazelor în toată această perioadă, care se prelungește până în sec. 16, ie în general în 4 voci, rar în mai mult de 5 voci, și totdeauna *a cappella*. Introducerea seninelor de măsură în notațiune permise muzicii a trece marginele forțate ale măsurii ternare, exclusiv întrebuințată anterior (sec. 12 și 13). Formele contrapunctistice sînt dezvoltate până la cel mai înalt grad de măiestrie și o numeroasă pleiadă de valoroși măștri contrapunctiști, teoreticieni și compozitori, ilustrară mai cu samă în timpul sec. 15 și 16. Țările de jos, Franța, Italia, Germania, Spa-

nia și Anglia și creară bisericeii o comoară neprețuită de însemnate lucrări de artă, căreia abia i se poate compara bogată literatură muzicale a ultimilor secolii: o enormă cantitate de mese, motete, magnificat ș. a. cari contribuiri a ridica într'un mod excepțional pompa cultului catolic. Alături de acestea, o nesfârșită colecțiune de madrigale a căror puritate de stil menținută cu toată complexitatea structurilor lor, face admirațiunea timpurilor moderne pentru măștrii acestei perioade de înflorire a stilului contrapunctului vocal, măștri a căror nume se pot vedea în articolele relative la diferitele școli.

Pe cînd în biserică luă naștere și se desvolta acest element muzical al timpurilor moderne, în afară de biserică se desvolta prin muzicanții poporului și prin poeții cîntăreți un element neglijat, lăsat la o parte mai întâi de către măștrii contrapunctiști. Acest element ie *melodia*, a căreia vitalitate ie datorită nu mai cîntecului popular. Acesta își făcu intrarea în biserică, și prin urmare în arta superioară, mai întâi prin așa numitele *sequente* (v.) și în curînd luă o astfel de dezvoltare că nu mai putea fi permis contrapunctiștilor a-l ignora. Deja primii măștrii ai școale flamanse au cercat a-și apropria acest element și au aplicat ști-

ința lor de dezvoltare contrapunctistică acestor cintece profane populare, servindu-se mai întâi de iele drept *cantus firmus*, în locul cîntului gregorian, în compunerea meselor și a imnelor lor religioase, și apoi pentru a le prelucra independent, pentru mai multe voci. Mai cu samă în Germania cîntecul popular avu o mare influență în dezvoltarea evolutivă a muzicii. După ce *minnesingerii* și *maîștrii cîntăreți* îi dădură impulsuinea în popor, transformindu-l într'o hrană intelectuală de care acesta nu se mai putea lipsi, propovăduitorii reformei și-l apropiară și creară din iel *coralul*, minunatul instr. de propagandă al învățăturelor lor. Prelucrarea cîntecelor populare independent (v. *Canzone*) pe de o parte, și transformarea lor în corale pe de altă parte, învățară pe contrapunctiști acea frazare simetrică, regulată, care desprețuită de formele stilului contrapunctului fugat, produse o specie de renaștere în arta muzicală, necesită transformarea sistemului muzical prin stabilirea tonalităților moderne și dădu astfel posibilitatea de o existență independentă unei muzici instr.-ale.

La intrarea în Evul mediu găsim încă un număr respectabil de instr.-e uzitate de prin antichitate: harpe orizontale și verticale, fluier și flaute, trompete și alte instr.-e mai

mult sau mai puțin intrudite cu acestea. Mai tirziu, către sec. 9 apare orga și instr.-ele de arcuș, și în urmă instr.-ele de coarde și claviatură. Naturalmente, că dispunînd de acești multipli agenți sonori muzica instr.-ală trebuia să facă simțite progrese. Din nefericire monumente despre muzica instr.-ală din acele îndepărtate epoci nu au parvenit până la noi, lucru ușor de înțeles dacă considerăm starea în care se găseau instr.-iștii pe acele timpuri și faptul cum că instr.-ele muzicale nu numai au fost mult timp neglijate de arta superioară și de biserică dar chiar și dușmanite de aceasta. Această specie de ostracism nu făcea excepție decit în favoarea monocordului, tolerat pentru susținerea exercițiilor vocale, și orga, care cu sec. 9 ie definitiv admisă în biserică pentru acompaniarea cîntărilor cultului. Toate celelalte instr.-e erau hărăzite muzicanților ambulanzii, cari înveselind serbările și petrecerile, erau totdeauna musafiri bineveniți, dar cari în fond erau desprețuiți din cauza vieții lor vagabonde.

Numai tirziu, către sec. 14 încep aceștia a fi mai stabili, și muzica instr.-ală a fi așezată pe baze mai solide. În fruntea lor stau lăuțiștii, cari ajung repede la o mare maestrie și fac din lăută instr.-ul favorit al sec. 15 și 16. An-

terior se bucurau de oare care considerație trompetele și timpanele; cei puternici aveau pe lângă curțile lor bande de trompetiști și timpaniști cari susțineau această „artă cavale-rească”. După exemplul principilor unele orașe înființară asemenea bande de trompete și cind cu timpul ceilalți instr.-iști se bucurară de o mai mare considerație, și capelele princiare admiseră în sinul lor instr.-e de coarde și de suflare acompaniatoare, și orașele înființară orchestre, mai mult sau mai puțin complete.

Totuși o muzică pur instr.-ală în acest timp nu există; chiar bucățile de dans erau scrise în stilul vocal și numai facultativ executate de instr.-e. Lăsind la o parte fanfarele de trompete, numai orga, lăuta și instr.-ele de coarde și claviatură, cercară către sfârșitul sec. 16 un stil propriu lor, și cu toate aceste numărul instr.-elor uzitate în această epocă ie destul de important: instr.-e de arcuș în diferite forme și dimensiuni, formind familii după modelul vocilor; fluier, flaute, cromorn, bombarde, tromboni, oboie ș. a., asemenea în familii numeroase; apoi lăute, teorbe și chitare, instr.-e de claviatură (clavicord, clavicembal) orga (positiv, regal ș. a.).

Apogeul stilului contrapunctului vocal pe de o parte și această aglomerațiune de a-

genți sonori pe de altă parte trebuiau să determine desigur momentul psihologic al unei reforme în artă. Și în adevăr începutul sec. 17 vedem realizând în Italia una din reformele capitale ale artei muzicale. Deja teoria basului continut era stabilită prin Viadana (1564—1647) și iluziunea de a renoi minunele relatate de vechile fabule ale Grecilor adusese în sec. 16 cromatismul, prin Willaert (1480—1562), și elevii săi. În fine obosiți de stilul penibil torturator al textului în care se afundau din ce în ce mai mult măștrii madrigaliști, un grup de artiști căutară a crea un stil mai simplu, mai liber, care să permită poemului a-și valoarea drepturii sale. Dacă arta contrapunctistică a măștrilor flamanzi ie caracteristica geniului muzical al Evului mediu, monodia, cu acompaniament instr.-al în acorduri, ie caracteristica geniului muzical al sec. 17, perioada de reforme, de tranziție între vechia artă polifonică și polifonia modernă. Dorința de a reinvia vechia tragedie muzicală a Grecilor, conduse grupul măștrilor florentini (v.) la creațiunea operei, în care monodia ie aplicată cîntului dramatic (stilul reprezentativ) și care prin Monteverde (1567—1643), măștrul genial privit ca creatorul artei instrumentațiunei, și prin Carissimi (1604—1674) ajunge

deja la o primă perioadă de înflorire. Stilul monodic, care-și valoră mai întâi calitățile în recitativ, alternând apoi cu cînturi mai mult trăgănate decât melodioase, se dezvoltă în curînd în arie (v.) și duet, forme cari luară o dezvoltare artistică mai cu samă prin A. Scarlatti (1659—1725) și prin școala napolitană (v.).

Marea creațiune italiană avu reflexul îei în celelalte țări muzicale și deja în sec. 17 vedem opera introdusă în Germania, în Franța, în Anglia, unde prin mîștri naționali sau străini se realizează diferite reforme în stil, atît în privința formelor vocale cît și a orchestrațiunei. La articolele respective se pot vedea origi-nalele și progresele realizate de drama muzicală în aceste diferite țări.

Stilul monodic dată în favoare, aplicațiunea lui se generalizează și cantata, duetul, concertul bisericesc luară naștere. Apoi alătura cu opera, drama lumească, se dezvoltă oratoriul, drama religioasă, care creată în Italia nu întirzie a trece în celelalte țări, în Germania și Anglia, unde mai cu samă luă o mare dezvoltare.

Contemporan cu dezvoltarea operei și a oratoriului, muzica instr.-ală pură ajunge la o mare independență. Pe cînd până în sec. 16 instr.-ele nu iera în-trebuințate de cît pentru acompanierea vocilor în cor, urmă-

rindu-le cu strictetă sau executindu-le riguros partida celor ce lipseau, prin introducerea stilului monodic, în acompanierea unei singure voci, instr.-ele iau o mai mare independență cea ce le permite a-și arăta resursele și calitățile lor proprii. O dată aceste resurse și calități cunoscute, iera natural a se căuta ale face să valoreze. Instr.-ele începîră a *colora*, a orna, a face figuri asupra partidelor principale și astfel luă naștere un stil propriu instr.-al. Acest nou stil, aplicat mai întâi dansurilor și ariilor cu variațiuni, nu întirzie a apărea în bucăți destinate anume a fi *sunate* pe instr.-e (it.: *sonata*) prin opoziție cu acele destinate anume a fi *cîntate* de voce (it.: *cantata*). Astfel luară naștere diferite forme apropiate stilului diferitelor instr.-e, între cari mai cu samă de remarcate sint *concertul*, (v.) creațiunea violoniștilor italieni, care însă nu întirzie a se generaliza, și *suita*, contopirea diferitelor arii de dans într'un tot ciclic.

Sec. 18 iese considerat ca perioada de cea mai înaltă înflorire artistică a muzicei instr.-ale, perioada mîștrilor clasiici. Toate formele secolului trecut sint larg dezvoltate și forme noi create. După avîntul luat mai cu samă prin succesorii lui J. S. Bach (1685—1750), trinitatea clasică Haydn (1732—1809)—Mozart (1756—1791)—Beethoven (1770—1827) creă

in muzica de cameră și cea simfonică capo d'opere neîntrecute (v. *Germania*).

Tot in acest secol oratoriul in Anglia prin Händel (1685—1759) și formele analoge, cantata bisericească și *Pasiunea* in Germania prin Bach, ajung la cea mai completă a lor dezvoltare.

In schimb pe cind muzica instr.ală pură și drama religioasă merg cu pași așa siguri și repezi pe drumul progresului, opera nu înaintează decit într'un mod penibil, numai in urma unor lupte, cari din punctul de vedere artistic nu au totdeauna ca rezultate numai victorii. Astfel vedem opera in Italia dezvoltându-se bazată exclusiv pe melodie; acțiunea dramatică și adevărul expresiunii sînt lăsate pe planul al doilea, cîntul fiind lucrul principal. Deja din a doua jumătate a sec. 17 Italia văzuse uzurpînd in scenă locul predominant secta cîntăreților virtuozî (v. *Castrat*), sectă funestă pentru dezvoltarea dramei muzicale, care in curînd nu ie altă ceva decit o serie de arii de concert scrise numai in vederea agilității vocale ale acestor cîntăreți. Această degenerare a operii trecu munții. in Germania și Franța, undegăsi însă in același timp și rezistenți desesperate cari ajunseră in fine la strigătul de victorie, consacrat către sfîrșitul sec. 18 prin disparițiunea acestei secte.

Reacțiuni in favoarea respectării principiilor stabilite de creatorii operii au fost făcute in sec. 18 de italianul Lulli, de francezul Rameau, de germanul Gluck, toți avînd ca cîmp de luptă Parisul, inima Franției. Ințr'o altă direcțiune, o reacțiune pentru respectarea acțiunii și a expresiunii dramatice se realizează in teatrul liric prin admiterea subiectelor vesele și comice, mai întăi in Italia, in opera bufă prin școala napolitană, mișcare care avu reflexele ie in opera comică franceză și in așa numitul *Singspiel* german.

Cu sec. 19 importanta ce se dă in diteritele state ale Europei și chiar peste mare și ocean, reprezentățiunilor și instituțiunilor artistice, face naturalmente ca producțiunea să crească in proporțiune simțiitoare, astfel că fie care din ramurile activității muzicale are o frumoasă colecțiune de nume mai mult sau mai puțin ilustre de citat.

Caracteristicile sec. 19 sînt mai întăi aparițiunea și dezvoltarea *romantismului*. in operă prin C. M. de Weber (1786—1826) in Germania, in muzica simfonică prin Berlioz (1803—1869) in Franța. Apoi aparițiunea in arena activității muzicale a școlilor de rangul al doilea, a căror caracteristică se bazează mai cu samă pe farmecul ritmic și melodic

al muziceii populare, între care sint de remarcate mai cu seamă școala rusă, pusă în evidență prin Balakiref, Glinka, Dargomijski, Ciaiacovski ș. a. și aceea scandinavă, a căreia principalii protagoniști sint N. Gade, Svendsen, Grieg ș. a. În fine lucrarea de purificare a stilului muziceii dramatice în vederile creatorilor acestui stil, întreprinsă în sec. 18 prin Lulli, Rameau și Gluck, avu în sec. 19 un campion tot pe atit de genial cit și de energic în R. Wagner (1813—1883) a căruia idei reformatoare își întinseră influența nu numai asupra stilului muziceii dramatice a celorlalte școli, dar chiar și asupra muziceii instr.-ale pure, care și iewa se silește din ce în ce mai mult a se elibera de jugul formelor, pentru ca astfel fantazia compozitorului să nu mai poată întimpina nici o piedică, sau să nu mai aibă nici un friu, aceasta după punctul de vedere în care ne punem. Aceste ultime evoluțiuni însă, a căror urmări nu se pot cunoaște, nici prezice, nu mai sint de domeniul istoriceii ei de acel al criticeii și al polemiciceii în care spațiul nu permite a intra.

Istoric v. *Concert, Balet* ș. a.

Istumento (it.) = instrument.

Italia. În urma perioadeii romane (v. *Romani*) o profundă obscuritate domnește asupra istoriceii muziceii în l. un lung șir de secolii. Lăsind la o parte

regularea cîntului bisericesc prin Sf. Ambrosiu din Milan (sec. 4), decadenta lui provocată de abuzurile cîntăreților și restabilirea lui în sec. 6 prin papă Gregoriu (v. *Cînt plan*), în afară de scrierile teoretice ale lui Guido d'Arezzo (sec. 11) nici un document autentic relativ la muzică nu parveni până la noi din acele îndepărtate timpuri și tot ceea ce trebuie să ne mulțumească sint citațiunii sau ipoteze.

În adevăr iewe imposibil a admite, considerînd natura superlativ muzicală a italienilor că să fi fost un timp cînd iewe ar fi neglijat de a cînta, și aceasta cu atit mai mult că atit în ceea ce privește arta religioasă cit și cea profană sint fapte cari nu numai întăresc această presupunere, dar cari aduc ca o deducțiune logică superioritatea cîntăreților și instr.-iștilor italieni din acei secolii.

Astfel se citează faptul că deja la sfîrșitul sec. 5 regele Clovis I al Franției ceru regelui Teodoric al Goților să-i trimită din Ravena un *kitared* care să fie în stare a reorganiza arta cîntului în țara sa. Tot în acest sec. 5 papa Hilarius (461—468) organizează la Roma prima școală sistematică de cîntăreți, școală a căreia baze pare că iewe puse deja din sec. 4 de Sf. Silvestru (papă 314—335). Faîma acesteii școli romane trece în curînd hotarele

și împăratul Carol cel mare (742—814) își trimite cîntăreții la Roma, pentru a învăța la sursă arta superioară a cîntăreților italieni, și mai tirziu înființează la Metz, la Soissons și ațurea școli după modelul celei romane. Acest exemplu iese urmat de Alfred cel mare al Angliei (849—901) care la 886 înființează la universitatea din Oxford o catedră unde se preda teoria și practica muzicēi după principiile școalei romane.

Alătura cu arta religioasă se desvoltă naturalmente și în Italia ca și în celelalte țări arta cîntecului profan acompaniat de instr.-e și reprezentat prin *Canzone* și *Cantilene*, unele raportîndu-se la texte cu un subiect grav, altele la texte cu un subiect vesel, gingaș. Contemporani cu primii *trubaduri* sau *truveri* francezi, cu *minnesinger*-ii germani, I. ne prezintă pe așa numiții *cantori a liuto*, cîntăreți acompaniindu-se cu lăuta: dar pe cînd francezii și germanii ȳerau mai cu samă poeți, neservindu-se de muzică decit pentru a pune mai în relief inspirațiunile lor poetice, și adese ȳerau așa de puțin mızicanti că aveau nevoie de alții pentru a nota inspirațiunile lor muzicale (*notatores*), *i cantori a liuto* ȳerau muzicanti cîntăreți, compozitori în sensul adevărat al cuvîntului, scriind melodile lor pe un text datorit unui poet

specialist. Faimosul Casella, imortalizat de Dante, aparține acestei categorii de muzicanti.

Un fapt care ne dovedește valoarea cîntăreților și instr.-iștilor italieni iese că în 1260 celebrul discantist francez Adam de la Halle, „ghebosul de la Arras,” găsi la Neapole interpreți îndemănateci pentru a reprezinta lucrarea sa *le Jeu de Robin et Marion*, embrionul opereii comice moderne.

Mai tirziu, la încoronarea marelui poet Petrarca (1341), la Roma, se citează ca participînd două coruri de cîntăreți și instr.-iști și scrierile lui Boccaccio încă ne dovedesc marea desvoltare a muzicēi din începutul sec. 14: mai toate personajele lui cîntă acompaniindu-se cu vr'un instr. Tot ȳel ne spune că la 1310 s'au executat la Florența, de către o societate filarmonică *laudi spirituali*, gen care deja din secolul trecut luase un avînt în I. Ap. Zeno ne spune că prima *Comedie* spirituală s'ar fi reprezentat la Padua în 1245. În 1246 la Roma s'a constituit compania Gonfalonierilor, a căroră misiune ȳera de a reprezinta în septămina mare patimele lui Hristos. O serie de reprezentățiuni avînd ca subiect *Pasiunea*, ar fi avut loc încă, după Muratori, la Turin, în 1298.

Evoluțiunea cu adevărat istorică a muzicēi în I. nu începe decit cu sec. 14. În acest

secol apar și primele noțiuni teoretice asupra contrapunctului așa zis *alla mente*, practicat mai cu samă în capela papală, noțiuni formulate de Marchetto din Padua, unul din primii teoreticieni italieni.

Dar mai cu samă în ultimii ani ai Evului mediu vedem muzica în mare favoare, resunind în curțile princiare, cu ocaziunea tuturor speciilor de serbări; încoronări, logodne, căsătorii ș. a. servesc ca pretexte pentru diferite mărețe reprezentațiuni teatrale însoțite de muzică pentru numeroase voci și instr.-e. Către 1480 celebrul teoretician Franchino Gaforio (1451—1522) inaugurează la Mantua, la Verona, la Milan, cursuri publice de muzică.

Totuși în această primă perioadă de dezvoltare a polifoniei I. nu joacă decit un rol secundar și ȳea nu intră hotăritor în mișcarea muzicală decit după ce ȳeste inițiată prin măștrii flamanzi. Superioritatea acestora ȳe proclamată în acest timp de inșeși autorii italieni: „Aceștia, (flamanzii) zice Guicciardini (1567), sânt adevărații măștri ai muzicēi; ȳei au restaurat-o și condus-o la perfecțiune. La ȳei acest gen de talent ȳe astfel înăscut că toți, barbați și femei, cintă din natură în măsură cu foarte frumoasă grație și melodie. Mai mult încă, adăugind arta naturēi, ȳei au inventat aceste

minunate armonii de voci și instr.-e. Astfel muzicanții din această nație sânt foarte căutați de toate curțile creștinătăței”.

Și în adevăr cei mai pretuiți măștri de capelă și muzicanți ai curților princiare italiene din acel timp sânt flamanzi, și tot flamanzi, sau cel puțin ultramontan, sânt principalii fondatori ai diferitelor școli italiene: Tinctor (1446—1511) Ycaert (către 1480) la Neapole, Willaert (1480—1563), Ciprian de Rore (1516—1563) la Veneția, Goudimel (1510—1572) la Roma.

Dacă însă I. intră cea din urmă în mișcarea muzicală care determină punctul de trecere în Evul modern al muzicēi, nu ȳe mai puțin adevărat că elevii deveniră în curind măștri, și chiar superiori măștrilor lor. Astfel vedem urmînd savanților contrapunctiști flamanzi o serie numeroasă de măștri italieni nu mai puțin iluștri: Alfonso della Viola (1508—1570), Const. Festa (1490—1545), Corteccia († 1571), Animuccia († 1571), Vinc. Galileu (1533—1600), tatăl marelui Galileu, muzicant tot atit de instruit în practica cit și în teoria artei, Const. Porta (1530—1601), Zarlino (1519—1590), fondatorul regulilor armoniei moderne (*Istituzioni armonici*, 1558), Orazio Vecchi (1551—1605), măștrul madrigalist prin excelență, G. M. Nanini (1540—

1607), Cl. Merulo (1533—1604), celebrul organist, Al. Striggio (1535—incep. sec. 17), unul din primii adepți ai muzicii descriptive, Gastoldi (1556—1622) ș. a. în așteptarea faimoasei pleiade florentine care realizează minunata reformă din începutul sec. 17. Toate aceste nume însă sînt eclipsate prin strălucirea incomparabilă a marelui Palestrina (1514—1594), care marchează hotărît momentul în care l. ăea direcțiunea mișcării muzicale și vechii elevi devin la rîndul lor măștri, la a căror școală vin să se supui, cel puțin pentru un timp, toate celelalte țări muzicale.

Sub pîna ilustrului măștru roman arta contrapunctului ăea o nobleță și o simplitate necunoscută vechilor măștri flamanzi, și atinge apogeul seu. *Stabat mater*, mesa papei Marcel, motetele *Vinea mea*, *Olivetii*, *Adoramus te* și atitea altele sînt adevărate capo d'opere, modele de puritatea stilului și înălțimea concepțiunei. Muzica lui Palestrina face asupra noastră cu atit mă mult efect, cu cit, venită în perioada de fermentațiune a tonalităților, ne prezintă un amestec de tonalități moderne introduse între cele vechi, amestec care nu poate fi de decit plăcut nouă, modernilor, cari găsim atita farmec în introducerea pe lingă tonalitățile moderne de fragmente aparținînd tonalităților vechi.

Culmea atinsă de Palestrina însă nu putea fi susținută de elevii și urmașii lui, deși mulți contrapunctiști emeriți; ie cea ce determină mă bine succesul reformei florentine ce urmează.

Pe cînd în Germania și în Țările de jos reforma religioasă dădu o vie impulsione muzicii laice, prin adoptarea la serviciul cultului a imnelor în limba poporului, cîntate pe melodii populare, sau în genul acestora, prelucrate de artă (v. *Coral*), în l. țară prin excelență credincioasă vechilor tradițiuni religioase, se realizează o mișcare muzicală în afară de biserică, avînd un caracter cu totul lumesc, mișcare care luă naștere departe de sinul poporului, în saloanele claselor aristocratice amatoare de artă și literatură.

Deja din prima jumătate a sec. 16 se manifestase un gust pronunțat pentru compozițiunile polifonice scrise pe un text profan, gust care nu face decit a progresa cu cit înaintăm în a doua jumătate a acestui secol. Unirea intimă a poeziei și a muzicii, care constituie esența muzicii vocale, nu putea însă găsi realizare în bizarele compozițiuni ale vechilor contrapunctiști, cari amalgamau imne liturgice cu refrene populare și cu vocalize, și le prezintau sub formele cele mă extravagante, în cari ori ce text devenea de necunoscut,

complect înădușit prin artificile stilului fugat sau prin bogățiile melismelor. Aplicarea artei polifonice la texte exclusiv în limba uzuală, deschise compozitorilor orizonte noi în câmpul expresiunii poetice. Luca Marenzio (1550—1599), Gesualdo, prinț de Venosa (a doua jum. a sec. 16), Orazio Vecchi, marele Palestrina, ș. a. atinseră în madrigalele și *cantzone*-le lor polifonice culmea permisă vechiului stil contrapunctic. Cînd însă această perioadă de genii puternice trecu, iubitorii de arte, doritori a unei renașteri în sensul antichității grece, începură a observa că aceste grupări a patru sau cinci persoane cu caetul în mină, împrejurul unei mese întinând mai mult sau mai puțin penibil aceste produse uimitoare ale calculului armonic, dar a căror cuvinte și idei poetice dispăreau sub luxul imitațiunilor, îerau departe de arta vechilor Greci, cari trecîndu-și lira din mină în mină își realizau un acompaniament discret vocei lor, căreia îi îera posibil astfel a reda în toată puritatea sa tot farmecul poetic ce textul cuprindea. Această privire plină de regret către trecut, aduse în faoare monodia acompaniată de un instr. și arta cîntului acompaniat de lăută, sau de altul analog, devine unul din talentele obligate ale omului bine-crescut și îe practicată în I., ca și în cele-

alte țări, de capetele încoronate, de nobili, de mai marii timpului, de literații și de pictorii celebri. Melodiile ce se executau afectau diferite forme și purtau numele de *ballata*, *villanella*, *Serenata*, *cantilena*, *frotolla* ș. a. P:ncipalul interes al acestor producțiuni îe mai cu samă în formele acompaniamentului instr.-al, care deși notat în tablatură de lăută, nu prezintă nici o greutate serioasă transcripțiunii; aceste forme de acompaniament, adese foarte originale, ne dau o idee foarte avantajoasă de starea la care parvenise arta execuțiunii instr.-ale.

Această desvoltare a muziceii monodice profane hotărăște separațiunea diferitelor țări în școli speciale. În sec. 15 și 16 muzica nu are o naționalitate pronunțată; toți maiștrii îe francezi, germani, englezi, spanioli sau italieni, par a scrie în același stil, avînd un grad mai mare sau mai mic de perfecțiune, dar fără a prezînta caractere speciale, care să-i poată clasa după țări sau după școli. Numai influența monodiceii realizează revoluțiunea muzicală din pragul sec. 17 și aduce formarea în diferitele țări a cite o școală indigenă, bazată pe tradițiunile naționale, pe moravuri, pe aptitudinile melodice și ritmice ale limbei, pe gustul poporului.

Cu sfirșitul sec. 16 decî începe istoria adeveratei muzici

italiene și din acel timp până în mijlocul sec. 18, adică aproape doi secoli, muzica italiană se dezvoltă urmînd cursul seu natural, fără a primi nici o influență apreciazabilă venită de peste hotare.

Această lungă epocă a evoluțiunii muziceii italiene poate fi împărțită în trei perioade bine deosebite, caracterizate fie care prin cite un eveniment de mare importanță pentru istoria artei. Această diviziune ie bazată în special pe muzica profană, și mai cu samă pe cea destinată teatrului, gen a căruia strălucire eclipsă în adevăr toate celelalte genuri de manifestățiuni muzicale în I.; denumirea acestor perioade prin școli speciale nu implică disparițiunea celorlalte școli, ci pur și simplu că în acea perioadă școala respectivă reprezintă cea mai înaltă dezvoltare a artei muzicale în peninsula.

Între 1580 și 1630 ieua loc prima dintre aceste perioade, a școalei *florentine*, a originei artei moderne, caracterizată prin creațiunea dramei muzicale.

În toate timpurile și la toate popoarele ajunse la un oarecare grad de civilizațiune, găsim teatrul combinat cu muzică într'o stare mai mult sau mai puțin embrionară. Lăsînd la o parte antichitatea greacă, care nu putea admite poemul scenic lipsit de elementul muzical¹ (v. *Tragedie*), Evul mediu

ne prezintă deja în sec. 13 alătura cu drama liturgică a companiată de muzică, pastorală profană în care dialogul vorbit ie întretăiat de cîntece în gustul popular. În aceste două genuri, muzica luă din ce în ce o mai mare importanță.

În biserică dramele religioase sînt mai în total însoțite de muzică; la 1540 San Filippo Neri fondă la Roma congregațiunea Oratoriului și G. Animuccia († 1571) puse bazele genului devenit în urmă celebru sub numele de *Oratoriu* (v.) format din *laudi*, adică din imne scrise în mai multe voci.

Renașterea teatrului profan accentuă și mai puternic tendințele de asociațiune ale teatrului cu muzica; cîntecele în comedii, corurile în tragedii, ieau din ce în ce mai mult loc și se citează titlurile a mai multor din aceste producțiuni cu muzica de Alf. della Viola, de organistul Cl. Merulo, de Orazio Vecchi ș. a. Muzica acestor piese însă nu consta decît din bucăți scrise în stilul madrigalesc, al contrapunctiștilor, stil propriu corurilor și până la un punct scenelor de mare ansamblu, dar care nu-și putea găsi locul în celelalte situațiuni scenice. Astfel sînt considerate astăzi ca inexplicabile elucubrățiuni piese ca *Amfiparnasso* (1594) de Or. Vecchi, compozitor de valoare, ceia ce totuși nu l'a împiedecat de a trata

situațiunile acestei piese monologuri, dialoguri, ansambluri sau coruri, fără excepțiune în madrigale pentru 5 voci. Ar fi de necrezut, dacă această piesă nu ar fi parvenit în întregime până la noi.

Către sfârșitul sec. 16 I. ȋera un puternic focar de cultură artistică și literară: fie care oraș posedă o specie de club artistic-literar, sau cel puțin cei mai iluștri patriciani țineau la onoarea de a întruni în palaturile lor academii de artiști și poeți, în cari diferite chestiuni ȋerau propuse, combătute, discutate, încercate. O astfel de academie se întrunea la Florența sub numele de *Camerata* în casa lui Giovanni de Bardi, conte de Vernio, nume ce trebuie să rămăie nesters din analele muzicale, casa lui putind fi considerată ca leagănul artei moderne. Pe lângă contele de Vernio, la aceste întruniri luau parte Vinc. Galileu; Girolamo Mei, adversar al lui Zarlino și autor a mai multor opuri relative la muzica celor vechi; poetul Ott. Rinuccini; Iac. Corsi, gentilom florentin, și compozitor de valoare; cintăreata Vit. Archilei, ș. a.: dar sufletul muzical al acestor întruniri ȋera mai cu samă intrupat în trei muzicanți de profesiune: Emilio del Cavalieri (1550—1600), Iac. Peri (1560—1625) și Giulio Caccini (1545—1620), acest din urmă secundat de soția și două fice

ale sale, toate trei cintărețe.


Ostilitatea acestui cenacul pentru combinațiunile savante ale vechiului stil contrapunctic, uzitat în madrigale, iscă lui Caccini ideea unui nou gen de cint, în care să fie oare cum posibil «a vorbi în muzică». Stilul acestui nou gen, a cărui principii le expune ȋel în prefața colecțiunei sale *Nuove musiche* (1602), nu ȋera altă ceva decit apropierea expresiunei muzicale sentimentelor cuprinse în text, în monodie cu un discret acompaniament instr.-al. Madrigalele și celelalte bucăți scrise de ȋel pentru o singură voce întimpinarea un succes enorm nu numai în Florența, dar și la Roma și în curind se respindiră în toată peninsula. Multimea colecțiunilor de arii apărute în începutul sec. 17 ne dovedește favoarea repede de care se bucură noul stil recitativ. În urma colecțiunei lui Caccini vedem apărind succesiv acele ale lui Sigismundo d'India (1609), I. Peri (1610), Raf. Rontani (1614) Gagliano (1615), D. Belli (1616), F. Vitali (1617) ș. a. Dar mai cu samă aplicarea monodiei la cintul scenic determină începutul reformei muzicale și tot din *Camerata* lui Bardi plecă semnalul. Nu se știe nimic despre muzica scrisă de Cavalieri pentru o comedie reprezentată în 1588 cu ocazia serbărilor nupțiale ale lui Ferdinand I; precum nici des-

pre *il Satiro* (1590) și *la Disperazione di Fileno* tot de Cavaleri și despre *il Combattimento d'Apolline col Serpente* (1589) de Caccini; dar în 1597 se reprezintă la Florența opera *Dafne*, de poetul Rinuccini, cu muzica de Iac. Peri, în stil monodic recitativ. Această producțiune plăcu într'atita că a fost reprezentată de mai multe ori, atit la Florența, cit și în alte orașe. Incurajați de succesul acestei prime încercări, Rinuccini și Peri întreprinseră o nouă lucrare, și la 6 Oct. 1600 se reprezintă opera *Euridice*, la palatul Pitti, cu ocaziunea nunței Mariei de Medicis cu Enric IV regele Franței. Peste câteva zile se reprezintă încă *il Ratto di Cefale*, dramă în 5 acte, de poetul genovez Cabrera cu muzica de Caccini. Sint primele începuturi ale operei moderne.

Tot acest an 1600 aduse un alt eveniment muzical de mare importanță: aplicarea noului stil la un subiect religios: *Rappresentazione dell'anima e del corpo*, de Cavaleri, primul oratoriu propriu zis, reprezentat la *Chiesa nuova* din Roma.

Dificultățile de montare a acestui nou gen de producțiunii fac că anii următori nu ne mai prezintă nimic nou. Abia în 1607, noii festivități organizate la Mantua aduc pe arena artistică magistrala figură a lui Cl. Monteverde (1567—1643), maistrul genial

care consacră prin scrierile sale toate inovațiunile de stil ce cu timiditate numai fusese indicate de predecesori sau de contemporani. Astfel nu trebuie să ne mîiere faptul că lui i se atribuie nimic mai puțin decit stabilirea tonalităților moderne (v. *Armonie*) și că iel ie considerat ca creatorul artei instr.-ațiunei. Partițiunea sa *Orfeo* (1607) denotă deja un adevărat progres asupra predecesorilor sei, progres care n'a făcut decit a se accentua dacă judecăm după celebrul *lamento*, singura bucată parvenită până la noi din opera sa *Ariana* (1608) considerată de contemporani drept capodopera sa. În aceste noii producțiuni nu mai ie chestiune de a reînvia vechia tragedie greacă în simplitatea sa; elementul muzical, corurile, ariile de dans, orchestra, iau o importanță considerabilă. Din nefericire după aceste producțiuni ale lui Monteverde, timp de vr'o 15 ani nu mai găsim decit titlurile și une ori librettele operilor reprezentate. Ultimele producțiuni ale acestei perioade florentine, cari au parvenit până la noi și permit a urmări mișcarea ascendentă a muzicei italiene sint: *la Liberazione di Ruggiero* (1624) de Francisca fica celebrului Caccini; *Erminia sul Giordans* (1625) de Michel'angelo Rossi, și *la Caterna d'Adone* (1626) de Dom. Mazzocchi (1590—1657), in-

ventatorul semnelor și . In general aceste partițiuni determină regulate stadii spre progres; mai cu samă recitativul tinde din ce in ce a se elibera de apucătorele sale psalmodice apropiindu-se cu atit mai mult de o bună declamațiune și prezintind adese excelente intențiuni scenice.

In fine anul 1634 aduce celebra operă *San Alessio* cu muzica de St. Landi (1590—1655). Deși libretul acestei opere, de cardinalul Barberini, ie de o rară extravaganta, intrunind aparițiuni supranaturale de ingeri, demoni și sfinți, cu scene de cel mai jos comic, nu se poate refuza totuși muziceii acestei opere o sinceră considerațiune. Mai cu samă in partea instr.-ală Landi trecu secolul seu, și această nu prin multimea instr.-elor, in cea ce predecesorii sei nu-i cedau, dar prin întrebuințarea și conducerea lor, prin apropierea lor la momentele oportune. In *San Alessio* vedem deja o uvertură cu un *Adagio* hotărit separat de *Allegro* printr'un repaus pe dominantă bine determinat. Astfel, această operă incheie cu onoare, cel puțin in privința muziceii, perioada florentină.

Către acest timp un nou eveniment determină un puternic avint și o nouă direcțiune acestor produțiuni teatrale muzicale. In inaugurarea la

Veneția, in 1637, a teatrului *San Cassiano*, prima sală de teatru destinată publicului plătitor pentru muzică. Această inaugurare se face cu opera *Andromeda* de Manelli (1600—1670) și din acest moment Veneția luă privilegiul reprezentațiunilor lirice și școala venețiană împărți cu cea romană sceptra supremației muzicale in tot restul sec. 17, formind astfel perioada *romano-venețiană*. Cei mai renumiți maștri din această perioadă sint: Ben. Ferrari (1597—1681), L. Rossi (1590—mijl. sec. 17), Cavalli (1600—1676) autorul, intre altele, a operii *Serse*, una din primele opere reprezentate in Franța (v.). F. Manelli deja citat, M. A. Cesti (1620—1669), Bontempi (1624—1705), Legrenzi (1625—1690), Freschi (1640—1690), Aldovrandini (1665—1711) ș. a. In fruntea acestui grup însă primul rang il ținu Carissimi (1604—1674), care totuși străluci mai cu samă in muzica bisericească.

Deja din a doua jumătate a sec. 17 însă opera pierde din ce in ce mai mult caracterul seu de tragedie lirică; *Aria* (v.) luase o astfel de dezvoltare și se implintase astfel in gustul publicului că in curind operă nu mai ie altă ceva decit o serie de arii și rulate. Această nouă fază a evoluțiunei operii aduce in l. supremația școalei napolitane, o nouă

periodă, *napolitană*, caracterizată prin aparițiunea cîntăreților virtuozî, cari punînd totul în operă pe planul al doilea, numai agilitatea miraculoasă a vocii lor să poată eși în vază, parcurg lumea cu o muzică proprie acestei întrebuintări, o muzică din ce în ce de o calitate mai inferioară, deși adese iscălită de nume aparținînd la valoroși compozitori. Sec. 18 iese un period de degenerare constantă și progresivă a dramei muzicale italiene și cei mai iluștri maiștri nu reușesc a rezista curentului. Supremația școalei napolitane, inaugurată prin Al. Scarlatti (1659—1725) iese menținută prin nepotul acestuia, Dom. Scarlatti (1685—1757) și prin contemporanii lor: Porpora (1686—1766), Leo (1694—1746), L. Vinci (1690—1732), Pergolesi (1710—1736), Jomelli (1714—1774), Anfossi (1727—1797), Sarti (1729—1802) ș. a. Cu sutele se numără titlurile operilor ce au produs acești maiștri în acest period de suprație a școalei napolitane. Subiectele sînt istovite, și adese un același libret servește la nenumărați compozitori. Aceste opere însă sînt imediat uitate, adese pînă și numele lor, de îndată ce virtuozii nu mai catadicesc a le interpreta. Starea lucrurilor se agravează cu cit înaintăm în sec. 18. Operile nu mai sînt de cit o specie de

canva, formată din scheleturile formulelor de cadențe, pe care virtuozii brodează cele mai extravagante trăsături de agilitate vocală. Corurile, bucățile de ansamblu, sînt lucruri cu totul secundare, pe care nimeni nu le ascultă și cari cele mai de multe ori nu valorează osteneala de a fi ascultate. Mai mult încă, acești virtuozî cîntăreți, suverani a tot puternici în ale scenei lirice italiene, introduc fără scrupul în partițiunile maiștrilor, arii confecționate de iese, în care se văd adevărate curse de agilitate între vocea omenească și un instr. din orchestră, un flaut, o trompetă! Ieși adoptau o colecțiune de citeva de aceste arii, bune pentru ori ce eventualitate și cu acest bagaj (*v. Caressimale*) parcurgeau lumea secerînd aplauzele diletanților buimăciți de strălucirea acestor rachete vocale ce le orbeau ochii și le amorțeau rațiunea.

Se înțelege că în aceste condițiuni nu mai putea fi vorbă de puterea expresivă a muziceii în drama lirică și că aceste platitudini ce se reprezentau sub titlul de opere ieseau de parte ca pămîntul de cer de visul primilor inițiatori ai genului. Ieși cu adevărat de necrezut starea miserabilă în care se găsea gustul diletanților italieni din acele timpuri, stare descrisă cu un neîntrecut spirit sarcastic de Ben. Marcello în broșura sa *il Teatro alla*

moda (1620). Totuși ie de mîerare slăbiciunea, adese nuliataea acestor producțiuni teatrale ale măștrilor italieni din mijlocul sec. 18 cind vedem puterea geniului creator ce desfășură ie în muzica bisericească sau în alte genuri de manifestațiuni muzicale.

Astfel muzica religioasă o vedem strălucind de o frumoasă splendoare în tot timpul sec. 16 și 17 prin Nanini (1540—1607), F. Anerio (1560—1618), Allegri (1560—1652), Or. Benevoli (1602—1672) ș. a. măștri, de m n i contemporani sau urmași ai marelui Palestrina. Oratoriul și psalmii în muzică ating o frumoasă stare de perfecțiune prin Al. Scarlatti (1659—1725), Stradella (1645—1681), și mai cu samă prin Ben. Marcello (1686—1739) măștrul venetian care tot scriind sublimii psalmi ce l'au făcut nemuritor, a știut să biciuiască așa de simțitor moravurile teatrale ale timpului. Acești măștri căutind a uni artificiele savante ale contrapunctului cu grația în melodie și cu puterea de expresiune, creară capodopere neperitoare în acest gen. Legrenzi (1625—1690), Durante (1684—1755), Leo (1694—1746), Pergolese (1710—1736) merșeră pe urma lor; dar prin Jomelli (1714—1774) stilul teatral năvălește în biserică, cu ariele și vocalizele lui, și în curind nu se măi poate face

nică o deosebire de stil între producțiunile teatrale și cele religioase ale lui Guglielmi (1727—1804), Sacchini (1734—1786) Paesielo (1741—1816), Piccini (1728—1800), Zingarelli (1752—1837), Cimarosa (1749—1801).

În timp încă ce opera *seria* și muzica bisericească lunec mină 'n mină pe acest poverniș prăpastios, din care nu sint oprite decit de influența citorvă măștri străini, un nou gen apare, gen în care I. ținu mult timp primul rang: ie *opera buffa*. Deja în vechile partițiuni ale lui Landi (1590—1655), Bontempi (1624—1705), se gășesc scene comice, dar numai în sec. 18, grație decadenței genului de opera *seria*, care devenise un simplu concert în care ariile se succedau fără nică o legătură, noul gen a fost sistematizat, căutind a intruni în jurul unei acțiuni teatrale de un subiect comic, toate calitățile muzicale alungate din rivala sa: grație în melodie, invențiune și bogăție în instr. ație, spirit în expresiune, varietate în voci, un interes constant în totul. Unul din cei întâi măștri cari dădură avînt operei bufe, a fost Pergolese, prin *Serva padrona* (1731) care măi tirziu servi de model operei comice franceze (v. *Franța*). Din nefericire moartea lui prematură îl împiedecă de a-și desvolta minunatele calități și prezise în acest mic cap de

operă. Maiștrii școalei napolitane însă continuă drumul deschis de Țel și în opera bufă se ilustrară succesiv: Rinaldo di Capua (1715—1780), Ciampi (1719—1773) Latilla (1713—1789), Logroscino (1700—1763), inventatorul marelui final din actul I, formă remasă clasică până în mijlocul sec. nostru, Guglielmi (1727—1804) Traeta (1727—1779). Cu sfârșitul sec. 18 numărul celor ce se ilustrează în acest gen devine din ce în ce mai mare, și Țe de ajuns a cita nume ca Piccini (1728—1800), Sarti (1729—1802), Sacchini (1734—1786), Paesello, Zingarelli, Salieri (1750—1825) și cel mai celebru dintre toți, Dom. Cimarosa (1749—1801) al cărui *Matrimonio segreto* procură și azi delicioase momente publicului iubitor de spectacole vesele.

Incepând însă de pe la 1760 era vechilor școli italiene Țe terminată și I. se amestecă în curentul muzical al celorlalte națiuni. Ceii mai buni compozitorii ai Ței încep a căuta succese pe scenele străine, și în producțiunile lor Țe bine simțită influența maiștrilor străini, mai cu samă a lui Gluck și Mozart. Cu acest timp începe pentru I. o perioadă cosmopolită, care, inaugurată prin Piccini și Sacchini și a căror ceii mai iluștri reprezentanți au fost Rossini și Spontini, se continuă până în epoca contemporană.

Această perigrinațiune a maiștrilor italieni însă, a fost de parte de a fi defavorabilă școalei italiene. Cu sfârșitul sec. 18 cîntăreții încep a pierde din aroganța lor Țiranie, și compozitorii a relua un loc ce nu ar fi trebuit să părăsească. Cimarosa și mai cu samă Rossini dau loviturile de grație cîntăreților castrați. I. prezintă totdeauna un mare debușeu producțiunilor teatrale muzicale, prin nenumăratele sale de spectacol ce se găesc până în cele mai mici orașe, a dat naturalminte ocaziune la o mare cantitate de opere și ne prezintă un mare număr de nume ce s'au ilustrat mai mult sau mai puțin în acest gen. Ar fi imposibil a trece în revistă acest mare număr de compozitori și mai cu samă nesfârșitul număr al producțiunilor lor. Ceii mai principali dintre acei ce au ilustrat scenele italiene în sfârșitul sec. 18 și începutul sec. 19 sînt: F. Basilli (1760—1850), Fioravanti (1769—1837) Asioli (1769—1832), Farinelli (1769—1836), C. Coccia (1782—1873), P. Generali (1783—1832), N. Vacaj (1790—1848), M. Caraffa (1787—1872) ș. a. Dar toți acești maiștri dispar în fața succesului universal obținut în prima jumătate a sec. 19 de trinitatea Rossini—Donizetti—Bellini.

Această perioadă de strălucire a școalei moderne italiene, a fost deschisă prin Rossini (1792

— 1868), care repede știu să cucerească sufragiul diletanților prin grația melodiilor sale, prin spiritul energetic ce respirau la fie care moment producțiunile sale. Trecut în Franța, unde sub influența școalei franceze își modifică stilul, nu întâmpină succese mai mici, cari ajunseră apogeul prin *Guillaume Tell* (1829), ultima sa partițiune teatrală: avu bunul simț a ști să se oprească chiar înainte de timp! Dar deja de la *Semiramis* (1823) diletanții începuseră a-l numi *il tedesco* (= germanul), reproșându-i prin aceasta (cine ar crede-o astăzi?) apucăturile sale prea savante, stilul seu prea complicat! Astfel gingașul și dulcele stil al lui Bellini (1801—1835) veni ca un adevărat Mesia liberator pentru adoratorii exclusivi ai farmecului melodic, și între altele *Sonnambula* (1831) și mai cu samă *Norma* (1831) întâmpinară succese entusiaste ori pe unde apăroră. Totuși astăzi rămânem uimiți în fața contrastului ce se vede în partițiunile acestui măștru între bogăția melodică și sărăcia, meschinăria chiar a armoniei și a acompaniamentului orchestral.

Între acești doi măștri, Donizetti (1797—1848), dotat de o mare bogăție în melodie și de siguranța mînei în conducerea vocilor și a orchestrei, nu putea decit împărți cu ie entuziasmul lumii muzicale.

Acest măștru ne prezintă un exemplu frapant de diferența enormă de stil ce poate produce fericita dispozițiune a inspirațiunei și graba producțiunei. Între cele peste 30 de partițiuni ale sale, atit tragice (*Lucia de Lamermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Favorita* ș. a.) cit și comice (*L'Elisir d'amore*, *Don Pasquale* ș. a.) nu ie una care să nu conție pagini de adevărată valoare artistică, și nu ie una a căru merit să nu fie știrbat prin pagini de o neînțeleasă slăbiciune.

Alături cu numele acestor măștri, cari personifică în ie genul muzical italian din prima jumătate a sec. 19, trebuie a aminti pe acele de Spontini (1774—1851) și Cherubini (1760—1842), compozitori de prima ordine, ambii savanți și profunzi armoniști, abili maniatori ai orchestrei, dar a căror activitate muzicală s'a petrecut în afară de I., unde influența lor n'a străbătut.

Ar fi imposibil a cita nenumărații măștri, cari tot fiind mai mult sau mai puțin imitatori ai acestor trei genii, se bucurară de favoarea contemporanilor lor. Între aceștia mai cu samă s'au deosebit Ant. Coppola (1793—1877), G. Paccini (1796—1867) și Sav. Mercadante (1797—1870).

Am mers mai până în perioada contemporană ocupându-ne aproape exclusiv de muzica dramatică. Aceasta din cauză că

mai tot geniul muzical italian se concentrează în acest cîmp de acțiune. Evident însă că, paralel cu desvoltarea operei luată o desvoltare și arta instr.-ală și mai cu samă arta cîntului.

Natura, ajutată de climă, înzestră pe italieni cu voci excepțional proprii pentru arta cîntului. Religiunea, a căreia inimă a fost Roma, apelînd la cînt pentru a mări splendoarea cultului, aduse înființarea celor întăi școli de muzică vocală. Mai tirziu caritatea creștină, împinsă poate și de interes, înființă altele, cari se transformă în conservatoarele moderne, bogate pepiniere de cîntăreți. Cu creațiunea dramei lirice, în arta cîntului primul loc îl ținea expresiunea dramatică, calitate prin care mai cu samă străluciră primii cîntăreți ce au ilustrat l.: Caccini cu soția și ficele sale Francisca și Septimia, Vittoria Archilei, Cat. Martinelli, Zazarino, ș. a. (v. *Cînt*). Această predominare a expresiunii în cînt dură în tot timpul perioadei florentine și chiar în cea romano-venețiană; cu aparițiunea castrăților însă, caracteristica perioadei napolitane, expresiunea trece în al doilea plan, agilitatea vocală ie totul și arta așa zisului *bel canto* ie dusă la apogeu (v. *Castrat*). Dar dacă această perioadă ie un apogeu în privința neîntrecutei agilități vocale, în fond vocea pierde teren, căci mai întăi basul,

apoi tenorul și vocile grave femeiește sînt alungate din operă, și nu găsesc refugiu decit în genul secundar de operă bufă; corurile asemenea dispar aproape cu totul și nu-și găsesc loc decit în biserici, unde adese sînt eclipsate prin strălucirea soliștilor soprană: femeii sau mai cu samă castrăți. Virtuozii italieni cutrieră lumea și ridică entuziasmul diletanților provocînd adese lupte de partizani. Astfel au ramas celebre resboaiele de diletanți iscate la Londra mai întăi prin rivalitățile cîntărețelor Faustina Bordoni (1692—1763) și Francisca Sandoni zisă *la Cuzzoni* (1700—1770) și apoi reinviat mai tirziu prin *la Mara* (1749—1833) și *la Todî* (1753—1833). Alături cu aceste stele neîntrecute au strălucit încă pe diferitele scene, între nenumărate altele, cîntărețele: Gabrielli (1730—1769), Ciampi (1773—1822) Grassini (1773—1850), Catalani (1779—1849). La articolele *cînt* și *castrat* se pot încă vedea nume de cîntăreți și cîntărețe italieni din această perioadă. Cu sfîrșitul sec. 18 și mai cu samă în începutul sec. 19 apare în urma vechilor castrăți o frumoasă pleiadă de cîntăreți, tenori și bași cari ilustrează perioada Rossini-Donizetti-Bellini: tenorii Nozzari (1775—1823), Rubini (1795—1854), Dom. Ronconi (1772—1839), Tacchinardi (1772—1859), Mario (1810—

1883), bașii Lablache (1794—1858), Pellegrini (1774—1832), Tamburini (1800—1876), G. Ronconi (1810—1873) Graziani (1829—1884) ș. a. demni parteneri ai cîntărețelor Pasta (1798—1865), Frezzolini (1819—1884) Gazzaniga (1820—1884), Alboni (1823—1894), Grisi (1811—1869) ș. a.

Arta execuțiunii instr.-ale încă avu nume de care se poate cu drept mindri. Deja din sec. 14 se citează un Francisco Landino, organist de valoare după cum îl arata porecla ce i se da: *degli organi*. În sec. 15 asemenea trăia la Florența un altul, Antonio, asemenea supronumit *degli organi*, atît de renumit și îndemănatec, că veneau muzicanții din toate țările ca să-l auză. Minunate orgi lucrate într'un mod artistic de factori abili, ca Antegnati (sec. 16) Serassi (sec. 16—19) ș. a. contribuîră la desvoltarea acestui gen și dădură ocaziune a străluci la organişti ca Andrea (1510—1587) și Giovanni Gabrielli (1557—1613), Cl. Merulo (1533—1604), a căror tradițiunii au fost continuate prin Frescobaldi (1583—1644), Pasquini (1637—1710), Pollarolo (1653—1722), Lotti (1667—1740) Vinacesi (1670—?) Casini (1675—?) ș. a. După aceeaștia însă urmă o perioadă de decadență adusă prin influența virtuoizismului.

Ca și în celelalte țări organişti i erau și clavecinişti și

școala de clavecin chîiar supra-viețui celei de orgă pînă după Muzio Clementi (1752—1832). la rîndul ieî detronată prin școala modernă de piano a cărei principali reprezentanți au fost Golinelli (1818—1891), Fumagalli (1828—1856), școală frumos reprezentată în perioada contimporană prin C. Andreoli (n. la 1840), Ben. Cesi (n. la 1845), Eug. Pirani (n. la 1852), Martucci (n. la 1856) ș. a.

Prima linie însă în arta execuțiunii instr.-ale în I. a ținut-o desigur instr.-ele de coarde și arcuș, și în special violina. Deja din sec. 16 viola numără adepți ca G.-Bat. della Viola, și Castrovilare. Cu sfîrșitul sec. 16 și mai cu samă cu începutul sec. 17, viola și varietățile ieî, duse la perfecțiune prin factori ca Gaspar da Salo (+1615) Maggini (1590—1640) și mai cu samă prin familiile de factori cremonezî Amati, Guarneri și Stradivarius, cari în sec. 16, 17 și 18 construiră instr.-e ce fac încă admirațiunea specialiștilor moderni, începe era celebrităților, atît în violină: Bassani (1657—1710), Corelli (1653—1713), Geminiani (1680—1762), Somis (1676—1763), Tartini (1692—1770), Locatelli (1692—1764), Viva!di (1675—1743), Giardini (1716—1796), Nardini (1722—1793), Pugnani (1731—1790), Viotti (1753—1824), Paganini (1782—1840) cit și în violoncel: Cervetto (1682

--1783), Buononcini (1672—1762) Boccherini (1743—1805) și până și în contrabas: Dragonetti (1763—1864), Bottesini (1823—1899) ș. a.

Prin acestia se desvoltă mai cu samă muzica de cameră mai întâi și apoi cea simfonică. Cea mai mare parte dintre instr-iștii citați au fost și compozitori de muzică de cameră (v. *Concert*). În fruntea lor însă strălucesc numele de G.-B. Sammartini († 1775) precursorul lui Haydn, și Boccherini (1743—1805).

Alături cu muzica instr.-ală, muzica bisericească, deși generalmente influențată de cea teatrală, avu totuși reprezentanți credincioși stilului pur al vechilor contrapunctiști: G. Bains (1775—1884), Raimondi (1786—1853), cel mai profund contrapunctist al sec. 19, Al. Busi (1833—1895) ș. a. și pare că în timpii recentii se realizează o specie de renaștere a oratoriului acit de decăzut prin influența muzicii teatrale, renaștere a căreia inițiator ar fi tinărul compozitor abatele Lor. Perosi.

Nu numai practica muzicii însă datorește atita I.-ei; teoria încă a avut puternici campioni și în cursul timpului intilnim nume ca: P. Aaron (1490—1562), L. Zacconi (1540—1600) teorician al stilului palestrinian, Viadana (1564—1645) regulatorul basului cifrat, Zarlino (1517—1590), cel

intăi care stabilește regule relative la armonie, Fenaroli (1732—1818) Cherubini (1760—1842) ș. a. Alături ce acestia trebuie a pune pe autorii opurilor indispensabile acelor ce voiesc a studia evoluțiunile muziceii în I. ca Botrigari (1531—1612), G. B. Doni (1593—1647), Padre Martini (1700—1784), autorul primului op asupra istorieii generale a muziceii, abatele Bains (1775—1844), neobositul colector și biograf al lui Palestrina, Florimo (1800—1888), istoriograful școaleii napolitane, Gaspari (1807—1881), Chilesotti (n. la 1848) ș. a.

În fine nu trebuie a uita rolul ce a jucat în desvoltarea muziceii arta inprimerieii; G. Petrucci (1466—1539) ie inventatorul caracterelor mobile aplicate la muzică. Mai tirziu, către 1586, tot un italian, la Roma, adoptă procedeul de gravură pe place de aramă. Cu astfel de începuturi, editura muzicală nu putea decit să progreseze, astfel că în sec. 19 vedem figurind printre cele mai mari case de editură din lume, trei mari case italiene: una fondată de F. Lucca (1802—1872), contopită în timpii din urmă cu acea fondată de G. Ricordi (1785—1853) și alta de E. Sonzogno (n. la 1836), ambele aceste la Milan.

În perioda contimporană a arteii italiene strălucește de o aureola incomparabilă G. Verdi

(n. la 1813), decanul compozitorilor italieni. Acest maestru, fără a ajunge grația predecesorilor săi, cari au strălucit în prima jumătate a secolului, de la care evident procede, li ie totuși superior prin expresiunea dramatică și prin factura stilului seu. De altmintrelea lăsind la o parte primele opere care i-au făcut renumele, începind de la *Un ballo in maschera* (1859) și până la ultimele sale partițiuni: *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893), fie care prezintă o transformațiune continuă în stil provocată printrindințele estetice moderne ale școlii germane reprezentate prin R. Wagner.

Influența germană începu a se simți în I. deja din sfîrșitul sec. 18, cînd operele lui Gluck și Mozart realizară o specie de reacțiune contra influenței nefaste a sectei castraților, idoliți tirani ai vechei școli napolitane. Această reacțiune ie mai cu samă vădită în operele lui Spontini și Cherubini, cari însă din nefericire nu avură o mare influență asupra maiștrilor italieni contimporani lor. O reacțiune mai puternică, sub influența muzicii germane, începe însă numai cu mijlocul sec. 19 și ie datorită în mare parte campaniei duse de celebrul critic Filippo Filippi (1830—1887) de la ziarul *Perseverenza* și de revista *Gazzetta musicale*, ambele din Milan. Tot

în Milan, orașul din fruntea mișcării muzicale italiene, se formă cea întâi *Societa del quartetto*, către care se alipi în curînd o *Societa orchestrale* sub direcțiunea lui Franco Facchio (1840—1891). Asemenea societăți nu întirziară a se înființa și în alte orașe; ielespîndiră muzica de cameră și simfonică a maiștrilor germani, cultivară gustul italian în această direcțiune, și nu contribuîră puțin la renașterea muzicii instr.-ale italiene care astăzi între alții numără maiștri simfoniști ca Marchetti (n. la 1835), Palumbo (n. la 1844), Sgambati (1843) și mai cu samă Martucci (n. la 1856), cel mai celebru șef de orchestră italian, superior interpret vagnerian, demn succesor al lui Angelo Mariani (1822—1873), introducătorul dramelor vagneriane în I. și al lui Franco Facchio.

În muzica teatrală, alături cu Verdi, găsim în I. un mare număr de compozitori, și nici într'o țară producțiunea de partițiuni nu ie mai abundentă ca în I. Astfel ar trebui coloane întregi pentru a cataloga partițiunile de operă, tragice sau bufe, ce au apărut succesiv pe scenele italiene și s'au bucurat de un succes mai durabil sau mai trecător avînd ca autori pe maiștrii: Ponghielli (1834—1886), Petrella (1813—1877), Cagnoni (1828—1896), F. Ricci (1809—1877), Mabellini (1813—1897), Maz-

zucatto (1813—1877), L. Ricci (1805—1859), Pedrotti (1817—1893), De Giosa (1820—1875) ș. a. Stilul acestor maiștri ie foarte deosebit; pe cînd unii căutară a continua vechile tradițiuni cari au făcut gloria școalei italiene în începutul secolului, alții merg alături cu Verdi și se supun benevol influenței puternice ale școalei germane, influență ce devine din ce în ce mai simțită la reprezentanții școalei contemporane italiene, dintre cari principalii sînt: A. Boito (n. la 1842), Marchetti (n. la 1835), Aut. Manzocchi (n. la 1845), Mancinelli n. la 1884), G. Gagliano (n. la 1850), Alf. Catalani (n. la 1854), G. Puccini (n. la 1858), Leoncavallo (n. la 1859), Mascagni (n. la 1863), Umb. Giordano ș. a.

Din cele ce preced reiesă evident că muzica a fost desigur una din gloriile cele mai mari ale Italiei, cea ce a făcut pe unii a proclama această țară ca „patria muziceii“. Ie o afirmațiune hăzardată. Dacă ie adevărat că soclul pe care se razemă muzica modernă occidentală, devenită universală, ie cîntul plan, care, se știe, prima desvoltare a luat-o în I., prin cîntul ambrosian, nu ie mai puțin adevărat că acest cînt se razemă pe un fundament mult mai adînc, în muzica vechilor Greci, a căreia rădăcini se pierd în adîncimea timpurilor. Pe de altă parte, armo-

nia, combinațiunile simultanee ale sunetelor, sufletul muziceii moderne, care prin desvoltarea ie a implicat stabilirea noilor tonalități, a luat naștere în afară de I.; cele întăi cunoștinți asupra acestui gen de muzica le avem de aiurea (Isidor din Sevilla, Hucbald) și primul avînt artistic ie dat de maiștrii flamanzi, cari numai mai tirziu veniră în I. și inființară acolo școlii. Dacă în I. noua artă a găsit un teren favorabil pentru desvoltare; elevi excepționali dotați pentru a deveni superiori chiar maiștrilor lor; o climă incomparabilă pentru desvoltarea vocei, instr. ul prin excelență muzical mai până în secolii trecuți; dacă perfecțiunea naturală a acestui instr. ajutată de împrejurări, de flexibilitatea incomparabilă a graiului italian, a făcut să se desvolte într'un mod așa de miraculos arta cîntului, în care italienii au fost totdeauna neîntrecuți; dacă această înflorire splendidă a artei cîntului a implicat desvoltarea excepțională a unui singur element muzical, în detrimentul celorlalte; dacă în fine grația și farmecul incomparabil al melodiei italiene a făcut ca legiunile de artiști italieni să întimpine un lung șir de ani favoarea entusiastă a diletanților din lumea 'ntreagă; aceste circumstanțe au dat naștere la perioade alternative de strălucire și decadență, după

timpuri și puncte de vedere, perioade de altmintrelea analoage cu acele ce se văd în evoluțiunea muziceii în celelalte țări, fără ca prin iele să se poată justifica afirmațiunea fortuită de mai sus. Mai mult încă, dezvoltarea și importanța ce a luat în muzica italiană melodia, în dauna armoniei, a ritmului și a expresiunii, și aceasta tocmai în epoca în care dezvoltarea excesivă a artei cîntului ocazională avea abundență de cîntăreți și muzicanți italieni pe toate scenele lumii muzicale, au făcut pe unii dintr'acei ce nu cred că scopul muziceii iese exclusivă distracțiune a urechei, a emite o părere cu totul contrară, învâluind așa zisa „patrie a muziceii“ de o considerațiune foarte mediocră, neatribuindu-i ca product decit o muzică ușoară, foarte melodioasă, dar lipsită cu desăvîrșire de putere și sinceritate în expresiune.

Trecînd în revistă această schițare istorică a evoluțiunii muziceii în I., în care defilează succesiv diferitele perioade de înflorire și decadență, pe cît posibil cu cauzele ce au adus aceste diferite faze ale evoluțiunii, se va vedea cît ambele aceste afirmațiuni sînt exage-

rate, și se va putea da Cesarului ce iese a Cesarului.

Iu, (*Yu* sau *You*), unul din numele purtate în vechime de instr. chinez numit generalmente *Ceng* (v.). Astăzi acest nume iese dat la o specie de xilofon (v.)

Iubelbass v. *Jubelbass*.

Iudenbass v. *Judenbass*.

Iu-kin (*Yue-kin* sau *You-kin*) sau *Iut-kom* (*Yut-kom*) instr. chinez, de coarde pișcate, cu gîtul scurt purtînd diviziuni și lada de armonie în forma unui disc, ceia ce a făcut pe Engleji a-l numi *moon-guitar* (chitară lunară). Cele 4 coarde de mătasă ale acestui instr. sînt acordate păreche în do_4 și fa_3 .

Iulos numeau vechii Greci (ἰουλος = spic de grîu) un imn de laudă ce secerătorii întonau în onoarea zeiței Ceres.

Iun-lo sau *Iun-liu* (*Yun-lü*), specie de carillon chinez, format dintr'o serie de zece micî gonguri de metal dispuse în două rînduri pe o masă cu patru picioare. Ie un instr. de origină modernă.

Iut-kom v. *Iu-kin*.

Izolator, nume dat micelor socle de cristal ce se pun sub picioarele pianelor pentru a le întări sonoritatea, împiedecînd astfel contactul direct cu podelele sau cu covoare.





Ja, specie de trompetă uzitată în China,

Jagajampa, darabană indiană formată din două membrane întinse prin ajutorul unor curele la cele două baze ale unui con trunchiat, de lemn sau de teracotă. Tensiunea nu poate fi gradată, și șgomotul ie produs prin lovirea membranelor cu două baghete. Ie întrebuințată în ceremonii; altă dată iera și la resboi.

Jagdhiorn (germ.) = corn (v.) de vânătoare.

Jägertrommel (germ.) vechie trompetă de vânătoare, citată de Prätorius (în *Organographia*, 1618); iera formată dintr'un tub întors mai de multe ori în cercuri concentrice.

Jaina, specie de oboi, cu tubul de trestie, uzitat în America de sud.

Jaleadores (sp.) = tovarăși, nume dat în Spania acelor cari în unele dansuri execută cu castanetele ritmul, danșitorii ne avind a se ocupa decit de dans.

Jaleo (sp.) v. *El jaleo*.

Jaluzii, nume dat în orgă la o specie de părete mobil al unei lăzi în care sint așezate un număr mai mare sau mai mic de jocuri. Acest părete ie for-

mat din lame de lemn, cari putindu-se înviri împrejurul axei lor după voia executantului, il deschid sau il închid progresiv, dind astfel sunetului posibilitatea de a se propaga cu o intensitate mai mare sau mai mică și producind prin urmare efecte de *crescendo* și *descrecendo*. Unele jocuri ale orgăi, ca *vocea cerească*, *vocea umană*, datoresc cea mai mare parte din efectul lor acestui ingenios mecanism, pus la dispozițiunea executantului prin ajutorul unei simple pedale sau a unei genunchiere, a căreia grad de apăsare hotărăște gradul de deschidere al J.-lor. Un mecanism analog a fost un timp uzitat în Anglia la clavire și de acolo pare că a trecut la orgă, aplicat pentru prima dată de factorul Green din Londra, către 1750.

Jamato-goto sau *J.-koto* v. *Ia-mato-koto*.

Janitsaren-muzic (germ.) = muzica ienicerilor, v. *Meterhanea*.

Janj-kanjani, specie de dairea indiană, avind două părechii de discuri metalice, cari sună cînd se scutură instr.-ul.

Japona (sp.) specie de dans cîntat, uzitat în Spania.

Japonia. Deși din timpurile cele

mai vechi extremul Orient a exercitat o mare atracțiune asupra voiajorilor și oamenilor de știință a Europei, cunoștințele muzicale aduse de către aceștia se reduc la foarte puțin lucru. Și cea ce ie mai mult, din nefericire numai pe aceste puține vagi și foarte incomplete contribuțiuni ale voiajorilor, cele mai de multe ori cu totul străini teoriei și practicei artei, trebuiră să se mulțumească a se baza cea mai mare parte din autorii cari s'au ocupat de etnografie muzicală. În special în privința Japoniei s'a simțit aceste lipsuri până în timpurile cele mai noi, cind abia numai s'a putut căpăta noțiunii mai sigure asupra muzicii japoneze, și această grație stăruințelor persistente ale d.-lui A. Kraus din Florența, care a reușit a aduna o splendidă colecțiune de instr.-e japoneze și a controla noțiunile teoretice direct după cărțile chineze și japoneze.

Te bine constatat că această muzică japoneză nu exercitează nici un farmec asupra urechilor rafinate ale Europeilor; dar desigur cine ar fi pus în pozițiune a o asculta, n'ar trebui să o judece din punctul de vedere al tonalităților și a legilor ce guvernă muzica noastră, rezultate ale dezvoltării polifoniei.

Japonezii consideră muzica de origină divină și ca atare ieă ie unul din factorii cei mai

puternici ai civilizațiunei lor. Ieă joacă un rol capital în toate manifestațiunile religioase sau sociale, și ie cea mai frumoasă podoabă a serbărilor și petrecerilor profane. Nu iese casă cit de umilă în care să nu fie un instr. muzical și zestrea celei mai modeste mirese conține cel puțin un *koto* cu 13 coarde și un *Samhin*.

Teatrul, care în J. nu are rațiune de a fi fără muzică, ie intrat astfel în gustul poporului, că spectacolele țin adese cîte 12 oare neîntrerupt, și spectatorii asistă asigurați cu proviziuni.

Muzicanții sînt organizați în corporațiuni, cari se bucură în grade foarte deosebite de considerațiunea poporului. Prima dintre aceste ie dedată exclusiv muzicii sacre și cele mai distinse personaje din stat, chîiar prinții, nu derogă făcînd parte din ieă; de altmintelea membrii acesteii clase, numiți *Gakunin*, sînt aproape singurii depozitari ai secretelor teoriei muzicale și din ieă se formează orchestra (*Gaku*) șefului religiunei japoneze, Mikado. Cei din a doua clasă, numiți *Ghenin*, asimilați negustorilor, sînt dedați muzicii profane și în mare majoritate sînt străini principiilor teoretice. Din ieă se recrutează membrii orchestrei princiare numită *No*. O a treia clasă o formează orbii, divizată încă în două, una numită *Kengio* și alta subalternă

numită *Koto*; ambele sînt de date muziceî ordinare și membrii lor cîntă pentru o mică retribuțiune, în palate și case private, la serbări sau în orice ocaziuni. În fine clasa cea mai inferioară, cea mai puțin considerată, o formează femeile cari se dedau muziceî și în special cîntului și cari formează contingentul artistic al nenumăratelor *case de ceaî* ce se întilnesc la fie care pas în orașele japoneze.

Sistemul muzical se bazează pe scara naturală diatonică, admitînd și note accidentale, cea ce dă un sistem cromatic. Gamele lor, în număr de 12, cari poartă numele lunelor anului, găsindu-se analogie între clima acestor luni și caracterele expresive ale diferitelor tonalități, sînt pentacordale, fără semitonuri; cum îele însă admit note de substituțiune, accidentale în cursul melodiei, aceste tonalități sînt reprezentate prin scări cromatice, formate din 5 note principale și 5 de substituțiune, ne diferind între îele decit prin lipsa a două note și prin gradele cari joacă rolul principal. Astfel de ex. tonalitatea *februar* îe formată din notele

fa-sol-la-do-re

ca principale și

fa b—sol b—la b—do b—re b

ca note de substituțiune, cea ce ne dă o scară cromatică în care lipsesc notele *mi b* și *si b*.

Notatiunea japoneză îe aproa-

pe exclusiv rezervată muziceî sacre; îea îe bazată pe semnele notațiunei vorbirei, și a-nume îe ca o specie de tablatură indicînd prin cifre ordinea coardei ce trebuie a atinge în instr.-ele de coarde sau a bortei laterale ce trebuie a acoperi în instr.-ele de suflare. Se întrebuintează încă semne pentru a indica durata aproximativă a sunetelor.

Îe de remarcat că în J. locul principal îl ține muzica instr.-ală, și cîntul nu îe privit decit ca un accesoriu. Astfel îe natural numărul mare de varietăți de instr.-e de cari se servesc diferitele clase de muzicanti. Aceste instr.-e se impart în două categorii: instr.-e *pure*, destinate muziceî sacre, și *impure*, celei profane. Tipurile principale ale acestor instr.-e sînt:

Ca instr.-e de suflare: *fui* sau *teki*, flaute și fluiere, cu un mare număr de varietăți; *hichiriki*, oboi, de origină chineză (*pi-li*); *sonofui*, care nu îe altă ceva decit *ceng*-ul chinez; trompete formate din concă marine: *rapaka* ș. a.

Ca instr.-e de coarde: diferite varietăți de violine: *kokiū*, *girin*, *kokun*, *niisen*; familia de instr.-e numite în general *koto*, formate dintr'o ladă de rezonanță și un număr de coarde ce se pișcă cu un plectru de os sau de bambu, de la simplul monocord până la instr.-e cu 13 coarde; familia de chitare sau mandoline, instr.-e numite

în general *koo*, dintre care cel mai uzitat iese așa numitul *Şamiseng*.

În fine instr.-ele de percusiune au numeroși reprezentanți, atît cu membrane, specii de dărăbăni (*taiko*, *tosumi* ș. a.), cit și de metal, numite în general *doo* (*gong*, *şako*, *doroa* ș. a. specii de gonguri, apoi cimbale (*nihoihagi*) carilione (*sudsu*) sau de lemn: castanete (*şaku-bioski*), xilofon (*mokin*) ș. a.

Alături cu muzica indigenă, a căreia principal sanctuar iese templul, muzica europeană a străbătut în J. și prin forța deprinderii și-a făcut numeroși adepti, între cari naturalmente toți acei ce și-au făcut studiile în Europa. Astfel astăzi regimentele japoneze au bande muzicale organizate europenește; la Tokio există chiar o școală muzicală, un adevărat conservator și chiar o societate muzicală, care execută și face cunoscută în J. cea ce iese necunoscută chiar în unele țări ale muzicalei Europi: muzica nemuritorilor clasici. În fine cu ocaziunea uneia din cele mai moderne încercări ale acusticeii am avut ocaziunea a cita numele unui savant japonez (v. *Enarmoniu*).

Jaquemart (fr.) nume dat la o specie de carilion cu figuri mecanice uzitat la unele edificii din nordul Franței și Belgia.

Jarabe (sp.), dans popular spaniol; muzica constă din două

părți executate alternativ de voce și instr.

Jaridap v. *Dagara*.

Jeu (fr.) = joc (v.). *J. partie* se numea în secolii trecuți o specie de compozițiune poetică muzicală dialogată.

Jha . . . v. *Ja* . . .

Jig (engl.) v. *Giga*.

Jobel, nume dat une ori instr.-ului evreu numit generalmente *şofar* (v.).

Joc se numește în orgă complexitatea tuburilor cari avînd aceeași formă și același mod de producere a sunetului sînt construite din același material și nu diferă între iese decît prin dimensiune. Aceste tuburi aparținînd unui același J. au astfel un același timbru, propriu sau imitînd pe acel al unui instr., timbru care naturalmente depinde de la forma lor și de la modul de punere în vibrațiune a colonei de aer. Astfel fie care J. a orgăi iese oare cum ca un instr. a parte, instr. pus la dispozițiunea executantului printr'un mecanism terminat printr'un mănunchiu, pe care iese scris numele jocului corespunzător.

Tuburile orgăi afectează deosebite forme: cilindrice, prismatice, mai mult sau mai puțin conice, piramidale, drepte sau resturnate, închise sau deschise, ș. a., cea ce dă o mare varietate de timbre. mai mult sau mai puțin caracteristice, varietate însă totdeauna exagerată prin fantazia factorilor, cari

inventează nume noi pentru jocuri diferind prin detalii de foarte mică importanță și cite o dată chiar uile.

Jocurile își ȳeau numele sau de la instr.-ul al cărui timbru îl imitează, sau un nume arbitrar. Pentru comparațiunea lor între ȳele, se ȳea în considerație lungimea tubului cel mai lung, dind nota cea mai gravă, pentru a căreia apreciere se ȳea ca unitate de măsură *piciorul* (aproximativ 33 cm.). Astfel jocurile a căror cel mai mare tub dă pe do_1 , sunind în unison cu nota scrisă, se numesc jocuri de 8 picioare; ȳele sînt cele mai numeroase și cele mai principale. Cele de 4 picioare sună octava notei scrise, tubul cel mare dind pe do_2 , cele de 2 picioare, dubla octavă a notei scrise, tubul cel mai mare dind pe do_3 și cele de un picior sună tripla octavă a notei scrise, tubul cel mai mare dind pe do_4 . Alte jocuri mai grave sînt de 16 picioare sau de 32, suind unul o octavă, altul două octave mai jos de nota scrisă, și pogorind în realitate până la do_{-1} sau do_{-2} .

Dar mai cu samă după modul de punere în vibrațiune a coloanei de aer se clasifică jocurile orgăi, și anume în *jocuri de gură și de ancie*.

Jocurile de gură de 16, 8 sau 4 picioare formează elementul preponderent al masei sonore, de unde încă numele de *jocuri de fond* ce li se mai dă. Iată

principalele tipuri ale acestor diferite jocuri, cu varietățile lor cele mai obișnuite:

Jocuri de gură:

1) Fluier deschise, cele mai vechi ale orgăi, cu un timbru pur, luminos oare cum: *subbas* și *contrabas* de 16 sau 32 p.; *fluier armonic* de 8 p.; *fluier dulce* sau *octavian*, de 4 p.; *octavin*, de 2 p.; *piccolo* de un p. Orgele germane au o mare varietate de acest gen de jocuri: *dolcan* de 4 sau 8 p.; *hohlstöte*, de 16, 8, 4, 2 și 1 p.; *querslöte*, generalminte de 8 p., ș. a.

2) Fluier închise (fr.: *bourdons*), cu un timbru dulce și misterios, de 32 sau 16 p.: *quintaton*; *fluier major* sau *corn de noapte* de 8 p.; *fluier minor* de 4 p.; *rohrstöte*, de 16, 8 sau 4 p.; *fluier dublu*, *portunal*, de 8 sau 4 p.; *fluier englez*, *unda maris*, *lieblichstöte*, de 8 p.

Citeva jocuri de origină germană au o sonoritate intermediară între fluierul închis și cele deschise. Astfel sînt *Spitzstöte*, *Gemshorn*, construite în diferite diapazoane.

3) *Principal*, joc pătrunzător și suav în același timp, de 32 sau de 16 p.; *diapazon*, de 8 p.; *prestant* de 4 p.; *doublette* de 2 p.

Jocurile de ancie, cari aduc în ansamblul omogen al jocurilor de gură, timbrul lor mai mult sau mai puțin pătrunzător, strălucitor, au ca tip prin-

cipal *trompeta*, de 8 p.; apoi *contrabombar*da de 32 p.; *bombarda*, *trombon*, *tuba magna*, de 16 p.; *clairon*, de 4 p.

Alte jocuri, mai rar întrebuintate sînt:

1) Intre cele de gură: *gamba* sau *violoncel*, de 16, 8 sau 4 p.; *salicional*, *voce cerească*, de 8 p.

2) Intre cele de ancie: *fagot*, *oboă*, *corn englez*, *musette*, de 16 sau 8 p.; *eufon*, de 16 p.; *clarnetă*, *cromorn*, *voce umană*, de 8 p.

În afară de acestea orga prezintă încă o categorie specială de jocuri de gură, foarte surprinzătoare la prima privire și numite *de mutațiune* sau *de mixtură*. Întrebuintate generalmente în ansambluri puternice, îele dau în locul sunetului corespunzător tastei din claviatură, una sau mai multe din armonicile acestui sunet. Acele dintre aceste jocuri, cari nu dau pentru fiecare tastă decât o singură armonică, sînt numite *simple*, *de mutațiune* și cele mai principale sînt: *quinta* sau *nasard*, care dă armonică 3, adică duodecima tastei apăsate; *terța*, care dă armonică 5; *larigot*, octava jocului *nasard*, dînd duodecima unui joc de 4 p.

Celelalte, numite *compuse*, *de mixtură*, au pentru fiecare tastă un grup de mai multe tuburi și dau prin urmare o serie mai mare sau mai mică de armonice. Astfel *cornetul* pro-

duce pe fiecare tastă un acord format din fundamentală, nota cu adevărat corespunzătoare tastei, și armonicile 2, 3, 4 și 5; un altul, *carilion*, dă armonicile 3, 5 și 8. În fine două jocuri, cele mai bizare, *furnitura* și *cimbalele*, dau pentru fiecare tastă, în regiunile supraacute, un acord din 3 până la 7 sunete formate dintr'o serie de quinte și octave. Aceste străni jocuri sînt o imitațiune a fenomenului cortegiului de sunete armonice ce însoțește în natură orîce sunet, și-î determină astfel timbrul (v.).

— Prin analogie se dă cite o dată numele de J. la grupuri de instr.-e din aceeași familie, dar variînd prin diapazon. Astfel se zice: un *J. de flaute*, un *J. de tromboni* ș. a.

— Apoi s'a dat încă numele de J. diferitelor serii de ancii similare cari dau diferitele timbre armoniului (v.).

J. de timbre, specie de carilion (v.) format dintr'o serie de mici calote emisferice de metal, lovite direct cu două ciocanașe sau prin intermediarul unei claviaturi. Cel întăi exemplu de întrebuintarea unui J. d. t. în orchestră îl găsim în oratoriul *Saul* (1740) de Händel, care-î dă ca extensiune scrisă: $fa_2 - do_6$, sunînd însă o quintă mai sus. În *Zauberflöte*, Mozart întrebuintează asemenea un J. d. t. dîndu-î ca extensiune scrisă: $do_2 - re_5$, evident sunînd o octavă mai

sus. În muzicele militare se întrebunțează încă asemenea instr.-e, dar lovite direct, cea ce implică o mai mare simplitate. De ordinar acestora li se dă ca extensiune *mib₄—lab₃*, scriindu-se cind în diapazonul real, cind o octavă mai sus. Timpurile mai noi au cautat a înlocui timbrele prin lame metalice (v. *lină*). Apoi factorul parizian Mustel a căutat a da o mai mare importanță instr.-elor de acest gen și a imaginat instr.-e cu o extensiune de 3 octave și chiar mai mult, ascultind unei claviaturi (v. *tipofon, celesta*).

— v. încă *Dans*.

Joco, mică darabană japoneză.

Jocosus (lat.) = vesel, ca termen de expr.

Jodeln (germ.) v. *lodeln*.

Jongleur (fr.), denaturare a cuvintului lat.: *joculator* = glumet, nume dat încă vechilor actori ai primelor farse. În Franța s'a dat acest nume mai întâi instr.-iștilor cari acompaniau pe trubadurii sau ceilalți poeți-cântăreți în excursiunile lor; mai târziu, cu cit aceștia dispăreau, J.-ii îmbrățișară și arta cîntului și mergînd prin casteluri și orașe cercau a trece drept vechii lor stăpîni. Unii din ieși chiar scriind și versurile cîntecelor lor, erau astfel adevărații continuatori ai acestora. Conduita lor însă fiind departe de cavalerismul vechilor trubaduri, și pe de altă parte titlul de J. fiind dat și

la saltimbanci, gimnastici, jucători de adresă cu bile, cuțite ș. a., numele de J. nu intrîzie a cădea cu totul în discredit, astfel că deveni aproape sinonim cu *șarlatan*.

Joragai, părechie de dărăbăni indiane, de mărimi deosebite, cu lada de lemn, ușor eliptică; legate printr'o curea ieie sînt aninate de gitul executantului, care cu mina stîngă lovește pe cea mai mare și cu o baghetă pe cea mai mică.

Jos, adj. întrebunțat în același sens cu *grav* (v.).

Jola *aragonesa* (sp.) arie și dans spaniol; ie o alternare de cuplete cîntate cu o riturnelă variată de mandolină și acompaniată de chitară și castanete. Numai această parte instr.-ală ie dansată. Muzica ie în $\frac{3}{8}$ *allegro*. Pare că origina ieie sfîrșitul sec. 17. Din arta populară a trecut în partițiunile de operă și balet.

Jouer (fr.) = a juca, se zice vorbindu-se despre execuțiunea muzicală pe un instr. prin opoziție cu *chanter* = a cînta, care se zice numai relativ la voce sau cînd vroim a arăta ca execuțiunea unui instr.-ist atinge puterea de expr. a voci.

Joum v. *Gorah*.

Jour (fr.) = zi. Expr. *à jour* se întrebunțează în jocul instr.-elor de coarde pentru a indica emisiunea unui sunet pe coarda liberă, fără intervenirea degetelor minei stîngi pe tastă.

Journal (fr.) = ziar, (v. *Periodice*).

Jubel-bass (germ.) joc de armoniu.

Jubilus (lat.), denumire dată în Evul mediu la lungi fraze melodice cîntate pe o aceiașilabă.

Juden-bass (germ.) = bas evreu, denumire dată în Germania vocilor bărbătești mai grave decît vocile ordinare de bas, aceasta ca o aluziune fie la frecvența acestei specii de voci printre evrei, fie la gravitatea obicînuită a cîntului lor psalmodic (v. *Bas*).

Jula, vechiu joc de orgă, de mutațiune, dînd quinta.

Jumătate, nume dat figurei de


notă $\frac{2}{2}$ valorînd o jumătate din nota întregă $\frac{4}{4}$ (v. încă *Halb* și *Semi*).

Jum-jum v. *Gorah*.

Justeță, ie același lucru cu preciziune, corectitudine în emiterea sunetelor și în perceperea lor. Astfel se vorbește despre J. în intonațiune (v.) fie cu vocea fie cu un instr., sau despre J. auzului, a urechei. Ie o calitate depinzînd în cea mai mare parte de la natura organelor muzicale, dar care se ameliorează mult prin studii.





- Kabaro, specie de mică darabă-nă uzitată în Egipt și Abisinia.
- Kadenz (germ.) = Cadentă (v.).
- Kadib, specie de oboi arab.
- Kadma v. *Cadma*.
- Kadria, gen de arie arabă.
- Kagura-fui, specie de flaut japonez cu 6 borte laterale.
- Kaina v. *Chayna*.
- Kairata-rina, specie de rina (v.) indiană cu 4 coarde (fa_3 - do_3 - sol_2 - do_2), cu gitul lung purtând diviziuni și cu o tartacă servind ca ladă de rezonanță.
- Koko, specie de mică darabă japoneză, cu două membrane și cu lada de forma unui ceasornic de năsip.
- Kalama v. *Calama*.
- Kalamaika, dans popular unghurese, în $\frac{2}{4}$, cu perioade scurte, de 4 tacte, și de un caracter pasionat.
- Kaleidofon, nume dat de Wheatstone unui aparat acustic destinat studiului vibrațiilor vergilor metalice.
- Kalenda, dans al negrilor africani.
- Kalil v. *Halel*.
- Kalinikos (gr.) v. *Calinic*.
- Kaliste-organon, nume dat de factorul francez Sylvestre, în 1827, la o specie de mic armoniu.
- Kaliston, specie de *Kalofon* (v.) cu carilion și darabă-nă.
- Kalkant (germ.) v. *Calcant*.
- Kalofon, una din nenumăratele automate cu manivelă și cu muzică notată pe bande perforate.
- Kamanha, specie de chitară indiană.
- Kami, v. *Camel*. Acest semn ie 
- Kammer (germ.) = cameră (v.).
- K.-musik* = muzică de cameră;
- K.-stil*, = stilul muzicii de cameră;
- K.-ton* = diapazon.
- Kampuk, specie de xilofon nzi-tat la Birmani și la Siamezi. Îe format dintr'o serie de 19 vergi de bambu ce se loveac cu un ciocanaș. Extensiune: la_2 - mi_5 . Tot astfel se numește în Malesia o specie de gong dublu de metal.
- Kanjani sau *Kanjari*, specie de mică dairea fără discuri metalice mici clopoței, întrebuințată de cerșitorii religioși în India.
- Kanon, la Greci (Κανών) = linie, regulă, principiu și chiar monocord. Tot astfel se mai numește un instr. oriental cu coarde lovite prin ajutorul a două ciocanașe (v. *Canon*).
- Kanoon, ortografie eng. a instr. oriental *Kanon*.

Känorphica v. *Xenorfica*.

Känsara, specie de gong indian, de un diametru aproximativ de 25 cm., întrebuințat în ceremoniile religioase. Sunetul ie produs prin lovirea cu un ciocan. Un altul, mai mic (17 cm.) cu marginile intoarse și servind a marca măsura ie numit *Kansi*.

Kantate (germ.) v. *Cântată*.

Kantelo v. *Cantelo*.

Kantor (germ.) v. *Cantor*.

Kanun, *Kanuna*, denumiri a aceluiași instr. oriental numit generalminte *Kanon*.

Kanzellen (germ.) v. *Cancellae*.

Kanzone (germ.) v. *Canzone*.

Kao-ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kaotari, specie de chitară japoneză, cu gitul lung (aprox. 70 cm.) tabla de armonie circulară (diametru 15 cm.) și trei coarde.

Kara, (beng.) specie de darabană indiană, altă dată uzitată în armată, astăzi întrebuințată la petreceri particulare. Lada ie de teracotă, în formă de con trunchiat; membranele, întinse prin curele, sint lovite cu o baghetă.—Tot astfel se mai numește o specie de chitară uzitată în Sudan; lada de resonanță, piriformă, și formată din doage, ie învălită cu piele; gitul, lung, supoartă două coarde.

Karabib, castanete uzitate în Sudan. Sint formate din două placi de fier, aproape eliptice, legate printr'o curea și de care sint aninate mai multe mici

scoici. Negrîi se servesc de două părechi în același timp.

Karabo, mică darabană egipteană, de origină modernă.

Kara-tala (beng.), cimbale indiene, de un diametru aproximativ de 20 cm.; sint uzitate pentru a acompania, împreună cu darabana numită *Kol*, cîntul religios. Sint întrebuințate și în orchestra populară numită *Nahabat*.

Kas sau *Kasat*, denumire arabă a cimbalelor.

Kaşapi-vina (beng. și skr.), instr. indian, clasic, foarte respindit. Ie o specie de chitară cu 5 coarde (fa_3 - do_3 - do_3 - fa_3 - do_2) cu gitul lung, purtînd diviziuni, și cu lada de resonanță lată; ie numită încă *Kaşuia-setar* sau chiar simplu *setar*. Cite o dată i se adauge încă alte două coarde, în afară de git, sunînd liber do_4 și sol_4 .

Kaşbat, instr. al vechilor arabi, pare o specie de *liră*.

Kaso, specie de harpă uzitată în Senegambia. Ie formată dintr'o ladă de resonanță în care ie implintata colona, și perpendicular cu aceasta un scăunaș pe care sint întinse 20 de coarde, a căror tensiune se face prin ajutorul unor curelușe. Lungime totală aproximativ 90 cm.—Tot *Kaso* sau *Kasuto* se mai numește o specie de mică dairea indiană.

Kaşuia-setar v. *Kaşapi-vina*.

Katabaucalesis nume dat la Greci (Καταβαυκαλις) cîntece-lor de leagăn.

Kaljapi-Vina v. *Kaşapi-vina*.

Kat-lali, mici castanete indiene, formate din plăci patrâte de fer, mari de 15 cm.

Katzotzerat v. *Chatzotzerot*.

Kb, în partițiuni germane, presc. în loc de *Kontra-bass*.

Ke sau *Şe*, unul din instr.-ele clasice ale Chinezilor, format dintr'o ladă de rezonanță trapezoidală, de lemn, cu tabla de armonie puțin cam bombată și cu coarde a căror număr variază (de la 16 în sus), pișcate direct de degetele executantului. Cele mai obicinuite au 16 coarde, acordate astfel ca să deie scara naturală cuprinsă între fa_1 - fa_4 fără sunelele *si* și *mi*, adică fără semitonuri. Ia de remarcat că în interiorul lăzei se află o sirmă întoarsă în spirală care sună cînd se clatină instr.-ul și care pare a fi destinată a marca oare cum ritmul.

Ke, silabă întrebuintată în paraloghie (v.) corespunzînd lui *la*.

Kebaro v. *Kabaro*.

Kebir calificativ ce se întilnește în numele unor instr.-e arabe și indicînd varietatea cea mai mare.

Kehlkopf (germ.) = larinx (v.).

Keirmine, specie de țiteră irlandeză, cu lada trapezoidală și cu coardele pișcate direct de degetele executantului.

Kelas, una din părțile ce formează *nuba* (v.) arabă.

Keman sau *Kemangeh*, nume generic dat unor instr.-e de coarde și arcuș de origină a-

rabă. Sînt mai multe varietăți:

K. a'guz = *K. antic*, instr. cu lada de rezonanță formată dintr'o jumătate de nucă de cocos, pe marginile căreia ie întinsă o membrană; gîtul rotund, de obicei de abanos, frumos sculptat, nu poartă diviziuni și ie terminat printr'un cuier de fildes. Coardele, de păr de cal (60 de fire) sînt acordate: mi_2 - la_2 . Se ține rezemat pe un picior de fier, ca violoncelul. Lungime totală aproximativ 1 m. din care 20 cm. pentru picior.

K.-fark, ceva mai mic decît cel precedent, tot astfel construit, dar cu acordul o quintă mai sus: si_2 - mi_3 .

K.-rumi = *K. grec*, nume dat la instr.-e mai mult sau mai puțin perfecționate, cu corpul de lemn amintind forma instr.-elor de arcuș europene. Sînt unele cu 3 coarde (mi_3 - la_3 - mi_4); altele cu 6 coarde (la_2 - re_3 - sol_3 - mi_3 - la_3 și re_4) pentru arcuș și 6 coarde simpatice (sol_2 - la_2 - si_2 - do_3 - re_3 - mi_3); altele cu 7 coarde pentru arcuș și 7 simpatice; dar cele mai uzitate sînt cu 4 coarde pentru arcuș (la_2 - mi_3 - sol_3 - re_4) și 4 coarde simpatice (la_2 - si_2 - do_3 - re_3).

Kem-ken, nume dat la vechii Egipteni atît sistrului (v.) cit și micelor dairele rotunde sau patrâte.

Ken, instr. siamez, analog cu *ceng*-ul chinez.

Keng v. *Ceng*.

Kenonic sau mai bine *Kinonic*

- (gr.: Κοινωνικός = relativ la comunicare, la împărtășire) se numește în muzica bisericească un imn din liturgie ce se cântă de cor sau de ceilalți cântăreți în timp ce oficiază în altar sfânta împărtășenie, de unde încă numele de *priceasnă* (rus) sau de *comunicatoria* ce i se mai dă. Textul ie luat din scriptură sau din alte rugăciuni, dar mai cu samă din psalmi. Forma muzicală a acestei bucată variază cu textul și cu conținutul acestuia; cele mai de multe ori însă se adoptă forma clasică a concertului (v. *Concert*). K.-ul ie ultima bucată muzicală importantă a liturgiei.
- Kenthorn** (engl.) nume dat în Anglia la instr.-e cromatice din familia goarnei, cu chei. Pare că au fost introduse în muzicele militare engleze prin prințul Eduard de Kent, de unde numele lor. Prin aparițiunea instr.-elor cu pistonii aceste instr.-e au dispărut.
- Kentima** semn întrebuintat în notațiunea psaltichiei. Se deosebește: *K. dubla* (♯) care indică o mișcare suitoare de un grad, și *K. simplă* (♮) care indică o mișcare suitoare de o terță. În combinațiune cu alte semne poate indica mișcări suitoare până la octavă.
- Keras** (gr.: Κέρας) = corn de animal și prin extensiune instr. muzical fabricat dintr'un astfel de corn sau din alt material dar afectind această formă.
- Keratine** (gr.: Κερατινή) = instr. făcut dintr'un corn de animal (v. *Keras*).
- Keraulofon**, joc de orgă de origine engleză, inventat pare de factorul Dawson din Londra, în 1851. și cautind a imita timbrul instr.-elor de arcuș. Ie un joc de 8 p. cu tuburile avind la partea superioară o tăietură de formă specială.
- Keren**, la vechii Evrei, instr. muzical făcut dintr'un corn de animal.
- Kerena**, lungă trompetă indiană.
- Kesba** sau *Kesbate* v. *Ghesba*.
- Kessel-trommel** (germ.) = darabană cu caldare, *timpan* (v.).
- Ketjapi**, instr. uzitat în Java; constă dintr'o ladă de rezonanță de forma unei mici lunte (lung. 1 m. 25 cm. larg. 125 mm.) pe care sint întinse un număr de coarde, pe cari executantul, ținind instr.-ul cu mina stingă ca pe o chitară, le pișcă cu mina dreaptă.
- Kelut** v. *Kampuk*.
- Kettentriller** (germ.) v. *Catena di trilli*.
- Kettle-drum** (engl.) = darabană cu caldare, *timpan* (v.).
- Key** (engl.) = cheie, întrebuintat în aceleași sensuri multiple: *clapă* sau *tastă* pentru instr.-ele cu claviatură; *cheie* pentru cele de suflare; *tastă* pentru instr.-ale de coarde cu arcuș sau pișcate; semnul care dă numele notelor.
- Kh** . . . urmat de o vocală v.
K . . . urmat de aceeași vocală.

Kicks (germ.) v. *Cuac*.

Kidara, una din vechile tonalități ale Indiei reprezentată pare printr'o scară pentacordală.

Kidol, o specie de fluier uzitat la Negrii din Africa.

Kieher, specie de darabană arabă.

Kien, vechiu nume al instr.-ului chinez numit în urmă *King* (v.).

Kien-Ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kilisma v. *Quilisma*.

Kilșil v. *Chilchil*.

Kimbalon (gr.: *Κιμπαλον*) v. *Cîmbal*.

Kin, nume atribuit la mai multe diferite instr.-e de coarde de origine chineză. Ieste mai totați o harpă din antichitatea chineză, a căreia invențiune ie atribuită împăratului Fu-hi I, care domnea acum 55 secoli. Ie formată dintr'o ladă de resonanță de forma unei bărci, deasupra careia se ridică consola, ca un catarg curbat; între acestea sint întinse coardele, de matasă, puse în vibrațiune prin pișcarea cu degetele. Numărul acestora pare că la început iera de 5, numărul simbolic al chinezilor; apoi de 7 și așa mai departe, a variat până la 25. Acordul acestui instr. însă a ramas necunoscut.

Un alt instr. numit asemenea *K.* ie o specie de țiteră orizontală, un *ke* (v.) de dimensiuni mai mici și de obicei numai cu 5 coarde. Asemenea de origine antică, invențiunea

acestui instr. ie atribuită lui Confucius.

Apoi încă, în combinațiune cu alte cuvinte servește ca denumire pentru alte instr.-e: *lang-k.* (= *K.* străin) ie o specie de țimbală, numită încă *Teng. lu-k.* ie o specie de mandolină cu 4 coarde și cu lada circulară.

Kinanda, instr. usitat în Africa centrală; ie format dintr'o ladă de resonanță scobită în lemn și acoperită cu o piele de căprioară sau alt animal; deasupra sint întinse 8 până la 12 coarde ce se pun în vibrațiune prin pișcarea cu degetele. Pare că executantul lovește în același timp și membrana, producind astfel efecte ritmice. Ie greșită comparațiunea acestui instr. cu specia de xilofon numit *balaso*.

Kinari-*vina*, specie de *vina* (v.) indiană, analoagă cu *Kasapivina*, de care nu se deosebește decit prin forma lăzei de resonanță; aceasta ie formată din coaja rățezată a unui ou de struț, pe marginile careia ie întinsă o membrană. *Kinari* se numesc la Indieni o specie de centauri ai mitologiei lor.

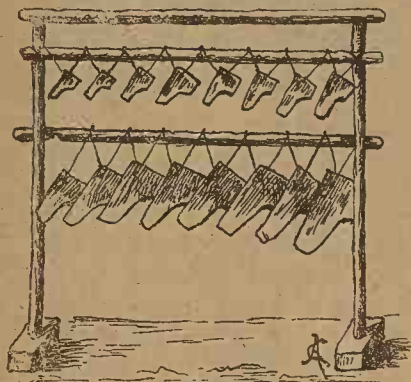
Kindie, specie de mare dobă turcească, întrebuințată în meterhanea; corpul îi iera imbracat de obicei în postav roș și membranele ierau lovite una cu un mașu de lemn iar alta cu un mănunchiu de vergă. Tot *K.* se mai numea un semnal sunat către amează la cur-

țile domnitorilor noștri trecuți (v. încă *Chindie*).

Kinéri, specie de mare armonică, instr. perfecționat uzitat în India. Ie format dintr'o mare ladă de lemn foarte tare în care sint puse o serie de lame metalice, ce se pun în vibrațiune prin lovirea cu două bagehete terminate prin boambe de fildeș sau metal ce se învălesc cu postav cind se do-rește a se dămoli sonoritate.

Extensiunea ie de aproximativ două octave jumătate diatonic.

King, instr. chinez a căreia învențiune se presupune a data de mai bine de 40 secoli. Ie



45. King.

unul din instr.-ele cele mai originale și constă dintr'un mare cadru de lemn așezat pe picioare, de care sint aninate mai multe pietre, cari, variind prin densitate și dimensiune, cind sint lovite, produc sunete variate. Pare că propriu K. nu însemnă decit „piatră sonoră” și instr.-ului descris mai sus constind din 16 de aceste pietre

și se dă numele de *Pien-k. Tse-k.* Ie un instr. de semnal format dintr'o singură piatră care lovită dă un sunet foarte puternic.

Kinira se numea la Greci (Κινύρα), o specie de harpă întrebuintată la funerarii (κινύραριον = a deplinge).

Kin-ku, specie de darabană chineză (v. *Ku*).

Kino-koto, kin (v.) japonez cu 7 coarde,

Kinonic v. *Kenonic*.

Kinor, harpă trigonă uzitată la vechii Evrei. Iera de origină siriacă și numărul coardelor varia: iera cu 9, cu 10 și până la mai mult de 20 de coarde. Solomon a făcut să se construiască pentru templu mai multe de aceste harpe, pentru fabricarea cărora a adus lemne scumpe și rari din India; din nefericire interzicerea orî cărei reprezentatiunii grafice face că și asupra acestui instr. autorii nu sint în acord.

Kintal v. *Talan*.

Kinura v. *Kinor*.

Kiran, specie de lăută arabă.

Kirchen (germ.) = de biserică; se întrebuintează în diferite cuvinte compuse.

Kirie, (*Kyrie*) nume dat în mesele muzicale primei părți urmind imediat după *Introitus* și scris pe cuvintele „*Kirie eleison*” (gr. = îndură-te doamne), repetate de mai multe ori după care urmează „*Christe eleison*” asemenea repetat și se reia „*Kirie eleison*”.

Kirisien, instr. japonez. cu lada de rezonanță rotundă, cu fascii relativ nalte, cu gitul lung (60 cm.) și cu 3 coarde pișcate prin ajutorul unui plectru.

Kisar, instr. uzitat în Africa și avind exact forma lirei pentacordale a lui Mercur descrisă de Omer în imnul său către acest zeu. Lada sonoră ie formată dintr'un disc emisferic de lemn scobit și acoperit cu o membrană; de la acest disc purced două brațe îndepărtându-se din ce în ce și menținute la partea superioară printr'o traversă. Are 5 coarde (*re₁, sol₂, la₃, si₄, mi₅*) ce se pun în vibrațiune fie direct cu degetele fie prin ajutorul unui plectru. Acest instr. ie numit încă de autori *kusir*, *k eser* și *liră etiopiană*.

Kisumba, instr. uzitat pe coasta atlantică a Africeii; ie format dintr'o ladă sonoră scobită într'o bucată de lemn, în care sint fixate 5 vergi asemenea de lemn curbate prin întinderea coardelor fixate de o parte la extremitatea acestor vergi iar de cealaltă parte în lada de rezonanță. Coardele în număr de 5 sint făcute din liane și acordul nu ie cunoscut. Lungimea totală a instr.-ului ie aproximativ 60 cm. Se mai numește încă și *Valga* sau *Vambee*.

Kit (engl.) numele vechiei violini miniatură a măștrilor de dans (v. *Buzunar*).

Kitara, instr. al vechilor Greci (*Kithara*), de la cari a trecut la Egipteni, la popoarele din A-

sia mică, la Romani (lat.: *Cithara*). Consta dintr'o ladă de rezonanță din care purcedau două brațe menținute la partea superioară printr'o traversă, de care iera fixat un număr variabil de coarde, puse în vibrațiune fie pișcate direct de degetele executantului, fie prin ajutorul unui plectru și ne dind decit un singur sunet. Astfel fiind diferențele dintre acest instr. și *lira* (v.) nu sint ușor de precizat și adese acești termini sint confundați. La unii autori atit latini cit și greci terminul de K. și acele derivate din iel (a *kithariza*, *kitharistica* ș. a.) sint întrebuințate ca raportându-se în general la toate instr.-ele de coarde. La alții însă diferența ie hotărâtă. Astfel pe cînd la liră de obicei brațele ierau implintate într'o țasta de broască sau alt așa-ceva, K. avea o adevărată ladă de rezonanță, construită în lemn, cu baza dreptunghiulară, ceia ce necesita a fi ținută bine rezemată de piept, de unde numele iei (gr.: *Κίθαρα* = piept). În general K. avea coardele mai lungi decit acele ale lirei, și prin urmare un diapazon mai grav. Diferențele părți ale iei purtau același nume cași acele ale lirei. Coardele, fie de in sau de intestine, ierau fixate de o parte de lada de rezonanță printr'o specie de cordar numit *hordotonon*, *hipolirion* sau *bater*, iar de partea opusă de *jug*

sau *sul*. Cind executantul se servea de un plectru, coardele trebuiau a fi ridicate prin ajutorul unui scaunaș mobil numit *magas*. Jugul iera așezat la unele K. oblic asupra brațelor iar la altele drept, perpendicular asupra acestora. Numărul coardelor a variat și au fost K. cu 3, 4, coarde și așa mai departe, până la 18. De obicei K. se purta suspendată pe umărul stîng, prin ajutorul unei cîrăle (*telamon*).

Din termenul K. s'a format mai multe altele, raportîndu-se la instr.-ele de coarde atît de forma lirei și a K. cit și chiar a harpei. Astfel cîntărețul ce se acompania de unul din aceste instr.-e lua numele de *Kitared* (gr.: Κιθαρῳδός , lat.: *citharædus*) iar arta acompaniamentului cu instr.-e de coarde se numea *Kitarodie* (gr.: Κιθαρῳδία); instr.-istul care se servea de un astfel de instr. pentru a executa muzică pur instr.-ală sau mai cu sîmă muzică de dans, lua numele de *Kitarist* (Κιθαρῳδιστῆς , *citharista*) și arta lui *Kitaristica* (Κιθαρῳδική).

Autori clasiici citează un mare număr de artiști cari au contribuit a ridica arta Kitarăi și s'au făcut celebri prin ȳea: legendarul Olimp, Hrisotemis din Creta, ȳvingătorul de la primul concurs muzical de la Delfi (sec. — 9), Terpandru (sec. — 6), Melanipide (sec. — 5), Frinis din Lesbos, care adăugi încă două coarde pe lingă cele

7 pe timpul lui obicînuite, Histanes din Colofon care adăugi o a zecea, Timoteu din Milet care adăugi o a unsprezecea (sec. — 4) ș. a. Apoi între amatori se citează pe originalul Alcibiade și pe imparatul Neron.

Cu Evul mediu favoarea kitarăi cade și dacă ici și colo se mai gădesc instr.-e amintind mai mult sau mai puțin forma ȳei, aceste instr.-e poartă cu totul alt nume (v. *Crut*). În timpii moderni însă cuvintul K. a luat în diferite limbă diferite forme, aplicîndu-se, în general la instr.-e cu coarde piscate dar afectînd deosebite forme (v. *cetera*, *chitara*, *gitară*) cu totul străine vechei K. care în forma ȳei nu s'a menținut decit la unele popoare remase într'o civilizațiune primitivă (v. *Kisar*).

Kitarah, *Kitra*, *Kouitara*, *Kuitara*, *Kuitra*, diferite ortografii ale unui instr. arab, specie de mandolină (ceva mai mare însă) cū lada de rezonanță bombată formată din doage, cu cuierul întors în unghiu obtuz, ca la cobză, și cu 4 pîrechii de coarde acordate de ordinar: re_3 - sol_3 - la_3 - re_4 . Prin dimensiuni variaza: de la 60 cm. pînă la 1 m. chiar.

Kitared, *Kitarist*, *Kitaristica*, *Kitarodie*, v. *Kitara*.

Kitra, v. *Kitarah*.

Kiu, denumirea japoneză a arcușului.

Kiu-kin, drimbă chineză.

- Kius, mare darabană arabă cu corpul de aramă.
- Ki-vain, specie de carilion format din mai multe gonguri dispuse pe un cadru circular, instr. uzitat în Siam (v. *Kong*).
- Kix v. *Cuac*.
- Klang (germ.)=sunet.
K.-boden=tablă de armonie.
K.-farbe=culoarea sunetului, timbru (v.).
K.-figur v. *Figuri* sonore.
K.-folge=incatenare, legătura a două acorduri.
K.-geschlecht=mod (v.).
K.-lehre=acustica.
K.-leiter=gamă.
K.-messer=monocord (v.).
K.-schlüssel, denumire dată de H. Riemann unui mod de reprezentare a acordurilor bazat pe litere, cifre latine și cifre arabe (v. a *Cifra*).
- K.-stufe*=grad (v.).
- Klappen (germ.), cheile cari servesc a acoperi sau descoperi bortele laterale practicate în tuburile unor instr.-e de suflare (v. *Cheie*).
K.-horn v. *Bugle*.
K.-trompete v. *Trompetă* cu chei.
- Klarinette (germ.)=Clarinetă (v).
- Klasma v. *Clasma*. Semnul său ie.
- Klausel (germ.) v. *Clausula*.
- Klav. . . v. *Clav.* . .
- Klavier-fingerbildner, *Klavier-handleiter*, v. *Chiroplast*.
- Klui, fluier siamez.
- Kneifen (germ.)=a pișca. *K.-instrumenten*=instr.-e de coarde pișcate.
- Knie (germ.)=genunchiu, *K.-geige*=viola di gamba. *K.-guitarre* v. *Chitară* de amor.
- Kobdas v. *Gobdas*.
- Kobuisa instr. de coarde și arcuș uzitat la unele popoare din nordul Rusiei. Coardele întrebunțate sint făcute din păr de cal.
- Koiel, fluier indian întrebunțat mai cu samă pentru acompaniarea dansurilor baiaaderelor.
- Koku, specie de violină japoneză. Lada de rezonanță ie formată dint'un cadru aproape dreptunghiular de lemn pe care sint întinse două membrane. Are 5 coarde, dintre cari două acordate în unison.
- Kokun, instr. japonez analog cu acel numit *Girin* (v.) dar ceva mai mare și avind 4 coarde.
- Kol, specie de darabană indiană uzitată pentru acompaniarea cîntului religios. Ie formată din două trunchiuri de con unite prin baza lor și două membrane de dimensiuni deosebite. Corpul ie de teracotă.
- Kollektzüge (germ.) v. *Pedale* de combinațiune.
- Kolo, instr. japonez, numit încă *Taki-goto* sau *Sonokoto* (v. *Koto*).
- Kolofonium (germ.) v. *Saciz*.
- Koma v. *Coma*.
- Koma-sui, fluier japonez cu 4 borte laterale.
- Komala, semn din notațiunea muziceii indiene jucind rolul bemolului nostru (v. *India*).
- Kombu v. *Combu*.
- Kommerslieder (germ.) nume dat în Germania la cîntece pe care

- studentii și cei ce iubesc a petrece le intonează în timpul bancheturilor lor.
- Kong**, nume dat în Siam la instr.-e formate din unul sau mai multe discuri de bronz producând sunetul prin lovirea cu un ciocan sau cu un măiu (v. *Gong*). Astfel iese *K.-Mong*, mare gong suspendat de un tripod. Apoi din mai multe de aceste discuri așezate pe un cadru circular, se formează specii de carilione a căror sonoritate ie foarte apreciată în orchestrele siameze; asemenea instr.-e sint: *K.-ie*, format din 16 mari gonguri și *K.-lek* format din 21 de gonguri mai mici. Executantul, înarmat cu două mari ciocane sau măiuri, de lemn sau de metal, se așează în mijlocul cercului și lovește în dreapta și stînga pentru a produce sunetele dorite. *K.-vang* ie o specie de pavilion chinez format din clopoței cari sună cînd se scutură instr.-ul.
- Kontra** (germ.) v. *Contra*.
- Konzert** (germ.) v. *Concert*.
- Koo**, specie de chitară japoneză, cu lada de rezonanță circulară și cu 4 coarde întinse pe un git purtînd 9 diviziuni.
- Koppel** (germ.) v. *Copula*.
- Kopfstimme** (germ.) = falsét (v.).
- Koradak**, păreche de darabane indiene, forinate din cite o singură membrană întinsă pe un basen emisferic de teracotă; sint întrebuintate în acelaș timp, un același executant lovînd pe cea mai mare cu mina stingă și pe cea mai mică cu cea dreaptă.
- Korazan-tanbur**, specie de *tanbur* (v.) arab cu 5 coarde astfel acordate: $la_2-re_3-la_3-re_1-la_5$.
- Kosab**, fluier arab.
- Kosakisch** (germ.) v. *Căzăceasca*.
- Koto**, familie de instr.-e japoneze, cea mai importantă, formată din instr.-e cu coarde întinse pe o tablă de armonie și pișcate prin ajutorul unui plectru. Sint instr.-e analoage cu acele numite în China *Kin* și *Ke*. Numărul coardelor variază, și cu iesel și numele complementar ce se dă acestor instr.-e. Astfel iese: *Suma-k.*, monocord: *Iakumo-k.* cu 2 coarde; *Ațuma-k.* cu 3 coarde; *Gokin* cu 5 coarde; *Iamalo-k.* sau *Vangong* cu 6 coarde; *Sague-k.* cu 9 coarde; *Șiken-kin* sau *Kino-k.* cu 7 coarde. Toate aceste constau dintr'o ladă de rezonanță sau dintr'o simplă tablă de armonie mai mult sau mai puțin lungă, pe care sint întinse coardele. Acestea se acordează sau prin cuiele care le mențin, sau prin ajutorul unor scaunase mobile; variațiunea în sunete se poate obține încă prin apăsarea coardei pe tablă în anumite puncte însemnate pe aceasta. Alte instr.-e din aceeași familie, cu un număr mai mare de coarde necesitează lăzi de armonie mai late și amintesc oare cum instr.-ul arab numit *Canon*. Astfel iese *Tsuma-k.* cu 13 coarde întinse pe o ladă de rezonanță trapezoidală; *Kakugnoto*, cu 25

- de coarde, astăzi aproape dispărut, și cel mai important din toate *Sono-k.* cu 13 coarde. Tot în această familie ieau loc instr.-ele numite: *Nikin*, cu lada de rezonanță rotundă și cu 6 coarde; *Niyuenkin* și *Sankin*, formate dintr'un tub de bambu, unul cu 2 coarde celalte cu 3 coarde.
- Kou** v. *Ku*
- Krakowiak** (germ.) v. *Cracovianca*.
- Krap**, denumire a unor instr. uzitate în India și Siam, specie de crotale (v.) făcute din bambu. Sint mai multe varietăți. Acele ordinare constau din lame de bambu de 40 cm. lungime și sint întrebuințate totdeauna în număr mare. *K.-fuyung* ie același instr. numai de dimensiuni mai mici. *K.-puang* ie un instr. format dintr'o serie de lame de fildeș sau de bambu dispuse ca acele ale unui evantai.
- Kra-șapee**, specie de mare chitară, cu lada rotundă, cu gitul foarte lung purtind diviziuni și cu 3 coarde puse în vibrațiune printr'un plectru de aramă, instr. uzitat în orchestrele siameze.
- Kralima** semn întrebuințat în vechea notațiune a muzicii bisericilor orientale raportindu-se la durata sunetelor. Un alt semn, *K.-hiporoon* indica o mișcare pogoritoare de trei grade unite.
- Krebskanon** (germ.) v. *Crebscanon*.
- Krena**, specie de fluier cu gură transversală uzitat în Bolivia.
- Kreuz** (germ.) = cruce (v.).
- Krog-harpa**, specie de mare țiteră uzitată în Norvegia.
- Krome** (germ.) v. *Croma*.
- Kromong**, inst. javanez format dintr'o serie de gonguri de metal (v. *Kong*).
- Kromphorn** (germ.) v. *Cromorn*.
- Krotalon** (gr.) v. *Crotale*.
- Krumala** (gr.) v. *Crumata*.
- Krumbhorn** (germ.), v. *Cromorn*.
- Krumbogen** (germ.), tuburile de schimb ale cornului și trompetei.
- Krummborn, Krumphorn** (germ.) v. *Cromorn*.
- Krupeze** (gr.) v. *Crupeze*.
- Krustische** (germ.) v. *Crustice*.
- Ktenion** (gr.) se numea după unui brațele laterale ale lirei, iar după alții cordarul (*Κτένιον* = pieptene).
- Ku**, denumire generică a darabaneii în China, unde sonoritatea acestui instr. ie considerată ca un simbol al puterii cerești și a autorităților. Astfel din cea mai adincă antichitate se citează de aceste instr.-e participind la toate felurile de serbări sau dind diferite semnale, amintind poporului puterea supremă a cerului și a reprezentanților lui și respectul autorităților. Astfel se citează o mare varietate de nume: *Tsu-k.* sau *Pen-k.*, cea mai antică (sec. — 22), *Koa-k.* sau *In-k.* (sec. — 18) *Huuen-k.* și *Kien-k.* (sec. — 12) *Kin-k.*, *Eul-k.*, *Lei-k.*, *Ling-k.*, *Lu-k.*, *Tao-k.*, *Po-k.*, *Ia-k.*, ș. a. Cele mai mari din-

tre aceste dărabăni aveau de ordinar ladă, de teracotă sau de lemn, de o formă elipsoidală trunchiată (ca un poloboc) și la unele membranele atingeau mai mult de 5 m. de circumferință. Membranele acestor dărabăni erau acordate în sunete fixe și nu erau simplu sgomotoase. Se înțelege că astfel de aparate sonore nu putea fi portative, și cele mai de multe ori erau așezate pe un picior terminat jos în cruce. Unele din acestea se mențin încă în timpurile moderne și pe lângă iele mai sînt de adăugat: *Ceu-k.* specie de dai-rea; *jao-k.*, darabana propriuzisă; *Ciang-k.*, mică darabană de forma unui cîsornic de năsip, ș. a.

Kadra-ganta v. *Ganta*.

Kufisma (gr.: *Κουφισμα* = ridicare, ușurare), semn din vechia notațiune a muzicii bisericești orientale indicînd o mișcare ascendentă de la gradul al treilea la al patrulea, primitiv *mi-fa*.

Kuilara, *Kuilra*, v. *Kitarah*.

Kujawiak, dans polonez analog cu mazurca (v.).

Kumpul v. *Gong*.

Kunjeri instr. de coarde și arcuș uzitat în India. Lada de rezonanță ie rotundă, gitul lat purtînd diviziuni și 6 sau 7 coarde.

Kunst (germ.) = artă. *K.-cither*, v. *Bijuga-cither*.

Kurka, cîntec de resboi, indian.

Kurrende (germ.) = colindători.

Kurze-octave (germ.) = octava scurtă, denumire dată în vechile orgi octavei celei mai grave din claviatură, care era oare cum redusă, neconținînd decît taste pentru notele naturale.

Kuser, specie de chitară japoneză, analoagă cu *Sam-jin* ai Chinezilor, dar cu 4 coarde și gitul purtînd diviziuni.

Kusir v. *Kisar*.

Kuvan-teki sau *Fui* (v.) denumirea japoneză a flautelor.

Kwelz v. *Agada*.

Ky... v. *Ki...*





L, articolul it. *lo* sau *la*, cu eliziune, înaintea cuvintelor începînd cu o vocală: *l'Adagio* în loc de *lo Adagio*.

La, a șasea și ultima dintre silabele aretine. În sistemul de solmizare cu mutațiuni această silabă ȳera atribuită la diferite sunete, după natura exacordului întrebuintat. Cînd însă în timpurile mai noi, s'a fixat aceste silabe la anumite sunete, silaba *la* s'a atribuit gradului al șaselea a scării majore tip, care servește și ca punct de plecare pentru scara minoră tip. Toate instr.-ele de coarde și arcuș uzitate în orchestră, au cite o coardă care vibrînd liberă, dă pe *la* și poate acesta ȳeste motivul pentru care s'a ales unul din aceste sunete, și anume pe acel din octava a treia, ca sunet fix pentru diapazon.

Lă (it.) articolul femenin.

La bemol, sunet mai jos cu un semiton cromatic decit sunetul *la*. Acest sunet poate servi ca punct de plecare atit pentru o gamă majoră: *la bemol major*, cu 4 bemoli în armatură, cit și pentru o gamă minoră, *la bemol minor*, cu 7 bemoli în armatură. Cum însă în sis-

temul temperat acest sunet ȳe confundat cu *sol diez*, gama minoră a lui **L. b.** nu se ȳea mai mică o dată ca tonalitate a unei bucăți de muzică, decit doar pentru exerciții, preferîndu-i-se acea a lui *sol diez* minor care nu are decit 5 diezi în armatură. Totuși în cursul unei bucăți se pot întilni modulațiuni în această tonalitate. **Labiale**, se zice despre tuburile de orgă sau alte instr.-e în care vibrațiunile sint provocate prin lovirea unui curent de aer de o tăietură practicată la unul din capetele tubului. (v. *gură*).

Labien (germ.) sau *labium* (lat.), muchea tăieturei de care se lovește curentul aierian ce provoacă producțiunea vibrațiunilor în unele instr.-e de suflare.

Labirint v. *Urechie*.

Labisatio (lat.) denumire dată de unii autori sistemului de solfiare al lui Hitzler, cunoscut generalminte sub numele de *bebisatio* (v.).

Ladă de resonanță se numește o cutie de lemn, de metal sau de alt material, destinată a întări prin vibrațiunea aierului cupris în ȳea, intensitatea sunetelor ce se produc asupra

iei. Trebuie a deosebi lăzile destinate a întări sonoritatea unui sunet anumit, de acele ale instr.-elor de coarde, a căror misiune ie de a întări într'un mod uniform toate sunetele produse de aceste instr.-e. O ladă destinată unui sunet izolat (acel al unui diapazon, sau acel al unei lame metalice sau altele în diferite instr.-e) funcționează ca un tub închis; dimensiunile ce trebuie a-i da sint în relație cu acest sunet și practica a stabilit următoarea regulă: lungimea unei lăzi de rezonanță destinată a întări sonoritatea unui sunet anumit, ie egală cu lungimea tubului închis ce ar da acest sunet, minus jumătate din înălțimea ce voim a da acestei lăzi. De ex. o L. d. r. de o înălțime de 5 cm. destinată a întări sonoritatea unui diapazon dind pe *la* de 870 vibrațiuni simple, va avea o lungime egală cu lungimea tubului închis dind această notă (195 mm.) minus jumătate din înălțimea iei (25 mm.) sau

$$195 - 25 = 170 \text{ mm.}$$

Resunătorii (v.) lui Helmholtz nu sint altă ceva decit lăzi de rezonanță de forme particulare, a căror capacitate ie astfel regulată ca să întărească sonoritatea unor anumite sunete.

Lăzile instr.-elor de coarde, departe de a fi destinate să întărească sonoritatea unor sunete anumite trebuie din contra să întărească, într'un mod con-

stant și uniform, toate sunetele produse de aceste instr.-e. Forma acestor lăzi variază de la un instr. la altul, dar iele se pot reduce la cite-va tipuri principale.

La violină, chitară ș. a. L. d. r. se compune din două table de armonie, plăci subțiri de lemn, unite între iele prin părăți laterali (v. *fascii*) și ținute la distanță printr'un mic cilindru, tot de lemn, numit *pop*. Vibrațiunile coardelor, prin intermediul scaunașului și al aierului încunjurător, sint transmise tablei superioare, de la care, prin fasciile laterale, prin *pop* și prin aierul cuprins în L. d. r., tablei inferioare, și astfel toate împreună concură a da sunetelor o sonoritate incomparabil mai mare decit aceea ce ar avea, cind coardele ar vibra fără L. d. r. La instr.-ele din familia lăutei (cobză, mandolină ș. a.) tabla inferioară ie suprimată sau mai bine zis ie înlocuită printr'un fund bombat, format din doage, șușeniți înguste, unite între iele, cari însă joacă același rol. La piano, harpă, țimbală, ș. a., lăzile, deși afectează forme atit de variate, sint în fond mai mult sau mai puțin analoage cu cea a violinei: două table de armonie unite prin fascii laterale.

Teoria acestor lăzi ie foarte complicată, și numai pe practică se bazează formulele cele mai potrivite pentru construc-

țiunea lor. În ceia ce privește dimensiunile lor, iele trebuie să fie relativ mari, corespunzând oare cum teoretic unui sunet foarte grav, așa că ori ce sunet ar fi dat de instr., iel să poată fi considerat ca una din armonicele sunetului grav căruia i-ar corespunde L. d. r.

Instr.-ele extra-europene sau acele ale antichității ne prezintă lăzi de rezonanță de o formă foarte originală. Astfel iese țasta de broască întrebuințată la vechea *liră* a Grecilor, la *el aud*-ul primitiv al Arabilor; nuca de cocos, oul de struț, întrebuințate la diferite instr.-e indiene, japoneze ș. a.; difiritele speciilor de tartace (v. *cucurbită*) cari servesc fie ca lăzi de rezonanță în instr.-e extra-europene (ca *vina*), fie ca întăritoare a sunetului izolat produs de lama vibrantă sub care iese pusă (ca la *marimba*). În alte instr.-e rolul lăzilor de acest gen îl joacă tuburi de bambu (ca la *gendir*).

Nu trebuie a confunda cu lăzile de rezonanță lăzile sau corpurile diferitelor speciilor de dărăbăni, fie făcute din lemn, din metal sau din teracotă, a căror dimensiuni și forme nu joacă nici un rol în sonoritatea instr.-ului (v. *membrană*).

La diez, sunet cu jumătate ton cromatic mai sus decît sunetul *la*. În practică nu iese luat ca punct de plecare nici pentru o gamă majoră (care ar avea

10 diezi în armatură) nici pentru o gamă minoră (care ar avea 7 diezi în armatură); temperamentul identificîndu-l cu sunetul *si b*, *i* se preferă tonalitățile acestuia: *si b* major, cu doi bemoli, sau *si b* minor cu 5 bemoli în armatură. Ca tonalități pentru exerciții, sau ca modulațiuni trecătoare se pot întîlni însă și gamele lui L. d. Lage (germ.) = pozițiune (v.).

Lagrimoso (it.) = plîngător, ca termen de expr.

Lala-vansi (beng.), specie de fluier cu gura transversală, uzitat în India. Este format dintr'un simplu tub deschis la amîndouă capetele și avînd 7 borte laterale. Ca și în instr.-ele analoge (*nai* arab, *caval* ș. a) producțiunea sunetului iese foarte grea și numai o lungă practică o aduce.

Lai (fr.) mic poem de un gen ușor, formă populară uzitată în Franța în Evul mediu.

La major, tonalitate majoră avînd ca gamă scara bazată pe *la* ca tonică și cu notele *fa*, *do* și *sol* diezate. Esteticii partizanii ai caracterelor expresive a tonalităților pun în domeniul lui L. m. exprimarea „amorului cast, a mulțumirei, a speranței, a veseliei tinereței, a credinței în Dumnezeu”. (v. *Caractere*). Ori cum această tonalitate iese una din cele mai favorabile instr.-elor de coarde și arcuș, fiind că acestea au ca coarde libere cele mai bune grade ale iei.

Lamă *vibrantă*, nume dat unor bande subțiri lungi și înguste relativ cu lungimea, de ori ce material elastic ar fi iele, întrebuintate ca corp vibrant în construcțiunea unor instr.-e muzicale. Vibrațiunile acestor L. pot fi transversale sau longitudinale; dar cele întâi sînt singurele aplicate în practică. Iele se pot obține fixînd L. printr'un capăt și frecînd-o cu arcușul, sau îndepărtînd-o cu degetul din pozițiunea sa de echilibru. În practică însă singurul mod de punere în vibrațiune a lamelor vibrante ie lovirea cu ciocanașe, fie direct, fie prin intermediarul unei claviaturi. În instr.-ele muzicale lamele vibrante sînt sau suspendate printr'un găitan, sau așezate pe un cadru sau ladă de rezonanță. În tot cazul iele trebuie să fie izolate, ceia ce se poate face printr'o mărgea de sticlă, printr'o rociță de plută, printr'un găitan sau un simplu paiu intercalat între iele și cadrul ce le suportă. Vibrațiunile lamelor se produc urmînd aceleași legi cași acele ale verigilor sau placelor vibrante; cu alte cuvinte: numărul lor ie în raport direct cu grosimea și în raport invers cu patratul lungimei. Lățimea nu are decît o influență neglijabilă asupra înălțimei sunetului. Cum însă proporția în grosimea lamelor ie relativ foarte greu de stabilit, se preferă în general a nu se servi decît de legea lun-

gimelor, întrebuintîndu-se lame de aceeași grosime și ne variînd decît prin lungimea lor. În instr.-ele muzicale se găsesc întrebuintate lame de metal (de preferință oțel), de sticlă, lemn, trestie ș. a.; ori cum însă aceste instr.-e n'au jucat nici o dată un rol important în muzică. Totuși industria primitivă a diferitelor popoare sau imaginațiunea mai mult sau mai puțin rafinată a factorilor, ne procură o frumoasă serie de instr.-e în cari sunetul ie produs prin lame vibrante: *stacado*, *gendir*, *marimba*, *ranat*, *zanza* ș. a. instr.-e exotice, precum și diferite specii de *carilion*, *xilofon*, *lira*, *tiposon*, *armonica*, *celesta* ș. a. instr.-e europene, mai mult sau mai puțin perfecționate.

Cite o dată se întrebuintează numele de L. v. în același sens cu *ancie liberă* (v.).

Lamentabile sau *lamentoso* (it.) = plîngător, ca termin de expr. Lamento (it.) = plîngere, dat ca titlu unor bucăți muzicale. Un L. ie tot ceia ce a parvenit până la noi din opera *Arianna* de Monteverde, capo d'opera acestui măstru. Sub numele de *lamentațiuni* se înțelege în biserică creștină occidentală în special trei poeme ale profetului Irimia ce se cîntă la serviciu în ultimele trei zile ale săptăminei mari. Melodiile tradiționale pe care se cîntau aceste lamentațiuni până în sec. 16 cereau nu numai o mare extensiune de

voce dar și măiestrie în conducerea ției, pentru o putea da o expresiune cuvenită ideilor triste și sfișuitoare ale profetului. În urmă s'a căutat a se simplifica aceste melodii și totuși așa simplificate iele produc o profundă impresiune asupra credincioșilor. Deja din prima perioda a polifoniei moderne măștrii contrapunctiști au cercat a întări încă expresiunea acestor lamentațiuni, prin puterea expresivă a armoniei; mă cu samă Palestrina și Vittoria au creat adevărate lucrări de artă. Totdeauna cind aceste lamentațiuni sint cintate de cor iele sint acompaniate, cel puțin de orgă.

La minor, tonalitate minoră, avind ca gamă scara bazată pe *la*. Prin necesitatea semitonului între gradele 7 și 8, nota *sol* ție diezată. Această gamă ție luată ca tip pentru gamele minore. În gama melodică se alterează de obicei la suit nota *fa*, facind-o *fa* diez și la pogorit se anulează diezul atit la *sol* cit si la *fa*, astfel că pogoritor ția ție tocmaș gama reprezentind anticul *hipodoric* (v.). Partizanii caracterilor expresive ale tonalităților atribuie lui L. m. mă presus de toate puterea de a exprima „blindeța, bunatatea, candoarea, fie prin șagă sau seriozitate, fie în veselie sau în tristeță“ (v. *Caractere*). Ca și la *major* și pentru acelaș motiv, L. m. ție una din tonalitățile cele mă

favorabile instr.-elor de coardă și arcuș, și măștrii scriu bucuros în această tonalitate ori de cite ori sunetele principale ale instr.-elor întrebuintate fac parte din ția.

Lampons (fr. de la *lamper*, = a bea), nume dat unor cintece de masă formate din mă multe strofe cintate alternativ, al căror refren, zis de cor, ție terminat prin cuvintul *lampons*, repetat până cind cel ce a cintat strofa a băut paharul și-l trece la altul.

La muncira dans spaniol, uzitat mă cu samă în Galicia. Muzica, de o mișcare moderată, ție în $\frac{3}{4}$, cu frazele incepind totdeauna printr'o anacrusă de o pătrime, adică pe timpul al doilea. Castanetele se mărginesc constant a lovi timpii tarī aș măsurei.

Lănceri (fr. : *lanciers*), varietate de *cadril* (v.) dansat de obicei de patru părechī. Figurele 1, 3 și 4 sint în $\frac{6}{8}$, 2 și 5 în $\frac{2}{4}$. Mișcarea la figura 1 $\bullet = 122$; la fig. 2 $\bullet = 112$; la fig. 3 $\bullet = 96$; la fig. 4 $\bullet = 108$ și la fig. 5 $\bullet = 108$.

Ländler, sau *Länderer* (germ.) dans original din Landel, specie de vals, în măsură ternară (de ordinar $\frac{3}{4}$); de un caracter pasionat, vesel, dar de o mișcare moderată. O imitațiune de L. ție așa numita *tiroliană* (v.). Caracteristic în mersul melodic al acestuī dans ție mișcarea aproape constantă în optimi. Compozitoriī de muzică

instr.-ală au adoptat forma acestui dans, și Beethoven, Schubert, Heller, Jensen ș. a. scriind L. au făcut din Țel una din formele caracteristice ale muziceii instr.-ale. Acel din *Freischutz*; însă Țe citat ca un model.

Langharp sau *Langleike*, specie de harpă norvegiană cu 7 coarde.

Langsam (germ.)=rar, încet, ca termin de mișcare.

Langspil, specie de violină primitivă islandeză, cu trei coarde acordate două în unison și o a treia o octavă mai jos. Pe una se cîntă melodia, și arcușul, atăcîndu-le pe toate trei în același timp, aceasta Țe însoțită continu de o specie de hang, ca și în cimpoi sau mai bine ca și în violina rusă numită *Gudoc*.

Languendo sau *languente* (it.)=slăbit, ca termin de expr.

Languelle (fr., dimin. de la *langue*=limbă), nume dat de factorii de clavecine și spinețe din secolii trecuți la niște mici bucățele de lemn adaptate la capătul tastelor și în care se fixa pana destinată a pișca coarda. Relativ la instr.-ele de suflare acest cuvînt Țe întrebuintat une ori în același sens cu *ancie* și alte ori cu *cheie* sau *clapă*.

Lao-fan una din varietățile de orchestră siameză, obișnuită în provinciile de nord ale regatului.

Lapa specie de lungă trompetă uzitată în muzicele turești.

Larga (lat.) nume dat de unii autori unei figurii din notațiunea proporțională uzitată în sec. 14 și 15, avînd o valoare mai mare încă decit cea numită *maxima*. (v.) Această valoare însă nu Țera nici o dată întrebuintată în practică și figura care o reprezintă în speculațiunile teoretice Țera aceiași cași a maximei, numai avînd două sau chiar mai multe cozi.

Largando (it.), același cu *allargando* (v.).

Larghetto (it.), ca termin de mișcare, dimin. de la *largo* (v.) ocupînd locul între acesta și *andante*, numărînd metronomic 60 — 72 timpî pe minut. Comparațiunea acestui termin cu *andantino* (v.) Țe greșită. De multe ori această mișcare Țe adoptată de compozitorii, pentru partea a doua a simfoniei, sonatei ș. a. și în acest caz însuși această parte Țea numele de L.

Largior (lat. = mai larg, mai mare) v. *Fistula*.

Largo (it. = larg, rar) termin raportîndu-se la cea mai rară mișcare muzicală, cuprinzînd metronomic de la 40 până la 60 timpî pe minut. Țe astfel același lucru cu *grave*. Caracteristic pentru acesta mișcare fiind gravitatea, seriozitatea, nobleța, cari nu sînt susținute prin figurațiune, Țe rar să o găsim indicată pentru bucăți de o întindere mai mare; din contra, într'un număr restrîns

de fraze ȳea aduce cu sine o mare putere de expr. și astfel o vedem adese ıntrebuințată la introducerea formelor ciclice. Expr. *molto L.* in fond ȳe același lucru și nu se rapoartă decit la mișcări apropiindu-se de limita inferioară a lui *L.*, ıntre 40 și 50. *Poco L.* ȳe o expr. ce nu ȳe totdeauna la locul ȳei: o găsim in diferite ocaziuni indicind o modificare a mișcării principale.

Larigot sau mai bine *l'Arigot*, vechiu instr. fr., specie de mic fluier cu gura ȳioplită, astăzi ȳeșit din uz. Numele ȳnsă ȳ-a ramas la un joc de orgă, cel mai acut din toate, joc de mutațiune sunind quinta.

Laringe sau *larinx* ȳe partea din organul vocal in care se produce sunetul. Iel ȳe situat in partea anterioară medie a gtitului, unde produce o specie de umflătură mai mult sau mai puțin pronunțată, numită *nod* sau *mărul lui Adam*, foarte ușor de observat la persoanele slabe și in general la barbați, care umflătură ȳnsă nu influentează intru nimic asupra formei interne a aparatului vocal. Forma *L.*-ului ȳe aproape cea a unui con trunchiat resturnat, prin partea inferioara (baza mică) continuind *trachea-arteră*, care aduce aierul de la plămăi, și prin cea superioară (baza mare) comunicind cu *faringele*. Iel ȳe suspendat de osul *hioid*, de care depinde și limba, cea ce explică relațiu-

nea dintre pozițiunile lor reciproce. Tot interiorul cavității *L.*-lui ȳe tapisat de o membrană mucoasă foarte elastică, sediul a mai multor ghinduri cari secretează suc necesar pentru a menține umiditatea esențială ușurinței mișcărilor ȳei. Această membrană către mijlocul cavității, presintă două pärechi de talduri orizontale, numite *coarde vocale*. Cele de mai jos, *adevaratele coarde vocale*, funcționind ca o adevarată ancie dublă, se pot apropia sau ȳndepărta ȳntre ȳele, dind astfel curs liber sau ȳnterceptind curentul aierian; sint producatoarele sunetului, atit in vorbire cit și in cȳntare. Cele de mai sus, *coardele vocale false*, mai puțin pronunțate, joacă un rol in emisiunea sunetelor acute, in strigăt ș. a. De la dimensiunile relative ale acestora depinde timbrul vocei, și de la aptitudinea lor pentru tensiune extensiunea ȳei. Päreții *L.*-lui sint menținuți printr'o serie de cartilage, formate dintr'o țesătură elastică și flexibilă, mobile unele asupra altora sub influența unei serii de mușchi. Principalele sint: *tiroidul*, compus din două lame așezate in unghiu, cari formează proeminența mărului lui Adam; *cricoidul*, cartilagiu inelar, cari prin partea posterioară menține alte două cartilage mai mici, *aritenoid*, cari funcționează ca pîrghiile ale cordelor vocale. Spațiu-

prins între aceste coarde vocale se numește *glotă*, sau mai bine zis *orificiu glotic*, și ie protejat în contra alimentelor, dinspre partea faringelui, printr'o membrană suspendată, specie de capac mobil menținut asemenea printr'un cartilagiu, și numită *epiglota*. Acest spațiu poate fi lungit sau scurtat, lărgit sau strîmțat, prin tensiunea sau slăbirea coardelor vocale, prin apropierea sau îndepărtarea lor. Numai trecînd prin acest spațiu curenții aerieni intră în vibrațiune și produce sunetul și de la aceste diferite aspecte ce glota ie depinde înălțimea sunetului emis. Această emisiune constă din două mișcări principale, una pregătitoare, în care coardele vocale se pun oare cum în pozițiune, apropiindu-se și întinzîndu-se în același timp, și a doua, cînd acestea brusc se îndepărtează mai mult sau mai puțin, și vibrează sub impulsînea curențului de aer, transmițînd acestuia vibrațiunile lor; ie cea ce se numește *lovitura de glotă*, producătoarea sunetului, mișcare de care ne dă o exactă imagină acea produsă de buze pronunțînd litera *b*. În emisiunea sunetelor cari formează registrul de pîept, coardele vocale, într'un grad mai mare sau mai mic de tensiune, vibrează în toată lungimea lor, și glota ie deschisă asemenea în toată lungimea ie, afectînd o formă aproape eliptică, foarte

lungită, mai largă sau mai strînsă, după cum sunetul emis ie mai mult sau mai puțin grav. Din contra, în emisiunea sunetelor registrului de cap, acest orificiu devine din ce în ce mai mic, numai o parte a coardelor vocale intrînd în vibrațiune, falsele coarde vocale și baza epiglotei așezîndu-se asupra lor și determinînd astfel lungimea lor vibrantă. Aceasta cel puțin ie părerea cea mai acreditată astăzi.

Abstracțiune însă făcînd de dilatațiunea sau contractiunea coardelor vocale, acest orificiu în sine însuși ie la femei și la copii cu mult mai mic decît la bărbați, ceea ce face că vocea acestora ie respectiv cu o octavă mai gravă. La băieți glota primește o modificare către împrejurimile vristei de 15 ani, cînd vocea se transformă și ie forma sa definitivă (*v. Schimbare*).

Laringoscop, aparat destinat a face posibilă examinarea laringelui. Propriu nu ie un aparat, ci o combinațiune de mai multe mici instr.-e: o mică oglindă circulară de un diametru de 1 sau 2 cm. fixată de o coadă; se așează pe pătulul celui ce se examinează; această mică oglindă dă imaginea laringelui cu condițiunea de a fi bine luminată, ceea ce se obține reflectînd asupra ie, printr'o altă oglindă circulară, ceva mai mare, fixată pe fruntea observatorului, lumina u-

neî lămpî concentrată prin ajutorul unei lentile pusă dinaintea flacărei și a unei oglinzi concave pusă îndărăptul ieî. Naturalmente gura trebuie să fie bine deschisă și limba menținută pe barbie cu ajutorul unei batiste. Această examinare nu are nimic desplăcut în sine și se poate face cu mare ușurință de orî cine.

Lasu, nume dat introducereî în mișcare înceată a ciardașului (v.) unguresc.

Lateralis (lat.) = lăturaș, plagal (v.).

Lăturaș în teoria muziceî bisericiceî noastre se dă acest epitet glasurilor 5, 6, 7 și 8, considerate ca respectiv derivate ale glasurilor 1, 2, 3 și 4 (v. *Glas* și *Plagal*).

Laude sau *Lăudări* (lat.: *laudes*) nume colectiv dat în biserica creștină la o serie de cîntări făcînd parte din serviciul de dimineață, a căror text îe luat din diferiți psalmi și mai cu samă din psalmii 148, 149 și 150 cari încep prin cuvintele „Laudați pre Domnul” sau „Cîntați Domnului”.

Numele de *laudi spirituali* s'a dat în sec. 16 la imne în mai multe voci scrise pe texte sacre. Cel întăi care a scris astfel de imne a fost Animuccia († 1571), pentru congregațiunea lui San Filippo Neri, la Roma. Din alternarea acestui fel de imne cu recitări a diferite episoade din istoria sacră a ieșit *oratoriul* (v.) modern.

În sec. trecuți se dădea numele de *laudisti* (it.) sau *laudistae* (lat.) membrilor unor societăți de amatori, înființate în diferite orașe italiene, cari, la epoci anumite mergeau în procesiuni pe strade, îmbrăcați în haine albe și cu luminări în mină, oprindu-se în piețele publice și mai cu samă în fața bisericilor, întonînd diferite imne religioase. Origina acestor societăți pare a fi anterioară sec. 14 (v. *Italia*) și pare că au existat încă până în sfirșitul sec. 18.

Laureat, titlu dat în general acelor ce au ieșit învingători într'un concurs artistic și prin extensiune acelor ce absolvînd o școală au obținut cea mai mare recompensă.

Lăută, tipul instr.-elor de coarde pișcate și cu lada de rezonanță bombată, de care găsim reprezentățiuni pe cele mai vechi monumente funerare ale Egiptenilor. Instr.-ul european îe derivat din instr.-ul favorit al Arabilor cunoscut sub numele de *el aud* (v.), care introdus în Spania (*laud*) prin Arabi, nu întirzie a trece în celelalte țări, Italia (*liuto*) Franța (*luth*) și Germania (*Laute*). Dar mai cu samă în urma cruciadelor îel cîștigă teren, se perfecționează și din sec. 15 până în sec. 17 jucă un rol foarte important în istoria muziceî. În tot acest timp L. nu îe numai un important membru al ansamblurilor inst.-ale, dar și princi-

palul instr. acompaniator și executant al muzicii de cameră.

Aranjamentele pentru L. a compozițiilor de muzică vocală erau pentru muzica intimă de pe atunci ceva analog cu reducățiunile pentru piano a parțițiunilor moderne de opere sau muzică orchestrală.

L. consta dintr'o ladă de resonanță rotundă, aproape emisferică, formată din doage, fără fașcii laterale; tabla de armonie ie de obicei pătrunsă de una sau mai multe rozete. Forma aceasta bombată a lăzei de resonanță ne dă caracteristica instr.-elor din aceeași familie cu L. prin opoziție cu acele din familia chitarei, a căreia ladă ie formată din două table unite prin fașcii laterale. Lada ie prelungită printr'un git lat, care întors în unghiu drept formează cuierul. În instr.-ele posterioare sec. 15, pe git, sub coarde sint marcate diviziunile unde trebuie a apăsa coarda pentru a obține sunetul dorit; în instr.-ele anterioare, aceste diviziuni lipsesc, precum lipsesc încă și azi la instr. tip al Arabilor. Numărul coardelor a variat cu timpul, precum a variat naturalminte și acordul. Cele mai vechi instr.-e reprezentate în manuscrise au 4 coarde; altele au un număr mai mare de coarde, simple sau împărechiete. În sec. 16 L. are de obicei 11 coarde, 5 părechii și una izolată, pentru melodie, astfel acordate:

$$sol_1 - do_2 - fa_2 - la_2 - re_3 - sol_3$$

sau:

$$la_1 - re_2 - sol_2 - si_2 - mi_3 - la_3$$

Către sfirșitul sec. 16 încep a se construi instr.-e avind pe lângă această serie de coarde încă un număr de coarde destinate a da sunete grave vibrind în libertate. Iată acordul obicnuit al acestor instr.-e în sec. 17 (după *Marea Enciclopedie*): pentru coardele de pe tastă același de mai sus, iar coardele grave dădeau sunetele $sol_1 - fa_1 - mi_1 - re_1 - do_1$. Mersenne dă un alt acord pentru coardele de pe tastă:

$$la_1 - re_2 - fa_2 - la_2 - re_3 - fa_3$$

De altmintrelea variațiunea acordului prezinta astfel de complicațiuni că Matheson (*Das neue eröffnete Orchester*, 1713) zice că un lăutist în vristă de 80 de ani a trecut desigur 60 din ieși acordându-și instr.-ul. În Germania iera o întreagă familie de L., de la sopranino (*Klein oktav Laute*) până la contrabas (*Grosse oktav Laute*). Dar nici în celelalte țări diminutivele și augmentativele n'au lipsit. Astfel în sec. 16 pare că instr.-ul numit *Chilterna* sau *Quilterna* nu iera decit o mică L. cu 4 părechii de coarde; cu sec. 17 însă aceasta a început a fi construită ca și chitara, cu două table de armonie. *Lutina*, *Mandora*, *Mandola*, *Mandolina*, sînt instr. din aceeași familie, cu alte cuvinte lăute de dimensiuni mai mari sau mai mici. Silințele de a

da lăutei o cit mai mare extensiune dind coardelor grave o mai mare lungime, a condus la două proceduri de fabricațiune: unele instr.-e aveau două gituri, unul lung, pentru coardele grave, și altul scurt, avind cuierul întors cam pe la jumătatea celui mare, pentru coardele de pe tastă; altele, numai cu un singur git, dar avind două cuiere, acel al coardelor grave construit în prelungirea tastei. Aceste instr.-e au fost numite unele *Teorba*, altele *Arhi-lăută*, dar autorii sînt puțin precisi în a face deosebiri exacte între aceste specii de instr.-e.

După ce toate aceste variațiuni de L. se bucurară de o mare favoare în tot timpul sec. 17, cu sec. 18 îele sînt detronate de instr.-ele de coarde și arcuș și de cele cu claviatură, și în sec. 19 singur mandolina continuă a fi încă cultivată în Italia și în Spania.

L. și variațiile îei aveau o notațiune proprie lor, deosebită de notațiunea proporțională utilizată generalmente. Această notațiune, numită *tablatură* (v.) consta din litere și cifre cari nu se raportau la înălțimea sunetului, ci la punctul unde coarda trebuie a fi apăsată pentru a se obține sunetul dorit. Dealtmîntrelea deși această tablatură a variat în diferitele țări, transcripțiunea îei în notațiune modernă nu prezintă nici o greutate și stu-

diul îei îe de o mare importanță pentru studiul muzicii din sec. 16 și 17, prin îea dispărind îndoielele notațiunei proporționale, nesiguranța unor accidenti presupuși ș. a.

Nu se știe nimic despre introducerea acestui instr. în țările noastre. Existența lui însă ne îe dovedită prin existența numelui, care ne indică întrucit-va și drumul ce a urmat. În adevăr, se poate afirma că îea ne-a venit direct de la Arabi, fapt ce se confirmă prin forma veche a numelui acestui instr., *Alăuta*, care evident se trage de la *el'aud* sau *al aud* arab și nu de la expresiunile occidentale, cari au suprimat îmediat vocala inițială a articolului arab. Dar în afară de aceasta nimic nu se poate preciza; nici o altă urmă nu există, decit doar *cobza*, evident o derivare din vechea L. care și-a schimbat numele sub influența ruscă, și titlul de *lăutar*, cari dat mai tîrziu tuturor instr.-iștilor ambulanti, muzicanți de profesiune, chîar cîntăreți, se raporta desigur la început numai la instr.-iști lăuțiști.

Lăută-teorbă, varietate de teorbă cu două gituri imaginată și construită în 1727 de factorul S. Schelle din Nuremberg.

Lăutar v. *Lăuta* și *Taraf*.

Laute (germ.)=lăuta (v.)

Lauteinstrumenten (germ.) nume dat cite o dată în general instr.-elor de coarde pișcate, numite încă *Harfen instrumenten*.

Lăulisl, instr.-ist cîntînd din lăută.
 Le (it) articolul plural feminin.
 Leader (engl.)=conducător, v.
Concert-maîstru și Conduce.

Leg. presc. in loc de *legato* (v.).

Legă (a) două sau mai multe sunete ie a le emite astfel ca să nu se facă nici cea mai mică pauză între iele, ne părăsînd pe unul decit exact în momentul în care atăcăm pe următorul. Acest efect de execuțiune se indică fie prin terminul *legat* (it.: *legato*, sau *ligato*, fr.: *coulé* sau *lié*, germ.: *gebunden* ș. a.) cînd se rapoartă la un pasaj de o durată mai mare, sau prin semnul *legăturii* (v.) cînd se rapoartă la un număr mărginit de sunete.



În cînt legarea sunetelor se obține cînd fără întreruperea suflului se modifică tensiunea coardelor vocale, astfel că înțaiul sunet *trece* oarecum în celalt. În același lucru la instr.-ele de suflare, în cari fără întrerupere în curent se modifică numai acțiunea buzelor și degitatul necesar producerei noului sunet. În instr.-ele de arcuș, cînd sunetele ce se leagă pot fi obținute pe o aceeași coardă, arcușul continuă mișcarea sa și numai degitatul se schimbă iar cînd ie nevoie de a schimba de coardă, arcușul trebuie să treacă repede și lin, fără scuturătură de pe o coardă pe alta. La instr.-ele de claviatură trebuie a ținea bine degetul pe tasta primului sunet pînă în momentul cînd atăcăm

pe al doilea, astfel ca în clavire înădușitoarea, în orgă și armoniu supapa, să nu cadă decit în momentul atacului noului sunet.

— Epitetul *legat* se întrebuintează încă în cazul cînd un sunet atacat pe un timp ie prelungit printr'o nouă notă pe timpul sau în tactul următor, (v. *Legătură*) și se mai dă încă stilului armonic în care preparațiunea și rezoluțiunea disonanțelor, și chiar legarea notelor comune în acorduri ie observată cu cea mai mare strictetă.

Legato (it.) = legat, v. a *lega*.

Legatissimo (it.) superlativ, de la *legato*, indicînd o execuțiune în care acest efect ie observat cu cea mai mare strictetă.

Legatură, semn din notațiunea muzicală, o linie curbă, , întrebuintat atît cînd se cere legarea a două sau mai multe sunete (v. a *lega*) cit și cînd se prelungeste, fără un nou atac, un sunet de pe un timp, prin altă notă pe timpul sau tactul următor. Acest dublu sens dat semnelui de L. a făcut pe unii a propune rezervarea liniei curbe pentru efectul legat în execuțiune și a întrebuinta o linie frîntă () cînd indică un sunet prelungit.

— În contrapunctul modern expr. L. ie sinonimă cu *sincopă*, cînd în specia de contrapunct două note *contra una*, constant prima notă a unui tact ie prelungirea notei a doua din tactul precedent.

— În vechia muzică proporțională se dădea numele de L. (lat.: *ligatur*) la grupe de sunete reprezentate prin figuri de note complexe, sunete a căror valoare ritmică nu depindea de figura însăși a notelor ci de la pozițiunea lor reciprocă. Aceste legături erau supuse de teoricianii timpului la regulile foarte minuțioase și de-a-deauloc la combinațiuni excesiv de complicate, așa că ieie formează unul din capitolele cele mai penibile ale notațiunei proporționale.

— În fine în factură instr.-ală se dă în special numele de L. la o specie de dublu inel, cu șuruburi, care menține ancia în clarnete și saxofoni.

Legendă dramatică, titlu dat unor lucrări poetice muzicale, pentru voci și instr.-e, a căror acțiune nu cere accesoriile reprezentatiunilor teatrale, nici decoruri, nici costume. *La Damnation de Faust* de Berlioz ie o L. d. Unii autori rezervă acest titlu la compozițiuni a căror subiect (text sau program) se rapoartă la o acțiune sacră. În fond acest titlu nu ie decit o deghizare a vechii Cantate (v.). În fine s'a dat numele de L. unor simple compozițiuni instr.-ale avind oare cari intențiuni descriptive sau narrative.

Légerement (fr.) *leggiéro* (it.) sau *leggiadro* (it.) = ușor (v.) ca termîni de expr. ș. a.

Legno (it.) = lemn. v. *Col l.*

Legnofono (it.) = xilofon (v.).

Leier (germ.) = liră. *L.-Kasten* = orgă cu manivelă.

Lei-ku v. *Ku*.

Leit-motiv (germ.) conducător (v.)

Leit-ton (germ.) = notă conducătoare, caracteristică.

Lemnul ie mult întrebuințat în factura instr.-ală, și toate varietățile lui, de la cel mai tare până la cel mai moale găsesc aplicațiune (v. *Abanos, Grenadil, Fernambuc, Tisa* ș. a.). Lăzile de rezonanță a marelui majorității a instr.-elor de coarde, atit de arcuș cit și pișcate, și de claviatură, și cea mai mare parte din detaliile acestor instr.-e, precum și lăzile în cari ie cuprins întreg mecanismul orgăi sau al armoniului, și mare parte din tuburile diferitelor jocuri ale orgăi, sint construite în L. Apoi L. ie încă întrebuințat ca în-suși corp vibrant în unele instr.-e: diferite varietăți de *xilofon*, de care găsim specimene întrebuințate în muzica popoarelor celor mai primitive, până în orchestrele simfoniei moderne, diferite specii de castanete ș. a. Dar expresiunea *instr.-e de L.* ie rezervată mai cu samă grupului de instr.-e de suflare a căror tub se fabrică de ordinar din acest material: fluier, oboie, clarnete și fagote, și instr.-ele analoage. Deși acustica modernă a dovedit că natura materialului din care sint fabricate aceste instr.-e nu poate avea nici o

influență asupra timbrului lor, se continuă a se da totuși acestui grup acest titlu, prin opoziție cu grupul instr.-elor cu imbucătură, *instr.-ele de alamă*. Chiar fabricarea susziselor instr.-e în metal, gută-percă sau alt material n'a putut face să dispară acest obicei, și ce ie mai mult încă, către acest grup al instr.-elor de lemn sint alipite familiile de instr.-e moderne avind ca tip *saxofonul* și *sarusofonul*, exclusiv construite în metal.

Lentamente (it.), *lentement* (fr.) = rar, încet, ca termină de mișcare (v.).

Lentando (it.) = rărind, ca termin de modificare a mișcării.

Lento (it.) = încet, rar, ca termin de mișcare (v.).

Lesto (it.) = ușor, ca termin de expr.

Leud sau *leut*, vechi denumiri ale lăutei.

Lever de rideau (fr. = ridicarea cortinei) titlu dat unor mici piese într'un act destinate a deschide spectacolul, cind piesa principală ce ie a se reprezintă nu are o durată suficientă pentru a putea ocupa întreaga serată (v. *Intermediu*).

Liaison (fr.) = legătură (v.).

Liber, v. *Ancie*, *Canon*, *Stil* ș. a.

Liberalia (lat.) v. *Bacanal*.

Libic, una din varietățile de fluier a vechilor Greci.

Libitum (lat.) v. *Ad libitum*.

Libilchflöte (germ.), joc de orgă, de 8 p., cu tuburi închise.

Libret (it.: *libretto* = cârticică)

nume dat poemului dramatic pus sau destinat a fi pus în muzică; se zice mai cu samă despre textul unei opere. *Libretist* = autor de L.e.

Licență, libertate ce-și ieau unii compozitori de a serie lucruri cari de fapt sau în aparență sint contrare regulilor stabilite pentru conducerea corectă a diferitelor partide armonice. Numai gustul și experiența poate hotări cind și unde pot fi permise astfel de încălcări, cari sint tolerate cind provin dintr'o intențiune bine hotărâtă, pentru expresiune, sau pentru a înlătura un efect mai reu pentru auz decit însuși greșala imputată, dar sint condemnabile cind nu sint decit rezultatul ignoranței sau ca un efect de bizarerie (v. *Exceptie*).

Liceu muzical, titlu dat unor școli muzicale (v. *Conservator*). Mai cu samă în Italia se obicinuiește acest titlu (*liceo*) și acel din Bologna ie cel mai vechiu și cel mai renumit, atit prin trecutul și tradițiunile lui, cit și prin minunata bibliotecă ce ie alipită pe lingă iel, extraordinar de bogată în volume rare și unele chiar unice.

Licina (lat.) una din denumirile date trompetei.

Lidian (gr.: λυδιος), unul din modurile vechilor Greci (v.) numit încă și *barbar* sau *străin*. Euclide deosebeste două specii de L., unul propriu zis și altul *L. grav* numit și *eolian* (v.). Modul L. propriu zis avea ca

gamă scara naturală a lui *do*, în care însă această notă nu juca rolul de tonică, ci pe acel de dominantă, cea ce-l deosebea de majorul modern. Acest mod, pe care teoricianii și filozofii greci îl calificau de „dulce, schimbător, tineresc“, și-l considerau ca eminentamente propriu a exprima sentimente de simpatie, și de supunere, a dispărut aproape cu desăvârșire, și dacă în unele cintece populare se mai găsesc încă urme despre îel, acestea sînt în general foarte nehotărîte.

Îe de observat ca în Cîntul plan numele de L. și de *hipo-L.* sînt intervertite, L. numindu-se tonul al cincilea, scara lui *fa* cu *si* natural în care *fa* îe tonică și *do* dominantă, și *hipo-L.* scara lui *do* în care acesta îe dominantă și *fa* tonică, cu alte cuvinte vechiul L. Întru cit privește muzica bisericeii orientale, numele de L. se dă glasului al doilea, care nu îe altă ceva decît un cromatic oriental.

Afară de aceste diferite moduri cari au luat numele de L., acest cuvînt se mai găsește în combinațiuni ca denumiri ale altor moduri: v. *Mixo-L.* și *Sintono-L.*

La vechii Greci se mai dădea încă epitetul de L. la o specie de fluier.

Lié (fr.) = legat (v.)

Lied (germ.) = cîntec (v.).

Liederkrantz (germ.) v. **Lieder-tafel.**

Liederspiel (germ.) = vodevil (v.)
Lieder-tafel (germ.) = masă cu cîntece) nume dat în Germania unor societăți (v.) corale bărbătești cu tendinți vesele și intime. Prima L. propriu zisă a fost înființată de K. Zelter (1758 — 1832) la Berlin, în 1809, dintre membrii academiei muzicale și în curînd îi urmau altele, în Leipzig, Frankfurt ș. a. orașe. Societăți analoage se numesc în Germania de sud **Liederkrantz**, (= ghirlandă de cîntece,) în cari însă nu mai îe intimitatea ce domnește în cele dintăi, a căror membri se numesc **Liederbrüder** (= frați în cîntec) și sînt prezidați de un **Lieder-vater** (= tată a cîntecelor).

Ligato (it.) = legat (v.)

Ligatura v. **Legătură.**

Ligisma (gr.: λυγισμα = îndoitoră), ipostas (v.).

Ligne (fr.) = linie (v.).

Lignum psalterium (lat.) = psalterium de lemn, specie de vechiu **xilofon** (v.).

Ligura, instr. foarte vechiu, respîndit deja de prin sec. 10 în toate țările Europei. Numele de L. i-l dau la noi cerșitorii muzicanți, singurii cari se mai servesc astăzi de acest instr., care în cursul secolilor a trecut prin atîtea diferite perioade de favoare și decadență ce-și au reflexul în numele variate ce a purtat (**Harmonie**, **Symphonie**, **Chifonie**, **Sifoine**, și în fine **Vielle** în Franța; **Sambuca rotată**, **Ghironda ribeca**, **lira**

rustica, lira tedesca, lira pagana, stampella, viola da orbo în Italia; *Drehleyer, Bauernleyer, Bettlerleyer* în Germania; *Hurdy-gurdy* în Anglia, ș. a.). Derivat din vechiul *organistrum* (v.) descris de Gerbert ca foarte uzitat în sec. 9, acest instr. și-a păstrat cel puțin în trăsăturile generale aproape aceiași construcțiune ce avea acum 9 secoli.

Pe o ladă de rezonanță lată ca cea a chitarei, sau bombată ca cea a lăutei, sint întinse mai multe coarde, cari pot fi puse în contact cu o roată-arcuș mișcată de o manivelă, contact ce le face să vibrează. Unele din aceste coarde pot da o serie mai mare sau mai mică de sunete, diatonic sau cromatic, o claviatură analoagă cu cea a pianului putindu-le modifica lungimea vibrantă; altele vibrează în libertate, dând o specie de pedală continuă, ca la cimpoi, dublă sau chiar triplă. Instr.-ele vechi aveau 3 sau 4 coarde și o claviatură de 8 taste; diferite perfecționări s'au mărginit a ridica numărul cordelor și acel al tastelor claviaturei, care numără în unele instr.-e peste 20. Cele mai multe instr.-e au 6 coarde, dintre cari 2 acordate în sol_3 dau prin ajutorul claviaturei o scară cromatică de la sol_3 la sol_5 ; celelalte 4, numite *trompeta, musca, hangul mare* și *hangul mic* sint acordate după tonul în care

se cîntă, și anume în *do* sau în *sol*. În *do* sint acordate:

$do_3-sol_2-do_2$

suprimindu-se hangul mare; în *sol*:

$re_3-sol_3-sol_1$

suprimindu-se hangul mic.

Unele instr.-e au și un număr de coarde simpatice, 4, 6 sau 12 chiar, dispuse la o parte a lăzei de rezonanță.

Vechiul *organistrum* dispărînd deja din sec. 10, L. se respindește din ce în ce mai mult în toate țările, jucînd un rol important în dezvoltarea muzicii, acompaniînd vocea, însuflețînd dansul sau distrînd pe cei mai mari seniori. Se citează nume ca Thibaut comte de Champagne, Adenès, Jonglet, Muset, ca virtuozii îndemnateci. În fața succesului ce obține însă, sărăcimea o adoptă ca o resursă a existenței și în sec. 15 cade astfel în discredit că nu mai ie decit în mina cerșitorilor. *Virdung* (1511) nu face decit a o cita sub numele de *lira*, fără a o onora cu o descrițiune și *Prätorius* (1618) vorbește cu despreț de îea. Cu sec. 17 însă îea revine într'o favoare inexplicabilă, mai cu cu samă în Franța, unde o vedem figurînd în concertele de la curtea lui Ludovic 14, alături cu cimpoiul, resunînd sub degetele virtuozilor renumiți (Janot, La Rose). Dar mai cu samă în sec. 18 îea se bucură de o specie de renaștere efectivă; se publică metode (de

F. Bouin și M. Corrette), și compozițiunii în special destinate ieî (de Baptiste, Boismortier, Chedeville ș. a.); factorii (Baton, Louvet, Lambert ș. a.) îi aduc perfecționări, mărindu-î extensiunea, și un literat chiar îi face apologia (abatele Terrasson). Dar a fost ca o ultimă licarire, căci din această supremă favoare ieă ie din nou părăsită din ce în ce mai mult în mina muzicanților ambulanti, cerșitori de profesiune, și pare a reaspira la vechiul ieî nume de *lira mendicorum*.

Lihanos se numea la Greci (*λίζανος*) degetul arătător, și de aici coarda lirei atinsă de acest deget și sunetele din tetracoardele grave corespunzind acestei coarde.

Lihara, fluier uzitat la Negrii din Africa, analog prin întrebuințare cu cornul rus, căci nu dă decit un singur sunet astfel că trebuiesc mai multe de aceste instr.-e pentru a forma o melodie cit de simplă.

Lima v. *Apotoma*.

Limace sau *limaçon* (fr.) v. *Colbec*.

Limbă v. *Git*.

Limita sunetelor perceptibile a fost o chestiune care a ocupat mult pe acusticii moderni. Întru cit privește L. gravă s'a constatat ușor că ie sunetul produs de 16 vibrațiuni duble pe secundă, corespunzind aproximativ unui do_{-2} . Încercările de a se emite un sunet mai grav decit acesta, produs

Titus Cerne: Dicționar de muzică. II

de un număr mai mic de vibrațiuni, au fost zadarnice, fiind imposibil a reuni într'o aceeași percepțiune un număr de vibrațiuni așa de rari. Cit pentru L. acută, diferiții acusticii au parvenit la cifre din ce în ce mai mari, după procedurile întrebuințate. Astfel Wollaston opinează că cele mai acute sunete apreciabile produse în natură sint acele emise de un liliac sau de un grier, și le apreciază la 22 mii de vibrațiuni simple. Sauveur, Chladni, Savart s'au ocupat de L. sunetelor produse de aparate sonore, tuburi și vergi metalice sau de sticlă, calculind numărul vibrațiilor prin raportul lungimilor; tuburile n'au putut da decit până la 22 mii de vibrațiuni simple (aproximativ un fa_8), vergile până la 33 mii de vibrațiuni (aproximativ un do_9). Mai tirziu, Savart (1830), prin ajutorul aparatelor cu roți dințate, a reușit a împinge această L. până la 48 mii de vibrațiuni simple pe secundă (aproximativ un sol_9) și Despretz, prin ajutorul unei serii de diapazoane foarte mici, puse în vibrațiune prin frecare cu un arcuș, a putut face apreciabile sunete până la 76 mii de vibrațiuni simple pe secundă, corespunzind aproximativ unui do_{10} , L. admisă și de savantul acustician german Helmholtz, și peste care urechea cea mai delicată și mai exercitată trebuie să renunțe a aprecia.

Nu toate sunetele însă cuprinses între aceste limite sînt admise și practicate în muzică. Lăsiu la o parte faptul că luînd ca punct de plecare un anumit sunet (acel al diapazonului) celelalte sunete ale gamei trebuiesc să se găsească în anumite raporturi, ceea ce exclude din combinațiunile muzicale un mare număr de sunete, dar chiar în privința sunetelor satistăcînd acestor raporturi, încă limitele sînt mai restrînses. Astfel, pentru grav se admite aproximativ aceiași L. de 16 vibrațiuni duble pe secundă, corespunzînd lui do_{-2} , dat de cel mai mare tub al orgai, de o lungime de 32 p. Acest sunet însă, cași acele ce vin imediat după iewel sînt mai de grabă niște vîuete surde, ce nu capătă un caracter muzical, decit dublînd octava lor acută, căreia îi dă o mai puternică sonoritate. Cit pentru L. acută, ie generalminte admisă nota do_{-1} , corespunzînd la 4138 vibrațiuni duble, și încă această L. nu ie atinsă decit excepțional de unele instr.-e; cea mai acută notă a violinei de ex. ie mi_3 , de 2606 v. d.

Vocile încă trebuiesc să se mărginească în limite și mai restrînses și anume între do_1 (de 64 v. d.) și do_3 (de 1034 v. d.). Numai voci fenomenale au reușit a trece aceste limite și numai un timbru excepțional face suportabile notele extrem acute; fie pentru voci, fie pen-

tru instr.-e. Astfel ca voci dotate de o mare extensiune în acut se citează pe Chr. Nilsson, atîngînd pe fa_3 (de 1381 v. d.), pe Ad. Patti, care atînge pe sol_3 (1550 v. d.), notă atînsă și de compatriota noastră Darclée, pe Lucr. Aguyari, pe care Mozart a auzit-o terminînd o cadență pe do_6 (2069 v. d.); mai mult încă, ziarele americane au vorbit de o sintăreață, Miss Yan, care atînge cu ușurință pe mi_6 , cea mai acută notă a violinei! Asemenea se citează voci fenomenale avînd o mare extensiune în grav: basul german F. A. Maurer atîngea pe fa_{-1} (43 v. d.) și chiar la noi fostul corist Nomen, luă, cînd iera bine dispus, pe la_{-1} (54 v. d.).

Linceo (it.) unul din numele date de F. Colonna, din Neapole, la începutul sec. 17 unui instr. imaginat și construit de iel în vederea reinvierei vechilor genuriale Grecilor. Iera pare o specie de clavecin cu 50 de coarde (de unde încă numele de *Pentecontachorda*) care, cași celelalte încercări analoage (v. *Clavecin universal*) n'ia arut nici o influență serioasă. A fost încă numit și *Sambuca lincea*.

Lincograf, nume dat de Violette din Brest, în 1839 la un mic instr. destinat a trage liniile portativului pe hîrtie.

Ling-ku v. *Ku*.

Lingual-pfeife (germ.) = tuburi cu ancie.

Linii. În notațiunea muzicală se întrebuintează L. în toate sensurile: verticale, orizontale, oblice.

1) L. verticale simple servesc a despărți între iesele tactele, sau a lega împreună cu o acoladă portativele ce conțin diferitele partide ale unui tot armonic. Când urmează o schimbare a măsurii întrebuintate, sau după o terminațiune mai mult sau mai puțin complectă, încheind desvoltarea unui teme sau chiar terminind o compozițiune, se întrebuintează linii verticale duble. În reluări (v.) se întrebuintează asemenea linii duble, atit la începutul cit și la sfirșitul părței ce ie a se repeta, dar una din aceste linii ie mai compactă, pentru a fi mai bine observată.

Mici liniuți verticale se întrebuintează încă pentru complectarea figurelor de durată, de la doime în jos (v. *Coadă*). Liniuți compacte verticale se întrebuintează încă pentru a indica pauze (v.) mai mari de un tact.

2) Un sistem de L. orizontale servește pentru scrierea notelor (v. *Portativ*) și fragmente mici, numite *L. suplementare, complementare, ajutătoare* sau *adiționale*, servesc deasupra portativului sau sub iesel pentru a stabili numele notelor ce trec peste limitele acestui portativ.

Mici liniuți orizontale, puse deasupra notelor (♯) indică accentuarea fiecărui s u n e t,

dându-i exacta sa valoare (v. *Tenuto*).

În cifrarea basurilor o linie orizontală urmind unei cifre înseamnă că nota sau acordul reprezentat prin acea cifră trebuie să se prelungească atit cit durează linia.

În analiza melodică încă se întrebuintează une ori L. orizontale, indicind lungimea diferitelor fraze și în diferitele notațiuni prin cifre L. orizontale se rapoartă la durata sunetelor.

Unele pauze (v.) încă afectează forma de mici liniuți compacte.

L. compacte, orizontale, sau mai mult sau mai puțin oblice, servesc încă pentru a lega împreună notele de valoare mai mică decit optimea aparținind unui aceluiași timp. asemenea în prescurtări (v.) se întrebuintează încă L. oblice compacte.

În fine mici liniuți oblice taie cozile apogiaturelor scurte și în cifrarea basurilor cifrele raportindu-se la intervale măsurate.

Linii nodale v. *Nod*.

Linke (germ.) = stinga (v.).

Linos se numea la Greci (λίος) ori ce cîntec funebru.

Lippenpfeifen (germ.) = tuburi cu gură.

Liră, instr.-ul clasic al vechilor Greci (λύρα) a căreia origină se pierde în legende populare. Primitiv iera formată dintr'o țastă de broască, pe care iera întinsă o membrană sau o scîn-

durică, formind astfel o ladă de rezonanță; în aceasta erau implantate două brațe afectând forma a două coarne, susținute la partea superioară printr-o traversă de trestie sau de lemn numită *jug* (ζύγος) sau *sul* (ξύλον). De jug, prin ajutorul unor curele resucite, erau legate mai multe coarde, de ordin aritmetic, având toate aceiași lungime, dar diferind prin grosime, coarde fixate la celalt capăt în lada de rezonanță prin intermediul unui cordar, numit *hordotonon* (γ.) *bater* (βατήρ) sau *hipolirion* (ὑπολίριον) și ținute la distanță printr'un scăunaș numit *magas* (μαγάς). Coardele erau pișcate fie direct de degetele executantului, fie prin mijlocul unui plectru. Numărul coardelor a variat cu timpurile. Primitiv pare a fi fost numai trei, către care s'a adăugat însă de timpuriu o a patra. Acesta a fost instr.-ul clasic, singurul admis a lupta în concursuri și acei ce se serveau de instr.-e cu mai multe coarde, erau siliți a suprima în aceste acțiuni coardele „de prisos“. Totuși aceasta n'a putut împiedeca pe virtuozii acelor timpuri a adăugi continuu coarde lirei, fie care adaus de coardă iscind adevărate revoluțiuni. Se citează nume a astfel de reformatori îndrăsneți cum a fost Simonide din Keos, Timoteu ș. a. În Egipt s'au văzut lire având până la 18 coarde, și instr.-e chiar cu un

număr de coarde mai mare, purtând diferite nume, nu erau altă ceva decit lire mai mult sau mai puțin perfecționate. De altmintrelea seria numelor atribuite lirei ie destul de respectabilă, aceste nume variind după numărul coardelor, (*pentacord*, *eptacord*, *decacord* ș. a.), după numele inventatorului sau după detalii de construcție (*helis*, *barbitos*, *ferminx*, *epigonion*, *magadis* ș. a.), detalii cari de multe ori însă nu sint ținute în samă ceia ce face a se lua un nume drept altul, până într'atita că la unele chiar nu se poate preciza dacă erau cu adevărat instr.-e de forma lirei, cu coarde egale în lungime sau de forma harpei, cu coarde inegale. O adevărată perfecționare a lirei a dat naștere *Kitarei* (γ.) care în fond nu era altă ceva decit o L. cu o ladă de rezonanță construită cu mai multă îngrijire, într'un mod mai puțin primitiv. Foarte răspândite și în mare onoare în antichitate la Greci, la Români și la popoarele ce erau în relațiuni cu aceștia, toate aceste instr.-e cad în discredit în Evul mediu, suplantate de instr.-ele de o mai mare sonoritate, harpa, lăuta, și diferitele specii de țitere și țimbale, astfel că în timpurile moderne abia dacă se mai găsesc instr.-e de această formă la unele popoare de o civilizațiune primitivă, *Kisar*-ul etiopian ș. a. citeva analoge. Grecii moderni dau numele

de L. la o specie de violină primitivă, sau mai bine de *rebab* (v.) cu 2, 3 sau 4 coarde.

În sec. 16, 17, și 18 s'a dat numele de L. mai cu samă în Italia, la niște instr.-e din familia violelor cu coarde atit pe tastă cît și alături, acestea destinate a vibra în libertate. Ierau de diferite mărimi: *L. da braccio*, cu 7 coarde pe tastă și 2 alături, instr. tenor, și *L. da gamba*, specie de violoncel cu un număr mai mare de coarde, cel puțin 12 pe tastă și 2 alături. Varietăți a acestuia sint numite încă *Arhiviola di L.*, *Lirone* sau *Accordo*.

În timpurile mai noii s'a dat încă numele de L. la o specie de armonică uzitată în muzicele militare, de unde a trecut și în orchestră. Îe formată dintr'o serie de lame metalice dispuse pe un cadru afectînd forma lirei antice, lame lovite cu un ciocanaș sau cu o baghetă. Îe impropriu numit încă *Glockenspiel* (germ.) sau *Carillon* (fr.), în fond ne avînd decît scopul înlocuirii acestora.

L. barberina v. *Amficord*

L.-chitară nume dat de diferite factori din sfîrșitul sec. 18 și începutul sec. 19 la instr.-e cu lada de rezonanță afectînd forma vechei lire, dar avînd între cele două brațe, sau ceva mai înapoi, un git purtînd diviziuni pe care ierau întinse 6 sau 9 coarde. Au fost încercări efemere, cari se bucurau de o dată de oare care favoare

datorită eleganței formeî, dar cari nu putură reuși a înlătura chitara, care se menținu încă grație sonorității îei puternice.

L.-harpă a fost numită la Berlin, către 1837 o specie de chitară cu 19 coarde dispuse pe două gituri, avînd o extensiune de peste 4 octave. Asemenea o încercare efemeră (v. încă *Harpă-L.*).

L. mendicorum (lat.) = *L. cerșitorilor*, v. *Ligură*.

L. organizată, instr. cu 15 coarde inventat de factorul francez Le Dhuy, către 1806 și perfecționat în 1821.

L.-pagana, rustica sau *tedesca* (it.) v. *Liră*.

Lirenka, instr. uzitat în Polonia, Lituania ș. a., care nu are nimic comun cu vechîea liră; îe format dintr'o ladă de rezonanță triunghiulară cu un git întors în semicerc pe care sint întinse 3 coarde puse în vibrație prin pișcarea cu degetul sau cu un plectru. Îe un instr. de acompaniament. *Liric*, epitet ce se dădea în antichitatea greacă poeziilor ce se întonau acompaniate de liră sau de unul din instr.-ele derivate, prin opoziție cu poezia dramatică, acompaniată de aulos. În timpurile moderne se dă în general acest epitet ori căruî text versificat pus sau destinat a fi pus în muzică: *poezie l.-ă*, *dramă l.-ă* ș. a. sau la cea ce are un raport cu acestea: *poet l.*, *teatru l.* ș. a. *Lirone* (it) = mare *liră* (v.).

L'istesso (it.) = același. *L'i tempo* sau *movimento* = aceeași mișcare (ca mai înainte).

Litanie, nume dat unor rugăciuni prin care se invocă mila cerească; originar ierau practicate în procesiuni implorindu-se înlăturarea plagelor (boli, secetă ș. a.), dar mai târziu luară loc în diferite timpuri în serviciul divin. În biserica orientală au fost introduse înainte de Sf. Vasile (sec. IV), în cea occidentală în sec. V. Meyerbeer introduce o astfel de invocațiune corală în actul III din opera sa *Hughenotii*.

Liticea (lat.), nume dat celor ce suflau din *lituus* (v.).

Litografie, v. *Imprimarea muziceii*.

Litokimbalon, nume dat de F. Weber, din Viena, către 1837, la o specie de armonica formată din cilindre de marmoră.

Liturgiar, titlul dat unui volum conținând liturgiile sfinților Vasile, Grigore și Ioan și rugăciunile pregătitoare acestui serviciu. Acest volum a fost alcătuit în sec. 14 dar rugăciunile ce îl cuprinde îi sînt mult anterioare (v. *Liturgie*).

Liturgică. *Dramă l.* v. *Oratoriu*.

Liturgie (gr. *λετουργία*) se numește în general o parte a cultului religios, practică în public, și cuprinzînd ceremonii și rugăciuni consacrate de autoritatea spirituală. Astfel toate religiunile, din cea mai adîncă antichitate au avut naturalmente liturgiile lor, și la

toate popoarele acest serviciu a fost totdeauna însoțit de muzică. În cultul creștin, se numește în special L. serviciul consacrat împărtășirei, și acest serviciu religios ie cel mai important la care participă muzica polifonică.

Modul de practicare a acestui serviciu a variat în chestiunile de detaliu cu timpurile și locurile. Astfel cea mai veche L. cunoscută ie aceea alcătuită de Sf. Iacob, episcop al Ierusalimului; fiind foarte lungă deja în sec. 4 s'a căutat a prescurta acest serviciu și din acest secol datează L. Sf. Vasile cel mare, practică și azi în biserica ortodoxă în ziua de 1 Ianuar, în postul mare și în alte citeva anumite zile, precum și liturgiile *milaneză* sau *ambroziană*, alcătuită de Sf. Ambrosiu episcop al Milanului și cea *galicană*. L. obicinuită generalmente în biserica ortodoxă ie cea a Sf. Ioan gură de aur (sec. 5), *apostolică*, practică în tot timpul anului afară de zilele în care se obicinuește cea a Sf. Vasile și în ziua de Sf. Iacob. O L. ortodoxă mai prescurtată încă ie cea a sfintului Grigore Dialogul (sec. 6). În occident în sec. 7 apare L. *spaniolă* sau *mosaraba*, alcătuită de Isidor episcop de Sevilla și practică în Spania până în sec. 11, și cea *romană* sau *gregoriană*, atribuită Sf. Petru dar stabilită numai în sec. 7 de papa Gregorie cel mare, și

în urmă generalizată. Diferiți patriarhi orientali și diferite secte separate de aceste două trunchiuri principale ale bisericăi creștine au alcătuit asemenea liturgii, mai mult sau mai puțin modificate din acestea.

Întru cit privește alcătuirea liturgiei catolice v. *Mesă*; cit pentru cele ortodoxe, cea mai principală ie cea *apostolică*, care ie compusă după cum urmează. Acea a Sf. Vasile nu cere în privința muziciei o altă modificare decit o mai lungă durată a unor imne.

L. propriu zisă nu începe decit după așa numită *Proscomidie*, pregătirea, sau bine cuvintarea darurilor aduse, serviciu la care corul de obicei nu participă. Partea întâi începe printr'o ectenie (v.) mare, și doxologia (v.) mică, după care urmează psalmii tipici (102 și 145) sau chiar numai versuri din acești psalmi (v. 1 din ps. 102 și v. 10 din ps. 145), cintate antifonic sau simplu. La serbătorile așa zise împărătești acești psalmi sint înlocuiți prin antifoanele: „Pentru rugăciunile“ și „Mintuiește-ne pre noi“. După antifonul al doilea urmează imediat „Unule născut“, rugăciune atribuită împăratului Iustinian. Între antifoane și după „Unule născut“ se zice cite o ectenie mică de 2 stări. Urmează apoi așa zisele *fericiri*, cintări cu textul luat din Noul testament, și anume din predica de pe mun-

te, care de obicei se zice la strană sau de cor în recitativ. Acestea sint înlocuite la diferitele serbători prin troparul (v.) zilei care se cintă încă după „Mintuiește-ne pre noi“ zis după scoaterea evangheliei. Aici, dacă servește un arhiereu, cadește prin biserică, în care timp corul întonează „Întru mulți ani“ sau *Is pola eti* (gr.: *Εἰς πολλά ἐτη*). După aceasta urmează imnul numit *trisagion* (v.) repetat de 4 ori, între ultimele ori întrerupt prin doxologia mică. Se citește în mijlocul bisericii apostolul după care corul întonează *aliluia*; preotul zice: „pace tuturor“ corul răspunde „și duhului tău“, iar diaconul suindu-se în anvon, anunță titlul evangheliei ce are a ceti, la care corul răspunde „Mărire ție Doamne“, repetat și după cetirea evangheliei. Aici se termină printr'o ectenie dublă prima parte, așa zisă *L. catehumenilor*, după care se începe, asemenea printr'o ectenie, partea a doua, *L. credincioșilor*. După ectenie corul cintă imnul numit *heruvic* (v.) în timpul căruia se aduc sfintele daruri și după care urmează o nouă ectenie care se încheie prin „Să iubim unul pre altul“ la care corul răspunde: „Pre tatăl, pre fiul ș. a“. Aici vine Crezul (v.) recitat la strană sau zis de cor de obicei în recitativ după care urmează răspunsurile începând cu „Mila păcei“, cari constituie rugăciunile proprii

a preparațiunii împărtășaniei și o serie de imne: „Cu vrednicie“, imnul serafinilor sau al victoriei: „Sfint, Sfint, Sfint“, „Pre tine te laudăm“ și *axionul* (v.) în lauda Maicei Domnului, imn care variază la diferitele serbători. Urmează citeva alte mici răspunsuri, o ectenie și în fine „Tatăl nostru“ asemenea recitat la strară sau cîntat de cor, cu care mai de mult se termina L. Astăzi după acesta, pe cînd în altar se taie anafora pentru a fi împărțită mulțimei, corul întonează „Unul sfînt“ și apoi imnul numit *kenonic* (v.) după care L. se termină printr'o serie de răspunsuri scurte și doxologia mică, zise de cor toate în recitativ.

Numele de *L. muzicală* sau *corală* se dă la colecțiuni de cîntări religioase, răspunsurile și imnele ce are a intona corul în timpul serviciului religios al liturgiei. Acestea, după natura vocilor corului căruia îi sînt destinate, sînt calificate de *bărbătești*, *mixte* ș. a. Cu textul în limba rusă există un mare număr de liturgii corale scrise de Bahmetef, Bortnianski, Ciaicovski, Davidov, Lvof ș. a. compozitori ruși, după cari s'au prelucrat primele liturgii corale apărute cu text român (I. Cartu, pentru 3 voci bărbătești, București 1865; G. Muzicescu, 2 liturgii într'un volum, pentru cor mixt, București 1869). Mai tirziu d.

G. Muzicescu publică o nouă L. acomodată la serviciul arhieresc, asemenea pentru cor mixt, și separat diferite alte imne originale destinate serviciului liturgic (concerte, heruvice, axioane, răspunsuri). Alți compozitori încă au publicat liturgii cu text român între cari: E. Wachmann (cor mixt, București, 1886), G. M. Ștefănescu (cor bărbătesc, București, 1894), I. Vorobkieviči (cor mixt, Viena 1890), G. Dima (cor bărbătesc, Sibiu 1896) T. Cerne (cor bărbătesc, Iași, 1897) ș. a.

Liluus (lat.) veche trompetă a cavaleriei romane. Muzeul Vaticanului din Roma posedă un astfel de instr. găsit în 1827 la Cervetri. Este un tub lung de alamă, aproape cilindric, lung de 1 m. 60 și curbat la extremitatea opusă celei prin care se suflă. Instr.-iștii se numeau *Liticians*. Augurii purtau o specie de baston analog prin formă, pe care-l numeau asemenea L., nume dat încă în Evul mediu, deși impropriu, la instr.-e cu tub conic, din familia vechielor cornete (v.). Bach în fine dă numele de L. cornului de vinătoare.

Liu sau *Lu* numesc Chinezii în general cele 12 sunete ale octavei, cari de altmîntrelea poartă fie care un nume particular. Intonațiunea acestor diferite sunete este fixată printr'o serie de tuburi de dimensiuni anumite, cari tuburi la rîndul

lor se numesc L. In fine cartea care conține preceptele și legile sacre ale muzicii chineze se numește *L.-L.*

Liuto (it.) = lăută (v.).

Livre (fr.) = carte. *Sur le L.* = pe carte, v. *Discantus. A. L. ouvert* = la deschiderea cărții, execuțiune la prima vedere.

Lo (it.), articolul bărbătesc întrebuițat înainte de cuvintele începind cu o vocala (l') sau cu s urmat de o altă consoană.

— una din silabele belgiane, și anume acea corespunzind lui *sol* (v. *Bobisatio*).

Lobgesang (germ.) = cînt de laudă, imn (v.).

Loco (lat. = în loc), expr. ce se pune mai cu samă în muzica de piano și indicînd că nu trebuie a mai ținea samă de indicațiunea transpozitoare de 8^a ce a figurat mai înainte, și a executa astfel în locul chiar indicat de note. În muzica pentru instr.-e de coarde se întilnește cite o dată această indicațiune după un pasaj executat în sunete armonice, sau numai pe o coardă.

Locrian, nume dat de autori la diferite moduri. Astfel pe cînd unii numesc L. modul reprezentat prin scara bazată pe *re* avînd pe *la* ca dominantă, care nu trebuie a-l confunda cu *fri-gianul* (v.), alții dau acest nume unui mod bazat pe octava naturală a lui *la*, avînd pe *re* ca tonică, mod ce nu trebuie a confunda cu *hipodorianul* (v.). Alții încă numesc L. seria ba-

zată pe *si* ca tonică și *fa* ca dominantă, care nu trebuie a-l confunda cu *mixolidianul*, în care *mi* ie tonică. În fine numele de L. se dă la unul din modurile transpuse ale vechilor Greci, numit încă *hipereolian*. Nici unul însă pare că n'a avut o întrebuițare practică.

Logaritmi *acustici* se numesc numere calculate astfel pentru a ușura măsura exactă a diferitelor intervale muzicale, determinînd de cite ori un interval luat ca unitate de măsură se cuprinde în intervalul dat. Cel întâi care a avut ideia acestor calcule a fost matematicul svițeran Euler, în sec. trecut. În practica muzicii intervalul luat ca unitate de măsură ie tonul; dar acesta are deosebite valori acustice, poate fi major sau minor, și chiar semi-tonul încă poate fi major, minor ș. a.

Astfel pentru calculele exacte nu se putea admite aceste intervale variabile și prea mari pentru această întrebuițare, și unitatea admisă a fost *coma*. Cele mai practice table de L. a. sînt acele ale lui Delezenne, calculate pe baza $81/80$, valoarea comei. Pentru a determina mărimea unui interval a cărui raport numeric îl cunoaștem, ie de ajuns a căuta în table logaritmul fie cărui termin al raportului și diferența între acești logaritmi ne dă numărul comelor cuprinse în acel interval. Astfel de calcule ne arată

cu cit în realitate ie mai mare semitonul diatonic ($^{16}_{15}$) decât semitonul cromatic ($^{25}_{24}$) în practică egalizate. În adevăr căutind în table logaritmele și oprindu-ne la patru decimale im:

$$\lg 16 = 223,1905$$

$$\lg 15 = 217,9952$$

$$\text{diferența } 5,1953$$

$$\lg 25 = 259,1161$$

$$\lg 24 = 255,8300$$

$$\text{diferența } 3,2861$$

cu alte cuvinte semitonul diatonic ie aproape cu 2 come mai mare de cit cel cromatic.

Ie de prisos a mai insista asupra avantajelor ce prezintă calculele logaritmice pentru acei ce se interesează de calculele exacte muzicale.

Longa (lat.), valoare de notă, a doua în mărime a notațiunii măsurate uzitată în Evul mediu, valorind $\frac{1}{2}$ sau $\frac{1}{3}$ dintr'o maxima. Figura ie iera un patrat negru cu o coadă în jos, la dreapta sau la stînga, după cum la rîndul ie se împărțește în 2 sau 3 breve, după cum prolațiunea iera perfectă sau imperfectă. Mai tirziu figura ie se schimbă, luînd forma unui dreptunghiu deșert cu o latură verticală prelungită. **Duplex-L.** ie numele dat anterior valoarei de notă numită în urmă maxima.

Longitudinale sînt calificate vibrațiunile corpurilor sonore cînd sînt realizate în sensul lungimeii acestor corpuri prin opoziție cu transversale cînd sînt

în direcțiune perpendiculară acestui sens. Vibrațiunile colonelor de aer în tuburile orgăi sau în instr.-ele de suflare sînt L.; acele ale coardelor, ale vergilor și ale lamelor metalice sau de alt material sînt transversale. Coardele sau vergile și lamele pot produce și vibrațiuni L., prin frecarea în sensul lungimeii lor, dar sunetele obținute sînt foarte slabe, astfel că această specie de vibrațiune nu ie aplicafă în practica muzicală.

Longo v. *Embankis*.

Lotos nume dat la vechii Greci ($\lambda\omicron\tau\omicron\zeta$) fluierelor făcute din tulpina plantei *lotus*, numite încă fluier *lotine*, și în general ori căru fluier, de unde denumirea de *lotax* ($\lambda\omicron\tau\omicron\zeta$) echivalind cu fluierar.

Lotues (fr.) specii de trompete uzitate în Franța în Evul mediu, în marșurile resboinice.

Loure (fr.) vechiu nume dat unei specii de cimpoi (v.) uzitat mai cu samă în Normandia. Tot astfel se mai numește o arie de dans, de o mișcare moderată, de un caracter serios, nobil, în măsură 3_4 sau 6_8 , cu ritmul fundamental.



accentindu-se bine timpul întăi cu care încep totdeauna diferețele ie fraze. Acest dans, probabil la origină o formă favorită vechiului cimpoi normand, ie considerat de unii ca o va-

rietate a dansului numit *Giga* (v.), din cauza timpului seu tare, totdeauna punctat. In fond însă, prin caracterul și mișcarea sa, are mai mare analogie cu așa numita *Sarabanda* (v.). Bach a introdus in unele din suitele sale părți in forma acestui dans.

Lovirea ie unul din modurile de provocare a mișcării vibratoare in corpurile sonore. Ie mai cu samă aplicat la instr.-ele cu membrane și la cele așa zise autofone (v. *Instrumente*). In unele instr.-e de coarde, încă acestea sint puse in vibrațiune prin L. La instr.-ele cu membrane L. ie practicată fie direct de mina liberă fie inarmată cu o baghetă, un ciocanaș sau chiar un mașu. La cele autofone sau de coarde L. se face sau de mină inarmată cu un ciocanaș sau prin mijlocirea unei claviaturii punând in acțiune o serie de ciocanașe cari produc L. Intru cit privește coardele, cele cari convin mai mult acestui mod de atac sint acele metalice, ca mai rezistente.

Tot o specie de L. ie și pișcarea (v.) coardelor, sau a lamelor metalice, deranjarea lor din pozițiunea de repauz prin ajutorul degetului sau al unui plectru, mod aplicat la un desul de mare număr de instr.-e de coarde.

Lovindă, se zice despre una din speciile de ancii (v.).

Lovit se întrebuințează une ori

vorbindu-se despre întâiul timp al factului.

Lovitură de arcuș se numește in instr.-ele de arcuș schimbarea direcțiunii in minuirea acestuia, sau simplu o mai puternică impulsione dată, deși conservind aceiași direcțiune; aceasta produce articulațiunea sunetului, fără de care sunetele ar trece oare cum unele din altele (v. *legat*). — In instr.-ele de suflare această articulațiune se obține prin *L. de limbă*, și in cînt prin *L. de glotă*, (v. *Laringe*) cari intrerup oare cum sunetul pentru a-l repeta sau a ataca un altul. — *L. de biciu* v. *Biciu*. — *L.-dublă* v. *Dublă-L.* Tot astfel se numește in Germania (*Doppelschlag*) grupetul (v. *Grupă*).

Lu v. *Liu*.

Ludr. specie de vechi corn de resboiu scandinav, format dintr'un tub conic de bronz întors in formă de S, astfel că pavilionul să treacă peste umărul executantului. Mai multe de aceste antice instr.-e, foarte bine conservate, s'au găsit la inceputul sec. 19 in cărbunăriile din insula Fionia. Au in general o lungime de 1 m. 70 cm. ceia ce le face a corespunde unui cornet natural in *sol*.

Ludus (lat.) = joc. In sec. 14, 15 și 16 s'a dat acest titlu, in Italia, la spectacole scenice cu subiecte alegorice sau mitice, însoțite de muzică și de o pompă mai mare sau mai mică in costumuri și decoruri, după cum

aveau loc în localuri sau în piețe publice sau în palatele princiare, date cu ocaziuni, de logodne, nunți sau alte serbări. Interpreții acestor piese jucau totdeauna cu o mască pe față, de unde numele ce s'a dat la piese analoge prin formă în Franța (*Masques*) în Anglia (*Masks*) și în Germania (*Mas-kenspiel*). Aceste piese sînt precursorii dramei muzicale, a operei, pe care o aduce începutul sec. 17, și care nu ie caracterizată decît prin introducerea monodiei. În Anglia acest gen de spectacole se mențină chiar și în sec. 17 și W. Lawes, N. Lanier, T. Campion, M. Lock ș. a. au scris muzica pentru un mare număr de *Masks*, și chiar *Acis și Galatea* de Händel în edițiunile primitive poartă titlul de *Mask*.

Ludi Magister sau *L. moderator*, titlul dat în secolii trecuți organistilor.

Ludi spirituali, nume dat în Italia celor întâi *mistere* sau *oratorii* (v.).

Lugubre (it.) = trist, întunecat, ca termen de expr.

Luil, denumire veche (fr.) a lăutei (v.).

Lu-ku v. *Ku*.

Lu-lu v. *Liu*.

Lunesc, epitet dat în general cîntecelor și compozițiilor de un caracter profan, prin opoziție cu acele de un caracter sacru, avînd relațiune cu religiunea și în special cîntecelor trătînd subiecte de dragoste.

Lumină se numește în fluierele cu gura cioplită tăietura practică în latura tubului, aproape de extremitatea pe unde se insufflă aierul, și de care acesta lovindu-se intră în vibrațiune producînd sunetul (v. *Fluier*).

Lundum, formă de cîntec popular în Brazilia și Portugalia.

Lunecă (a) se zice în jocul instr-elor cu taste trecerea lină a unui același deget de pe o tastă pe alta; mai cu samă la piano se practică aceasta în trecerea de la o tastă neagră la cea albă alăturată.

Lunga v. *Longa*.

Lungimea ie unul din factorii de la care depinde înălțimea sau gravitatea sunetelor, atît în instr.-ele de suflare, cit și în acele formate din coarde, lame sau vergi vibrante, căci una din legile vibrațiilor spune că numărul acestora ie în raport invers cu L. corpului vibrant. Astfel construcțiunea unor instr.-e de coarde (harpă, piano ș. a.) ie bazată pe această lege, și tot ținînd samă de densitate și, în proporțiuni mai slabe, de tensiunea relativă a coardelor (v. *Coardă*), L. ie principalul factor al variațiunei de înălțime a sunetelor lor. În instr.-ele formate din lame sau vergi vibrante L. ie singurul factor de care se ține cont, întrebunțîndu-se de ordinar lame sau vergi de aceeași grosime, formate din același material și ne diferînd

decit prin L. lor. Ie același lucru la instr.-ele de suflare, in care L. joacă rolul principal. Puterea suflului, bortele laterale și celelalte proceduri uzitate pentru a obține variațiunea de înălțime a sunetelor, se reduc la modificarea lungimeii colonei vibrante, sau la parcelarea acestei lungimi.

O simplă proporție ne poate da lungimea necesară unei coarde pentru a produce un sunet anumit, condițiunile de densitate, diametru și tensiunea rămânind constante. Asemenea și pentru lamele sau vergile vibrante. Intru cit privește însă instr.-ele de suflare. L. reală a tubului nu corespunde exact cu L. teoretică, care in practică ie mărită sau micșurată cu dublul diametru al tubului, după forma ce se dă pavilionului și alte considerațiuni privitoare la factura instr.-ală. Astfel L. teoretică fiind egală cu unda sonoră, care la rîndul ieii ie egală cu replegiunea sunetului (340) împărțită prin numărul vibrațiunilor, pentru un tub deschis care ne-ar da pe do_1 (de 129 vibrațiuni) ar trebui să avem:

$$L = \frac{340}{129} = 2 \text{ m. } 63 \text{ cm.}$$

un tub închis ar trebui să aibă o lungime pe jumătate: 1 m. 315 mm. In practică însă această lungime ie mai mare sau mai mică și formula ieii ie:

$$L = \frac{340}{n} + 2 d$$

in care n ie numărul vibrațiunilor sunetului fundamental și d diametrul mediu al tubului. Lus, vechie denumire (fr.) a lăutei (v.).

Lusingando, (it.) = desmierdind, ca termin de expr., ușor, fără accente pronunțate.

Luth (fr.) = lăută (v.) De aici denumirea de *luthier* dată factorilor de instr.-e de coarde in general și acea de *lutherie*, factura instr.-elor de coarde.

Lutine (fr.) specie de mică lăută, uzitată in sec. 16.

Luur, buciim (v.) norvegian, lung tub format din două bucăți de lemn scobite și legate prin bande de coajă de copac. De obicei are o lungime de aproximativ 2 m. și o extensiune cuprinsă între armonicele 2 și 8. N'are o îmbucătură separată și presiunea buzelor se exercitează direct asupra tubului.

Luz, vechie denumire (fr.) a lăutei (v.).

Ly.... v. Li...

VERIFICAT
2017

VERIFICAT
2007

VERIFICAT