

# Barocul... îndepărtat, dar atât de aproape Le baroque... éloigné, mais si proche

Victoria Melnic

Vladimir Andrieș

Academia de muzică, teatru și arte plastice

Str.A.Mateevici, 87, Chișinău, 2009, Republica Moldova

[vicamelnic@yahoo.fr](mailto:vicamelnic@yahoo.fr)

*L'article présente une incursion dans l'époque baroque - l'une des plus intéressantes périodes de l'histoire de la culture universelle. Les auteurs analysent l'étymologie du mot **baroque**; poursuivent l'évolution du terme et son extrapolation sur les domaines artistiques. L'art musical baroque est plein de symboles et d'emblèmes dans lesquels le contenu est encodé et que se reflètent dans les figures rhétoriques - des formules rythmo-mélodiques stables avec un contenu spécifique fixe; elles sont liées à la théorie des affects. Les auteurs révèlent les caractéristiques essentielles de la musique baroque: l'installation du système tonal, l'apparition de l'homophonie et l'instrumentalisme qui déterminent en grande partie l'aspect de la musique pour les époques prochaines.*

*Baroc, retorica muzicală, teoria afectelor  
Baroque, rhetorique musicale, theorie des affects*

Epoca barocului este una dintre cele mai interesante epoci din istoria culturii universale. Dramatismul, intensitatea, dinamismul, contrastele ce o caracterizează, dar totodată armonia și caracterul ei unitar și integrat atrag atenția artiștilor și cercetătorilor care mereu găsesc surse de inspirație și teme de meditație în bogata și variata moștenire a acestei epoci atât de apropiate spiritual de timpul nostru incert, hiperdinamic, aflat într-o permanentă căutare a stabilității și ordinii. Barocul a însemnat punctul de pornire pentru arta și cultura Timpului nou, astfel încât, după observația foarte justă a actorului rus O.Menșikov, "înțelegerea și interpretarea corectă a acestei perioade permite descoperirea izvorului mai multor probleme ale culturii și chiar mai larg, a lumii contemporane"<sup>1</sup>.

Etimologia cuvântului a fost îndelung dezbătută. Există două versiuni<sup>2</sup>: potrivit uneia cuvântul provine de la portughezul *barroco* și înseamnă o perlă de formă neregulată adusă pentru prima dată în Portugalia în sec.XVI. Conform celei de-a doua versiuni cuvântul baroc își trage începuturile de la italianul *baroco* care denumea ultimul mod a celei de a doua figuri ale silogismului în terminologia logicii scolastice. Ambele sensuri sunt reflectate în documentele timpului. Astfel, în prima ediție a *Dicționarului Academiei*<sup>3</sup> cuvântul definește doar perlele neregulate (un colier de perle baroce); în edițiile a treia (1740) și a patra (1762) a aceluiași

<sup>1</sup> [http://menshikov.ru/theatre/k/k\\_161205.html](http://menshikov.ru/theatre/k/k_161205.html)

<sup>2</sup> De fapt, aceste două versiuni pot fi considerate principalele, însă în diferite izvoare mai sunt consemnate și altele: de la alt cuvânt italian *barocco* care înseamnă brutal, neîndemânat, fals; de la cuvântul francez *baroque* care înseamnă bizar, ciudat; de la numele pictorului italian Federigo Barrocco (1526 – 1612). Despre această ultimă versiune scrie, de exemplu, M.Nicolescu în carte sa dedicată creației lui Handel (vezi: Nicolescu M., Handel, București, 1963, nota 1 din pag.5).

<sup>3</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*. Première édition, 1694, p.84. calea de acces: <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/search.form.fr.html>

dictionar<sup>4</sup> alături de prima semnificație apare încă una figurată care înseamnă neregulat, bizar, inegal (spirit baroc, expresie barocă, figură barocă); referitor la sensul ei în arhitectură, *Enciclopedia* lui Diderot (1750) conferă noțiunii sfera “neobișnuitului”, a “bizarului” și a “excentricului”<sup>5</sup>; în *Dictionnaire de Trévoux* (1771) citim despre un gust baroc, în care regulile proporțiilor nu se observă și totul este reprezentat doar din capriciul artistului. J.J.Rousseau în *Dictionnaire de Musique* (1768) menționează: „se pare că acest termen provine de la *baroco* al logicienilor, însă și etimologia care se trage din domeniul giuvaiergii trebuie luată în seamă”; în ediția a patra a *Dicționarului istoric de arhitectură* al lui de Quincy (1783) barocul este definit ca o nuanță bizară, iar drept modele ale acestui stil sunt citați Francesco Borromini și Guarino Guarini; în al său *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797) Francesco Milizia consemnează că „barocul este superlativul bizarului, excesul ridicolului”<sup>6</sup>.

În sec.XVIII termenul are o conotație de apreciere estetică negativă. *Baroc* era numit totul nefiresc, hiperbolizat, arbitrar. „Clasicii o identificau uneori cu “lipsa de măsură”, a “bunului gust”, cu “ridicolul” chiar”<sup>7</sup>.

Față de fenomenele artistice (arhitectură, muzică) termenul se folosește deja în jumătatea a doua a sec.XVIII, iar în sec.XIX apar primele lucrări în domeniul studiului artelor și începe interpretarea barocului ca unui stil istoric (Brukhard, 1865; Wolflin, 1888). Însă inițial, sub influența lui J.Burckhardt, Barocul este apreciat ca un stil alterat al Renașterii târzii, însemnând astfel declinul ei. Și doar în anii 80 ai sec.XIX asistăm la o adevărată descoperire și reabilitare a barocului prin lucrările lui H.Wolfflin, care „recunoscându-i o importanță egală cu arta Renașterii, pe care o dezvoltă organic, îl așează pe drept cuvânt între marile epoci ale culturii europene, caracterizată prin tendința de monumental, grandilocvent, a patosului festiv și al unei ornamentări excesive, dublate de un înalt nivel al meșteșugului artistic”<sup>8</sup>. Pe tot parcursul sec.XX numeroși cercetători au abordat foarte frecvent problematica barocului, elaborând un număr considerabil de studii despre arta și cultura acestei epoci. În anii 20 ai secolului trecut atestăm trezirea interesului față de variantele regionale și naționale ale barocului, tot atunci se întreprinde periodizarea și se stabilesc hotarele temporale ale lui.

Din studiul artelor plastice noțiunea de baroc pătrunde și în știința muzicală. Acest lucru se produce la începutul secolului XX în lucrările lui H.Riemann și G.Adler. Suntem de acord cu cercetii care menționează că „aplicarea directă a termenului în domeniul muzicii implică riscurile de a altera sensul expresiei sau caracterul muzicii”<sup>9</sup>. Însă trăsăturile barocului se fac observate totuși în evoluția muzicii de-a lungul întregii perioade de timp cuprinsă sub denumirea de *Baroc*, atât în muzica instrumentală, cât și în genurile sintetice (opera, cantata și oratoriul).

Barocul este un sistem artistic ce reflectă viziunile oamenilor din epoca postrenascentistă care observau ordinea vieții în contradicțiile ei și considerau că orice lucru își are inevitabil opusul său. Antinomiile, contrariile incompatibile, sunt prezente pretutindeni în cultura barocului generând o armonie foarte specifică, o armonie instabilă, plină de incertitudini. Teoreticienii barocului vorbesc despre o *concordia discordans*, adică concordie a discordiilor. Antinomiile mentalității baroce se manifestă în toate: haosul se opune ordinii, raționalul – iraționalului, viața – morții, infinitatea timpului și spațiului – caracterului temporal al existenței omului, materia – spiritului etc. Lumea barocă este o lume instabilă, dinamică, plină de contraste și contradicții, supusă unor metamorfoze neașteptate.

Antinomiile barocului sunt perceptibile și în muzică unde observăm coexistența imaginilor și intonațiilor dansante și de gen (numeroasele suite, sonate și concerte), a programatismului pitoresc (*Anotimpurile* lui A.Vivaldi) cu imaginile spirituale și ideile religioase (Pasioanele și

<sup>4</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française*. Quatrième édition, 1762, p.153. calea de acces : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/search.form.fr.html>

<sup>5</sup> Vezi: M.Eisikovitz, *Polifonia barocului. Stilul bachian*. București, 1973, nota 1, pag.20.

<sup>6</sup> René Wellek *Baroque in literature* în: [The Dictionary of the History of Ideas](http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhiana.cgi?id=dv1-27). Varianta electronică <http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhiana.cgi?id=dv1-27>

<sup>7</sup> Vezi: M.Eisikovitz, ediția citată, nota 1, pag.20.

<sup>8</sup> Idem, ibidem.

<sup>9</sup> Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*. Chișinău, 2003. p.42.

cantatele lui D.Buxtehude, J.Schutz, J.S.Bach, G.F.Telemann ș.a.). Barocul a fost epoca în care vechile moduri au fost înlocuite de majorul și minorul în care nu putem să observăm manifestarea aceluiași antinomii. Tot ele stau la baza succesiunii de părți contrastante în toate formele ciclice și multipartite. Antinomiile generează compozițiile gigantice (în mise, oratorii, Pasiunii) alcătuite însă din numere adesea foarte laconice. În arta muzicală barocă observăm o atitudine ambiguă față de spațiul artistic care de regulă este organizat pe verticală. În el predomină mișcarea ascendentă spre înaltul cerului sau coborârea în infern. În teoria retoricii muzicale aceasta se manifestă prin figurile *anabasis* și *catabasis*.

Trăsătură caracteristică a muzicii baroce este ritmul pulsativ, care parcă numără clipele, asociat frecvent cu niște desene ritmice sinuoase, bogat ornamentate. În compozițiile muzicale ale timpului observăm și un anumit tip de contrast: timpul curgător, schimbător (timpul vieții umane) și timpul înmărmurit (timpul eternității). El se manifestă prin contrastul de tempo în diverse genuri, prin abundența variațiunilor pe *basso ostinato*. Încă o trăsătură generată de gândirea antinomică barocă este coexistența unor forme cu tipare rigide (fuga, sonata) și a numeroaselor forme improvizatorice (preludii, fantezii, tocate etc.) care ilustrează opoziția între ordine și haos<sup>10</sup>.

De asemenea în această perioadă se fac observate și alte trăsături specifice cum ar fi interesul sporit față de tematica religioasă, în special față de subiectele legate de martirii, mistere, viziuni; emotivitatea exagerată; sporirea elementelor iraționale; pregnanța și caracterul contrastant al imaginilor; dinamismul<sup>11</sup>; tendința spre sisteme integratoare (în filozofie<sup>12</sup>, în arhitectură<sup>13</sup>, în toate artele<sup>14</sup>); complexitatea și excesul rezolvărilor compoziționale și ornamentarea bogată (atât în arhitectură, cât și în muzică); dorința de a uimi, dar și de a convinge<sup>15</sup> ș.a.

Epoca barocului este dominată de retorică care reglementează relațiile între autor, imaginea artistică și realitate. Artă barocă, inclusiv muzica, este plină de simboluri și embleme în care este codificat conținutul. Aceste simboluri și embleme și-au găsit reflectarea atât în sistemul de alegorii sau în diverse criptograme muzicale, dar și în numeroasele figuri retorice. Acestea, după cum se știe, reprezintă niște formule ritmico-melodice stabile cărora li se atribuie un anumit conținut. Figurile retorice sunt strâns legate de teoria afectelor care afirmă că muzica servește pentru exprimarea patimilor omenești. Sensul lor era fixat în tratatele muzicale ale timpului<sup>16</sup>.

Unul dintre primele tratate de acest fel este *Musica poetica* semnat de J.Burmeister, după care apar *Poeticile muzicale* ale lui J.Nucius (1613) și A.Herbst (1643), precum și tratatele lui C.Bernhard, A.Kircher, J.Matteson, J.G.Walter ș.a.<sup>17</sup>.

După cum menționează George J. Buelow<sup>18</sup> deja în 1537 Listenius completează divizarea muzicii în *musica theoretica* și *musica practica* propusă de Boetius cu un al treilea compartiment

<sup>10</sup> Vezi: [http://www.otsema.ru/music\\_istoria8.htm](http://www.otsema.ru/music_istoria8.htm)

<sup>11</sup> Scriitorul rus I.Bunin scria că „lumea barocului este o lume ce nu cunoaște liniștea” (citată după: <http://visaginart.nm.ru/ART/baep.htm>)

<sup>12</sup> Inițial filosofia încearcă să descopere unitatea lumii: Descartes o vede în rațiune, Spinoza – în percepția panteistă a lui Dumnezeu, Gobbs – în materie, Pascal – în dragostea perfectă, Leibnitz – în armonia universului alcătuit din monade. Ulterior semnalăm apariția unor sisteme filosofice unitare care reflectă caracterul contradictoriu și dinamic al lumii înconjurătoare cum au fost sistemul antinomiilor lui Kant și dialectica hegeliană.

<sup>13</sup> Crearea unor ansambluri arhitecturale, predominarea ovalului în liniile clădirilor etc.

<sup>14</sup> În pictură se încearcă depășirea perspectivei directe și redarea infinitului spațial; în muzică apar formele ciclice și multipartite.

<sup>15</sup> Aceste tendințe se manifestă pe de o parte prin căutarea permanentă a originalității, a ineditului, iar pe de alta – prin utilizarea unor forme și procedee general aprobate, tipizate pe fonul cărora și mai bine se observă inovațiile.

<sup>16</sup> Vezi despre aceasta: <http://www.karamanov.ru/zadneprovsk.shtm>

<sup>17</sup> J. Nucius *Musices practicae Neisse*, 1613; J. A. Herbst *Musica moderna practica* Frankfurt am Main, 2/1653; J. A. Herbst *Musica poetica* Nuremberg, 1643; A. Kircher *Musurgia universalis* Roma, 1650; C. Bernhard *Tractatus compositionis augmentatus* Manuscripto; J. G. Walther *Praecepta der musicalischen Composition* Manuscripto, 1708; J. G. Walther *Musicalisches Lexicon* Leipzig, 1732.

denumit *musica poetica*. Sus menționatul Joachim Burmeister a fost primul care a propus o sistematizare a figurilor retorico-muzicale în tratatul său *Hypomnematum musicae* (1599) și în versiunile lui ulterioare *Musica autoschediastiké* (1601) și *Musica poetica* (1606).

Mulți teoreticieni germani din această perioadă menționează că exprimarea retorică se face observată la mai mulți compozitori deja în epoca renascentistă. Astfel, de exemplu, J.Nucius în a sa *Musices practicae* (1613) afirmă că Dunstable a fost primul compozitor pătaș al noii muzici retorice promovate ai căreia erau de asemenea Binchois, Busnois, Clemens non Papa, Crecquillon, Isaac, Josquin, Ockegem și Verdelot. Însă cel mai des citat compozitor renascentist, considerat de teoreticienii germani un veritabil maestru al retoricii muzicale era Orlando di Lasso<sup>19</sup>.

Johannes Lippius în *Synopsis musices* (1612) sugerează că doctrina retorică a constituit nu doar fundamentul unei corespunderi efective a muzicii cu textul, ci și baza formei sau structurii unei compoziții. Cu aproximativ 50 de ani mai devreme, în 1563, Gallus Dressler în manuscrisul intitulat *Praecepta musicae peticae*, scrie despre organizarea formală a discursului muzical divizat în *exordium* (introducere, uvertură), *medium* și *finis*. Un plan similar este semnalat și de Burmeister în tratatul său *Musica poetica* (1606). În 1739 în tratatul *Vollkommene Capellmeister*, Mattheson generalizează conceptele anterioare și propune o schemă a compoziției muzicale bazată integral pe compartimentele teoriei retorice:

- *inventio* (inventarea ideilor, ceea ce corespunde cu actul de creare și îmbinare a motivelor),
- *dispositio* (ordonarea efectivă a ideilor care corespunde de fapt cu însăși procesul de compoziție a formei),
- *decoratio* (elaborarea și ornamentarea ideilor ceea ce corespunde cu dezvoltarea și înfrumusețarea temelor), precum și *elaboratio* sau *elocutio* conform altor autori
- *pronuntatio* (acțiunea de prezentare a discursului care corespunde interpretării în public).

Structura propusă de Dressler (*exordium, medium y finis*) este de fapt varianta simplificată a divizării în 6 părți a compartimentului *dispositio* care o găsim în tratatele clasice de retorică, dar și la Mattheson, care include:

- *exordium* (inițierea discursului),
- *narratio* (prezentarea sau expunerea faptelor și a informațiilor),
- *divisio* sau *propositio* (explicarea și definiția punctului de vedere al oratorului),
- *confirmatio* (probele ce confirmă ceea ce se vrea demonstrat),
- *confutatio* (combaterea afirmațiilor contrare) și
- *peroratio* sau *conclusio*.<sup>20</sup>

Retorica muzicală era promovată nu doar de teoreticienii germani. De exemplu Mersenne în *Harmonie universelle* (1636-7) afirmă că „muzicienii se aseamănă cu oratorii și trebuie să-și compună melodiile în așa mod, de parcă acestea ar fi fost discursuri”<sup>21</sup>.

„Izvorâtă din ideea de ethos muzical formulată de elini și dezvoltată ulterior de teoreticieni medievali și renascentiști, teoria afectelor a cunoscut o perioadă de maximă înflorire în epoca barocului grație, în special, muzicienilor germani”<sup>22</sup>. În tratatele timpului a fost elaborat un canon destul de riguros al exprimării afectelor în baza cărui erau tipizate toate figurile muzical-retorice. „Figurile reprezintă veritabilul limbaj al afectelor” scria J.A. Scheibe în *Der critische Musikus*

---

<sup>18</sup> George J. Buelow. *Retórica y música* // The New Grove Dictionary of Music (tomo 15, pag. 793), traducción de Agostino Cirillo. Calea de acces: [www.csmmurcia.com/musica\\_antigua/NGrove\\_Retórica.html](http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Retórica.html)

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Citat după: George J. Buelow. *Retórica y música* // The New Grove Dictionary of Music (tomo 15, pag. 793), traducción de Agostino Cirillo. Calea de acces: [www.csmmurcia.com/musica\\_antigua/NGrove\\_Retórica.html](http://www.csmmurcia.com/musica_antigua/NGrove_Retórica.html)

<sup>22</sup> Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*. Chișinău, 2003. p.47.

(Leipzig, 1745)<sup>23</sup>. După cum menționează cercetătorii, cunoașterea lor devine un atribut obligatoriu al studiilor muzicale fie transmise de la maestru la elev (cum se practica în landurile germane), fie fixate în tratatele muzicale (ca în țările romanice). Figurile retorice sunt manifestări ale gândirii alegorice în muzică, fiind niște simboluri ale unor noțiuni, ale unor sentimente și emoții. Totodată ele ilustrează tendința generală a barocului spre decorativ. Conform esteticii timpului înfrumusețările asigurau în mare măsură valoarea artistică și bogăția conținutului operelor de artă<sup>24</sup>.

Compozitorii din epoca barocului nu foloseau doar figurile deja existente, adesea ei singuri inventau figuri noi<sup>25</sup>, astfel numărul total al acestora depășind 140<sup>26</sup>. Printre cele mai răspândite figuri retorice vom menționa: *pasus duriusculus* (mișcare cromatică treptată), *saltus duriusculus* (salt cromatic), *cadenza duriuscula* (disonanță cromatică în acordul ce pregătește cadența, toate trei figuri exprimând durerea, lacrimile, suferința), *anabasis* (mișcare treptată ascendentă simbolizând cerul, învierea etc.), *catabasis* (mișcare treptată descendentă legată de imaginile morții), *metabasis* (figură de tranziție, de pasaj reprezentând trecerea dintr-o lume în alta), *circulatio* (mișcare melodică circulară care simbolizează eternitatea), *exclamatio* (figură exclamativă redată de o sextă mică ascendentă), *interrogatio* (figură interogativă exprimată prin mers la o secundă ascendentă la sfârșitul frazei), *suspiratio* (suspin redat prin motive scurte separate de pauze), *aposiopesis* (pauza generală care simboliza dispariția, moartea), *climax* (culminație), *contrapositum* sau *antithesis* (exprimarea muzicală a contrariilor prin opoziții armonice sau tematice) ș.a.

Nu mai puțin importantă pentru epoca Barocului au fost simbolistica tonalităților dezbătută de mai mulți teoreticieni ai timpului<sup>27</sup>. În **Anexă 1** vom prezenta tabelul tonalităților și afectelor provocate de acestea în viziunea lui Charpentier, Mattheson, Rameau, Schubart.

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) în tratatul său *Die Kunst des reinen* (Berlin, 1776-9, pp.103-104) descrie senzațiile produse de diferitele intervale<sup>28</sup>.

În prima jumătate a sec. al XVII-lea se conturează deja majoritatea genurilor muzicale specific baroce, însă perioada respectivă rămâne încă puternic ancorată în mentalitatea renascentistă cu spiritul ei echilibrat, senin și ponderat. Ulterior, începând cu jumătatea a doua a sec.al XVII-lea observăm o predilecție față de muzica instrumentală care treptat înlocuiește muzica vocală promovată de epocile anterioare. Alături de stabilirea sistemului tonal prin reducerea modurilor renascentiste la cele două (majorul și minorul) și de apariția omofoniei, instrumentalismul astfel se numără printre trăsăturile definitorii ale stilisticii baroce care vor determina în mare măsură și aspectul muzicii viitoarelor epoci.

Procesul de emancipare a instrumentelor a fost unul de lungă durată începuturile căruia se trag din Renaștere atunci când apare practica transcrierii pieselor vocale pentru diferite ansambluri de instrumente (omogene sau eterogene) sau pentru instrumente cu posibilități de executare polifonică, păstrând practic intact textul muzical.

Interesul sporit față de instrumente este inspirat și de perfecționarea calitativă a majorității instrumentelor muzicale (și în special a instrumentelor cu coarde și arcuș) care se atestă în

<sup>23</sup> Citat după Захарова О. *Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в.* // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. Москва, 1975. С. 356.

<sup>24</sup> Vezi: Епишин А. *Магия музыки Барокко: итальянская трио-соната*. Санкт-Петербург, 2006. p.16

<sup>25</sup> Vezi despre aceasta în: Швейцер А. И.С. Бах. Москва, 2002.

<sup>26</sup> Pe situl *Musica poetica* găsim un tabel generalizator al figurile retorice în care sunt incluse 147 figuri muzicale și muzical-literare cu descrierea acestora, fiind indicată sursa științifică primară din care s-a preluat informația, dar și numele autorilor din epoca barocului în tratatele cărora se vorbește despre figura respectivă. Vezi: <http://www.musicapoetica.net/figures.htm>

<sup>27</sup> Despre aceasta vezi: Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*. Chișinău, 2003. Capitolul 2. În Anexă 1 vom prezenta tabelul tonalităților și afectelor provocate de acestea în viziunea lui Charpentier, Mattheson, Rameau, Schubart.

<sup>28</sup> *Expression des Intervalles d'après Kirnberger* (calea de acces: <http://www.musebaroque.fr/Documents/intervalles.htm>). Vezi **Anexa 2**.

perioada respectivă. Măiestria meșterilor lutieri (Amati, Guarneri, Stradivari ș.a.) a contribuit la descoperirea noilor posibilități de expresie a instrumentelor care devine apropiată expresivității vocilor umane. Odată cu perfecționarea instrumentelor crește vertiginos și măiestria interpretativă la acestea. Anume în această perioadă se cristalizează principalele genuri instrumentale: sonata, suita, concertul.

Pe tot parcursul perioadei baroce observăm prezența a două tipuri de organizare a discursului muzical: scriitura polifonică preluată de la compozitorii din Renaștere și noul tip de monodie acompaniată, asocierea cărora definește încă una din trăsăturile stilistice specifice ale barocului.

Lumea barocului este o lume aparte care ne fascinează prin diversitatea și bogăția ei. Numeroase personalități polivalente ca R.Descartes, P.de Calderon, A.Gryphius, J.Kepler, M.Mersenne, B.Pascal ș.a. și-au adus aportul la dezvoltarea gândirii umane, au contribuit la afirmarea științei și filosofiei. Nu slăbește nici atracția artei baroce: dramaturgia lui W.Shakespeare, ansamblurile arhitecturale ale Romei, picturile lui Rubens, Rembrandt, El Greco, sculpturile lui Bernini, creația muzicală a lui A. și D.Scarlatti, G.Frescobaldi, C.Monteverdi, J.Pachelbel, D.Buxtehude, H.Schutz, A.Vivaldi, G.F.Handel, J.S.Bach și mulți alții trezesc și astăzi admirația prin bogăția conținutului, epuizarea interioară a sensului și perfecțiunea formei. Într-un mod enigmatic și misterios tensiunea dramatică și intensitatea vieții spirituale a barocului se resimt la distanță și mai trăiesc în conștiința noastră fără a-și fi pierdut farmecul pe parcursul a patru secole. În acest sens ni se pare foarte actuală observația cercetătorului barocului N.I.Konrad expusă încă în anul 1947: „Noi trăim într-o epocă a marilor antinomii și a ciocnirii lor. Din acest motiv noi acum înțelegem barocul chiar și mai bine decât înainte”<sup>29</sup>.

### Anexa 1.

Tonalitățile și afectele provocate de acestea în viziunea lui Charpentier, Mattheson, Rameau, Schubart<sup>30</sup>

tonalitatea	M.A. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i> , Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> , Hamburg, 1713.	J.P. Rameau (1683-1764), <i>Traité de l'Harmonie</i> .Chap. 24. livre II, Paris, 1722	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> , Wien, 1806
Do major	Vesel și milităros	Caracter insolent, care ne înveselește sau dă curs liber bucuriei	Bucurie, recunoștință (ca Re sau La)	Pur până la perfecțiune, inocent naiv. Șarmant și tandru ca limbajul copiilor
do minor	Obscur și trist	Agreabil, șarmant, dar foarte trist, dezolat. Induce ușor somnolență. Exprimă amărăciune, regret sau senzație mângâitoare.	Tandrețe, plângere (ca fa)	Potrivit pentru declarații de dragoste și în același timp ne implantează dragoste nefericită.
Do # major	***	***	***	***
do # minor	***	***	***	***
Re major	Voios, certăreț	Picant, strălucitor, viu, înverșunat, persistent, gălăgios,	Recunoștință, bucurie	Tonalitatea trimfală, potrivită pentru <i>Alleluias</i> , pentru

<sup>29</sup> Citat după [http://menshikov.ru/theatre/k/k\\_161205.html](http://menshikov.ru/theatre/k/k_161205.html)

<sup>30</sup> Tabelul a fost preluat de pe: [www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm](http://www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm). Traducerea ne aparține.

		amuzant, vesel, stimulant. Potrivit pentru trompete și timpane.		aclamațiile victorioase.
re minor	Grav și cucernic	Cucernic calm, măreț, agreabil, mulțumit. Potrivit pentru aer liber. Abătător, fluid. Potrivit pentru biserică și pentru viața comunitară. Redă liniștea spiritului.	Blândețe, tandrețe (ca sol, si și mi)	Caracterul unei femei sumbre urzind idei negre și plină de melancolie
Mi $b$ major	Crud și dur	Foarte patetic. Niciodată grav, plângăreț sau exuberant.		Tonalitatea devoțiunii și conversației intime cu Dumnezeu. Expresia trinității prin ai săi trei bemoli
mi $b$ minor	Oribil, înspăimântător	* * *	* * *	Senzație de anxietate, de tulburări de spirit, deziluzie și decepționare.
Mi major	Certăreț, strident	Tristețe mortală, dragoste dezesperată. Separarea spiritului de trup. Trașant, presant	Blândețe, grandoare, magnific	Vesellie, bucurie surâzătoare însă fără juisare completă.
mi minor	Efeminat, îndrăgostit, plângăreț	Gândire profundă. Tulburare și tristețe, însă care dă speranță de consolare. Ceva vioi însă fără veselie	Blândețe, tristețe	Declarații de dragoste. Femeie naivă, inocentă. Plâns fără suspine cu puține lacrimi.
Fa major	Furios, nestăpânit	Generozitate, Fermi-tate, perseve-rență, dragoste, virtute, ușurință. Nu putem mai bine descrie cumi-nțenia și genti-lețea acestei tonalități decât prin comparația cu un om frumos, căruia îi reușesc toate celea fără prea mare efort și cu plăcere.	Furtună, furie (ca Si $b$ )	Amabilitate, odihnă, complezență
fa minor	Obscur și plângător	Amărăciune resem-nată și moderată, dar de asemeni profundă și grea. îndoială. Produce o melancolie neagră și disperată și cufundă auditorul în tristețe dându-i	Blândețe, plâns, lugubru	Melancolie profundă, tânjeală de mormânt.

		frisoane.		
Sol b major	***	***	***	Triumf în adversitate. Se respiră liber pe vârful colinei.
sol b minor	***	Mari tulburări, mai întâi de toate amoroase și tânguitoare. Ceva legat de abandon, de singurătate, de mizantropie. Tonalitate obscură. „Trage” pasiunea la fel cum un câine „zădără” draperia.	***	Tonalitate obscură. „Trage” pasiunea la fel cum un câine „zădără” draperia.
Sol major	Vesel, blând	Multe aluzii, strălucire. Convine la fel de bine pentru lucruri serioase și pentru cele vesele.	Tandru și vesel, magnific (ca Mi)	Pastorală idilică. Recunoștință idilică pentru prietenie sinceră și dragoste fidelă.
sol minor	Sever, magnific	Este una din cele mai frumoase tonalități : îmbină seriozitatea și vioiciunea tandră, produce de asemeni farmec și grație. Lucruri tandre sau revigorante; plăceri moderate și bucurii temperate. Este o tonalitate extrem de flexibilă	Tandrețe, blândețe	Neliniște, nemulțămire. Iritare pentru un proiect întrerupt. Îți stăpânești cu greu indispoziția.
La b major	***	***	***	Tonalitate funerară, moar-te, descompunere judecată, eternitate.
la b minor	***	***	***	Morocănos, grohăitor, inimă sufocată până la înăbușire.
La major	Vesel, pastoral	Sesizabil, strălucește imediat mai mult pentru pasiuni triste decât pentru distracție.	Ușurință, bucurie	Conține declarații de dragoste inocente, speranță. Convine în special viorii. Revederea ființei iubite, bucurie juvenilă, încredere/ Dumnezeu.
la minor	Blând și plângător	Alură fastuoasă și gravitate. Moderat, puțin plângăreț, decent (respectabil), liniștit, predispus chiar spre somno-	***	Natura femeii devotate și dulceața caracterului.



		lență. Poate fi folosit pentru toate mișcările sufletului fiind moderat și dulce.		
Si b major	Magnific și vesel	Divers și fastuos. De asemeni modest. Uneori poate fi atât <i>magnific</i> , dar și <i>mignon</i> . <i>Ad ardua animam elevat.</i>	Furtună, furie	Amor vesel, cuget, speranță, privire spre o lume mai bună.
si b minor	Obscur și teribil	* * *	Cântec lugubru	Un original ursuz care rareori are o mină de amabilitate ; Ironizează față de Dumnezeu și față de lume. Pregătește pentru sinucidere.
Si major	Dur și plângăreț	Caracter contradictoriu, dur și dezagreabil, chiar dezaspe-rat. Se folosește mai rar.	* * *	Foarte colorată, pasiune violentă : mânie, furie, gelozie, delir, deznădejde.
si minor	Solitar, melancolic	Bizar, morăcănos și melancolic din ce motiv se folosește foarte rar. Și de aceasta posibil că anticii au exilat-o din mănăstirile lor.	* * *	Răbdare, așteptare liniștită a sortii, resemnare în fața voinței Domnului. Geamătul ei e atât de dulce încât nu explodează niciodată în murmur sau în scâncet insultător.

## Anexa 2.

Intervalul	Efectul produs în ascendență	Efectul produs în descendență
Prima mărită	angoasă	tristețe extremă
Secundă mică	tristețe	agreabil
Secundă mare	agreabil și patetic	serios, liniștitor
Secundă mărită	lipsit de viață, stins	plângăreț, tandru
Terța micșorată	* * *	foarte îndurerat, tandru
Terța mică	trist, îndurerat	calm, moderat, îmbucurător
Terța mare	îmbucurător	patetic sau melancolic
Cvarta micșorată	îndurerat, plângăreț	durere, angoasă
Cvarta mică <sup>31</sup>	bucurie	calm, mulțumit

<sup>31</sup> Iată cum comentează aceste intervale cu denumiri mai puțin obișnuite Pierre Alain Clerc : Vă veți întreba desigur care este diferența între o cvartă mare și una mică, sau între o cvintă mică și una falsă. Kimberger explică și demonstrează că melodic cvinta micșorată de pe treapta a doua a unei tonalități minore produce un efect diferit decât cvinta micșorată de pe sensibila unei tonalități majore. Deci, cvarta mărită sau tritonul corespunde intervalului format între sunetele Fa și Si în Do major, iar cvinta falsă – respectiv răsturnării acestora Si-F, în timp ce cvarta mare și cvinta mică corespund intervalului format între aceleași sunete în la minor. Cvarta mică, astfel, corespunde intervalului denumit astăzi cvarta perfectă, adică Fa-Si bémol. <http://www.musebaroque.fr/Documents/intervalles.htm>

Cvarta mare	trist	foarte abătut
Cvarta mărită, triton	violent	trist și sumbru
Cvinta mică	delicat	tristețe tandră
Cvinta falsă	șarmant, rugător	rugător
Cvinta perfectă	vesel, curajos	mulțumit, liniștitor
Cvinta mărită	angoasă	terifiant (numai în bas)
Sexta mică	îndurerat, rugător, mângâietor	abătut
Sexta mare	hazliu, aprig, violent	un pic terifiant
Sexta mărită	Nu se folosește în melodie	
Septima micșorată	îndurerat	valet
Septima mică	tandru, trist, indecis	un pic înspăimântător
Septima mare	violent, furios, disperat	oribil de înspăimântător
Octava	vesel, brav, stimulant	foarte liniștitor

#### Bibliografie:

- Berger W.G. Clasicismul de la Bach la Beethoven. București, 1990.
- Coccarova G., Melnic V. Istoria armoniei. Chișinău, 2003.
- Dicționar de termeni muzicali. București, 1984.
- Eisikovits M. Polifonia barocului. Stilul bachian. București, 1973.
- Epișin A. Maghia muzîki Barocco: italienskaya trio-sonata. Sankt-Peterburg, 2006.
- Lobanova M. Zapadno-evropeisoe muzikalinoe barocco; problemî estetiki i poetiki. Moskva, 1994.
- Mavrodin I. Jean-Philippe Rameau. București, 1974.
- Nicolescu M. G.F.Handel. București, 1963.
- Oceanu G. Istoria muzicii universale. Vol. 1. Iași, 1993.
- Soltai D. Ethos und affekt. Geschichte der der Philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel. Budapest-Berlin, 1970. Traducere în limba rusă. Moskova, 1977.
- Șestakov V. Ot etosa k affektu. Moskva, 1975.
- Ștefănescu I. O istorie a muzicii universale. Vol.I, II. București, 1996, 1997.
- Toduță S. Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach. Vol.I. București,1969; vol.II. București, 1973; vol.III. București,1978.
- Voiculescu D. Fuga în creația lui J.S.Bach. București, 2001.
- Zaharova O. Ritorika i zapadnoevropeiskaia muzîka XVII-pervoi polovini XVIII veka. Moskva, 1983.