

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

GRAFOART



REFERAT

Subsemnatul, Alfonso Castaldi, profesor de armonie, contrapunct și compoziție dela Conservatorul de muzică din București, încredințez că, citind tratatul de „TEORIA MUZICEI” al Domnului Faust Nicolescu, secretar și profesor la acest Conservator, — pentru uzul Conservatoarelor de muzică și cursul superior al Seminariilor, Școalelor normale și licee, am constatat următoarele :

Autorul n'a uitat nimic din ceia ce este absolut necesar de a conține un manual de Teorie muzicală, mai ales că a tratat și partea științifică a acestui curs într'un mod succint și foarte clar, așa că poate fi pricepută de oricine fără alte pregătiri în acest scop, ceia ce face ca acest tratat să fie unic în felul său.

Toată materia acestui curs este împărțită și tratată într'un mod absolut pedagogic, așa că ar putea un elev învăța și singur, grație mai ales exercițiilor orale și de scris ce însoțesc fiecare capitol.

Acest tratat va fi mijlocul de a se unifica învățământul Teoriei Muzicii în Conservatoarele noastre de muzică, lucru absolut necesar și imposibil de realizat până azi din cauza neexistenței unui tratat de Teoria Muzicii. Pentru aceste considerente găsesc ca o datorie de a-l recomanda Onor Minister, pentru a fi aprobat ca manual de Teoria Muzicii pentru uzul Conservatoarelor de muzică etc. și a da Domnului Nicolescu tot ajutorul necesar pentru a-l tipări, ca astfel să dispară mai degrabă neajunsurile ce dăinuiesc de ani de zile din lipsa unui astfel de Tratat. —

21 Aprilie 1924

București

(ss) ALFONSO CASTALDI

Nu pot decât să confirm pe deplin ceea ce spune colegul meu profesorul Alfonso Castaldi despre tratatul de Teoria muzicii al Domnului Faust Nicolescu, și găsesc într'adevăr că trebuiesc obținute fondurile necesare pentru ca această lucrare să fie publicată și adoptată cât de curând.

(ss) GEORGE ENESCU

București, în 24 Mai 1924

Cartea de Teoria Muzicii a Domnului Faust Nicolescu, e prima lucrare didactică românească serioasă.

În ea găsim toate problemele teoriei moderne.

Expunerea teoretică, exemplele practice cât și claritatea stilului, o face lesne de înțeles.

Felicităm autorul, iar cartea o recomandăm călduros.

București. 2 Iunie 1924

(ss) I. NONNA OTESCU

PREFATĂ

Este indiscutabil că îndrumătorul teoretic și practic a oricărui învățământ e învățământul primar, fiindcă cunoștințele căpătate de individ în acest învățământ formează baza, de soliditatea căreia depinde puterea de asimilare a celorlalte cunoștințe necesare dezvoltării lui intelectuale.

Învățământul primar al muzicii, baza învățământului muzical, este format din două părți distincte: partea teoretică și partea practică. Cea dintâi ne învață cunoașterea tuturor semnelor pentru a ști ce li și scrie muzica, cât și legile referitoare la acuitatea sunetelor (înălțimea sau profunzimea lor), înălțuirea lor și durata, iar partea practică, numită solfegii, consistă în a cânta pronunțând numele notelor, adică al sunetelor ce ele reprezintă.

Tratatul de față se ocupă cu partea teoretică și de aceea i-am dat numele de „TEORIA MUZICEI”.

Ca urmare a importanței ce o are acest curs, de oare ce el este, cum am spus, îndrumătorul, baza învățământului muzical, cât și a importanței misiunii profesionale, – pentru că nu este suficient a fi bun muzician, fizician, etc. ca să fii și bun profesor, – am întocmit acest tratat, fiind bazat pe o îndelungată carieră de profesor, atât în învățământul secundar cât și în cel special din Conservator. Bine înțeles că rezultatele la care am ajuns n-ar fi fost posibile, dacă înaintașii noștrii n-ar fi scris atari manuale, așa că grație numeroaselor tratate scrise de D^{șii}, practicei și experienței ce am căpătat, pot da la lumină această lucrare, în care am căutat să lămuresc și mai mult legile, care formează primele studii ale acestei arte și știință numită muzică.

Pentru acest scop am explicat într'un mod concis și succint partea științifică a ei astfel, ca să fie înțeleasă de elevi fără nici o pregătire specială, lucru ades neglijat în diferite tratate, fiindcă nimic nu-mi pare mai penibil decât a învăța, ori a lua cunoștință de ceva fără a-i ști cauza sau origina.

Am căutat în același timp ca acest manual să contină întregul material necesar, pe care l-am orânduit astfel, ca să urmeze dela cunoscut la necunoscut, introducând orice lucru nou odăltă cu necesitatea lui și fără a mai reveni asupra

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: „Acustica” de azi.

§ 3. Nu ne vom ocupa în acest curs, de acustică, ci vom apela numai la câte-va 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 notațiunii 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 aceea 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 așază acea, care era în conformitate cu sunetele ce voiau să reprezinte: grave, medii ori acute.

171

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 sărite

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 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^{le}, capitolul tonalității.

CAPITOLUL III

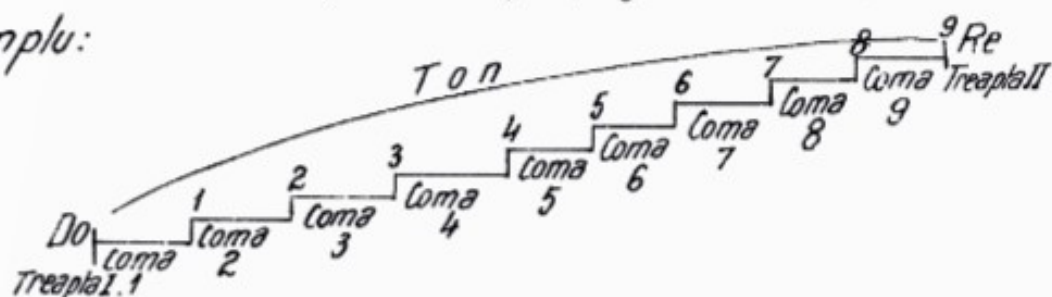
ALTERAȚII, ÎMPĂRȚIREA TONULUI. SEMITON DIATONIC ȘI CROMATIC.

NOTE ENARMONICE.

§ 148. — Am văzut că rapoartele dintre distanțele treptelor succesive ale gamei nu sunt egale, unele sunt mari numite tonuri, altele mici numite semitonuri 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 armonicilor.

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:

1) Tertă 3^{ta} 3^{ta} 3^{ta}
 1 ton 1 ton 1 ton 1 ton 1 ton și 1/2 ton 1/2 ton 1 ton și 1/2
 2 tonuri 2 tonuri 1 ton și 1/2 ton și 1/2

2) sextă 6^{tă}
 ton. ton 1/2 ton ton ton 1/2 ton 1/2 ton ton. ton. ton 1/2 ton
 4 tonuri și 1/2 ton 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, quartă, 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 septimile pot fi: majore, minore, mărite, micșorate, supramărite și submicșorate, niciodată juste.

§ 174. — Quartele, quintele și octavele 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 :	" " $\frac{1}{2}$
p	Pătrimea	" " " " pătrime : sau	" " $\frac{1}{4}$
c	Ophimea	" " " " ophime :	" " $\frac{1}{8}$
c	Seasesprezecimea	" " " " seasesprezecime :	" " $\frac{1}{16}$
c	Treizecidoimea ...	" " " " treizecidoime :	" " $\frac{1}{32}$
c	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 aceea că, pauza de notă întreagă se așază sub linie iar cea

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 întrebuințăm : 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 mâinei : 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 întrebuința \circ sau $\text{—} = 2$ bătăi.

Pentru durata unei jumătăți de măsură vom întrebuința ρ sau $\text{—} = 1$ bătăe.

Pentru durata unei $\frac{1}{4}$ de măsură vom întrebuința ρ sau $\lambda = \frac{1}{2}$ din bătăe sau 2 pătrimi la o bătăe. etc...

§ 219. – Din cele de mai sus am putut deduce că : măsură 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.

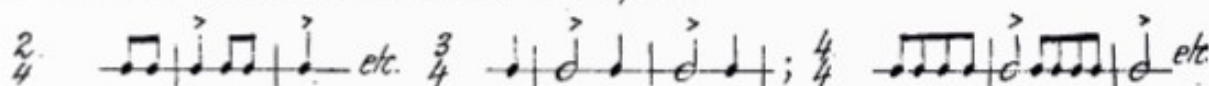
CAPITOLUL VI

ACCENTELE — RITMUL

§ 304. — Accentul este punctul de plecare al melodiei, adică modul de a exprima sunetul dându-i diferite gradățiuni 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,*⁾ într'un timp precis și măsurabil, formează un ritm.**⁾ 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 și marca caracterul bucății 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

*⁾ Ritmul nu trebuie considerat ca o particularitate al limbei și muzicii, îl are toate artelor: 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 naturii lor. În mecanică există, de asemenea, ritmul, pentru că se știe că ceasornicul sau motorul unei mașini, când își pierde mișcarea ritmică să strică, stă. —

**⁾ 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 iuțeală (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 iuțeală 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 înceală de tot, grea, largă
Andante	„ „ „ mai puțin largă, încă înceală
Moderato	„ „ „ moderată
Allegro	„ „ „ veselă
Presto	„ „ „ repede, vioaie

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

*) Mulți 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 odată cu tempo și caracterul bucății ? 601. Mai avem și alți termeni cu care să modificăm aceste gradațiuni de tempo sau mișcări ? 602. Ce înseamnă *Andte cantabile* ? Dar *All^o agitato* ? 603. Putem scrie *Adagio con fretta* ? 604. Ce înseamnă *Rubato* ? Dar *tempo giusto* ? 605. Ce înțelegem prin : *Ritardando*, *Rit*, *Falacca*, *Calando*, etc ? 606. Care adverbe mai pot modifica termenii diferitelor 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 sunetelor ; 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 înțeles trebuie să fie clar, ori acest lucru se poate obține numai dând expresiunea proprie acelei bucăți.