

CAP. I

Epoca barocului și muzica

Confruntând cercetările întreprinse asupra istoriei civilizației și culturii europene, constatăm că s-a stabilit că, între finele veacului al XVI-lea și mijlocul celui de-al XVIII-lea se delimitează o epocă ale cărei trăsături dominante sînt înglobate sub numele de „stil baroc”¹. După unele opinii, această epocă cuprinde doar secolul al XVII-lea²; după altele, începutul ei se deplasează cu cîteva decenii mai tîrziu (de la 1630)³, sau mai devreme (chiar după 1500)⁴; în sfîrșit, unii cercetători ai fenomenului muzical deslușesc, chiar în cuprinsul acestei epoci, conform unor manifestări artistice specifice, trei subdiviziuni, și anume: **barocul timpuriu** (1580–1630), **mijlociu** (1630–1680) și **tîrziu** (1680–1730)⁵.

Varietatea opiniilor asupra delimitării în timp a epocii Barocului se datorește, în primul rînd, unor cauze generale, care acționează de-a lungul întregii evoluții a civilizației umane, determinînd interferări la granița între diferitele stadii ale acestei evoluții: fenomenele unei vechi ere persistă în era nouă, iar ceea ce este caracteristic într-o anumită etapă, își pregătește totdeauna apariția cu mult timp înainte. Spunînd acestea, ne referim, desigur, la partea schimbătoare a ceea ce ține de cursul istoriei vieții și civilizației omenirii, căci dincolo de acest aspect perisabil sau variabil al ei, există partea stabilă, esențială a acesteia, cea mai greu detectabilă cu mijloacele tradiționale de cercetare ce ne stau la îndemînă, dar cea care-i asigură continuitatea și finalitatea.

Cauze speciale vin să influențeze variabilitatea granițelor temporale ale Barocului și anume: extinderea în spațiu a formelor lui de manifestare și coexistența mai multor stiluri în această epocă, marcînd complexitatea vieții spirituale și culturale a Europei în acești, aproximativ, 150 de ani.

Cultura și arta europeană de pînă acum a fost, în esență, atașată spiritualității creștine și a îmbrăcat formele specifice — bizantine, de mare

¹ Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, BPT, Editura Minerva, București, 1977, pp. 49–50.

² Leichtentritt, Hugo, *Music, History and Ideas*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1966, p. 113.

³ *Art baroque*, în *Petit Larousse*, Paris, 1966, p. 103.

⁴ Blume, Friedrich, *Barock*, în *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Im Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949–1951, pp. 1275–1335.

⁵ Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era*, London, J. M. Dent and Sons LTD., 1964, p. 16.

întindere și durabilitate, în partea de răsărit și pe cele gotice — medievale, în partea de apus a continentului nostru. Europa apuseană, mai mobilă în evoluția ei, redescoperă la un moment dat antichitatea (care se păstrase și asimilase organic, fără un hiatus, în răsărit) și făurește, pe temelia ei, Renașterea.

Barocul vine cu formele sale proprii și se alătură Renașterii, se îmbină cu ea, conferindu-i un ritm mai alert și o tentă mai patetică, alături însă, îi rupe echilibrul, înlocuindu-l cu fervoarea expresiei sale mai tumultuoase și mai alambicate („baroce”) pe care doar arareori și-o domolește în matca riguroasă a clasicismului, care își face și el simțită prezența în cuprinsul culturii veacului al XVII-lea și al XVIII-lea.

Această întrepătrundere stilistică se petrece în întreaga Europă, de-a lungul căreia se înalță mărețe palate și biserici, bogat ornamentate și colorate atât în exterior, cât și în interiorul lor fastuos. Arhitectura și sculptura, artele majore ale Barocului sînt încărcate cu linii curbe ce fișnesc pretutindeni cu impetuoasă. Pornind din Italia, barocul va străbate Spania, Anglia, Germania, Franța, și întinzîndu-se spre est, va cuprinde și Cehia, Ungaria, Polonia, atingînd marginile răsăritene ale continentului, pînă la Moscova și St. Petersburg. Catedrala Sf. Petru (împodobită de Bernini) sau *Fîntîna celor patru fluvii* din Roma, hotelul de Rohan din Paris, biserica Sf. Ioan din München (de Asam), castelul Amalienburg la Nymphenburg, castelul Schleissheim (de Zucalli), rezidența somptuoasă a lui Neumann la Würzburg (cu scări decorate ulterior de Tiepolo), biserica Vierzehnheiligen (de același arhitect), Sf. Carol (datorită lui Fischer din Erlach) și Belvedere (datorită lui Hildebrandt) la Viena, ca și Castelul de Mirabell (de același arhitect) la Salzburg, Plaza Major din Salamanca, palatul San Telmo la Sevilla, sacristia mănăstirii din Grenada, iată mostre baroce presărate de-a lungul Europei.

Stilul baroc, al cărui nume a purtat adesea o nuanță peiorativă, ce face aluzie la supralicitarea afectelor pe care le incumbă și a efectelor prin care se comunică, sau la un detaliu al modei timpului — peruca⁶, definește o epocă a exploziei de linii, forme, culori și sunete, care dezvăluie, fără rezerve, sau chiar cu ostentanție, spiritul fremătător al vremii. El se concretizează nu doar în arta timpului — arhitectură, sculptură, muzică, reprezentații de teatru — dar și în modul de viață, căci totul capătă pecetea fastului, de la împodobirea bisericilor și palatelor, a scenelor sau lojelor de teatru, a instrumentelor muzicale, pînă la ornamentarea grădinilor și parcurilor, a trăsurilor și caleștilor, a veșmintelor și pieptănăturilor sau a mobilierului.

⁶ Nicolescu, Mircea, *Händel*, Editura Muzicală, București, 1959, p. 5.

Încercînd să deslușim *cauzele* care au declanșat setea de fast și somptuozitate, vom afla germeii acestei tendințe chiar în viața ecleziastică, acolo unde Reforma impusese simplitate și austeritate, poate în dorința sinceră de a reînvia firescul și modestia primelor comunități creștine, ajungîndu-se însă pînă la eliminarea din cult a oricăror forme de reprezentare și retrăire a misterelor fundamentale ale religiei creștine. Față de această severitate a spiritului Reformei, a apărut reacția Contrareformei, care a încercat, prin măreția și strălucirea formelor cultice să contracareze efectele simplificării impuse de Reformă. În locul lipsei de decorație interioară a bisericilor, își fac apariția numeroase statui, grupuri sculpturale, basoreliefuri, altare încărcate de podoabe, răspunzînd mai degrabă spiritului laic al lumii acesteia, decît aspirației spre depășirea ei.

Tot în biserică, în locul cîtorva instrumente muzicale sau al unei orgi modeste care însoțea discret cîntul religios monodic sau polifonic, și care, în secolul al XVI-lea, au fost chiar eliminate atît de stilul „a cappella“, cît și de Reformă (la începuturile ei), își fac acum intrarea celebrele „Sacrae symphoniae“ ale lui G. Gabrieli, care răsună în 1597 în catedrala San Marco din Veneția, antrenînd șapte grupe instrumentale de diferite intensități și culori sonore.

O altă sursă a stilului baroc o constituie viața laică a societății timpului, în care se confruntă, pe de o parte, o aristocrație legată de tradiția bunului gust și a eleganței sobre, de păstrarea bunelor maniere și a bunelor moravuri, conservînd principiile etice elevate ale Evului Mediu creștin (dar, din păcate, adesea denaturate) iar, pe de altă parte, tînăra burghezie înfloritoare.

Cu toate calitățile pe care le mai păstra, aristocrația își simțea însă amurgul puterii, ceea ce îi trezea o dorință nouă de strălucire exterioară. Aceasta era stimulată de ascensiunea în planul vieții materiale a burgheziei, legată de comerț și de finanțe, dominată de pofta nesățioasă de parvenire și lux (chiar dacă uneori de un gust îndoielnic) și mai alea de dorința de a suplini, prin efecte exterioare, absența unei tradiții în modul de viață și în cultură. Această burghezie va năvăli, la finele veacului al XVII-lea, în sălile publice de teatru, deja existente, sau în cele de operă, acum inaugurate, impunînd pe scenă, ca și în lojile somptuoase, satisfacerea apetitului său pentru arabescuri sofisticate și strălucire frenetică.

În ceea ce privește arta sunetelor, nu putem vorbi despre o „muzică barocă“ în sensul în care atribuim această trăsătură de stil arhitecturii sau sculpturii vremii. Dar însemnele barocului le vom putea recunoaște totuși în evoluția muzicii de-a lungul epocii, atît în formele ei autonome, constituind muzica instrumentală, cît și în genurile sincretice — operă, cantată și oratoriu — în care limbajul sonor se asociază cu mijloace de comunicare

verbală sau vizuală. În ambele cazuri însă, prezența „barocului“ va descrie în practica și creația muzicală a vremii, o linie sinuoasă și adeseori greu de delimitat de trăsăturile Renașterii, care atinge acum realizarea ei plenară, ca și față de cele ale clasicismului, care își deschide drumul.

Prima jumătate a secolului al XVII-lea, deși lasă loc configurării unor genuri muzicale care vor fi specifice întregii epoci a Barocului, este dominată încă de spiritul ponderat, echilibrat, senin al Renașterii, atât în muzica vocală cât și în cea instrumentală, unde ciclul „*Sacrae symphoniae*“ a lui Gabrieli a reprezentat o explozie „barocă“ accidentală, fără consecințe ulterioare imediate.

Opera, oratoriul și cantata se vor naște ca încununare a idealurilor Renașterii, stilul muzical simplu ce stă la baza acestor genuri fiind în opoziție atât cu polifonia meșteșugită a secolului al XVI-lea, cât și cu virtuozitatea barocului mijlociu și târziu. Creația de operă, supusă Renașterii și prin subiectele literare–mitologice abordate, va cunoaște exuberanța barocului abia de la sfârșitul veacului al XVII-lea, atât prin manifestarea scenică (decor, costume, mișcare), cât și prin muzica însăși; aceasta nu rămâne străină de dorința de cucerire a unor sufragii unanime și în acest scop face apel adesea la virtuozitate vocală, sau la efecte coloristice instrumentale. Numărul mare de interpreți, soliști sau integrați în ansambluri vocale și instrumentale, angrenați în execuția lucrărilor vocal–simfonice — operă, oratoriu, cantată — ca și dimensiunile ample ale unor astfel de lucrări sînt semne ale spiritului baroc, masiv și grandios.

În cadrul muzicii instrumentale, care va cunoaște în această epocă o primă culminație în evoluția sa, se vor dezvolta, începînd cu barocul mijlociu, unele genuri ca suita orchestrală sau *concerto grosso* care, chiar dacă nu realizează efectul exploziv produs de „*Sacrae symphoniae*“ a lui Gabrieli, sînt totuși destinate unor formații mult mai mari și mai diverse ca timbru, în comparație cu grupurile mici instrumentale ce însoțeau muzica vocală sau dansul în Evul Mediu și Renaștere.

Limbajul muzical folosit în genurile instrumentale se încadrează în aceeași sferă a stilului baroc, prin volutele descrise de linia melodică, ca rezultat al interinfluenței cu muzica vocală, vizibilă mai ales în lucrările în care se alătură voci și instrumente. Prin aceste volute sinuoase, melodica barocului iese din cadrul rectiliniu al epocilor anterioare; chiar cînd mișcarea intervalică se face prin pași mici, apropiați, ambitusul mult extins denotă depărtarea melodicii barocului de profilul celei de pînă atunci, al cărei model primar fusese cîntul gregorian.

De-a lungul veacului al XVII-lea, nu numai melodia, dar și structura **polifonică** sau **armonică** se modifică, în sensul restrîngerii

modurilor renaștentiste (moștenite din Evul Mediu) la cele două, *major* și *minor*, care se vor transmite apoi clasicismului.

Existența mai multor moduri în Evul Mediu și Renaștere nu tulbura liniștea interioară a fiecărei lucrări în parte, care rămânea unitară din acest punct de vedere. Structura unimodală a unei piese o făcea diferită doar față de alte piese, scrise în unul din cele 6 moduri mai frecvente în uz: *dorian*, *frigian*, *lidian*, *mixolidian*, *eolian* și *ionian*. Altminteri, în cazul fiecărui opus în parte, fie că era vorba de piese de mici dimensiuni (vocale, vocal-instrumentale sau instrumentale), fie că ne aflăm în fața unei lucrări mai ample (missă, requiem), prezența unui singur mod de-a lungul întregului discurs muzical era doar ușor colorată de oscilațiile treptelor mobile ale unui mod, sau de prezența unor cromatisme care creau „sensibile“, cu tendința de rezolvare la treptele imediat alăturate lor (acestea din urmă fiind, de obicei, trepte importante în ierarhia modurilor), conform legii atracției melodice orizontale⁷.

În epoca Barocului, modurile, restrânse la două, major și minor, pierd mobilitatea treptelor, devenind structuri orizontale stabile, care angrenează și planul vertical-armonic, creînd un complex numit **tonalitate**. Aceasta reprezintă un sistem, care înlocuiește înlănțuirea maleabilă și variabilă a acordurilor construite pe diferite trepte ale modului, cu o ierarhie clară, atât în plan orizontal, cât și vertical, a elementelor sonore ce compun acest sistem și capătă funcții bine determinate în cadrul lui. Aceste funcții se ierarhizează în două mari categorii: principale (tonică, dominantă, subdominantă) și secundare (funcțiile construite pe treptele a II-a, a III-a, a VI-a și a VII-a), primele jucînd rolul de pivot al ansamblului sonor, atât în plan orizontal-melodic, cât și în plan vertical-armonic. Sistemul tonal astfel cristalizat și definitivat în Baroc se va transmite ulterior clasicismului, devenind, de atunci și pînă astăzi, sistem de referință în studiul teoretic și practic al armoniei.

Odată cu cristalizarea sistemului tonal-funcțional își face apariția **modulația**; aceasta nu este doar o „colorare“ a fluxului modal unitar și integru, care corespundea, în esență, unui echilibru stabil al discursului muzical modal, ci un prilej de confruntare a unor elemente contrastante — două sau mai multe tonalități diferite; ele se succed pe drumul parcurs între punctul inițial și cel final, reprezentat de tonalitatea de bază a discursului muzical, creînd astfel, de-a lungul acestui drum, o alternanță de tensiuni și relaxări, care este expresia împlinirii anevoioase a stării de echilibru pe care muzica anterioară barocului o realiza firesc și plenar, fără dificultăți și

⁷ Chailley, Jacques, *La musique post-gregorienne*, în *Histoire de la musique sous la direction de Roland Manuel*, vol. I, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

ciocniri, între elementele unui flux muzical unitar și consecvent în alcătuirea sa.

Tonalitatea se manifestă în ambele forme de organizare sonoră a limbajului muzical din epoca barocului, **polifonică și armonică**.

Polifonia reprezintă continuarea unei vechi tradiții, care pornește încă din epoca stilului medieval gotic (cu embrioni în epoca romanică) și care cunoaște a culminație și o desăvârșire „clasică” în muzica vocală a Renașterii. De aici ea va fi preluată în manieră proprie, de muzica instrumentală a Barocului, împlinindu-se în forma fugii, ultima expresie a realizării măiestrite plurivocale. În același timp, polifonia se va regăsi și în muzica vocal-instrumentală a Barocului, în marile ansambluri coral-simfonice din cadrul genurilor ample ale cantatei și mai ales oratoriului (în operă, corurile polifonice sînt mai rare, deși ele nu lipsesc nici la nașterea acestui gen, în creația lui Monteverdi, nici la apogeul barocului, îmbinat cu primul gest clasic în creația de operă a lui Chr. W. Gluck).

În lucrările mari vocal-instrumentale, ca și în cele instrumentale elaborate în mai multe părți (concertul, sonata și chiar suita), scriitura polifonică alternează cu aceea vertical-armonică, uneori realizîndu-se chiar contopirea simultană a celor două modalități de scriitură (ca în choralele lui J. S. Bach).

În polifonie, principiul **orizontalității** este încă prezent, determinînd suprapunerea de linii melodice bine individualizate, aflate totodată într-o strînsă conexiune și intercondiționare, prin tutelarea lor de către un for coordonator, care este sistemul tonal. Prin complexitatea ei, izvorîtă din suprapunerea mai multor planuri orizontale-melodice (de obicei patru la număr), avînd fiecare personalitate proprie, conturată într-o manieră diferită de cea a Renașterii, polifonia reprezintă atît confruntarea dramatică, cît și exuberanța expresiei, tipice pentru epoca Barocului. Aceste semnificații sînt incumbate în însuși profilul melodic bogat, adesea chiar contorsionat, al fiecărei voci incluse în țesătura polifonică, sensul fiind amplificat prin suprapunerea și contopirea unor atari discursuri orizontale.

Cînd structura polifonică se completează și cu modulația instaurată în cadrul sistemului tonal, Barocul muzical poate realiza o întruchipare sonoră a patosului, necunoscută nici în epoca anterioară, nici în cea ulterioară. Renașterii îi lipsea arma modulației, iar clasicismul se va dispensa în bună parte de cea a polifoniei, astfel încît unele pagini din monumentalele lucrări vocal-simfonice ale lui Bach sau Händel devin culminații, și totodată modele greu de imitat în privința forței expresive a ceea ce teoreticienii Barocului numesc „Afektenlehre”⁸.

⁸ *Afektenlehre*, în Blume, Friedrich, op.cit., în *Musik in Geschichte und Gegenwart*, p. 113.

Cealaltă modalitate de organizare a muzicii în Baroc, țesătura **vertical–armonică**, prezentă mai ales în muzica vocală — în recitativ și arie —, dar și în numeroase pagini de muzică instrumentală, reprezintă dominarea discursului muzical de către o linie melodică, conturată ca o entitate de sine stătătoare, față de care restul „vocilor“ joacă rolul de acompaniator, întregind structura armonică–tonală. Această modalitate de scriitură este urmașa monodiei acompaniate din Renaștere și, totodată, precursora homofoniei–armonice clasice.

Conform spiritului baroc al epocii, un discurs muzical se organizează acum prin succesiuni de mișcări contrastante — rapide și lente —, în cadrul unor lucrări instrumentale de dimensiuni mai mari, reprezentând genuri ca suita, sonata, concertul.

Același principiu al contrastului se aplică și organizării tonale, melodice, metrice și ritmice a unei lucrări muzicale alcătuite din mai multe părți, fiecare parte delimitându-se de celelalte printr-o anumită idee melodică, formulă ritmică și metrică și, uneori, chiar prin tonalitate. Principiul contrastului acționează atât asupra genurilor vocal–simfonice, cât și asupra celor instrumentale, iar sub aspectul raporturilor tonale, el se manifestă chiar în interiorul unei părți dintr-o lucrare, determinând astfel constituirea, în această epocă, a conceptului de **formă muzicală**.

Sub aspectul **nuațelor**, muzica epocii barocului implică particularități pe care doar le vom schița aici. În general vorbind, **dinamica** creațiilor muzicale elaborate în acești 150 de ani intră mai puțin sub incidența Barocului, ea rămânând mai legată de tradiția epocilor anterioare⁹.

Aceasta se datorează faptului că varietatea nuațelor în Baroc este mai puțin rezultatul expresiei sentimentelor, cât mai degrabă al logicii discursului muzical însuși. Succesiunea secțiunilor ce-l alcătuiesc conține în sine o anumită determinantă dinamică, pe care interpretul este dator să o descifreze. Fiecare opus muzical este, în general, o alternanță echilibrată de nuațe *piano* și *forte*, fără a depăși anumite limite și fără a cunoaște punți de trecere între diferitele zone dinamice. *Crescendo* și *decrescendo* vor fi abia apanajul epocii clasice, având precursori în laboratorul școlii de la Mannheim.

⁹ Când, în partiturile conținând muzică din epoca barocului, aflăm indicații de dinamică, acestea aparțin, în mare parte, nu compozitorilor lucrărilor respective, ci editorilor, care se conformează tradiției stabilite de-a lungul timpului, în interpretarea căreia poate interveni, desigur, și un anumit grad de subiectivitate. A. Schweitzer, dezbătând problema dinamicii în creația lui J. S. Bach, consideră că aceasta corespunde mai degrabă arhitecturii severe gotice (Schweitzer, Alfred, *J. S. Bach, le musicien poète*, Editura Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1905, p. 418).

În Baroc însă, ceea ce determină alternanța nuanțelor este conținutul intrinsec al unei piese muzicale, sau al uneia din părțile ei componente, subliniat de densitatea masei sonore ce-i este repartizată fiecareia dintre ele. Astfel, dacă nuanțele nu sînt, în general, indicate în partiturile vremii, în schimb ele sînt sugerate și realizate chiar, cu ajutorul alternanței claviaturilor (al „registrelor”) la orgă, al dialogului între grupele *soli* și *tutti* în ansamblurile orchestrale, al acompaniamentului instrumental variat al ariilor în lucrările mari vocal-simfonice. Această varietate dinamică, facilitată de însăși dezvoltarea tuturor speciilor de instrumente în epoca Barocului și de gruparea lor în mari ansambluri, depășește, desigur, cu mult, posibilitățile epocilor anterioare, dar își află sorginea în alternanța dintre grupele inegale de voci din lucrările polifonice corale ale Renașterii, sau chiar în dialogul dintre solist și cor din cadrul cîntării gregoriene. De la recitativul liturgic, cîntat responsorial, la motetele și missele școlii flamande, ale cărei fraze se intonau, rînd pe rînd, de vocile superioare sau grave (grupate câte două), care se reuniau apoi în ansamblul coral, și pînă la piesele ce urmăreau realizarea unor efecte de ecou (ca *Ecoul* lui O. di Lasso) din secolul al XVI-lea, toate lucrările de acest fel reprezentau o alternanță de nuanțe mai mult sau mai puțin accentuată.

Pînă la Renaștere, muzica păstra un caracter unitar prin culoarea generală a ansamblului polifonic, mai ales cînd acesta era exclusiv coral, singura varietate de timbru în acest caz fiind creată doar de diferența firească de culoare existentă între vocile înalte și grave. În muzica vocală laică, această diferență se accentuează prin prezența vocilor feminine, excluse din execuția muzicii religioase. Cînd interveneau instrumentele, acestea dublau discret sau chiar substituiau unele din vocile ce se suprapuneau, aducînd astfel o îmbogățire coloristică și de intensitate a întregului ansamblu. Diferențierile de culoare erau mai pronunțate în piesele aparținînd stilului monodiei acompaniate, unde melodia încredințată vocii umane se distingea net de suportul acordic, destinat, în majoritatea cazurilor, unui instrument (lăută sau clavecin).

Timbrul își spune cuvîntul, cu adevărat, ca factor stilistic și de expresie, atunci cînd, la apogeul Renașterii, se petrece despărțirea muzicii instrumentale de muzica vocală, ca și transformarea muzicii de dans din simplu susținător al actului coregrafic, în muzică de sine stătătoare. Emanciparea propriu-zisă a instrumentelor se va produce însă treptat, potențialul lor tehnic și expresiv fiind descoperit și utilizat din ce în ce mai mult, cu cît ne apropiem de epoca Barocului. Procesul acestei delimitări, între voci și instrumente, și chiar între diferitele instrumente, este un proces lent, dovadă faptul că, într-un stadiu inițial, piesele vocale transcrise pentru instrumente păstrau neștirbit textul muzical sau aveau o destinație timbrală

precisă, ele putînd fi cîntate la diverse instrumente cu posibilități de execuție polifonică sau de către grupe instrumentale, omogene sau eterogene. Această exploatare nediferențiată a timbrelor se va perpetua uneori și în epoca Barocului, cînd una și aceeași lucrare putea fi cîntată de un instrument sau altul¹⁰, sau cînd unele teme muzicale erau vehiculate atît în genurile instrumentale, cît și vocale¹¹.

Trăsătura dominantă a Barocului este însă delimitarea genurilor vocale și instrumentale. Acest fapt se leagă de dezvoltarea tot mai pronunțată a unui stil instrumental, diferențiat față de cel vocal, chiar dacă nu lipsește nici interinfluențarea lor, vizibilă mai ales în cadrul uneia și aceleiași lucrări vocal–instrumentale. Delimitările sînt favorizate de dezvoltarea virtuozității vocale și instrumentale, aceasta din urmă facilitată la rîndul său de perfecționarea tehnică a principalelor familii de instrumente aflate în uz: coardele cu arcuș, orga și instrumentele cu claviatură. Virtuozitatea se află în interacțiune cu ethosul epocii, care înlocuiește severitatea Renașterii cu un discurs ritmo–melodic bogat ornamentat, generat de elanul „romantic“ al vremii. Expresia tot mai diferențiată pe care acest discurs muzical o posedă în mod intrinsec este, deci, în ultimă instanță, aceea care necesită și abilitatea tehnică și culoarea bogată și variată a vocilor și instrumentelor.

Diferitele combinații timbrale — omogene sau eterogene — determină, alături de alți factori, și delimitarea genurilor muzicale în Baroc: vocale, instrumentale sau mixte (vocal–instrumentale). Dacă, pentru prima categorie, reprezentativ rămîne în continuare *motetul* (adaptat la noul stil al epocii), muzica **vocal–instrumentală** o formează genurile mari: *opera*, *oratoriul*, *cantata*.

¹⁰ Un exemplu tipic de acest fel este *Follia*; la origine, melodie a unui dans portughez, ea a fost utilizată de numeroși compozitori și prelucrată sub formă de temă cu variațiuni pentru diferite instrumente: ghitară, lut, citeră, clavecin, violă, vioară, sau chiar sub formă de cînt vocal sau arie de operă. (*The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 5th edition, London, 1967, p. 365).

¹¹ Vezi oratoriile lui Bach (și mai ales *Pasiunile* sale) unde, în cuprinsul ariilor, vocea intră adesea în dialog cu un instrument cu care stabilește un raport de egalitate ca stil, grad de dificultate tehnică și ca importanță.

Cuprins

Cap. I. Epoca barocului și muzica.....	5
Cap. II. Nașterea și dezvoltarea operei, oratoriului, cantatei	14
Cap. III. Muzica instrumentală	35
Cap. IV. Johann Sebastian Bach	65
Viața și activitatea	65
Creația.....	74
J. S. Bach la confluența barocului și clasicismului.....	103
Lucrările lui J. S. Bach	105
Cap. V. Georg Friedrich Händel	109
Viața și activitatea	109
Creația.....	120
Muzica vocală.....	124
George Frideric Handel - Messiah.....	132
Lista lucrărilor lui G. F. Händel	140
Epoca Barocului — tabel sinoptic al compozitorilor	149
Tabel cronologic pentru perioada 1600 – 1760.....	152
Bibliografie	175
Cuprins	178