

Dedicată genialului român, compozitorul George Enescu

Faust Niculescu

TEORIA MUZICEI

Volumul I

*Motto: „E imposibil de a nu
recunoaște puterea muzicii
și pentru că această putere
este foarte reală, trebuie
s'o întrebuințăm în educația
copiilor.”*

Aristotel



TEORIA MUZICEI

PARTEA I

Capitolul I



SUNETUL

§ 1. Sunetul ca și căldura, electricitatea, etc. este un produs al naturii, care diferă însă de acestea printr'un caracter esențial; nu se cunoaște pozitiv natura intimă a tuturor fenomenelor studiate în electricitate, căldură sau optică, pe când ale sunetului se cunosc pozitiv, căci el este rezultatul vibrațiilor.

§ 2. Încă de filozofii antici s'a remarcat că sunetul este rezultatul vibrațiilor unui corp sonor, căci acum 24 secole PITAGORA^{*)} a găsit relații numerice între sunete. El s'a servit de un instrument numit monocord, analog cu acela cunoscut azi sub numele de sonometru^{**)} și pe care-l vom studia în cursul nostru.

PITAGORA a avut fără îndoială presentimentul că se va făuri mai târziu o știință bazată pe experiența sa, prin legi precise, traducibile prin formule matematice: „Acustică” de azi.

§ 3. Nu ne vom ocupa în acest curs, de acustică, ci vom apela numai la câteva experiențe din acustică ce ne trebuiesc, pentru cunoașterea proprietății sunetelor, pe care le întrebuițăm în muzică, căci muzica este arta care se ocupă cu combinația sunetelor produse cu vocea sau cu diferite instrumente muzicale.

În acest scop va trebui să știm ce este o vibrație și cum ele produc sunetele.

§ 4. Pentru a ne face o idee de ce este o vibrație, e suficient să luăm

^{*)}Un celebru filozof grec, născut la „SAMOS” în anul 582 înainte de Cristos.

^{**)}Vezi descrierea lui la § 7 pagina 8, experiența C, fig. 6. -

CAPITOLUL II

NOTAȚIUNEA SAU SCRIEREA MUZICALĂ

§24. — *Fiindcă o ureche cu cât este mai bine conformată ori exercitată, cu atât ajunge să aprecieze cele mai mici diferențieri de intonații (mai acute sau mai grave,) ale sunetelor scării muzicale, desigur că a fost și este imposibil a se fixa numărul sunetelor, care constituiesc cele 3 registre ale acestei scări*

Pentru aceasta a trebuit să se creeze deci un alfabet, cu care să reprezentăm în scris sunetele muzicale în raport cu gradul lor de acuitate ce l ocupă în scara muzicală și tot odată să le putem intona, adică reda exact cu vocea sau cu diferite instrumente muzicale.

De aceea, s'a stabilit un număr de 7 sunete fixe, și determinate, care să servească ca puncte de plecare pentru toate combinațiunile artistice și chiar științifice ale sunetelor și în același timp, să se poată arăta în scris, pe rând toate sunetele ce pot cuprinde cele trei registre ale scării muzicale.) În acest scop s'a întrebuințat, după cum vom vedea**) tot vechiul monocord al lui PITAGORA perfecționat în sonometrul de azi.*

§25 — *Se crede că cel mai vechi alfabet muzical, pentru notarea sau scrierea muzicală a fost luat tot din literile alfabetului vorbirei, pentru că la Greci se găsește muzică scrisă astfel cu 700 de ani înaintea lui Cristos.***)*

Prin secolul al VII^{lea} și al VIII^{lea} se găsește muzică bizantină scrisă cu niște semne grafice, diferite linii drepte, oblice, curbe, etc, care se mai întrebuințează și azi, modificate însă, în muzică bisericească greco-orientală

*) La § 54.

**) La § 133-144 și Volumul II §7-14

***) Pentru a cunoaște istoricul semnelor de notațiune muzicală și diferențele lor transformări ce au suferit în demersul veacurilor, este necesar de a se citi: Cap. V din „La musique et les musiciens” de Lavignac; istoria muzicii de Fehis, etc. de care ce aci nu indicăm decât în treacăt, foarte sumar, istoricul notațiunii muzicale.

CAPITOLUL III

CHEILE

§ 58. — Cu ajutorul semnelor notațiunei muzicale învățate până acum nu putem încă ști care din notele scrise pe portativ reprezintă sunetul do, sol ori la, etc. și pentru aceasta a trebuit să se formeze alte semne numite chei.

Chiar pe timpul când sunetele erau reprezentate prin literile alfabetului vorbirii, sau prin semnele grafice ori proporționale (pătrate, romburi) și portativul format numai de o linie sau două, totuși se așează la începutul acelei linii una din literile F (fa), C (do) sau G (sol) ce reprezentau sunete fixe, după care se orienta numirea celorlalte semne ori note, care erau scrise pe acea linie, deasupra ori dedesubtul ei.

§ 59. — Pentru a scri toate sunetele grave, medii și acute ce se puteau emite de vocile umane sau diferitele instrumente, muzicienii acelor timpuri ajunseseră să se servească de 11 linii, scriind litera F, pe linia 4^a, litera C, pe linia 6^a și litera G pe linia 8^a.



§ 60. — Cum pe acest portativ de 11 linii era dificil a se distinge poziția ce o aveau notele, am văzut că s'a lăsat tot portativul de 4 linii apoi de 5 linii, iar în locul celorlalte linii s'au adoptat liniile suplimentare. În acelaș timp s'au menținut și cele trei litere, pe care le scriau la începutul portativului pe una din liniile lui, ca să determine numele notelor și tot odată și felul sunetelor, adică litera sau cheia se așează aceea, care era în conformitate cu sunetele ce voiau să reprezinte: grave, medii ori acute.



PARTEA II

CAPITOLUL I

MIȘCARE ALĂTURATĂ – MIȘCARE DEPĂRTATĂ

INTERVALE . GAMĂ .

§ 114. – Când citim sau auzim sunetele în ordinea numirei lor, adică:
DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI SAU SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO înseamnă
că aceste sunete merg ori se succed prin trepte sau mișcare
alăturată, iar când aceleași sunete le citim ori auzim pe sările

CAPITOLUL II

GAMĂ

§ 127. — O succesiune de 7 trepte dispuse prin mișcare alăturată, atât în suire cât și în coborâre, la care se mai adaugă a opta treaptă, adică octava primului sunet sau primei trepte, se numește Gamă.

Exemplu: Gama în suire

Al 8-lea sunet, care este repetarea treptei 1^a la o octavă superioară

Gama în coborâre

Al 8-lea sunet care este repetarea treptei 1^a la o octavă inferioară

Fiecare din aceste trepte mai au și următoarele denumiri^{*)}, după funcțiunea ce îndeplinesc în gamă și adică: treapta I^a se numește tonică; a 2^a supratonică sau contradominantă; a 3^a mediană; a 4^a subdominantă; a 5^a dominantă; a 6^a supradominantă; a 7^a sensibilă și a 8^a tot tonică fiind repetarea primei trepte. Exemplu:

Tonică Contradominantă Mediană Subdominantă Dominantă Supradominantă Sensibilă Tonică

1 2 3 4 5 6 7 8

Gama în suire

Gama în coborâre.

(aceleași denumiri)

§ 128. — Pentru a ne da seama de raporturile între treptele acestei game, vom apela din nou la monocordul lui PITAGORA, numit azi sonometru, grație căruia am văzut cum sunetul este produsul vibrațiilor unui

^{*)} Cauza pentru ce s'a mai dat aceste numiri treptelor unei game se va vedea în Volumul al II-lea, capitolul tonalității.

CAPITOLUL III

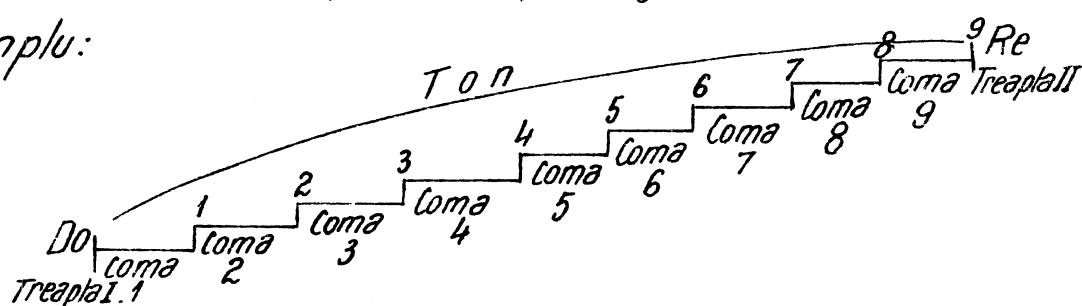
ALTERAȚII, ÎMPĂRȚIREA TONULUI. SEMITON DIATONIC ȘI CROMATIC.

NOTE ENARMONICE.

§ 148. — Am văzut că rapoartele dintre distanțele treptelor succesive ale gamei nu sunt egale, unele sunt mari numite tonuri, altele mici numite semi-tonuri și distanța cea mai mică perceptibilă urechei se numește comă, care este a noua parte dintr'un ton.

Prin urmare, tonul se împarte în 9 părți egale numite come.

Exemplu:



§ 149. — După cum între treptele gamei unele distanțe sunt mai mici, numite semitonuri și între fiecare ton urmează, bineînțeles, să mai avem și alte sunete intermediare la distanță de un semiton, cum de altfel am constatat prin experiența dela § 129 pentru aflarea armonicelor.

Pentru reprezentarea în scris a acestor sunete intermediare, se întrebuințează aceleași numiri de sunete și aceleași forme de note, la care se mai adaugă înaintea lor alte semne numite accidenți sau semne de alterații.

§ 150. — Prin urmare : alterații sau accidenți se numesc semnele, care se așază înaintea notelor naturale*) pentru a le ridica ori coborâ sunetul cu un semiton.

§ 151. — Avem 3 accidenți principali : 1) # Diezul (care derivă dela cuvântul grec „diesis” ce înseamnă a împărți); 2) b Bemolul și 3) ♮ Becarul

*) Notele nealterate se mai numesc și note sau sunete naturale.

CAPITOLUL V

CALIFICAREA SAU SPECIILE INTERVALELOR

§ 172. — Am văzut că, între treptele unei game diatonice, intervalele nu sunt egale deși numele lor este același, ceea ce înseamnă că și celelalte intervale nu toate vor fi egale, chiar de vor avea același număr de trepte.

Exemplu:

Staff 1: *Tertă* (3-lea) intervals. Between do-mi and sol-si, there are 2 tones (1 ton, 1 ton). Between re-fa and si-re, there is 1 tone and 1/2 (1 ton și 1/2). Between mi-do and do-la, there are 3 tones and 2 semitones (3 tonuri și 2 semitonuri).

Staff 2: *6-lea* (6-lea) intervals. Between do-mi and sol-si, there are 4 tones and 1/2 (4 tonuri și 1/2 ton). Between re-fa and si-re, there are 3 tones and 2 semitones (3 tonuri și 2 semitonuri).

În primul exemplu vedem că: între do-mi; sol-si; re-fa; si-re avem intervale de tertă, însă între do-mi avem 2 tonuri ca și între sol-si, pe când între re-fa și si-re avem câte un ton și 1/2, iar în exemplul al 2-lea avem intervale de sextă, însă între do-la avem 4 tonuri și 1/2, pe când între mi-do avem 3 tonuri și 2 semitonuri, de unde rezultă că, intervalele deși au același număr de trepte sau aceeași denumire, totuși avem mai multe specii de: secunde, tertă, quarte, etc. și pentru a le deosebi s'a adăugat pe lângă numele lor următoarele calificative:

Major (mare), minor (mic), just sau perfect, mărit și micșorat.

Se mai întrebuințează foarte rar și calificativele: submicșorat și supramărit.

§ 173. — Secunde, tertă, sextă și septimă pot fi: majore, minore, mărite, micșorate, supramărite și submicșorate, niciodată juste.

§ 174. — Quarte, quinte și octave pot fi: juste sau perfecte, mărite, micșorate, supramărite și submicșorate, niciodată majore și minore.

PARTEA III
SEMNELE DE DURATĂ –
CAPITOLUL I

PAUZE

§ 198. – După cum în alfabetul vorbirii avem niște semne de punctuație care ne indică diferite opriri, tot astfel și în muzică, punctuația muzicală este reprezentată prin niște semne numite pauze, care ne indică durata întreruperii sunetului.

§ 199. – Am văzut că, pentru a arăta diferitele durate sau valori ale unui sunet, s'au format 7 figuri de note (§ 36) și că fiecare din aceste forme valorează pe jumătate din valoarea notei ce o precede (§ 39); prin urmare și aceste întreruperi ale sunetelor numite pauze sunt exprimate tot prin 7 figuri, pentru ca fiecare să corespundă cu una din cele 7 figuri de note. Exemplu:

o	Nota întreagă	corespunde cu pauza de notă întreagă: —	ce echivalează cu $\frac{1}{1}$
p	Doimea	„ „ „ „ doime : — —	„ „ „ $\frac{1}{2}$
q	Pătrimea	„ „ „ „ pătrime : — — — — sau — — — —	„ „ „ $\frac{1}{4}$
c	Optimea	„ „ „ „ optime : — — — — — — — —	„ „ „ $\frac{1}{8}$
d	Seasesprezecimea	„ „ „ „ seasesprezecime : — — — — — — — — — —	„ „ „ $\frac{1}{16}$
e	Treizecidoimea ...	„ „ „ „ treizecidoime : — — — — — — — — — — — —	„ „ „ $\frac{1}{32}$
f	Seasezecișipatrupătrimea	„ „ „ „ 64 pătrime : — — — — — — — — — — — — — — — —	„ „ „ $\frac{1}{64}$

Notă. Din cele ce preced observăm următoarele:

1.) Pauzele au același nume ca și notele cu care sunt egale în durată sau valoare și că deosebirea constă numai în aceea, că se adaugă înaintea acestor nume, cuvintele: pauză denotă întreagă. etc;

2.) Pauza de notă întreagă și de doime au aceeași formă și deosebirea constă numai în cea că, pauza de notă întreagă se așază sub linie iar cea

CAPITOLUL IV

MĂSURA

§ 216. – Am văzut că în muzică diferitele durate ale sunetelor le exprimăm prin cele 7 figuri de note, care se mai pot modifica prelungindu-se, dacă întrebuițăm : punctul, legato sau coroană^{*)}, ori se mai pot scurta cum vom vedea mai târziu.

§ 217. – Pentru măsurarea acestor diferite durate ale sunetelor s'a stabilit că unitatea de măsură, adică de durată, să fie indicată prin 2 mișcări ale mâinii : una în jos și alta în sus (fig 13). Suma acestor mișcări făcute cu mâna absolut egale, ca și bătaia unui pendul, se numește măsură

§ 218. – Știind că nota întreagă reprezintă unitatea de valoare a sunetelor înseamnă că :

Pentru durata unei măsuri întregi vom întrebuițta $\circ$ sau — = 2 bătai.

Pentru durata unei jumătăți de măsură vom întrebuițta ρ sau — = 1 bătae.

Pentru durata unei $\frac{1}{4}$ de măsură vom întrebuițta ρ sau λ = $\frac{1}{2}$ din bătae sau 2 pătrimi la o bătae. etc...

§ 219. – Din cele de mai sus am putut deduce că : măsura înseamnă împărțirea duratei sunetelor în părți egale, cum știm însă că o melodie, sau o bucată de muzică oarecare, nu este decât o succesiune de sunete ale căror durate nu pot fi toate egale, vedem că orice fel de bucată de muzică trebuie s'o împărțim în grupe de valori egale (note sau pauze) astfel ca fiecare grupă să corespundă cu o măsură întreagă.

Prin urmare, împărțirea unei bucăți de muzică în grupe de valori egale se numește măsură.

§ 220 – Fiecare din aceste grupe se va numi așa dar măsură și sunt separate între ele printr-o linie verticală, care traversează portativul,

^{*)} Vezi § despre coroană.

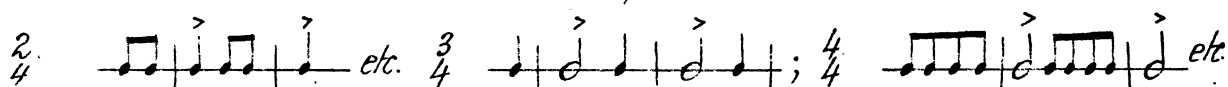
CAPITOLUL VI

ACCENTELE — RITMUL

§ 304. — Accentul este punctul de plecare al melodiei, adică modul de a exprima sunetul dându-i diferite gradațiuni de : culoare, intensitate, acuitate și durată.

§ 305. — În toate limbile pronunțarea cuvintelor este caracterizată prin diferite variațiuni de durată, intensitate sau acuitate ale accentelor ce se dau silabelor și care formează ritmul unei limbi.

Tot ce se mișcă în natură are un ritm : mersul omului, respirația, pulsul, etc. ca și ordinea în care se succed sunetele,*¹) într'un timp precis și măsurabil, formează un ritm.**²) Exemple :



§ 306. — Ca și melodia, care reprezintă partea ideală a muzicii, fiind formată din succesiunea sunetelor și ca armonia, care reliefează și îmbracă melodia, reprezentând știința muzicii, fiind formată din succesiunea acordurilor, ritmul este unul din elementele constitutive ale muzicii, pentru că el presupune melodia sau viceversa, adică el este structura, elementul ei, care contribuie a marca caracterul bucăței de muzică.

§ 307. — Ritmul fiind expresiunea sentimentului uman, adică accentul dinamic, estetic și emotiv al frazeologiei muzicale, n'are nici o legătură cu simetria convențională a accentuării timpilor unei măsuri, fiindcă ritmul în muzică

*¹) Ritmul nu trebuie considerat ca o particularitate a limbei și muzicii, îl are toate artele : poezia, pictura și sculptura, dansul, care nu este decât materializarea mișcării ritmice, gestul muzicii, cum foarte bine l-a definit Ch. Beauquier în tratatul său de „Filozofia muzicii” —, arhitectura, sub diferite forme ori formule ritmice proprii naturei lor. În mecanică există, de asemenea, ritmul, pentru că se știe că ceasornicul sau motorul unei mașini, când își pierde mișcarea ritmică s'a stricat, stă. —

**²) Pentru aprecierea ritmului în muzică trebuiesc cel puțin trei sunete (note), dintre care unul poartă un accent (de obicei cel din urmă, mai rar primul), pentru că două sunete ne indică numai numărul și succesiunea sunetelor ca durată și acuitate.

CAPITOLUL VII

DURATA ABSOLUTĂ ORI TEMPO SAU MIȘCARE

- § 327. – Am văzut, că timpii unei măsuri sunt exprimați prin valori (note sau pauze), care au între ele o valoare relativă, fiindcă știm numai că într-o măsură de 4 timp, de exemplu, nota întreagă durează 4 timp, că doimea este egală cu 2 timp și pătrimea cu un timp; nu știm însă durata exactă, absolută a fiecărui timp, fie că este reprezentat printr-o notă întreagă, doime, pătrime sau optime, adică gradul de iuteală (mai repede sau mai încet) care trebuie dat timpilor unei măsuri.
- § 328. – Numai tempo sau mișcarea determină durata absolută a diferitelor valori ce pot avea timpii unei măsuri.
- § 329. – Pentru ca un ritm să fie bine caracterizat este absolut necesar ca să-i se dea mișcarea justă fiindcă altfel s'ar pierde caracterul propriu al bucăței de muzică ce am executat.
- § 330. – Prin urmare, tempo sau mișcarea are o importanță capitală în muzică, fiindcă reprezintă gradul de iuteală cu care trebuie să executăm o bucată de muzică.
- § 331. – Diversele gradațiuni de mișcare sau tempo se indică de obicei *) prin niște cuvinte italienești, care se așează la începutul bucăței de muzică deasupra portativului și dintre cele mai principale ar fi următoarele:

Adagio sau Largo	înseamnă o mișcare înceată de tot, grea, largă		
Andante	„	„	mai puțin largă, încă înceată
Moderato	„	„	moderat
Allegro	„	„	vesel
Presto	„	„	repede, vioaie

- § 332. – Între aceste 5 mișcări principale mai există însă o mare varietate de

*) Multi autori germani obișnuiesc ca tempo să-l indice prin termeni germani după cum se vede la § 332.

indicați la o bucată uarecare de muzică ? 600. Care termeni exprimă o-
dată cu tempo și caracterul bucății ? 601. Mai avem și alți termeni cu care
să modificăm aceste gradațiuni de tempo sau mișcări ? 602. Ce înseamnă
And^{te} cantabile ? Dar All^o agitato ? 603. Putem scri Adagio con fretta ? 604.
Ce înseamnă Rubato ? Dar tempo giusto ? 605. Ce înțelegem prin : Ritardando,
Rit, Polacca, Calando, etc ? 606. Care adverbe mai pot modifica termenii di-
feritelor mișcări ? 607. Ce deosebire este între coroană și punctul de oprire ?
608. Ce înseamnă coroana ? Dar punctul de oprire ?

EXERCITII DE SCRIS. 609. Să se modifice termenii indicați la § 332 cu
unii din termenii arătați la § 334 scriind în dreptul lor semnificarea.

PARTEA IV

SEMNELE DE EXPRESIUNE

CAPITOLUL I

FRAZAREA

§ 346. — Noțiunile învățate până aci, în acest tratat, ne sunt suficiente pentru
a face o lectură muzicală din punct de vedere al intonației și duratei sune-
telor ; ori o bucată de muzică nu este decât un discurs muzical și după cum
un discurs literar ca să fie înțeles, nu este suficient să citim numai cuvintele,
ci trebuie să i se observe punctuația, tot astfel și la executarea unei bucăți
de muzică, ca să nu fie neînțeleasă, ne animată, fără viață și fără culoare,
trebuie să-i luăm în seamă punctuația sa.

§ 347. — Interpretul unei bucăți de muzică deci, ca să intereseze auditorul
său asupra compoziției ce-o execută, trebuie să fie înțeles și pentru a fi în-
țeles trebuie să fie clar, ori acest lucru se poate obține numai dând expre-
siunea proprie acelei bucăți.

Dedicată genialului român, compozitorul George Enescu

Faust Niculescu

TEORIA MUZICEI

Volumul II

*Motto: „E imposibil de a nu
recunoaște puterea muzicii
și pentru că această putere
este foarte reală, trebuie
s'o întrebuițăm în educația
copiilor.”*

Aristotel

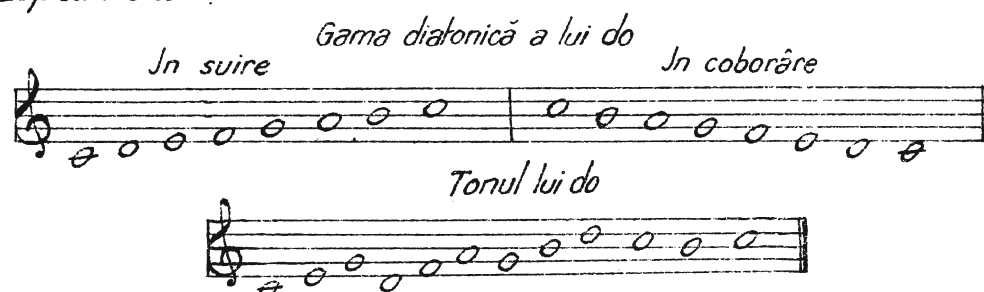


TEORIA MUZICEI

PARTEA V^a Capitolul I^u

Tonalitatea

- §1. Cuvântul *ton*, ne amintim că înseamnă cea mai mare distanță dintre treptele alăturate ale gamei și prin prescurtarea cuvântului *tonalitate*, el mai exprimă totalitatea treptelor unei game, oricare ar fi ordinea prin care ele se succed.
- §2. Diferența dintre gama diatonică a lui *do* și *tonul* sau *tonalitatea* lui *do* va consta numai prin aceea că, în gamă sunetele se succed prin mișcare alăturată (atât în suire cât și în coborâre), pe când în *tonul* lui *do* sunetele nu urmează nici-o ordine în succesiunea lor, adică se pot succede prin mișcare depărlată și alăturată.



- §3. *Tonalitatea prin urmare, înseamnă legile după care s'au constituit gamele în raport cu sunetul fundamental.*
- §4. Știm că din timpurile cele mai vechi, s'a creat un alfabet muzical cu ajutorul căruia muzica să poată fi exprimată în scris și executată cu vocea, sau cu diferite instrumente. În acest scop s'a ales un număr fix și determinat de 7 sunete din totalitatea sunetelor scărei muzicale și care au servit ca puncte de plecare pentru toate combinațiunile artistice ori științifice, în conformitate cu gradul de cultură al acelor timpuri, din care cauză chiar au fost diferite tipuri (sisteme) de game.

Nu ne vom ocupa de rapoartele succesiunii sunetelor ce constituiau gamele epocilor trecute,* ci vom studia numai legile tonalității sistemului muzical de azi, care cuprinde 3 genuri: *genul diatonic*, *genul cromatic* și *genul enarmonic*.

* Gamele acelea se mai găsesc și azi în cântecele liturgice ale cultului greco-oriental numite „psaltichie” și ale cultului cablic numite „plain-chant”. Ele constau din cele 7 sunete care se întreburează și în muzica de azi. Fiecare gamă avea ca tonică una din aceste 7 sunete dela care urmau celelalte trepte. Așa dar, tonurile și semitonurile erau aranjate diferit în toate gamele și de aceea fiecare gamă s'a mai numit *mod*. Cuvântul *mod*, care se menține și în muzica modernă de azi, după cum vom vedea la § 37, derivă prin urmare dela acele game.

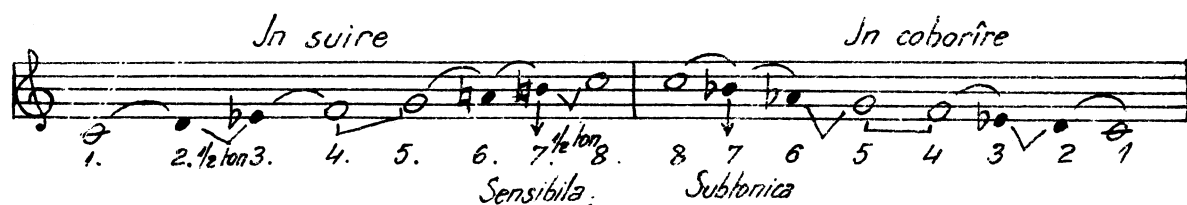
CAPITOLUL VIII

Gama minoră melodică.

§ 56. Gama minoră armonică este cea mai uzitată azi, de oarece am văzut că gama naturală prezintă neajunsul de a se asemana, din cauza treptei a 7^a (si b) cu o gamă majoră din altă tonalitate și totodată acea treaptă nu are nici calitatea de notă sensibilă.

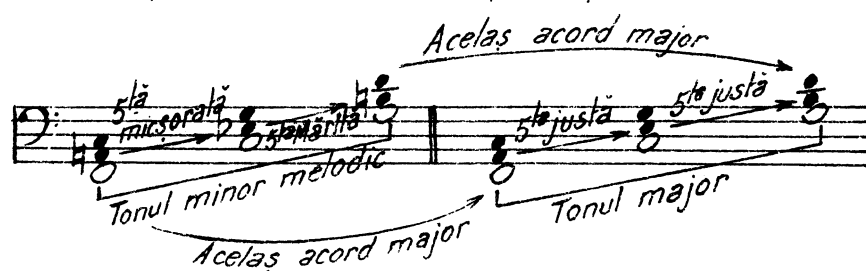
Cum gama minoră armonică are însă între treapta 6^a și a 7^a (la b - si b) o secundă mărită, ce formează un contur melodic mai puțin natural, din care cauză e cam grea de intonat; teoreticienii muzicii au modificat și această gamă minoră armonică ridicând, în suire, sunetul treptei a 6^a (la b) cu un semiton cromatic făcând-o la $\sharp$, pe care au numit-o gama minoră melodică, iar în coborîrea acestei game au suprimat ambele alterări (la $\sharp$ și si $\flat$) lăsându-le ca și în gama minoră naturală, adică treapta 7^a să nu mai aibe calitatea de notă sensibilă, dându-i numele de subtonică. Exemplu:

Gama minoră melodică.



§ 57. Prin urmare, gama minoră melodică* cuprinde ca și gama majoră 5 tonuri și 2 semitonuri diatonice, care se află în suire între treptele: 2-3 și 7-8 și în coborîre între treptele: 5-6 și 2-3.

§ 58. Prin introducerea sunetului la $\sharp$ în gama minoră se distruge și mai mult raportul de quinte juste, ce existau între notele modale ale acestei game, de oarece astfel avem o quintă micșorată și apoi o quintă mărită. Exemplu:



§ 59. Din acest exemplu vedem că pentru formarea gamei minore melodice s'a mai

*) În multe tratate se mai numește și gama minoră modificată titlu ce n-are nici un sens, fiindcă și gama minoră armonică e tot o gamă modificată a gamei minore naturale, adică a a. celeia care este rezultată din fenomenele acustice.

minor; fa minor; sol minor armonice și melodice cât și din gamele majore: fa#; mi#; sol și fa.

CAPITOLUL X Game relative. -

§ 64.. Am văzut la formațiunea modului minor că a trebuit să modificăm treapta 7^a a gamei minore naturale (exemplul nostru gama do minor), prin ridicarea ei cu un semiton cromatic, ca să nu semene cu gama majoră a lui mi b, care are aceleași sunete bemolizate în constituția ei ca și do minor. Exemplu:

Gama mi b major

Aceiași armură

" do minor

§ 65.. Din acest exemplu putem ușor deduce că : 1) Pe treapta 6^a a oricărei game majore se constituie o gamă minoră, formată din aceleași sunete ca și gama majoră a cărei do-minantă a fost urcată cu un semiton cromatic spre a deveni treapta 7^a (nota sensibilă*) a gamei minore. Exemple :

Armura egală la ambele game:

Do major

La minor

Idem

Mi b major

Do minor

Idem

Fa # minor

La major

2) Armura la aceste game este aceeași fiindcă alterația treptei a 7^a din modul minor, nefiind diatonică ci cromatică, nu poate face parte din armură.

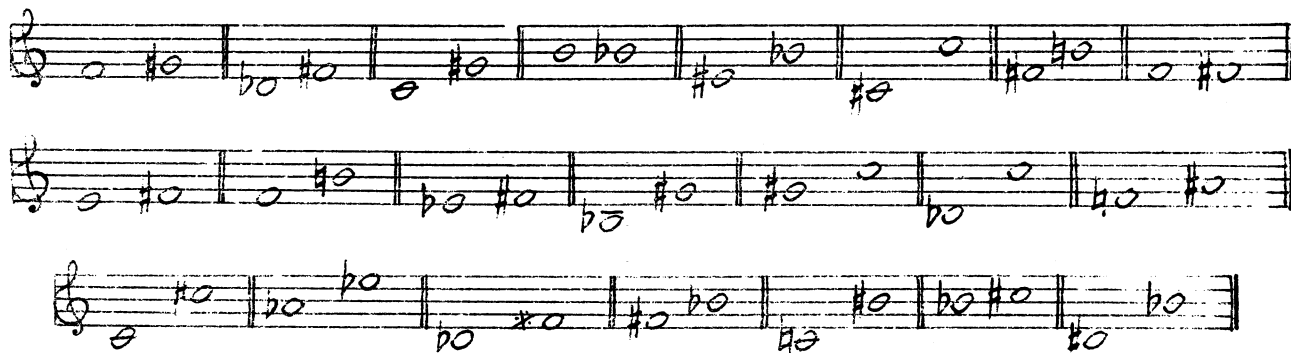
§ 66.. Pentru a califica raportul atât de asemănător între sunetele acestor 2 game, dintre care una e majoră și alta minoră, li s'a dat numele de game relative.

§ 67.. Tonalitatea minoră, constituită pe treapta 6^a a tonalității majore, având

* Nota sensibilă din modul minor armonic se mai numește și nota caracteristică a modului minor, fiindcă este singura notă care diferă de notele modului relativ major.

într-o gamă majoră sau minoră? 329. Ce notă cromatică avem în suire între treapta 4-5 a gamei cromatice do minor?, dar între treapta 1-2 a gamei cromatice la minor? etc. 330. Care intervale se numesc cromatice? 331. Ce intervale se găsesc numai în gamele cromatice?

Exerciții de scris. 332. Să se indice deasupra fiecărei măsurii, din următoarele portative, intervalele cromatice și diatonice prin cuvintele: int-cr și int-diat:



333. Să se formeze gama cromatică do minor în suire și coborîre, indicînd prin litera d notele diatonice, iar deasupra notelor cromatice numele tonalității din care face parte.

334. Să se formeze gama cromatică la major în suire și coborîre, scriind deasupra fiecărei note cromatice tonul din care acea notă face parte.

CAPITOLUL XV

Intervale și Game enarmonice.

§ 92. Am văzut la § 158 din vol. I, că diferența de o comă ce este între do# și reb azi nu mai există la instrumentele cu sunete fixe (pian, orgă, etc), fiindcă acestea 2 note s'au înlocuit printr-o singură notă, care este numai cu 1/2 comă mai sus decât reb și cu 1/2 comă mai jos decât do#, așa că această diferențiere s'ar mai putea face numai cu vocile bine exercitate sau cu instrumentele de coarde cu arcuș, ale căror sunete nu sunt fixate în mod mecanic.

§ 93. Stabilindu-se, prin urmare, definitiv identitatea absolută a două sunete cu nume diferit și diferențiate numai printr-o comă (§ 159. vol. I), pe care le-am numit note sau sunete enarmonice*), ne putem și mai mult da seama că într'adevăr, toată teoria muzicii de azi se bazează pe sistemul gamelor temperate.

§ 94. Știind că: do# - reb; reb - do; do# - re; si# - reb, etc. se numesc note

*) Se mai numesc și note sau sunete sinonime.

armura unor tonuri oarecare crește, numărul bemolilor al gamelor lor enarmonice descrește și viceversa? 348. Cu cât este egal numărul diezilor și bemolilor dela armura a 2 tonuri enarmonice (cu cât este egal^{*)} și de ce? 350. De ce nu se pun la armura unui ton dublu-diezii sau dublu-bemolii care îi are în constituția lor? 351. Ce implică, într-o bucată de muzică, trecerea dela o notă la enarmonica ei? 352. De ce spunem că genul enarmonic este complimentul sistemului tonal modern? 353. Câte genuri avem prin urmare în muzica de azi? 354. Câte tonuri enarmonice are tonul do major și care sunt? 355. Câți diezi sau bemoli au tonurile enarmonice ale lui do major? 356. Care este tonul enarmonic al lui mi b minor?, dar al lui sol # minor? 357. Care este tonul relativ major al tonului enarmonic al lui fa minor? 358. Care este tonul enarmonic al lui la # minor?, dar al lui mi #, re b și si # major? 359. Dacă re minor are un bemol la armură ce armură va avea re # minor? 360. Dar si b minor ce armură va avea, dacă si minor are 2 diezi? 361. Dacă fa b major are 8 bemoli ce armură are enarmonicul său?

Exerciții de scris. 362. Se vor scri gamele enarmonice ale tonurilor: fa minor, do minor, la b major și mi major.

PARTEA VI Modulație..

§ 100. - E ușor de închipuit că o bucată oarecare de muzică, dacă ar fi scrisă în aceeași tonalitate, dela început până la sfârșit, ar pierde interesul, atenția auditorului, fiindcă ar fi prea monotonă.

Pentru acest cuvânt, compozitorul trebuie, ca în decursul bucatăi de muzică ce scrie, să schimbe tonul sau modul.

§ 101. - În general, o bucată de muzică trebuie să înceapă și să sfârșească cu acelaș ton; poate însă să se termine și cu omonimiul său major ori minor, adică, dacă a început cu do major să sfârșească cu do minor sau viceversa.

§ 102. - Tonul cu care începe și se termină o bucată de muzică se numește ton principal,^{*)} iar tonurile, prin care a trecut acea bucată, se numesc tonuri secundare sau auxiliare.

*) Mulți autori indică la bucată sa de muzică și numele tonului principal, adică îi spune: Concert în re major, Nocturnă în fa minor, etc., aceasta nu înseamnă însă că în acel concert persistă tot timpul numai tonul re major sau în nocturnă numai fa minor, ci numai că acele bucăți încep și linesc cu tonul indicat.

**) Tot ce este în paranteză nu se mai citește.

PARTEA VIII

Ornamente sau Broderii - Abreviațiuni.

CAPITOLUL I

Note de pasaj. Anticipație. Broderie și Echappée.*)

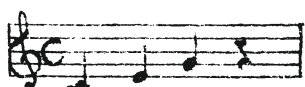
§ 135. Ne amintim că în orice tonalitate avem note stabile, care concurează la formațiunea tonului și note mobile care caracterizează modul (§ 45 și 46), note ce aparțin celor trei acorduri tonale și care sunt absolut indispensabile oricărei melodii.

Am văzut însă că o melodie, pe lângă notele care fac parte integrantă din cele 3 acorduri tonale, mai conține și alte note streine acestor acorduri, care deși nu-i sunt absolut indispensabile (adică pot fi omise fără a altera fondul melodiei), totuși fără ele acea melodie ar fi cam monotona, rece, lipsită oarecum de nobleță, de grație.

§ 136. Notele unei melodii, care fac parte integrantă din acordurile întrebuintate se numesc note reale sau esențiale, iar notele streine acelor acorduri se numesc: note de pasaj, broderii, anticipații, echappée (citește esapé), apogiaturi, note d'agrément sau ornamente melodice, adică note a căror funcțiune este numai de a da mai multă grație, viață, eleganță, expresiune, părții melodice a unei bucăți de muzică.

§ 137. Nota sau notele streine armoniei ce sunt puse între două note reale, prin trepte alăturate diatonice ori cromatice fie în suire sau în coborîre, se numesc note de pasaj. Exemple:

Note de pasaj
prin trepte alăturate diatonice.



Notele reale ale melodiei

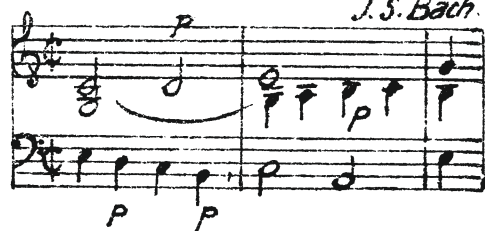
Note de pasaj
prin trepte alăturate diat. și cromatice



Notele reale ale melodiei



§ 138. Notele de pasaj dau melodiei o formă mai elegantă, mai naturală și se pot întrebuinta și între celelalte părți care acompaniază melodia, tot pentru același cuvânt. Exemplu:



*)

Se citește : esapé.

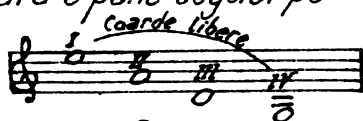
PARTEA IX^a

Diapazonul și forma diferitelor instrumente. Transcripția.

§ 178. Ne amintim, din volumul I § 13, că materialul muzical poate fi produs de 3 categorii de instrumente și anume: instrumentele de vânt sau de suflat, în care intră și vocile umane (§ 77 al. I. vol. I); instrumentele de coarde și instrumentele de percusiune. De asemenea știm că, pentru a se întrebuiți numai portativul de 5 linii (în locul celui general de 11 linii) și un număr foarte mic de linii suplimentare, s'a imaginat în acest scop sistemul celor 7 chei, cu ajutorul cărora să putem reprezenta diapazonul (întinderea) vocii ori a instrumentului cu care executăm o bucată de muzică.

§ 179. Diapazonul sau registrele diferitelor voci, cât și cheile care le pot reprezenta s'au indicat în paragrafele 87-96 din volumul I, tot asemenea și instrumentele ale căror registre se pot scrie cu aceleași chei, nu s'a indicat însă forma și diapazonul fiecărui instrument în parte, de aceea arătăm, mai jos pe rând, forma și diapazonul instrumentelor citate în acele paragrafe.

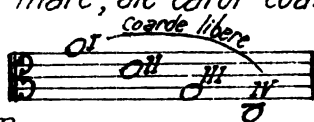
§ 180. Vioara instrument de lemn cu 4 coarde făcute din mătă de berbec (Fig. 1), dintre care a 4^a coardă e înfășurată cu un fir metalic. Ele se întind cu ajutorul unor șuruburi de lemn și când sunt libere, adică fiind alinse numai cu arcușul fără a pune degetul pe ele, sunt acordate în 5^{te}, astfel:



iar diapazonul vioarei are următoarea întindere:



§ 181. Viola sau Alto (Fig. II^a), instrument de lemn cu 4 coarde ca și vioara, însă este o vioară ceva mai mare, ale căror coarde sunt acordate cu o 5^{te} mai jos decât ale vioarei, adică:



Viola, după cum știm,

întrebuițează pentru sunetele înalte și cheia de



sol de pe linia II^a de aceea diapazonul ei îl vom reprezenta prin cele 2 chei (de do linia 3^a și sol linia 2^a).



Vioara (înălțimea 0.66)

Fig. 1



Arcușul (lung. 0.75)



Alto sau Viola
Fig. II (înalt. 0.66)



Arcușul (lung. 0.74)

pe care însăși construcția, factura aceluia instrument o produce și adică, tonalitatea în care vom scrie acea bucată va trebui să fie cu un ton, ori mai multe tonuri, mai sus sau mai jos decât notele reale pe care acel instrument le emite. De pildă, pentru ca un clarinet în si b și un corn englez să execute cu pianul o melodie scrisă în do major, acea melodie va trebui transcrisă pentru clarinetul în si b cu un ton mai sus (în re major), fiindcă știm că sunetele reale emise de acest instrument sunt cu un ton mai jos decât notațiunea pentru pian, iar pentru cornul englez va trebui transcrisă cu o 5^{ta} mai sus (în sol major), de oarece sunetele reale pe care el le redă sunt cu o 5^{ta} mai jos decât notațiunea pianului. Și, pentru a ne da seama de acordurile întrebuintate, ne dăm ușor seama că notațiunea clarinetului vom citi-o presupunând cheia de tenor, iar notațiunea cornului englez vom citi-o presupunând cheia de mezza-sopran. Din cele 2 măsuri scrise aci pentru orchestră pe care le-am luat din opera în 3 acte „Aleodor” compusă de colegul meu dela conservator, D^l Victor Gheorghiu, ne putem da seama și mai mult de cele spuse asupra transcripției, fiindcă pe lângă notațiunea fiecărui instrument din partitura de orchestră, alăturat se vede notațiunea reală emisă de fiecare instrument pe care apoi am redus-o la pian, adică: am suprimat notele care se repetau la diferite instrumente și apoi am apropiat unele de altele sunetele acordului ce nu se mai repetau, așa că am obținut reducția lor spre a fi executate cu pianul cum arăță dedesuptul notațiunei reale emisă de fiecare instrument.

- Sfârșit -