

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU

**VOCEA BASULUI SOLISTIC
ÎN ORATORIILE LUI HÄNDEL,
- SAUL ȘI MESSIAH -**

REZUMAT

**Coordonator științific:
Prof. univ. dr. Gheorghe Firca**

**Doctorand:
Lect.univ. Ioan Ardelean**

2010

CUPRINS:

	pag
INTRODUCERE	. 1
	pag
CAP. 1. EPOCA BAROCĂ.	. 3
1.1. Contextul socio-politic și cultural la sfârșitul secolului al XVII-lea	
	pag
și al primei jumătăți al secolului al XVIII-lea.	. 3
	pag
1.2. Termenul de baroc (etimologia termenului și diversele accepțiuni).	. 11
	pag
1.3. Considerațiuni stilistice asupra artei baroce.	. 15
	pag
1.4. Aspecte stilistice ale muzicii vocale baroce.	. 25
	pag
1.4.1. Cântul baroc.	. 25
	pag
1.4.2. Elemente de stil ale artei vocale baroce.	. 35
	pag
CAP.2. PRIVIRE ASUPRA EVOLUTIEI GENULUI DE ORATORIU.	. 47
2.1. Evoluția genului de oratoriu, de la genurile premergătoare	
	pag
la Bach și Händel.	. 47
	pag
2.1.1. Termenul de oratoriu.	. 47
	pag
2.1.2. Aspecte ale evoluției oratoriului în Italia.	. 48
	pag
2.1.2.1. Etimologia termenului oratoriu.	. 48
	pag
2.1.2.2. L'oratorio volgare – l'oratorio latino.	. 49
	pag
2.1.2.3. Evoluția genului de oratoriu.	. 51
	pag
2.1.3. Răspândirea genului de oratoriu în Franța.	. 57
	pag
2.1.4. Viena și oratoriul.	. 63
	pag
2.1.5. Muzica vocală în Germania lutherană.	. 64

2.1.5.1. Impactul Reformei asupra vieții și muzicii în Germania	pag
secolului al XVII-lea.	. 64
2.1.5.2. Coralul și importanța acestuia în dezvoltarea	pag
muzicii germane din secolul al XVII-lea.	. 65
	pag
2.1.5.3. Devenirea oratoriului sub condeiu creator al lui Heinrich Schütz.	. 67
	pag
2.1.5.4. Cantate, Dialoguri, Pasiuni.	. 68
	pag
2.1.5.5. De la Schütz la Bach.	. 73
	pag
2.2. Johann Sebastian Bach.	. 75
	pag
2.3. Oratoriul händelian în contextul anglo-saxon al secolului al XVII-lea.	. 79
	pag
2.4. Concluzii.	. 87
	pag
CAP. 3. ORATORII DE G.F.HANDEL – <i>Saul</i> și <i>Messiah</i> –	. 89
	pag
3.1. Händel și oratoriul.	. 89
	pag
3.1.1. Succesul oratoriilor händeliene.	. 91
	pag
3.1.2. Sinteza muzicală operată de Händel.	. 95
	pag
3.1.2.1. Tradițiile musicale.	. 96
	pag
3.1.2.2. Tradiția literară.	. 99
	pag
3.1.3. Diversitatea oratoriilor händeliene.	. 101
	pag
3.1.4. Libretiști și librete.	. 102
	pag
3.1.5. Vocea de bas în oratoriile händeliene – studiu statistic.	. 105
	pag
3.2. Oratoriul <i>Saul</i> .	. 119
	pag
3.2.1. Sursa de inspirație și libretul.	. 119
3.2.2. Aspecte stilistice muzicale ale oratoriului <i>Saul</i> .	pag 122

	.	pag
3.2.3. Conținutul și desfășurarea oratoriului <i>Saul</i> .	.	124
	pag	
3.2.4. Distribuția vocală și tipologia ariilor în oratoriul <i>Saul</i> .	.	127
	pag	
3.2.4.1. Distribuția vocală.	.	127
	pag	
3.2.4.2. Tipologia ariilor.	.	133
	pag	
3.3. Oratoriul <i>Messiah</i> .	.	149
	pag	
3.3.1. Sursa de inspirație și libretul.	.	151
3.3.1.1. Textele scripturistice și poetice, sursă de inspirație și suport literar		
	pag	
al oratoriilor lui G.F. Händel.	.	151
	pag	
3.3.1.2. Sursa de inspirație a oratoriului <i>Messiah</i> .	.	158
	pag	
3.3.2. Aspecte stilistice muzicale ale oratoriului <i>Messiah</i> .	.	161
	pag	
3.3.3. Distribuția vocală și tipologia ariilor în oratoriul <i>Messiah</i> .	.	175
	pag	
Concluzii.	.	211
	pag	
Bibliografie.	.	216
	pag	
Anexe.	.	221
	pag	
Discografie.	.	224

REZUMAT TEZĂ

Problematica interpretării muzicii baroce i-a preocupat, de-a lungul timpului, pe mulți muzicieni, critici și, nu în ultimul rând, pe cântăreți. Teoreticienii interpretării muzicale arată că la baza concepției moderne despre actul de creație interpretativ stă prelucrarea creatoare a întregii moșteniri a trecutului. Datoria interpretului este să aducă în fața publicului autenticitate stilistică și istorică, fără, însă, ca versiunea oferită să fie lipsită de contemporaneitatea creației muzicale.

Teza de doctorat se intitulează *Vocea basului solistic în oratoriile lui Händel- Saul și Messiah-* și este structurată în trei capitole.

Primul capitol este consacrat analizei epocii baroce.

La finele secolului al XVII-lea Franța era puterea dominantă. Spania, după 1640 va pierde definitiv hegemonia politică iar criza profundă cu care se va confrunta va duce la declinul regatului spaniol. Țările de Jos, la mijlocul secolului al XVII-lea, era cea mai dezvoltată zonă a lumii însă războaiele epuizante din secolul al XVII-lea vor provoca declinul zonei, mutând centrul de greutate al economiei continentului în Anglia care, după *Războiul civil* (1642-1649) și *Glorioasa revoluție* (1688-1689) devine monarhie constituțională. Uniunea Polono-lituaniană, unul dintre cele mai întinse state din Europa va cunoaște și ea trecerea de la un statut înfloritor la unul descendent, în care anarhia nobiliară va cauza declinul politic al țării. Rusia cunoaște și ea o evoluție spectaculoasă care o va transforma dintr-o zonă izolată a continentului într-una din marile puteri europene. Istoria teritoriului central-european din secolele XVII-XVIII apare strâns legată de familia de Habsburg, care a influențat puternic zona. Ea a impus și civilizația barocă sub toate aspectele sale: religie, cultură, artă și un anume grad de prosperitate.

Din punct de vedere social, satul și civilizația rurală, lume conservatoare prin excelență, rămâne baza societății europene, dominând harta Europei. Relansarea economică de la începutul secolului al XVIII-lea face ca și urbanul să se dezvolte, dar în ritm inegal și în funcție de țară.

Realitatea spectaculară barocă a provocat o mișcare artistică durabilă în întreaga Europă.

Fascinanta vastitate a fenomenului baroc a manifestat specificități naționale ce au impregnat stilului caracteristicile fundamentale pentru fiecare zonă geografică.

Baroc, asemenea majorității termenilor ce desemnează curente, mișcări sau epoci stilistice a fost inventat ulterior, de către critica de artă, și nu de practicienii secolelor XVII și XVIII și este unul

dintre termenii ce au suscitad nenumărate controverse și dispute datorită variațiilor accepțiunii pe care le-a comportat de-a lungul timpului.

Prima distincție ce merită atenție e aceea dintre folosirea cuvântului ca termen denumind un fenomen repetitiv în întreaga istorie, iar cealaltă este folosirea lui pentru a desemna un fenomen situat precis în timp: primul e *barocul tipologic*, iar al doilea *barocul istoric*.¹

Eugenio d'Ors credea că epitetul de *baroc* a început să fie aplicat acelor manifestări artistice sau de altă natură ce se îndepărtau de la căile atât de clar trasate de canoanele Renașterii.² Victor Lucien Tapié adaugă că termenul era folosit la caracterizarea profesorilor francezi care utilizau raționamente prea formale.³ René Wellek subscrie, împreună cu Benedetto Croce, acestei prime ipoteze. Edgar Papu vorbește de atestări ale termenului cu raportare la arte. Sensul său e acela de fenomen bizar, capricios.⁴

A doua ipoteză consideră cuvântul *baroc* derivat din portughezul *barroco*, termen tehnic folosit de bijutieri pentru a denumi perlele care prezintă un defect de constituție.

Al. Ciorănescu abordează o atitudine împăciuitoare. Pentru că este dificil să se opteze pentru una din cele două ipoteze, el propune păstrarea unei *viziuni dialectice* ce admite faptul că oscilația între cele două etimologii nu este dăunătoare.⁵

Barocul este strâns legat de *coexistența în opoziție*, sau mai bine zis de unitatea tensionată a contrariilor (Reformă – Contrareformă).

Artistul baroc nu este preocupat de cotidian, ci de sensul vieții, de condiția umană, nu de realitatea imediată, ci de valorile transcendente.

Pentru spiritele din epocă însetate de absolut, extazul era o aspirație, lucrul acesta observându-se cel mai bine la statuile bisericilor baroce care au, toate, o expresie extatică.

1 Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970, p. 94.

2 Cf. Eugenio d'Ors, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 8.

3 Cf. Victor-Lucien Tapié, *Barocul*, București, Editura Științifică, 1983, p. 12.

4 Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, vol. 1, București, Editura Minerva, 1977, p. 14.

5 Cf. Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 12.

Pornind de la aceleași premise, spiritele ludice trăgeau o concluzie opusă. Arta, care cunoaște o mare înflorire în Baroc, este prin excelență un domeniu al simulacrului, al aparențelor frumoase, al invenției formelor, spiritele ludice fiind libere să i se dedice.

Există două trăsături caracteristice ale artei baroce : *non-conformismul* și ideea de *originalitate*.

Barocul muzical operează cu cinci concepte cheie: *spațialitate, teatralitate, ornamentică, mișcare și monumentalitate*.⁶

Una din imaginile baroce a lumii este teatrul *care, la rândul lui, și-a inventat forme proprii*.

Baletul, cu personaje numeroase, fantasmagorice, îmbrăcate în costume ciudate, somptuoase, dansând și recitând, a fost mult gustat de spiritul baroc.

Opera, născută în Italia la începutul secolului al XVII-lea, este spectacolul baroc prin excelență. Era o reprezentație magnifică cu dansuri, balet, decoruri superbe, efecte tehnice surprinzătoare, voci cum nu se mai auziseră până atunci și care provocau emoții unice. Esențială era arta improvizației și virtuozitatea vocală care a atins perfecțiunea la castrați, perfecțiune fără echivalent nici înainte și nici după dispariția acestora.

Barocul este epoca unde se produce o mutație profundă și decisivă în tehnica muzicală, dezvoltându-se o artă vocală a cărei sarcină devine exprimarea afectelor umane și în care asistăm la înflorirea artei instrumentale. Atât arta vocală cât și cea instrumentală vor fi guvernate de legi împrumutate din retorică, în încercarea de a codifica și sistematiza exprimarea pasiunilor.

*„Însăși interpretarea are componente retorice, solistului fiindu-i destinat discursul propriu: Emilio de Cavalieri sublinia în prefața la "Rappresentazione di anima e di corpo" (1600) datele necesare unui cântăreț. Nu doar vocea frumoasă și intonația corectă sunt suficiente, cântul trebuie însoțit de gesturi și mișcări care să dezvăluie adecvat afectele."*⁷

1.4. Aspecte stilistice ale muzicii vocale baroce.

În anul 1601, Giulio Caccini descrie în *La nuove musiche* idealul său de cânt, respectiv *seconda prattica*. El observă că muzica Renașterii ar fi eufonică, melodioasă, însă nu se înțeleg cuvintele iar cuvântul (*la parola*) ar fi de fapt *iubita* cântului (*il canto*).

6 Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte: despre stil și retorică în muzică*. București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 77.

7 *Ibidem*, p. 79-80.

În cărțile secolului al XVII-lea și al XVIII-lea care fac referire la muzica vocală precum și în manualele de cânt ale epocii, găsim foarte multe și detaliate indicații stilistice însă, indicațiile de tehnică a cântului sunt destul de reduse. Elevul lui Schütz, Christoph Bernhard, în cartea sa *Von der Singe-Kunst oder Maniera* (ca.1650) oferă câteva explicații despre modul de a cânta dar mai ales despre ornamentațiile din barocul german timpuriu. În anul 1723, apare o operă standard despre cântul italian, numită *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* scrisă de Pier Francesco Tosi (1653-1732). Această carte a avut un succes atât de mare, încât a fost tradusă în mai multe limbi. Pentru cântăreții și profesorii de canto germani, traducerea a fost făcută de către elevul lui J.S.Bach, Johann Friedrich Agricola (1720-1774) în anul 1757. *Anleitung zur Singkunst*, avea câteva comentarii amănunțite care se refereau și la diferențele dintre practica italiană și cea germană. Johann Mattheson (1681-1764), prieten al lui Händel, scrie și el tratatul *Der vollkommene Capelmeister*.

În ceea ce privește arta vocală, principiile de bază formulate de școala veche de canto s-au ghidat după punctul de vedere trasat de același Giulio Caccini care scrie la 1602: *Doresc să conduc arta cântatului către un scop triplu: expresie spirituală, frumusețe muzicală și pe cât posibil reprezentarea perfectă a individualității artistice*.⁸

Din punct de vedere tehnic în ceea ce privește cântul, primul pas îl constituia *canto sodo, fermo*. Doar celui care stăpânea această tehnică, inclusiv cu *messa di voce*, îi era permisă trecerea mai departe la o succesiune de note mai rapide. Ultima treaptă spre idealul vocal era considerat *canto figurato, fiorito*.

Cel puțin la fel de important precum tehnica era stilul corect, adică *buon gusto*. Și pentru acesta exista o disciplină științifică care se numea *modulatoria*.

În epoca barocă, cele două studii principale cu referire la ținuta corporală erau *baletul* și *gestica*. Semnificația acestor exerciții era aceea de a crea condiții bune atât pentru voce, cât și pentru respirație. Mai mult, cântărețul trebuia să se miște plin de grație și eleganță pe scenă, la fel ca și dansatorul.

Vocile emblematice ale barocului nu erau neapărat mari, suplețea fiind cerința de bază, vocea de bas având vocalize aproape la fel de rapide ca cele pentru vocea de sopran.

În Baroc exista regula de aur ca fiecare sunet să înceapă *piano*, ceea ce se referea mai degrabă la amplasarea sunetului decât la intensitatea lui efectivă. Aceasta depindea de emoția care trebuia

⁸ Mircea Dușescu, *Am învățat să nu strig*, manuscris primit de la autor, p. 7.

interpretată: pasajele triste erau cântate în *mezzavoce*, iar cele vioaie, *sostenuto*. Școala veche punea accentual pe *cântul elastic* și fin nu pe forță. Efectul estetic al unei acute consta nu în forță ci în simțul pentru tensiune. De fapt, se încearca să se antreneze capacitatea vocală și în înălțime, însă cu cât se cânta mai înalt, cu atât mai moale trebuia să sune vocea. Johann Mattheson formulează astfel: "o voce care cântă, cu cât mai sus urcă, cu atât trebuie să fie mai moderată și mai calmă; în adâncime însă, în funcție de mărime, trebuie să iasă intensificată și mai plină sau mai energică."⁹

Un domeniu mai extins este și acela al *teoriei ornamentației*. Cântăreții profesioniști baroci se ocupau mai mulți ani doar cu exersarea a astfel de ornamentații. Atitudinea maeștrilor de canto baroci vis-a-vis de ornament mergea atât de departe, încât spuneau că oricât de frumoasă voce ar avea un cântăreț și oricât de corect ar cânta după partitură, dacă nu posedă imaginația necesară pentru a înfrumuseța textul notelor și pentru a descoperi alte ornamente noi, nu este un cântăreț adevărat. În traducerea tratatului lui Pier Francesco Tosi în limba germană, făcută de Agricola, se acordă numai apogiaturii și altor semne premergătoare atacului unei note 40 de pagini, trilului 28, iar pasajelor 26 de pagini. Chiar dacă compozitorii Barocului indicau numai schematic pasajele de coloratură și ornamentele, fioriturile, diminuările, improvizările, modificările de ritm și intensitate erau obligatorii.

În evoluția artei vocale baroce, *știința afectelor* își are o rădăcină profundă și unitară în structura percepției ca afecțiune și al cărei corespondent activ este acea euforie vitală și receptivă de care dispune arta vocală. Este știința care se ocupă cu sentimentele și motilitatea emotivă care mișcă sufletul și care a fost punctul nodal al dezbaterilor teoretice în muzica Barocului. Cu timpul, s-a stabilit un tip de afect codat în anumite modele muzicale cântate cu mai multe ocazii. Aceste *figuri* au acționat, în aceste condiții, ca un semnal. Fiecare afect era transpus prin articulare și prin culoarea sunetului vocii.

Al doilea capitol abordează evoluția genului de oratoriu, de la genurile premergătoare la Bach și Händel.

În acest capitol am încercat o succintă parcurgere a diverselor stadii pe care le-a traversat oratoriul în procesul său de cristalizare. Pornind de la etimologia termenului, de la diversele sale accepțiuni și de la stadiile incipiente ale oratoriului ca gen muzical, m-am străduit să-i alcătuiesc

9 J. Mattheson, *Der vollkommene Capelmeister*, Kassel, Bärenreiter, 1999, p. 192.

parcursul, oprindu-mă la momentele și personalitățile pe care le-am considerat semnificative pentru evoluția acestuia.

Pentru prima dată utilizarea termenului de *oratoriu* este atestată abia în 1640, de către Pietro della Valle (1586-1652), pentru a desemna nu locul acestor manifestări spiritual-muzicale, ci un anumit tip de compoziție care se cânta. Între 1640 – 1650 utilizarea termenului, în accepțiunea de *gen muzical*, se pare că a fost limitată la Roma și că abia din 1660, în Italia, *oratoriul* a fost considerat un gen de sine stătător, cu norme și reguli proprii.

După cum arată Pierre Degot¹⁰, etimologia termenului *oratoriu*, în care putem detecta verbul latin *orare*, trimite la un loc special, destinat rugăciunii și, într-un sens particular, la oratoriul amenajat în apropierea naosului bisericii *San Girolamo della Carità*, de la Roma, unde, la sfârșitul secolului al XVI-lea se reunea *Congregazione dell'Oratorio*, ordin religios fondat în 1564 de către Filippo Neri (1515-1595)¹¹ și recunoscut de papa Grigore al XIII-lea în 1575. La adunările acestei congregații, rugăciunile, meditațiile, și dezbaterile membrilor alternau cu motetele, madrigalele sau *laudi* cântate coral. Inițial au existat două tipuri de oratorii: *l'oratorio volgare* și *l'oratorio latino*.

Elementele care diferențiază *l'oratorio latino* de cel *volgare* sunt:

- a) limba (latină-italiană),
- b) *il testo* în proză, mai degrabă decât în versuri,
- c) adresarea la o elita de oameni educați.

În plus, deoarece l'Oratorio del SS. Crocifisso era de dimensiuni moderate, aproape întotdeauna acompaniamentul instrumental a fost rezervat pentru basul continuu.

Creația lui Emilio de Cavalieri *La Rappresentatione di anima e di corpo*(1600), prezentată în oratoriul bisericii *Santa Maria della Vallicella* din Roma, este considerată primul oratoriu din istoria acestui gen.¹²

10 Pierre Degot, *Händel et ses oratorios: des mots pour les notes*, Editions L'Harmattan, Paris, 2001, p. 50.

11 Filippo Neri a fost beatificat la 11 mai 1615 și apoi canonizat la 12 martie 1622 de către papa Grigore al XV-lea

12 Cf. Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol 1, București, Editura Fundatiei Culturale Române, 1995, p. 213.

Giacomo Carissimi (1605– 1674) introduce *historicus*. După câteva oratorii de tip *volgare* (*Daniele, L'Oratorio della Santissima Vergine*), el a compus numeroase oratorii de tipul *latino* (*Historia de Jephthe – Judicium Salomonis – Jonas – Damnatorum lamentatio, Balthazar*).

Încredințarea narațiunii – care constituia până atunci o funcție a corului – unui solist, denumit *il testo* sau *il storico*, arată legătura indisolubilă dintre slujbele Bisericii, a recitativului liturgic, cu această nouă formă de exprimare religioasă.

Alți compozitori de oratorii au fost Giovanni Legrenzi (1625-1690), Antonio Lotti (1667-1740), Alessandro Scarlatti (1660-1728) - San Giovanni Battista (1676), Susanna (1681), *Martiriul Sfintei Teodosia* (1685), Antonio Vivaldi (1678-1741) - Moises Deus Pharaonis (1714), *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (1716).

Răspândirea genului de oratoriu în Franța s-a făcut de Henri Du Mont (1610-1684), prin *Dialoguri spirituale* și, mai ales, de Marc Antoine Charpentier (1634-1704), discipol al lui Carissimi și compozitor de muzică sacră și de opere, contemporan cu Lully. Cele aproximativ 35 de oratorii ale lui Charpentier, particularizându-se față de cele italiene, se intitulează *Histoires Sacrées* sau *Tragédies spirituelles*¹³. Urmașul lui Charpentier a fost Michel-Richard De Lalande (1657-1726).

2.1.5. Muzica vocală în Germania lutherană.

Luther considera muzica un dar divin – *musica donum Dei* – și arăta că ea are puterea de a alunga ispitele și gândurile rele, că este cea mai bună alinare pentru omul necăjit, că bucură și înprospătează inima, aducând pacea interioară și că acționează ca o exorcizare. Muzica, adăuga Luther, prin însăși esența ei, are capacitatea de a ne pune în comuniune directă și imediată cu Dumnezeu, iar *cel care cântă se roagă de două ori – prin sensul cuvintelor și prin virtutea sunetelor*.

Coralul lutheran, în contact cu noutățile italiene și franceze (de la sfârșitul secolului al XVI-lea și trecând prin concertul spiritual în epoca lui Schütz), îmbracă diverse forme ce pot fi considerate tot atâtea etape ce merg de la descrierea textului biblic până la comentariul său.

Denumiți și *cei trei mari* ai muzicii germane a secolului al XVII-lea, Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) și Heinrich Schütz (1585-1672) care a realizat legătura între polifonia vocală tradițională și cuceririle stilului concertant și monodic ale modernității componistice, alături de Dieterich Buxtehude (1637-1707), pot fi considerați predecesorii cei mai de seamă ai artei lui Bach și Händel, compozitori ce se vor afirma în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

13 Cf. Gabriela Ocneanu, *Barocul în muzică*, Editura Novum, Iași, 2000, p. 30-31.

Se poate vorbi despre Schütz ca despre întemeietorul muzicii germane moderne la nivel european, punct de referință al Germaniei lutherane.

Georg Philipp Telemann (1681-1767). Cantitativ, lucrările sale sunt numeroase: 12 serii de slujbe bisericești pentru toate duminicile și sărbătorile de peste an, 44 de Pasiuni, 111 lucrări pentru botezuri, nunți, înmormântări etc., o mulțime de oratorii al căror număr exact nu se mai cunoaște, peste 1000 de cantate religioase și laice, 600 de suite franceze și 40 de opere teatrale.

Johann Mattheson, (1681-1764). A compus opera, oratorii, piese instrumentale și a scris importante tratate muzicologice.

Alături de nenumăratele cantate, J.S. Bach (1685-1750) a creat și oratorii, continuând tradiția germană inaugurată de H. Schütz (care o preluase, la rândul său, de la Giovanni Gabrieli, la Veneția). Spre deosebire de lucrările similare ale lui Händel, având ca sursă diferite subiecte biblice, oratoriile lui Bach, ca și cantatele sale religioase sunt legate direct de cult, dar mai ales de trei dintre cele mai mari sărbători creștine: Crăciunul (1734), Înălțarea (1734) și Paștele (1736). În timp ce Händel și-a desfășurat cariera artistică în trei mari centre ale Europei, integrându-se în cultura lor muzicală, Bach a sintetizat diferitele stiluri europene fără a se mișca din regiunea în care a trăit.

Georg Friedrich Händel¹⁴ (23 februarie 1685 în orașul Halle-14 aprilie 1759 la Londra).

Händel a studiat cu organistului Friedrich Wilhelm Zachow, a început și studii de drept, întrerupte după primul an. În 1703 se mută la Hamburg unde face cunoștință cu cercul lui Keiser și Mattheson și scrie două opere pentru teatrul de operă de aici.

În 1707 îl găsim la Roma. Își continuă pelegrinările în orașe din Italia, stabilindu-se pentru un timp la Neapole. În 1710 se întoarce la Roma și, apoi, la Florența.

În 1709 are loc la Veneția premiera operei sale *Agrippina* care a obținut un succes răsunător. În contact cu compozitorii Alessandro și Domenico Scarlatti, Agostino Steffani și alții, orizontul său componistic se lărgeste continuu.

În 1710, Händel pleacă la Londra, unul dintre centrele muzicale principale din acel timp, unde se prezintă opera sa *Rinaldo*. În anul următor îl regăsim ca dirijor la curtea din Hanovra, pentru ca în 1712 să fie din nou la Londra. Între 1717-1720 Händel este în serviciul prințului de Chandos. Începând cu

14 Numele Händel, a cărui rădăcină înseamnă negustor, se scrie în mai multe feluri. Georg Friedrich Händel însuși îl scria Händel când scria nemțește și Handel-în englezește. Francezii îl scriu totdeauna Haendel. Mircea Nicolescu, *Händel*, București, Editura Muzicală, 1963, p. 30.

1720 și până în jurul anului 1740 va fi impresar principal al multor teatre de operă din capitala Angliei. După 1740, el se va axa mai ales pe compunerea de oratorii.

Violonist, impresar, compozitor, dirijor, organist și nu în ultimul rând organizator, muzica lui dezbate marile probleme ale omenirii, creația sa aducând și inovații artistice, cum ar fi: exprimarea prin mijloace muzicale a psihologiei acțiunii unei lucrări, utilizarea elementelor de dinamică agogică (nuanțe), folosirea timbrei acustice a diverselor instrumente, sau chiar a unor instrumente noi, precum contrafagotul.

Capitolul al treilea, analizează oratoriile lui Händel, în special *Saul* și *Messiah*.

Din prezentarea pe care am făcut-o creației lui G. F. Händel, urmărind doar numărul și titlurile oratoriilor sale, putem constata două aspecte care ies în evidență: *succesul* de care s-a bucurat acest gen în Anglia secolului al XVIII-lea și *diversitatea* corpusului de oratorii.

În oratoriile sale engleze, Händel a reușit să opereze o sinteză a celor trei mari tradiții cunoscute îndeaproape în timpul formării sale, respectiv în cursul călătoriilor sale în Europa, întreprinse înainte de stabilirea lui la Londra, dar și ulterior, în mai scurtele incursiuni pe continent.

O trăsătură a oratoriilor händeliene este – în ceea ce privește momentele solistice – dezvoltarea *arioso*-ului, o formă de arie mai scurtă și mai puțin elaborată ca *aria da capo*. Evitând repetiția, (așa cum este cazul în *aria da capo*, unde se reia prima secțiune) acest tip de arie este perceput mai puțin artificial și mai aproape de expresia naturală a cuvântului, aria primind un plus de expresivitate și mai puțină stilizare sau formalism.

Însă oratoriile händeliene nu abandonează total *aria da capo*, lucrările lui Händel dovedind că totuși compozitorul rămâne tributari acestei forme (legate de structura operei italiene). Se poate afirma că operele de maturitate ale lui arată întoarcerea, oarecum nostalgică, spre atmosfera și caracteristicile operei italiene. *Aria da capo* rămâne o formă preponderentă în lucrările sale, așa cum o arată, de exemplu, ultimul său oratoriu, *The Triumph of Time and Truth* (replică în oglindă, după 50 de ani, a primului său oratoriu *Il Trionfo del Tempo e del Disingano*), unde putem număra peste 20 de arii *da capo*.

În ceea ce privește corul, spațiul mai important acordat lui în economia structurii oratoriilor a sedus publicul londonez, care se reîntâlnea astfel cu lungă sa tradiție corală și regăsea ecourile genurilor de *masque* și *semi-opera* care cunoscuseră – mai cu seamă în timpul lui Purcell – o înflorire, înainte de *invazia* operei italiene.

În general, se poate spune că multe dintre libreturile oratoriilor händeliene se pretează unei lecturi alegorice care validează importanța componentei național-patriotice, ea dovedindu-se a fi una din componentele esențiale ale libretului de oratoriu din Anglia acestei epoci.

Faptul că Händel a recurs la limba engleză constituie, fără îndoială, una din principalele cauze ale succesului pe care l-a înregistrat, deoarece inteligibilitatea textului a avut un mare impact asupra publicului cărui i se ofereau lucrări scrise – în marea lor majoritate – în italiană și latină.

Din tabelele prezentate reiese că Händel a păstrat tipologia barocă a personajelor, rolurile atribuite pentru bași fiind de zei, semizeii, uriași, regi, prooroci, arhierii, mari preoți, nobili, judecători, mesageri.

În clasificarea pe care o întocmește, Pierre Degot¹⁵ propune trei criterii principale:

- *criteriul caracterului dramatic sau non-dramatic al lucrărilor*
- *criteriul sursei de inspirație (biblică, mitologică sau hagiografică)*
- *criteriul genului (epic-eroic, tragic, comic).*

Din cele 31 de oratorii ale lui G.F.Händel, numai în trei din acestea nu există un personaj atribuit pentru vocea de bas.

Există un număr de 155 personaje, din care 45 sunt bași, adică un procent de 29,03 %.

3.2. Oratoriul *Saul*.

Charles Jennens (1700-1774) este autorul libreturilor oratoriilor *Belshazzar*, *Israel în Egipt* (?), *L'Allegro*, *Saul* și *Messiah*.

Oratoriul în trei acte, *Saul* (HWV 53) a fost început de Händel în 1738 și a fost prezentat în fața Curții regale și a publicului la *King's Theatre*, la Londra, la data de 16 ianuarie 1739.

Din Sfânta Scriptură, libretistul Charles Jennens (1707-1773), unul din cei mai consecvenți colaboratori ai lui Händel, a folosit următoarele texte: din Vechiul Testament, 1 Samuel (1 Regi), capitolele 18-20, 28,31 și 2 Samuel (2 Regi), capitolul 1.

Personajele oratoriului sunt: *Saul* (bas), *Merab* (soprană), *Michal* (soprană), *Jonathan* (tenor), *David* (alto/contralto), *profetul Samuel* (bas), *Marele Preot* (tenor), *Vrăjitoarea din Endor* (alto/tenor), *Abner* (tenor), *un Amalechit* (tenor), *Doeg* (bas), corul israeliților.

15 Pierre Degot, *op.cit.*, p. 59.

În libretul oratoriului *Saul*, Ch. Jennens utilizează, așa cum arată P. Degot¹⁶ o serie de procedee transpoziționale: metodele de *concizie* (rezumarea aluzivă a unor fragmente semnificative) și de *excizie* (suprimarea prin elipsă a unor episoade importante din viața lui Saul și a lui David). Datorită combinării celor două procedee, libretul lui Jennens apare ca o sinteză coerentă a celor două *Cărți ale lui Samuel*.

Caracteristica principală a oratoriului *Saul* este faptul că Händel abandonează modelul pe care îl urmase atunci când compusese primele sale oratorii - cel al *operei seria*, el utilizând aici arii de întindere mai scurtă, care vor deveni caracteristice oratoriului englez. Convergența elementelor de operă italiană, oratoriu și concert vor găsi în *Saul* perfectul echilibru și expresie artistică.

Din punct de vedere al structurii, dintr-un total de 30 de arii pe care le cuprinde oratoriul *Saul*, doar patru sunt arii *da capo*, restul având alte configurații. Dar poate cel mai important aspect îl constituie faptul că dorința de a obține unitatea și tensiunea dramatică a făcut ca ariile – ca de altfel întregul discurs muzical – să urmeze, mult mai îndeaproape decât în alte oratorii, firul narativ, ilustrând situațiile dramatice și starea personajelor, ceea ce reprezintă un foarte important pas înainte în evoluția genului muzical-dramatic. Tot în acest scop, recitativele nu vor mai fi simple punți de trecere între arii cu scop rezumativ, ci vor căpăta o mai mare tensiune muzicală, așa cum este mai ales cazul recitativelor *accompagnato* ce preludează arii de mare intensitate emoțională.

Primele două dintre cele trei arii pe care le cântă *Saul* aparțin categoriei ariilor *di affeto*, iar cea de-a treia este un *arioso*.

Dacă în *arii*, foarte semnificative pentru ilustrarea stării și evoluției personajului se vor dovedi tonalitățile, anumite intervale, sublinierea unor cuvinte prin ornamente sau vocalize, în *recitative* va fi pus în evidență un alt element muzical – ritmul – a cărui utilizare în formule foarte expresive se va dovedi deosebit de eficientă pentru caracterizarea lui *Saul*.

Aria, With Rage I shall burst, his Praises to hear (actul I, scena 3)

Prima arie a regelui *Saul*, în *mi* minor, debutează cu un motiv incisiv, ascendent și care prefigurează, în mod simbolic, poate, lancea pe care *Saul* dorește să o arunce asupra lui *David*.

Măsura ternară, specifică ariilor cu o puternică încărcătură emoțională precum și predominanța valorilor de pătrime, cântate *non-legato*, într-un *tempo Andante con moto*, sugerează intensă surescitare a bătrânului monarh care constată că poporul său îl preferă pe tânărul erou *David*, agitația și respirația

16 Pierre Degot, *op. cit.* p. 90.

întretăiată a regelui cuprins de furie și, în același timp, încrâncenarea și caraterul tăios al gândurilor sale.

Lungimea vocalizei (aproape șapte măsuri) dezvoltată pe cuvântele *rival in glory*, subliniată de cele șase intervenții incisive ale orchestrei, arată acuitatea sentimentului trăit de *Saul* și dorința lui de răzbunare.

Aria, A Serpent in my Bosom warmed (actul I, scena 5)

A doua arie pe care o cântă *Saul* este o aria *di furore*, aici în măsura de 4/4 și în tonalitatea *Sib* major, cu o modulație la *sol* minor, tonalitate în care se și încheie.

Vocalizele lungi, pe cuvintele *warm'd* (încălzit) și pe cuvântul *disarmed* (dezarmat) ilustrează, pe de o parte, teama de David, iar, pe de altă parte, dorința de al anihila.

Consultând tabelul sintetic al etosurilor tonalităților¹⁷, extras din tratatele de epocă ale lui Charpentier(1643 – 1704), Mattheson(1681 – 1764), Rameau(1683 – 1764) și Schubart(1739 – 1791), putem vedea că tonalitatea *Sib* major este investită cu un caracter *obscur și teribil*, cum notează Charpentier¹⁸, iar Schubart afirmă că sonoritatea acestei tonalități îți inspiră "*un ursuz, puțin dispus să fie amabil și, de asemenea, o atitudine batjocoritoare la adresa lui Dumnezeu.*"¹⁹

Ultimele două versuri ale textului: *Ambitious boy! Now learn what danger Is to rouse a monarch's anger!* – amenințare adresată lui David înspre care, în secunda următoare, va zvârli sulița – sunt, în tonalitatea *sol* minor, în care se trece printr-o modulație bruscă ce dă, mai degrabă, senzația unui salt tonal, subliniind ruptura discursului și prevestind gestul surprinzător și amenințător al lui *Saul*.

17 Gilles Cantagrel (*De Schütz à Bach – La musique du baroque en Allemagne*, Editions Fayard, Paris, 2008, p. 104) arată că muzicienii și teoreticienii epocii au refuzat adoptarea unui temperaj egal, fiecare tonalitate posedând un caracter propriu pe care germanii îl numesc *Affekt*, căruia francezii îi spun *éthos* sau *énergie*, iar italienii *affetto*. În funcție de cultură, tradiții sau temperaj caracterul acestor tonalități se poate schimba de la o țară la alta, de la o epocă la alta, de la o cultură la alta, așa cum o arată diferitele nomenclaturi care au fost întocmite

18 Marc-Antoine Charpentier (1636-1704), *Règles de composition*, Paris, 1690, apud. Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 158.

19 Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien, 1806, p. 44.

Dacă Charpentier spune despre *sol* minor că este *serios și magnific*, Schubart îl asociază cu *nemuțumirea*, cu *o stare de rău*, cu *agasarea pe care ți-o produce un proiect avortat și care te roade*, *indispunându-te* – considerații care par foarte potrivite cu această situație dramatică.

Aria, *As great Jehovah lives, I swear...* (actul II, scena 3)

După cum arătam, *As great Jehovah lives, I swear* este un *arioso*. Suntem într-un moment al acțiunii în care *Saul* încearcă să-și disimuleze ura față de *David* și să abată vigilența fiului său, *Jonathan*.

Acest *arioso* are aproape prestanța unui imn (prin măsura de 4/4 largă, narativă, prin profilul melodic ascendent în care opririle pe doimile cu punct conferă o simplitate solemnă și încredere, prin ritmul punctat ce dă momentelor cadențiale fermitatea și greutatea unui sigiliu) – discurs care ar părea firesc din partea unui monarh – dar care este cu atât mai surprinzător din partea lui *Saul* cu cât știm, din episoadele anterioare, că nu este caracterizat nici de echilibru, nici de generozitate.

În ceea ce privește interpretarea tonalității *Fa* major, Charpentier îl apreciază ca *furios și ambalat de mânie*, Mattheson enumeră printre trăsăturile definiției ale tonalității *fermitatea și perseverența caracteristice unui om căruia îi reușește cu rapiditate tot ceea ce întreprinde, tot ceea ce vrea*. Rameau este de părere că *Fa* major, asemeni lui *Sib* major, *convine furtunilor, furiilor și altor subiecte de acest gen*.

Cu această lucrare, despre care se poate spune că reprezintă o turnură în creația sa, Händel avea să inaugureze un stil original de oratoriu ce urma să aibă un lung viitor.

3.3. Oratoriul *Messiah*.

Messiah (HWV 56) a fost compus de Händel la Londra, în vara anului 1741, iar premiera acestei lucrări a avut loc la data de 13 aprilie 1742, cu ocazia unui concert cu scop caritativ, în *the Music Hall* din Dublin, în Irlanda. Alături de suitele *Water Music* și *Music for the Royal Fireworks*, *Messiah* este una dintre cele mai populare lucrări händeliene și cel mai mare succes al compozitorului. Oratoriul a fost scris într-un timp record, de doar 24 de zile (22 august – 14 septembrie), iar apoi a fost revizuit în mod repetat de Händel ajungând, în 1754, cu ocazia reprezentării lui în beneficiul *Foundling Hospital*, la versiunea cunoscută astăzi.

Textele scripturistice și poetice au fost sursă de inspirație și suport literar al oratoriilor lui G.F. Händel. Biblia este alcătuită din 66 de cărți, 39 ale Vechiului Testament și 27 ale Noului Testament.

Cauza inițierii, diversificării și amplificării poeziei creștine din perioada primară, dar și din cele următoare, o constituie ereziile²⁰ și lupta pentru păstrarea dreptei credințe.

Partea răsăriteană a Bisericii având de luptat cu ereziile care își propagau ideile prin poezie ce era îmbracată în muzică de esență populară, a trebuit să contracareze aceste învățături greșite și cum putea s-o facă mai bine decât prin imnografie și astfel, această situație a dus la dezvoltarea genului poetic. Biserica occidentală, neavând aproape deloc probleme de acest fel, a ramas mult mai ancorată la textul scripturistic;

Reforma Protestantă a fost o mișcare în secolul XVI de a reforma Biserica Catolică din Europa Occidentală. Reforma a fost începută de Martin Luther (1483-1546), cu cele *95 de teze* despre practica indulgențelor și s-a sfârșit în divizare, prin întemeierea unor noi entități religioase.

Din *Sfânta Scriptură*, libretistul Charles Jennens (1707-1773), a folosit pentru oratoriul *Messiah* următoarele texte: din *Vechiul Testament*, Iov 19,25-26; Psalmul 2,1-4 ;Psalmul 2,9;16,10; Psalmul 22,8-9; Psalmul 24,7-10; Psalmul 68,12; Psalmul 68,19; Psalmul 69,21; Isaia 7,14; Isaia 9,1; Isaia 9,5; Isaia 35,5-6; Isaia 40,1-5; Isaia 40,9; Isaia 40,11; Isaia 50,6; Isaia 53,3-6; Isaia 53,8; Isaia 60,2-3; Plângerile lui Ieremia 1,12; Agheu 2,6-7; Zaharia 9,9.10; Maleahi 3,1-3. Din *Noul Testament*, , Matei 1,23; Matei 11,28-30; Luca 2,8-11; Luca 2,13-14; Ioan 1,29; Romani 8,31; Romani 8,33-34; Romani 10,15; Romani 10,18; 1Corinteni 15,20-22; 1Corinteni 15,51-53; Coloseni 2,3; 1 Timotei 3,16; Evrei 1,5-6; Apocalipsa 5,12; Apocalipsa 5,9,13; Apocalipsa 11,15; Apocalipsa 19,6-16.

Lucrarea este divizată în trei părți:

- Profețiile venirii lui Hristos, Bunavestire și Nașterea Mântuitorului (texte inspirate în cea mai mare parte din *Vechiul Testament*)
- Patimile, Învierea și Înălțarea la cer a Mântuitorului (texte din *Vechiul și Noul Testament*)
- Învierea și restaurarea sufletului creștin (texte din *Noul Testament*)

²⁰ *Erezie*, (gr. și lat. *Haeresis*), concepție particulară fie despre Sfânta Treime, fie despre dumnezeirea lui Iisus Hristos, sau despre firea Sa omenească, sau despre raportul dintre cele doua firi în ipostasul Său dumnezeiesc, acestea din urma fiind cunoscute sub denumirea de erezii hristologice. Se cunosc și erezii pnevmatologice, întâlnite în teologie și sub denumirea de subordinaționism pnevmatologic, sau de pnevmatomahie (pnevmatomahi = cei ce nu recunoșteau deoființimea și egalitatea în rang, cu celelalte două Persoane, a Sfântului Duh). Preot prof.dr. Ion Bria, *Dicționar de Teologie Ortodoxă*, București, Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, p. 150.

După cum arătam în subcapitolul *Libretişti și librete*, procedeul colajului se regăsește în mod recurent în creația händeliană și este caracteristic mai ales acelor oratorii al căror text este extras direct din *Biblie* și prevalează în lucrările *Israel in Egypt* și *Messiah*.

Citatele celor șasesprezece cărți se succed și se amestecă, ceea ce – la o primă vedere – pare să ridice semne de întrebare asupra organizării interne a hipotextului biblic. Găsim un pasaj din *Evanghelia după Luca* inserat printre *Profețiile lui Isaia* sau dăm de un număr al partiturii al cărui text are la bază două surse diferite, așa cum e cazul ariei pentru sopran *I know that my Redeemer livet* (din partea a III-a) cu textul ce este extras din *Cartea lui Iov* (19: 25-26) și *1 Corinteni* (15: 20).

Se poate, de asemenea, întâmpla ca versurile unei piese să fie extrase dintr-un singur fragment al *Bibliei*, dar nerespectând ordinea inițială a versetelor sau a capitolelor, așa cum se observă în aria de alto din partea a II-a a oratoriului – *He was despised and rejected of men*. Cele două părți ale textului sunt preluate din capitolul 53 din *Isaia* și ilustrează structura A-B-A a ariei:

He was despised and rejected of men, a man of sorrows and acquainted with grief. (Isaia 53:3)

He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off His hair: He hid not His face from shame and spitting. (Isaia 53:6)

He was despised. . . (Isaia 53: 3) da capo

Deși s-ar crede că astfel de procedee ar putea duce la confuzie în cadrul organizării interne a libretului, un studiu atent al textului din *Messiah* demonstrează că alegerea acestora și juxtapunerea lor sunt producătoare de sens, mai mult, pasajele selecționate au asigurat libretului o mai mare coeziune dramatică, în pofida eterogenității textelor utilizate. Oratoriul se desfășoară conform unui plan bine structurat, potrivit unei dezvoltări logice, riguroase și coerente.

Vocii de bas îi sunt încredințate fragmente din *Profețiile* Vechiului Testament (Isaia, Maleahi, Agheu), din *Psalmi* (2 și 67) precum și din *Epistola I-a a Sf. Apostol Pavel către Corinteni* din Noul Testament, ceea ce ne face să ne amintim de unele dintre rolurile care îi sunt încredințate, în general, vocii de bas, cum ar fi rolul de profet, de propovăduitor al cuvântului lui Dumnezeu sau chiar – în mod simbolic – cel al Mântuitorului. Aceste texte biblice se regăsesc în trei recitative *accompagnato* și patru arii, repartizate în cuprinsul celor trei părți ale oratoriului.

Partea I-a, Nr.5, *Accompagnato* – *Thus saith the Lord of Hosts* (Bas)

Remarcăm procedeul atât de des întâlnit la Händel *de a descrie cu sunete* și de a sugera prin mersul melodic înțelesul cuvintelor, procedeu derivat din retorica muzicală, care încă din secolul al XVI-lea a încercat sistematizarea și clasificarea figurilor muzicale.

Doctrina afectelor sau a pasiunilor a exercitat, până la mijlocul secolului al XVIII-lea, o influență considerabilă asupra practicii majorității compozitorilor din epocă, printre aceștia numărându-se, desigur, Bach și Händel. Imitarea pasiunilor a constituit la Händel tema centrală a mai multora dintre operele sale vocale. Fiind prieten și colaborator apropiat cu Mattheson, în perioada petrecută la Hamburg, dar și ulterior – așa cum o arată relația lor epistolară –, Händel nu a putut trece cu vederea preocupările și teoriile elaborate de acesta.

Alături de *imitarea afectelor*, *imitarea zgomotelor din natură* constituie unul din câmpurile de aplicație a conceptului de *word painting*, iar un al treilea domeniu (contestat de unii teoreticieni) privește tot ceea ce are legătură cu mișcările optice – fie că e vorba de mișcări naturale ale elementelor sau de deplasarea unor personaje.

Ne-am putea întreba care este rațiunea utilizării unor astfel de procedee. Răspunsul vine dintr-o constatarea logică: din moment ce virtuozitatea tehnică nu se putea manifesta în cadrul concertant al reprezentației oratoriale, Händel, privat de scena barocă italiană cu ingenioasele ei sisteme mecanice, i-a *transpus* efectele, prin imagini muzicale scenice, ilustrând sonor textul.

În continuare, vom putea observa câteva exemple în acest sens. În măsurile 15 și 16, cuvântul *the Heaven* (Cerurile) ilustrat printr-o cvintă perfectă ascendentă, *the earth* (pământul) printr-o cvintă perfectă descendentă, iar *the sea* (marea) prin încă o cvintă descendentă sugerează linia reliefului.

Nr.6, Aria– *But who may abide the day of His coming.*

Este o arie care, în general, este cântată de *alto*, dar există și versiuni în care ea este interpretată de vocea de bas.

Nr.10, *Accompagnato– For behold, darkness shall cover the earth (Bas)*

Observăm și aici procedeul *word painting*. De exemplu cuvintele *darkness shall cover the earth* (întunericul va acoperi pământul) sunt însoțite de un arpegiu descendent în spațiul unei octave iar cuvintele *arise* (a se ridica, a se naște) și *glory / His glory* (gloria Sa) sunt însoțite și aici de *coloratio* care pune în evidență sensul acestor cuvinte.

Nr.11, Aria – *The people that walked in darkness (Bas)*

Cuvintele *darkness* (întuneric), *death* (moarte) sunt subliniate de oprirea pe o durată lungă sau prelungită după un mers melodic descendent pe când cuvântul *light* (lumină) este ilustrat fie de o durată lungă după un mers ascendent, de un ritm punctat, fie de un ornament.

Partea a II-a, Nr.36, Aria – *Thou art gone up on high.*

Este o arie care, în general, este cântată de sopran (contratenor) sau alto, dar există și versiuni în care ea este interpretată de vocea de bas.

Nr.40, Arie (sau Arie și Recitativ) – *Why do the nations so furiously rage* (Bas)

Deși, prin forța cu care exprimă starea psihologică și caracteristicile prezentate (împetuozitate, lungimea vocalizelor, salturile intervalice, atacuri în accent, acompaniament dens și tumultuos) am putea spune că este o arie *di tempesta*, ea este o *aria di affeto*, pentru că nu ilustrează doar furia și întărâtarea neamurilor împotriva lui Dumnezeu, ci și imensa voință a psalmistului de a schimba lucrurile, de a trezi sufletele.

De exemplu, acea *coloratio* de pe cuvântul *rage* (furie), susținută și de acompaniamentul orchestral foarte energic, nu ilustrează doar furia și întărâtarea neamurilor împotriva lui Dumnezeu, ci și imensa voință a psalmistului de a trezi conștiințe, de îndemnare la acțiune.

Tonalitatea *Do major* este caracterizată de Charpentier ca fiind *veselă și războinică*, Mattheson spune că ea este potrivită *pentru a da liber curs bucuriei*, Rameau o percepe ca tonalitate a *cântecelor de voieșie și recunoștință*, iar Schubart găsește că aceasta reflectă *inocența și perfecta puritate*.

Aria evidențiază – prin caracterul și scriitura ei – dramatismul timbral al vocii de bas, dar și virtuozitatea acesteia, pusă în slujba expresivității.

Partea a III-a, Nr.47, *Accompagnato*– *Behold, I tell you a mystery* (Bas)

Ca idee, acest recitativ *accompagnato* și aria pe care o precedă se leagă de recitativul basului din prima parte a lucrării, din *Vechiul Testament* (Isaia 60, 2-3), unde se dă glas cuvintelor anunțând venirea Mântuitorului pentru a izbăvi omenirea. Și aici e vorba de aceeași legătură indisolubilă între profeția *Vechiului Testament* și împlinirea ei în Iisus Hristos.

Misterul pe care ni-l împărtășește aici Sf. Apostol Pavel prin vocea basului este redat prin chiar cuvântul *mystery* pus în evidență de octava descendentă – plină de suspans și fior – și caracterul tainic și totdată prevestitor de bucurie pe care îl degajă acest recitativ.

Nr.48, Aria – *The trumpet shall sound* (Bas)

Aria ultimă, singura arie *da capo*, pentru vocea de bas din *Messiah*, una din cele mai frumoase partituri de bas nu doar din *Messiah*, ci din întregul corpus oratorial händelian, este spectaculoasă și datorită prezenței trompetei – instrument la care face referire textul biblic și, respectiv, textul libretului – ce preludează și apoi acompaniază sau contrapunctează vocea de bas.

Ariile *da capo* au o foarte lungă tradiție în oratoriu și ele se vor păstra pe tot parcursul secolului al XVIII-lea.

În acest moment al oratoriului, forma de arie *da capo* își găsește deplina justificare din punct de vedere dramaturgic, textul făcând referire la dimensiunea eshatologică, la momentul unde sunetul trompetei va anunța abolirea timpului istoric și reintrarea în atemporalitate, în veșnicie.

Aria *da capo* trebuie văzută, astfel, ca una dintre formele muzicale predilecte prin care tradiția italiană a codificat o serie de teme și concepte. Bunăoară, așa cum arată Gilles Cantagrel²¹, una din temele baroce recurente este circularitatea, noțiune ce animă și gândirea științifică a vremii și pe care o regăsim reprezentată imagistic de cerc/spirală.

Structura *da capo* (aria, corul sau piesa instrumentală în trei secțiuni, a treia constituind reluarea primeia) reprezintă figurația unui cerc și schița unei mișcări perpetue.

Astfel, aria *da capo* – ca structură în cerc/sau spirală – poate fi considerată o viziune asupra lumii, o meditație asupra timpului și eternității. Atunci când ultima secțiune a lucrării o reia pe prima, se deschide posibilitatea unei continuări la infinit a respectivei piese. Lucrarea odată începută funcționează ca un *perpetuum mobile*, iar această imagine siderală poate fi considerată o ilustrare a versetului: *Iar Împărăția Sa nu va avea sfârșit*.

Regăsim și aici precedee imitative, de genul *word painting*, ca și în celelalte piese.

Spre exemplu, cuvintele *sound* (sunet) sau *raised* (ridica) sunt aproape sistematic ilustrate de note cu valori lungi pe care vocea se așează după un mers ascendant iar semnificația cuvintelor *changed* (schimbat) sau *immortality* (nemurire) este pusă în evidență de vocalizele desfășurate.

„*Caracterul dramatic al lumii oratoriale händeliene este realizat nu numai de arta desăvârșită cu care știe să conducă acțiunea către un punct culminant și să rezolve tensiunea într-un final cu mari*

21 Cantagrel, Gilles, *op. cit.*, p. 150.

calități stimulante, prin optimismul pe care-l degajă, dar și prin acele portrete ale personajelor, animate de o intensă viață autentică, pe care le aduce în fața auditorului.”²²

²² Mircea Nicolescu, *op.cit.*,. 304.

THESIS ABSTRACT

The Baroque music has a distinct and important place in our history. The issues concerning its interpretation, over time, preoccupied many musicians, critics and, not least, the performers. The theorists of musical interpretation considered that at the base of the modern conception about the act of interpretative creation stays the creative processing of the legacies of the past. The interpreter's duty is to bring to the public audience stylistic and historic authenticity, without, however, that the offered version to miss the contemporary musical creation.

The election-related subject in the bass voice *händeliene* oratorios *Saul* and *Messiah* is not accidental or of circumstances. My theological studies, starting from Seminar, continued in university and finalized in master degree, have given me the yearning for sacred music, mainly for oratorio genre.

During my formal studies, I was, particularly, interested in church music. Thus, the beginnings of my dedication as a music interpreter, after graduation from the Academy of Music in Cluj, all have their *fountain* in religious music because, during those four years of studies, I sang in various Philharmonics in Romania and abroad, the concert repertoires, especially oratorios. Moreover, at the Faculty of Arts in Constanta, where I am actively involved, I have had the opportunity to get closer to the baroque musical literature, specifically oratorio genre, teaching discipline of *Lied-oratoriu*, and this helped me in my effort of continuous improvement.

The doctorate thesis is titled "*The solo bass voice in Handel's oratorios*" - *Saul and Messiah*- and is structured into three chapters. The following summarizes the most important points of a text

1.0. Analysis of the Baroque era.

1.1. The socio-political and cultural context in the late XVII century and the first half of the XVIII century.

This subchapter highlights the main parts of the socio-political and cultural developments of that era. In the late XVII century, France was the dominant power, Spain, after 1640 will definitely lose political hegemony and the profound crisis that will face the Spanish kingdom will lead to its decline. The region of the Low Countries of the northwest of Europe (Belgium, the Netherlands and Luxembourg), in the mid-seventeenth century, was the most developed of the world but exhausting

wars of the seventeenth century will bring about the decline in this area. The center of gravity of the continent's economy is moving to England, which after *the Civil War* (1642 - 1649) and *the Glorious Revolution* (1688-1689) became a constitutional monarchy. Polish-Lithuanian Union, one of the largest countries in Europe, will go through a transition from a country in a flourishing stage to one in a political decline caused by its noble anarchy. Russia goes through a spectacular evolution getting from an isolated area of the continent into one of the great powers of Europe. The history of the Central European territory of the XVII-XVIII is closely linked to the Habsburg family, who had a strong influence in that region. It has also imposed Baroque civilization in all its aspects: religion, culture, art and a degree of prosperity.

From a social perspective, the village and rural civilization, a conservative world par excellence, remains the foundation of our European society, dominating its map.

The economic recovery from the early eighteenth century makes that the urban areas also to develop, but in an uneven pace and in relation with each country.

The reality of the dramatic baroque art at that time has caused a durable artistic movement throughout Europe.

Baroque fascinating phenomenon showed vast national specificities that have permeated the fundamental characteristics of style for each geographical area.

1.2. The term Baroque, its etymology and various meanings.

Baroque, such as designating most current stylistic movements or epochs was invented later by art criticism and not by practitioners of the seventeenth and eighteenth centuries and is one of the terms that have given rise to endless controversies and disputes due to the variable meanings that it has exhibited over time.

The first distinction that deserves attention is that of using the word as a term naming a repetitive phenomenon recurring throughout history, and the other is using it to describe a phenomenon precisely located in time; the first is *typological baroque* and the second is *historical baroque* [1].

Eugenio d'Ors believed that the epithet of Baroque began to be applied to those artistic events or other nature, which moved away from the ways that so clearly were outlined by the canons of the Renaissance. [2] Victor Lucien Tapia added that the term was used to characterize the French teachers who used too formal reasoning. [3] René Wellek subscribes, together with Benedetto Croce, this first hypothesis. Edgar Papu talks about attestations of the term with reference to the arts. His acceptance is that of a bizarre phenomenon, moody. [4]

The second hypothesis considers the word derived from the Portuguese *Barroco*, a technical term used by pearl jewelers, referring to pearls with defects in their constitution.

Al. Ciorănescu brings an appeasing attitude. Because it is difficult to choose one of two assumptions, he proposes to keep a *dialectical vision* that admits that the oscillation between the two etymologies is not harmful for the study of literature [5].

1.3. Stylistic considerations on Baroque art.

Baroque is closely related to *the coexistence in opposition*, or rather the tense unity of opposites (Reform - Counter- Reform).

The Baroque artist is not preoccupied with daily occurrences, but the meaning of life, the human condition, not an immediate reality, but transcendental values.

For the spirits of the epoch thirsty for absolute the ecstasy was an aspiration, this thing is best seen in the Baroque church statues that are all an ecstatic expression.

Starting from the same premises, playful spirit drew the opposite conclusion. Art, which experienced a great flowering in the Baroque, is by excellence, is a domain a simulacrum, of beautiful appearance, of the form invention, playful spirits being free to devote themselves to it.

There are two characteristic features of Baroque art: *the non-conformism* and the idea of *originality*.

One of the Baroque images of the world is the theater, which, in turn, has invented its own forms.

Ballet, with its numerous phantasmagoric characters, dressed in sumptuous and strange costumes, dancing and reciting, it was much tasted by the Baroque spirit.

Opera was born in Italy in the early seventeenth century, is the Baroque spectacle par excellence. It was a magnificent representation of dance, ballet, beautiful decors, amazing technical effects, with voices no longer heard before and which gave rise to unique emotions. Crucial was the art of improvisation and vocal virtuosity that has reached perfection in castrated, perfection unparalleled either before or after their disappearance.

Baroque is the era where there is a profound and decisive shift in musical technique, developing the art of vocal expression, having the task to express human affects and through which we witness the flourishing of instrumental art. Laws borrowed from the rhetoric, in an attempt to codify and systematize the expression of the passions, governed the vocal as well as the instrumental art.

"Mere interpretation has rhetorical components, to the lead singer being destined his own speech; Emilio Cavaliere outlined in the preface to *"Rappresentazione di anima e di Corpo"* (1600) data necessary for a singer. The beautiful voice and correct intonation are not enough; the song must be accompanied by gestures and movements which adequately disclose the affects." [6]

1.4. Stylistic aspects of Baroque vocal music.

1.4.1. The Baroque song.

In 1601, Giulio Caccini describes in *La nuove musiche* his ideal of singing, that *seconda prattica*. He notes that Renaissance music would be euphonic, melodious, but words cannot be understood, and the word would be, in fact, the *music's lover*. The *true music* carries the voice of the heart.

In the seventeenth and the eighteenth century books, which refer to vocal music and in the singing textbooks of the time, we find many styles and detailed instructions; however, indications of singing technique are relatively few. Schütz's pupil, Christoph Bernhard, in his book *Von der Singekunst oder Maniera* (ca.1650) provides many explanation about how to sing and especially about the ornamentation of the early German Baroque. In 1723, is published a standard work about Italian singing called *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* written by Pier Francesco Tosi (1653-1732). This book had so much success that has been translated into several languages. For German canto singers and teachers the translation was made by J.S.Bach, Johann Friedrich Agricola (1720-1774) in 1757. *Anleitung zur Singkunst* have some detailed comments, which address also the differences between Italian and German practice. Johann Mattheson (1681-1764), Handel's friend, likewise, wrote *Der vollkommene Capelmeister* treatise.

In terms of vocal art, the basic principles formulated by the old canto school were guided also by the views outlined by Giulio Caccini, who wrote in 1602: I want to lead the singing art to a threefold purpose: *spiritual expression, musical beauty and, as much is possible, to the perfect representation of artistic individuality.* [7]

From a technical standpoint in terms of singing, the first step was singing long notes or *tenute*. Only those who mastered this technique, including *messa di voce*, were allowed to pass on to a more rapid succession of notes.

The correct style was at least as important as it was the technique, i.e. *buon gusto*. In addition, for this there was a scientific discipline called *modulatoria*.

In the Baroque era, the two main studies in relation to body posture were *ballet* and *gesture*. The significance of these exercises was to create good conditions for both voice and breathing. Moreover, the singer had to move on stage full of grace and elegance, as well as the dancer.

The emblematic voices of the Baroque were not necessarily great, suppleness was the basic requirement, the bass voice having vocalizations almost as fast as those for soprano voice

1.4.2. Style Elements of Baroque vocal art.

In Baroque, there was the golden rule that every sound to start *piano*, which is related more to the placement rather than the intensity of the actual sound. This depended on the emotion that had to be interpreted: sad passages were sung in *mezzavoce*, while brisk, *sostenuto*. The Old School focused on elastic and fine singing rather than in force. The esthetic effect of an acute note lain not in force but in a sense for tension. In fact, it tried to train the voice capacity and height, but with how to sing higher, the softer and fine the voice should sound. Johann Mattheson formulated as follows: "*a voice which sings, with as high rises, even be more moderate and calm; but in depth, depending on size, should be stepped up and filled out or stronger.*" [8]

A wider field is that of theory of *ornamentation*. Baroque professional singers for many years dealt only with the exercise of such ornamentation. Masters of Baroque canto vocal attitude vis-à-vis the ornament went so far that says that no matter how beautiful voice a singer would have and would sing the score correctly, unless he has the necessary imagination to embellish the text and notes and discover other new ornaments, he is not really a singer. In the translation of Pier Francesco Tosi's treatise in German, made by Agricola, there are dedicated to grace notes and to other preceding signs to an attack of a note, 40 pages, to trill 28 and to passages 26 pages. Although Baroque composers indicated, only schematically passages of coloring and ornamentation, fioriture, reductions, improvisation, rhythm and intensity changes were required.

In the evolution of Baroque vocal art, *science of affects* has unitary and deep roots in the structure of perception as affection and whose corresponding asset is that of the vital and responsive euphoria that the vocal art has. This is the science dealing with feelings and emotive motility, which moves the soul and it was the focal point of theoretical debate of Baroque music. With time, it was established a type of affect encoded in some music models played on several occasions. These *figures* have acted, in those circumstances, as a signal. Each affect was transfigured through articulation and sound color of the voice.

2.0. The evolution of the oratorio genre.

In this chapter is a brief scroll of the various stages that oratory has crossed in its process of crystallization. Based on the etymology of the word, from its various meanings and the early stages of the oratorio as a musical genre, I endeavored to make up its course, highlighting the moments and personalities that I considered significant to the oratorio genre development.

2.1. The evolution of the oratorio genre, from preceding genera to Bach and Handel.

2.1.1. Oratorio term.

The attestation of the word oratory is from 1640, when, for the first time, Pietro della Valle (1586-1652) has used it to designate, not the place of these spiritually musical events, but a certain type of composition that was played. Between 1640 - 1650 using the term in the sense of *musical genre*, it seems that it was limited to Rome and that only since 1660; in Italy, the *oratory* was considered a kind of self-contained genre with its own rules and regulations.

As suggested by Pierre Degot [9], the etymology of the term *oratorio*, in which we detect the Latin verb *orare*, sends to a special place destined for prayer and, in a particular sense, to the oratorio arranged near the nave of *San Girolamo della Carità* church, in Rome. There, at the end of XVI century it was the reunion of *Congregazione dell'Oratorio*, religious order founded in 1564 by Filippo Neri (1515-1595)[13] and recognized by Pope Gregory XIII in 1575. At the meetings of the congregation, prayers, meditations, spiritual exercises and discussions alternated with motets, madrigals or *laudi* choir sang.

The elements that differentiate *l'oratorio latino* from *volgare* are:

- a) language,
- b) *il testo* in prose rather than verse,
- c) addressing elite of educated people.

In addition, because *l'Oratorio del SS. Crocifisso* was of moderate size, instrumental accompaniment was, usually, reserved for continuous bass.

Emilio de Cavalier's creation *La Rappresentazione di anima e di corpo*(1600), presented in the oratory of *Santa Maria della Vallicella* church, in Rome, is considered the first oratory in the history of the genre. [10]

Giacomo Carissimi (1605– 1674) introduced *historicus*. After several oratorios of *volgare* type (*Daniele, L'Oratorio della Santissima Vergine*), he composed many oratorios of *latino* type (*Historia de Jephthe – Judicium Salomonis – Jonas – Damnatorum lamentatio, Balthazar*).

The entrusting of narration, which was until then a function of the chorus, to a singer, called *il testo* or *il storico*, shows the inextricable link between church services and the liturgical recitative, with this new form of religious expression.

Other composers of oratorios were Giovanni Legrenzi (1625-1690), Antonio Lotti (1667-1740), Alessandro Scarlatti (1660-1728) - San Giovanni Battista (1676), Susanna (1681), *Martiriul Sfintei Teodosia* (1685), Antonio Vivaldi (1678-1741) - *Moises Deus Pharaonis* (1714) and *Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie* (1716).

2.1.3. The spread of the oratorio genre in France.

The spread of the oratorio genre in France was made by Henri Du Mont (1610-1684), through *Spiritual Dialogues*, but especially by Marc Antoine Charpentier (1634-1704), pupil of Carissimi and composer of sacred music and opera, contemporary with Lully. There are approximately 35 Charpentier's oratorios, distinct from Italian ones, and entitled *Histoires Sacrées*, or *Tragédies spirituelles* [11]. Charpentier's successor was Michel-Richard De Lalande (or Delalande) (1657-1726).

2.1.5. Vocal music in Lutheran Germany.

Luther considered music a divine gift – *musica donum Dei* – and he said that it has the power to send away temptations and evil thoughts, that is the best relief for a distressed man that enjoys and refreshes the heart, bringing inner peace and acts as an exorcism. Music, Luther added, by its very essence, has the ability to make direct and immediate communion with God, and *he who sings prays twice, by virtue of the meaning of words and by virtue of sound*.

The various forms that the Lutheran music is shaped being in contact with Italian and French music developments (late XVI century, passing through the spiritual concert of Schütz's era) can be considered as many stages ranging from description of biblical text to his commentary.

The named three S's of the German music of the seventeenth century, Johann Hermann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) and Heinrich Schütz (1585-1672), who made the connection between traditional voice polyphony and the conquests of the monody and concert style of modernity composing, together with Dieterich Buxtehude (1637-1707), could be considered the most prominent predecessors of the art of Bach and Händel, composers who will be consecrate in the first half of the XVIII century.

One can speak about Schütz as the founder of a modern German music at the European level, as a benchmark of Lutheran Germany, the one who will lay the foundation of the future of music for the next 150 years. He is at the crossroads between Lutheranism and Catholicism, the sources of his creations being twofold: The first is the pure German tradition, and the other is new style of Italian music, inaugurated by Monteverdi, after the transitional period represented by Giovanni Gabrieli.

2.1.5.5. From Schütz to Bach.

From Schütz to Bach it can be mentioned Georg Philipp Telemann (1681-1767), German composer, who had numerous works: 12 series of church services for all Sundays and holidays over the year, 44 Passions, 111 works for baptisms, weddings, funerals, etc., a lot of oratorios, which no longer it is known the exact number, over 1,000 religious and secular cantatas, 600 French suites and 40 theatrical works [12]; And Johann Mattheson (1681-1764), who composed operas, oratorios, instrumental pieces and wrote important musicological treatises.

2.2. Johann Sebastian Bach (21 March 1685, Eisenach, Leipzig 28 July 1750).

Bach, along with numerous cantatas, also created oratorios, continuing the German tradition inaugurated by H. Schütz (which assumed it, in turn, from Giovanni Gabriel, at Venice). Unlike the works of Handel, having various biblical topics as sources, Bach's oratorios, as well as his religious cantatas, are directly related to cult, especially of the three of the biggest Christian holidays: Christmas (1734), Ascension (1734) and Easter (1736). While Handel's artistic career took place in three major centers of Europe, integrating his music into their culture, Bach synthesized various European styles without moving from the region where he lived.

2.3. Händelian Oratory in the Anglo-Saxon context of XVII century.

Georg Friedrich Handel [17] (23 February 1685 in the city of Halle, 14 April 1759 in London). Little Handel studied with the organist Friedrich Wilhelm Zachow and he began, also, law studies, but interrupted them after the first year. In 1703, he moved to Hamburg, where he is acquainted with Mattheson, Keiser, and their entourage, and wrote two operas for the opera theater.

In 1707, we find him in Rome. He continues his pilgrimage in cities of Italy, settling for a while in Naples. In 1710 he returned to Rome and then went Florence.

In 1709, at Venice, takes place the premiere of his opera *Agrippina* that has been a resounding success. In contact with composers Alessandro and Domenico Scarlatti, Agostino Steffani and others, his composition horizon widened.

In 1710, Handel left for London, one of the major musical centers of the time, where his opera *Rinaldo* was presented. The following year we find him as a conductor at the royal court of Hanover, and in 1712, he is again in London. During 1717-1720, Händel is in the service of the Prince of Chandos. From 1720 until around 1740, he will be the main agent of many opera houses in the capital of England. After 1740, he will focus especially on the composition of oratorios.

Violinist, impresario, composer, conductor, organist and last but not least organizer, his music debates the great problems of mankind, his creation bringing artistic innovations, such as the expression through musical means of the psychology of a work action, the use of dynamic agogic elements (slightly), the use of timbres of different acoustic instruments, or even new instruments such as contrafagot.

2.4. Conclusions.

Oratorio - as we know it in the eighteenth century - is a synthesis of *Italo-Franco-German* traditions, specific elements of which remain detectable to informed connoisseur.

The vocal expression is a collective voice (embodied in various types of choral music) or individual (as recitatives, arioso and arias), the latter being of Italian origin. Acclimating recitatives and arias, German musicians have folded them to their expression, thinking and language.

3.0 The third chapter, analyzing Handel's oratorios, Saul and Messiah in particular.

3.1. Handel and oratorio.

The presentation that I did for G.F. Handel's creation, seeking only the number and titles of his oratorios, we found two issues stand out: the success enjoyed by this kind of music in eighteenth-century in England and the *diversity* of the corpus of oratorios.

In his English oratorios, Handel was able to make a synthesis of the three great traditions closely known during his training, and later during his travels in Europe, carried out before setting it to London, and then on his brief forays on the continent.

A feature of händeliene oratorios is - in terms of solo moments - *arioso's* development, a form of shorter aria and less developed than *aria da capo*. Avoiding repetition, (as it is in *aria da capo*, where the first section repeats), this type of aria is perceived less artificial and more to the natural expression of the word, the aria receiving an additional expressiveness and less stylization or formalism.

Händeliene oratorios, however, do not totally abandon *aria da capo*, the works of the composer Handel, however, remains dependent to this type (related to the structure of Italian opera). It can be said that his mature works return, somewhat nostalgic for the atmosphere and the characteristics of Italian opera. *Aria da capo* form is still prevalent in his works, as evidenced, for example, in his last oratorio, *The Triumph of Time and Truth* (a replica in mirror, after 50 years, of his first oratorio, *Il Trionfo del Tempo e del Disingano*), where we counted more than 20 arias of *da capo*.

It can be said that the features which profess the Italian influence on the composer are related to the structuring of his work (inherited from the tradition of Italian opera): three acts preceded by an overture, a musical discourse based on the principle of alternating of *recitativo secco* - musical work (this work may be an aria, and a duet or ensemble of soloists, chorus or, exceptionally, the whole choir and soloists together).

With regard to the choir, most important area assign to it in the economy of his oratorios structure has seduced audiences in London, which was reunited with its long tradition as rediscovered choral and echo types of *masque* and *semi-opera*, which had known flourishing, especially during the time of Purcell, before the invasion of Italian opera.

It appears, in general, that many of the händeliene oratorios librettos lend themselves to allegorical readings, validating the importance of a nationalist and patriotic component. That proved to be an essential component of the libretto of the oratorio in England of this époque. The elation of the patriotic feeling was one of the reasons of the kind of success and popularity enjoyed by Handel, not only in the eighteenth century, but also throughout the nineteenth century.

The fact that Handel used the English language is without doubt one of the main causes of the success which was recorded, comprehensibility of the text having a big impact on the public to whom it was offered written works, mostly, in Italian and Latin

Even if we cannot say that Handel was the creator of English oratorio, in the true sense of the word, he was a pioneer in a genre that has created the alloy of music and meaning of words in English text.

From the tables, which were presented, results that Handel maintained the baroque typology of the character, for bass being roles as gods, demigods, giants, allegorical characters, kings, pharaohs, prophets, bishops, high priests, nobles, officers, judges and messengers.

3.1.3. The diversity of händeliene oratorios.

Pierre Degot's [\[13\]](#) classification proposes three main criteria:

- Criterion of dramatic and non-dramatic character of the works;
- Criterion of the source of inspiration (biblical, mythological or hagiographical)
- Criterion of genre (epic-heroic, tragic, comic).

3.1.4. Librettists and libretti

Charles Jennens (1700-1774) is the author of the libretti of oratorios *Belshazzar*, *Israel in Egypt* (?), *L'Allegro*, *Saul* and *Messiah*.

3.1.5. The bass voice in händeliene oratorios - statistical study.

Of the 31 oratorios of G.F. Händel, only in three of these there is not a character assigned to the bass voice.

There are 155 characters, of which 45 are basses, i.e. a rate of 29.03%.

3.2. Oratorio Saul.

Saul (HWV 53), oratorio in three acts, was started by Handel in 1738 and was presented before the Royal Court and the public at *King's Theatre* in London on 16 January 1739.

3.2.1. Source of inspiration and libretto.

The librettist, Charles Jennens (1707-1773), one of Handel's most consistent contributors, used from the Holy Bible the following texts: the Old Testament, 1 Samuel (1 Kings), chapters 18-20; and 2 Samuel 28.31 (2 Kings), Chapter 1.

The characters of the oratorio are *Saul* (bass), *Merab* (soprano), *Michal* (soprano), *Jonathan* (tenor), *David* (alto / contralto), *Prophet Samuel* (bass), *High Priest* (tenor), *The Witch of Endor* (alto / tenor), *Abner* (tenor), *an Amalek* (tenor), *Doeg* (bass) and the Israelites' choir.

Ch Jennens, for the libretto of Oratorio Saul, uses, as indicated by P. Degot [14], a series of transpositional processes: methods of *brevity* (allusive summarizing of significant fragments) and *excision* (removal by an ellipse of major events in the life of Saul and David). Due to the combination of the two processes, Jennens's libretto appears as a coherent synthesis of the two, *Books of Samuel*.

3.2.2. Musical stylistic aspects of the oratorio Saul.

The main feature of the oratorio Saul is that Handel abandons the model that he had followed until he composed the first oratorios - of the *Opera Seria*, and is using short stretch arias that would become characteristic of English oratorio. The convergence of features of Italian opera, oratorio and concert, will find the perfect balance and artistic expression in *Saul*.

In terms of structure, from 30 arias that comprise the oratorio *Saul*, only four are arias *da capo*, the rest having other configurations. But, perhaps, the most important aspect is that the desire for unity and dramatic tension made that the arias - just as the whole discourse of music - to follow, more closely, more than in other arias, the narrative thread, illustrating the dramatic situations and characters state, which is a very important step forward in the evolution of musical-dramatic genre. Following the same scope, recitatives will not be simple crossing bridges between arias, with the purpose of the summary, but will gain great musical tension, as it is the case of *accompagnato* which prelude arias of high emotional intensity

The first two of the three arias that are sung by *Saul* belong to the aria category of *di affeto*, and the third is an *arioso*.

If in arias, highly significant to illustrate the state and evolution of a personage it proved to be tones, certain intervals, highlighting certain words with ornaments or vocalizations, in *recitatives* will be emphasized another element of music - rhythm - whose use in very expressive formulas will be particularly effective for the characterization of *Saul*.

In the oratorio *Saul*, rhythmic irregularities reach paroxysm, but throughout the work, it can be observed how the main character's psychological degradation, the *tragic hero*, is accompanied by a weakening of the rhythmic pulsation.

Aria, With Rage I shall burst, his Praises to hear (Act I, scene 3)

The first aria of King *Saul*, in *mi minor*, begins with an incisive reason, ascending, and, symbolically, perhaps, prefigures the lance that *Saul* wants to throw on *David*.

The ternary measure, specific of arias with a strong emotional charge [15] and the predominance of quarter values, played *non-legato*, even staccato, in a *tempo Andante con moto*, suggest the intense excitement of the old monarch who finds that his people prefers young hero *David*, the king's agitation and shortness of breath with rage, and, at the same time, the stubbornness and the severe character of his thought

Vocalization's length (about seven measures) developed on the words rival *in glory* and highlighted by the six orchestra's incisive interventions, show *Saul's* sentiment acuity and his desire for revenge.

Aria, A Serpent in my Bosom warmed (act I, scene 5)

The second aria played by *Saul* is an aria *di furore*, here is the measure of four quarters and *Si b* major, with a modulation to *sol* minor, the tone in which it ends.

The long vocalizations, on the words *warmed* (heated) and, on the word *disarmed* illustrate, on the one hand, fear of David and, on the other hand, the desire to annihilate him.

By consulting synthetic table of the ethos of the tones [16], extracted from the treatises of Charpentier (1643-1704), Mattheson (1681-1764), Rameau (1683-1764) and Schubart (1739-1791) , we can see that the tone *Sib* major is endowed with an obscure and terrible character, as noted by Charpentier [17], and, of which, Schubart said that the sonority of this tonality inspires "*a sullen, less inclined to be amiable and also a mocking attitude to God.*" [18].

The last two verses of the text: *Ambitious Boy! Now learn What Is danger to the monarch's anger Rouse!* - the threat addressed to David into which, in the next second, will throw the spear - are in *sol* minor tonality, which undergoes a sudden modulation which gives rather the feeling of a tonal shift, highlighting the rift of the discourse and presage the surprising and threatening gesture of *Saul*.

If Charpentier said about *sol* minor that it is *serious and magnificent*, Schubart associates it with *discontent, malaise, with an irritation, which is produces by an aborted project and, which consumes and indispose you* - considerations that seem well suited to this dramatic situation.

Aria, As great Jehovah lives, I swear... (act II, scene 3)

As I pointed, *As great Jehovah lives, I swear* is an *arioso*. We are in a moment of action in which *Saul* tries to hide the hatred of *David* and to deflect the vigilance of his son, *Jonathan*.

This *arioso* has almost the imposing appearance of a hymn, by the measure of 4 / 4 scale, narrative, through the ascending melodic profile, where the stops on minims with point gives a solemn simplicity and trust, by punctuated rhythm which gives to the cadence moments of firmness and a weight of a seal. A discourse that would seem natural from a monarch, but that is even more surprising from *Saul* as we know from previous episodes that he is characterized by neither equilibrium nor generosity.

Regarding the interpretation of *Fa* major tonality, Charpentier qualifies it as *furios and wrapped in anger*; Mattheson lists, among the defining features of tonality, *determination and perseverance characteristic of a man who manages with rapidity everything he undertakes*. Rameau believes that *Fa* major, like *Sib* major, *suits storms, furies and other such topics*.

With this work, which represents a turn in his creation, Handel would inaugurate and launch an original style of oratory that would have a long future.

3.3. Oratorio Messiah.

Händel composed oratorio *Messiah* (HWV 56), in London, in the summer of 1741, and the premiere of this work took place on April 13, 1742, at a charitable concert in the Music Hall in Dublin, Ireland. Along the *Water Music* suites and *Music for the Royal Fireworks*, *Messiah* is one of the most popular händeliene works and the most successful of the composer. This oratorio was written in a record time of only 24 days (August 22 to September 14), and then revised repeatedly by Handel, reaching the version known today, in 1754, when was its representation in the benefit of *Foundling Hospital*.

3.3.1.1. Scriptural texts and poetry, as inspiration and literary support of Händel's oratorios.

The Bible is made up of 66 books, 39 of the Old Testament and 27 of the New Testament.

The cause of initiation, diversification and amplification of early Christian poetry, but also from the later ones, has been heresy [\[19\]](#) and the struggle to preserve the true faith.

The Eastern part of the Church having to struggle with heresies, which through poetry the ideas were propagated, wearing folk music cloth, had to counter these false doctrines, and how could it do better than hymnography. Thus, this situation led to the development of the poetic genre. Western Church, having almost no such problems, it remained more anchored to the scriptural text.

The Protestant Reformation in the sixteenth century was a movement to reform the Catholic Church in Western Europe. The reform was initiated by Martin Luther (1483-1546), with those 95 theses on the practice of indulgences and ended in the division, materialized in the foundation of a new religious entity.

3.3.1.2. The source of inspiration of the oratorio *Messiah*.

From the Holy Bible, librettist Charles Jennens (1707-1773), used for the oratorio *Messiah* the following texts: the Old Testament, Job 19.25-26; Psalm 2,1 - 4; Psalm 2, 9; Psalm 16, 10; Psalm 22, 8 - 9; Psalm 24,7-10; Psalm 68,12; Psalm 68,19; Psalm 69,21; Isaiah 7,14; Isaiah 9,1; Isaiah 9,5; Isaiah 35,5-6; Isaiah 40,1-5; Isaiah 40, 9; Isaiah 40, 11; Isaiah 50, 6; Isaiah 53,3-6; Isaiah 53, 8; Isaiah 60, 2-3; Lamentations 1,12,; Haggai 2, 6-7; Zechariah 9, 9,10; Malachi 3,1 to 3. From The New Testament: Matthew 1,23; Matthew 11,28-30; Luke 2,8-11; Luke 2,13-14; John 1, 29; Romans 8,31; Romans 8,33-34; Romans 10,15; Romans 10,18; 1 Corinthians 15.20-22; 1 Corinthians 15, 51-53; Colossians 2,3; 1 Timothy 3,16; Hebrew 1, 5-6; Revelation 5,12; Revelation 5,9,13; Revelation 11,15; and Revelation 19,6-16.

The work is divided into three parts:

- Prophecies of the coming of Christ, Annunciation and Birth of the Messiah (the texts are mostly inspired of the Old Testament)
- Passion, Resurrection and Ascension of the Saviour (the texts are inspired from the Old and the New Testament)
- Resurrection and the restoration of the Christian soul (the texts are inspired from the New Testament).

As shown in section *libretti and librettists*, collage process is found on a recurring basis in the händelian creation, and is especially characteristic of those oratorios having the text drawn directly from the *Bible* and supersedes the work of *Israel in Egypt* and *Messiah*.

Quotes of the sixteen books succeed and mix, which - at first sight - seems to raise questions about the internal organization of biblical hipotext. We find a passage from the Gospel of Luke inserted among the prophecies of Isaiah or we find a partiture number, that its text is based on two different sources, as it is the case for the soprano aria *I know that my Redeemer liveth* (in Part III), with the text that is extracted from the Book of Job (19: 25-26) and I Corinthians (15: 20).

It may also happen that the lyrics of a song to be extracted from a single fragment of the Bible, but ignoring the initial order of verses or chapters, as shown in the aria *de alto* of the part II of the oratorio - *He was despised and rejected of men*. The two parts of the text are taken from chapter 53 of *Isaiah*, and they illustrate the structure of A-B-A of the aria:

He was despised and rejected of men, a man of sorrows and acquainted with grief. (Isaiah 53:3).

He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off His hair: He hid not His face from shame and spitting. (Isaia 53:6)

He was despised. . . (Isaia 53: 3) da capo

Although one might think that such processes could lead to confusion within the internal organization of the libretto, a careful study of the text of *Messiah* shows that the choice of them and their juxtaposition are producing sense; more over, selected passages have provided the libretto a greater dramatic cohesion, despite the heterogeneity of texts, which were used. Oratorio takes place according to a well-structured plan, conform to rigorous and coherent logical developments.

To the bass voice are entrusted parts of the Old Testament *Prophecies* (Isaiah, Malachi, and Haggai), Psalm (2 and 67) as well as from the First Epistle to the Corinthians of Apostle Paul, from the New Testament. This makes us to remember some of the roles assigned to the bass voice, in general,

such as the role of prophet, preacher of the word of God, or even - in a symbolic way - that of The Savior. These biblical texts are found in three recitatives *accompagnato* and four arias, distributed across of the three parts of the oratorio.

Part I, No. 5, *Accompagnato* – *Thus saith the Lord of Hosts* (Bas)

We remark the procedure so common in Handel *to describe with sounds* and to suggest through a melodic going the meaning of words, procedure derived from musical rhetoric, which since the sixteenth century attempted systematization and classification of musical figures.

Starting from Aristotle, the theory of imitation of passions or affects was one of the founding principles of the baroque music of the seventeenth century and eighteenth-century. The musical system expressing passions through mimetic was know as *Affektenlehre*, or *the theory of affects*, provided strict rules of correspondence between the coded melodic formulas and one type of emotion or attitude. Founded in part on the philosophy of Descartes, this system, whereby music could translate or elicit different psychological states, provided that each emotion or mood may find the exact musical equivalent. Thus, every instrument, every tone and each rhythmic figure, by some rhetorical systems proposed by theorists, had a corresponding affect or particular situation. These theories have led to the development of a musical rhetoric and according with these musical signifiers could produce the same effect as it was by the verbal semiotic system.

The doctrine of *affects or passions* exercised, until the middle of the eighteenth century, a considerable influence on the practice of most composers of the era, among them are, of course, Bach and Handel. Mimicking the passions has been the central theme for Handel in many of his vocal works. Being a friend and close collaborator with Mattheson, in his time at Hamburg, and also later - as evidenced by their epistolary relationship - Handel could not overlook the concerns and the theories developed by the latter.

Besides the *affect imitation*, imitating the sounds of nature constitutes one of the fields of application of the concept of *word painting*, and another one, a third area (contested by some theorists), is related with optical movements - whether it's natural movements of elements or characters.

We might ask what the rationale of using such methods is. The answer comes from a logical finding: since technical virtuosity could not be manifested in the concert of the performance of the oratorio, Handel, missing the Italian baroque stage with her clever mechanical systems, has transposed its *effects* through stage musical images, illustrating the text by sound.

Next, in this respect, we will see some examples. In measures 15 and 16, the word *the Heaven* illustrated through a perfect ascending quint, *the earth* by a perfect descending quint and *the sea* by a further descending quint, suggest relief line.

No. 10, *Accompagnato*– *For behold, darkness shall cover the earth* (Bass)

We note here, also, *word painting* process. For example words *darkness shall cover the earth* are accompanied by a descending *arpeggio* in the space of an octave, and the words *arise* (stand up, be born) and *glory/His glory* are accompanied here, as well, by *coloratio* which reveals the meaning of those words,

No.11, *Aria* – *The people that walked in darkness* (Bass)

The words *darkness* and *death* are highlighted by stopping on a long or prolonged duration after a downward melodic, while the word *light* is illustrated either by a long duration after an ascending way, by a dotted rhythm, or an ornament.

Part II, No. 36, *Aria* - *Thou art gone up on high*.

It is an aria, which is generally sung by soprano (countertenor), or alto, but there are versions in which it is sung by the bass voice.

No.40, *Aria* (or *Aria and recitative*) - *Why do the nations so furiously rage* (Bass)

Although by the force which expresses the psychological state and presented characteristics (impetuosity, vocal length, period bouncing, attacks in accent, dense and tumultuous accompaniment) it can be said that is a *di tempesta* aria, it is a *di affeto* aria, because it does not illustrates only the anger and inflaming the nations against God, but, also, the psalmist great will to change things, to awaken the souls.

We might wonder why this dramatic interrogation of the psalmist is transposed in musical in *Do major* and not a minor tonality, for example. The character of this interrogation is not, however, lament over a state one immutable fact, but the question of the Psalmist, even if it is rhetoric, is meant to raise awareness and urge action

For example, that *coloratio* of the word *anger*, supported by very energetic orchestral accompaniment, not only illustrates the anger and inflaming the nations against God, but as well, the great will of the psalmist to change things, to awaken their souls.

Do major tonality is characterized by Charpentier as being *cheerful and warrior*, Mattheson says that it is appropriate to give the free course of joy, Rameau perceives it as tonality of *songs of cheer and gratitude*, and Schubart found that it reflects perfectly the *innocence* and *perfect purity*.

Aria highlights - through its character and writing - the dramatic timbre of the bass voice, but its virtuosity, in the service of expressiveness.

Part III, No. 47, *Accompagnato-Behold, I tell you a mystery* (Bass)

After predictions and painful findings regarding the darkness and the stubbornness of mankind refusing the aid from God, like an idea, this *accompagnato* recitative and the aria that precedes it is linked to bass recitative from the first part of the work, from the Old Testament (Isaiah 60; 2-3), where it gives voice to the words announcing the coming of the Savior to redeem mankind. In addition, here it is about of the same inextricable link between Old Testament prophecy and its fulfillment in Jesus Christ.

The mystery that we share here from the Apostle Paul, through the bass voice, is played right through the word *mystery*, revealed by the descending octave - full of suspense and thrill - and the mysterious character as well as a harbinger of joy that it is generated by this recitative.

No. 48, *Aria - The Trumpet Shall Sound* (Bass)

The last aria, the only *da capo* aria, for bass voice from *Messiah*, one of the finest bass partiture, not only from *Messiah*, but from the whole corpus of händelian oratory, is spectacular and also by the presence of trumpet - an instrument referred by the biblical text and, respectively, the libretto - which preludes and then accompanies or punctuates against the bass voice.

Da capo arias have a very long tradition of oratory and they will hold throughout the eighteenth century.

At this time of the oratorio, *da capo* aria finds its full justification in terms of drama, the text referring to the eschatological dimension, at a moment when the sound of the trumpet will announce the abolition of historical time and re-entry into eternity.

Aria *da capo* must be seen, such as a predilection of musical forms through which the Italian tradition codified a number of themes and concepts. For example, as illustrated by Gilles Cantagrel [20], a baroque recurring theme is the circularity, a concept that animates the scientific thinking of the time and which we find it represented, as an image, by a circle / spiral.

Further, Cantagrell states that the structure of *da capo* (aria, choir or instrumental piece in three sections, the third being the resumption of the first) is the figuration of a circle and the sketch of a perpetual motion.

Thus, *da capo* aria - as a structure in a circle / or spiral - may be regarded as a worldview, a meditation on time and eternity. When the last section of the work repeats the first, opens up the

possibility of a continuation of that piece forever. The work once started functions as a *perpetuum mobile*, and this sidereal image can be considered an illustration of the verse: *And His kingdom will never end.*

We rediscover here imitative procedures, like *word painting*, as in other works.

For example the word *sound* or *raised* are almost systematically illustrated by the long-valued notes that the voice is placed on after an ascendant way, and the meaning of word *changed* or *immortality* is highlighted by the performed vocals.

The dramatic character of the händeliene oratorio world is realized not only by the perfect art which drives the action towards a climax and to resolve tension in a final with high stimulant qualities, by optimism which it generates, but also by those portraits of the characters, animated by an intense authentic life, which it brings to the auditor [\[21\]](#).

Bibliografie:

1. Adamek, Diana, *Ochiul de linx (Barocul și revenirile sale)*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1997.
2. Agricola, Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst*. Kassel: Bärenreiter, 2002.
3. Bach, Anna Magdalena, *Scurta cronică a Annei Magdalena Bach*, trad. George Sbârcea. București: Editura Humanitas, 2007.
4. Banciu, Gabriel, *Gen, opus, formă*. Cluj-Napoca: Editura Media Musica, 2006.
5. Baumgartner, Alfred, *Barock-Musik*. Salzburg: Kiesel-Verlag, 1981.
6. Beaussant, Philippe, *Rameau de A à Z*. Paris: Editions Gallimard, 1983.
7. Bernhard, Christoph, *Von der Singe-kunst oder Manier*. Leipzig: Börsenverein, 1926.
8. Berstein, Serge; Milza, Pierre, *Istoria Europei*. vol. III, traducere de Ionuț Bița, ediție îngrijită, note și comentarii de Nelu Zugravu, Iași: Editura Institutul European, 1998.
9. Bughici Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978.
10. Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. London: J. M. Dent & sons ltd., 1947.
11. Cantagrel, Gilles, *De Schütz à Bach – La musique du baroque en Allemagne*. Paris: Editions Fayard, 2008.
12. Carpentier, Alejo, *Întâlniri cu muzica*, traducere de Esdra Alhasid. București: Editura Muzicală, 1991.
13. Căndea, Virgil, *Despre Condacul Nașterii Domnului*, în *Studii Teologice* nr. 5-6, Bucuresti, 1993.
14. Cessac, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris: Editura Fayard, 1988.
15. Chailley, Jacques, *40000 ani de muzică*, trad. Tatiana Nichistin. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967.
16. Celletti, Rodolfo, *Geschichte des Belcanto*, traducere de Federica Pauli. Kassel: Bärenreiter, 1989.
17. Ciorănescu, Alejandro, *Barocul sau descoperirea dramei*, traducere de Gabriela Tureacu. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1980.
18. **Danuser, Hermann**, *Musikalische Interpretation*. Laaber : Laaber-Verlag, 1992.
19. Degot, Pierre, *Händel et ses oratorios: des mots pour les notes*. Paris: Editions L'Harmattan, 2001.

20. Dent, Edward, J. *Alessandro Scarlatti, his life and works*. London: Arnold, 1962.
21. Dufourcq, Norbert, *Jean-Sebastian Bach, génie allemand? Génie latin?*. Paris: La Colombe 1947.
22. Duțescu, Mircea, *Am învățat să nu strig*. Manuscris.
23. *** , *Voci mari, voci bizare*. București: Editura Protel, 2002.
24. Fleming ,Wiliam, *Arte si idei*, vol II, traducere de Florin Ionescu: Bucuresti: Editura Meridiane, 1983.
25. Genette, Gerard, *Palimpsestes: la Littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
26. Genette, Gerard; Teodorov, Tzvetan, *Introduction à l'architexte. Théorie des genres*. Paris: Editions du Seuil, 1986.
27. Goléa, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. I, trad. I. Igiroșianu. București: Editura Muzicală, 1987.
28. Hager, Manuela Maria, *Barockgesang heute-Stil, Technik, Vermittlung*. Basel: Nepomuk Verlag, 2009.
29. Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură*, trad. Herta Spuhu. București: Editura Univers, 1998.
30. Hubov, Gheorghe, *J.S.Bach*, traducere de Liviu Rusu și Paul Donici. București: Editura Muzicală, 1960.
31. Ianoși Ion, *Sublimul în Artă*. București: Editura Meridiane, 1984.
32. Kaspar, Peter Paul, *Ein großer Gesang. Musik in Religion und Gottesdienst*. Graz: Styria 2002.
33. Larsen, Jens Peter, *Händel's Messiah: Origins, Composition, Sources*. New York: Norton, 1972.
34. Marino, Adrian, *Dictionar de idei literare*. București: Editura Minerva, 1987.
35. Marx, Hans Joachim, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*. Göttingen: Vandenhöck & Ruprecht, 1998.
36. Mattheson, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter, 1999.
37. Merișescu, Gheorghe, *Curs de istoria muzicii universale*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1964.
38. Maurois, André, *Istoria Angliei*, trad. Raul Joil. București: Editura Orizonturi, 1996.
39. Moroney, Davitt, *Bach: O viață ieșită din comun*, trad. Dana Ligia Ilin. București: Editura Humanitas, 2000.
40. Munteanu, Romul, *Clasicism și Baroc*. București: Editura Alpha, 1999.

41. Nan, Alexandru Dan, *Pelerinajul în Biserica Primară*. Chur: Revista Parohiei Ortodoxe Române *Sf.Parascheva* nr 4, 2007.
42. Nicolescu, Mircea, *Händel*. București: Editura Muzicală, 1963.
43. Nohl, Paul-Gerhard, *Geistliche Oratorientexte*. Kassel: Bärenreiter, 2001.
44. d'Ors, Eugenio, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, traducere și prefață de Irina Runcan. București: Editura Meridiane, 1971.
45. Ocneanu, Gabriela, *Barocul în muzică*. Iași: Editura Novum, 2000.
46. Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, vol. I,II. București: Editura Minerva, 1977.
47. Parrott, Andrew, *Falsetto and the french: Une toute autre marsch*, în *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 2002*, coord. Peter Reidemeister. Winterthur: Amadeus-Verlag, 2003.
48. Pascu, George; Boțocan, Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol.I. Iași: Editura Vasiliada '98, 2003.
49. Racine, Jean, *Théâtre complet*. Paris: Editions André Stegman, Garnier-Flammarion, 1965.
50. Rangel, Félix *L'oratorio*. Paris: Editura Larousse, 194.8
51. Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes*, vol. 7. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie, 1871.
52. Rousset, Jean, *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, traducere de Constantin Teacă. București: Editura Univers,1976.
53. Rolland, Romain, *Händel*. Berlin: Editura Rütten und Löring, 1954.
54. Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte: despre stil și retorică în muzică*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2010.
- 55. Schering, Arnold, *Geschichte Des Oratoriums*. Wiesbaden: Breitkopf u. Hartel, 1966.**
56. Schonberg, Harold Charles, *Viețile marilor compozitori*, traducere de Anca Irina Ionescu. București: Editura Lider, 1997.
57. Smither, Howard E., *A History of the Oratorio*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.
58. Stark, James, *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
59. Stoichiță, Victor ieronim, *Pontormo și manierismul*. București: Editura Meridiane, 1978.
60. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol 1. București: Editura Fundatiei Culturale Române, 1995.

61. Tapié ,Victor-Lucien, *Barocul*, traducere de Alexandru Duțu. București: Editura Științifică, 1961.
62. Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, vol. II (în colaborare cu Hans Peter Türk), vol. III (în colaborare cu Vasile Herman), București: Editura Muzicală, 1969, 1973, 1978.
63. Veilhan, Jean-Claude, *Les regles de l'interpretation musicale a l'epoque baroque*. Paris: Alphonse Leduc, 1982.
64. Verschaeve, Michel, *Traité de Chant et scène Baroques*, Paris: Zurfluh, 1997.
65. Waczkat, Andreas, *Georg Friedrich Händel, Der Messias*. Kassel: Bärenreiter, 2008.
66. Wellek, René, *Conceptele criticii*, traducere de Rodica Timiș. București: Editura Univers, 1970.
67. Wetenhall Tillyard, Henry Julius, *Byzantine Music and Hymnography*. London: Editura The Faith Press Ltd. 1923.
68. XXX *Biblia sau Sfânta Scriptură*. București: Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982.
69. XXX *Dictionnaire de la musique – Les compositeurs*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998.
70. XXX *Dicționar de termeni muzicali*, coordonator științific, prof.univ.dr. Gheorghe Firca. București: Editura Enciclopedică, 2008.
71. XXX *Dicționarul explicativ al limbii române, Academia Română, Institutul de Lingvistică Iorgu Jordan*. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998.
72. XXX *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friederich Blume, 17 Bde. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1949-1973.
73. XXX *Die Welt der Bach-Kantaten, Band III, J.S.Bachs Leipziger Kantatenschaffen*, coordonator Christoph Wolff, Stuttgart, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1999.
74. XXX Larousse, *Dictionnaire de la musique*. Paris, 1987.
75. XXX Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*. București, 2000.
76. XXX *Părinți și Scriitori Bisericești 13*, traducere, note și indici de Pr. Teodor Bodogae, București , Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1987.
77. XXX *Scurta cronică a Annei Magdalena Bach*, traducere, prefață și note de George Sbârcea. București: Editura Humanitas, 2007.

78. XXX *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan 2000.

PARTITURI

1. Georg Friedrich Händel, *Messiah / Der Messias*. Leipzig: Edition Peters 11423.
2. Georg Friedrich Händel, *Messiah*. G. Schirmer Inc. 1912.
3. Georg Friedrich Händel, *Messiah / Der Messias*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.
4. Georg Friedrich Händel, *Saul*. Nürnberg: Städtische Bühnen, 1930.
5. Georg Friedrich Händel, *Saul*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.
6. Georg Friedrich Händel, *Aci, Galatea e Polifemo* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892, p. 33.