

ZAGADNIENIE 7 Opera barokowa

1) opera włoska

– **Florencja**, narodziny opery – *dramma per musica*, początek XVII w. **Camerata florencka** i jej przedstawiciele: Giovanni de' Bardi, Emilio de Cavalieri, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini *Euridice*, Jacopo Peri *Dafne* 1598 r. (zaginiona), *Euridice* 1600 r.; zainteresowanie antykiem, próba przywrócenia oddziaływania muzyki na słuchacza (*ethos*), dążenie do wskrzeszenia dramatu antycznego; tematyka mitologiczna, rezygnacja z polifonii, kameralna obsada, wprowadzenie **monodii akompaniowanej** (recytatywny śpiew jednogł. z towarzyszeniem basso continuo)

– **Mantua**, Claudio Monteverdi *L'Orfeo* 1607, *Arianna* 1608 (zaginiona); połączenie „rewolucji” cameraty florenckiej z tradycją (madrygał, muzyka instrumentalna, wirtuozeria wokalna), podejście bardziej muzyczne i zmysłowe niż spekulatywne, naukowe, ale wyraźny wpływ idei cameraty → w przeciwieństwie do środowiska cameraty, w którego skład wchodził głównie „szlachetni amatorzy”, miłośnicy muzyki [wł. *dilettatnti*], Monteverdi był praktykiem, genialnym kompozytorem

- **Rzym** (XVII w.): początek pod wpływem cameraty florenckiej – Emilio de Cavalieri *Rappresentatnione di anima et di corpo* (1600) – dzieło ważne zarówno dla historii opery, jak i oratorium; widowiskowość, duża obsada, chóry, większa śpiewność, tematyka mitologiczna lub religijna (Stefano Landi *Il Sant'Alessio*); twórcy: D. Mazzocchi (*La catena d'Adone – Więzy Adonisa*), S. Landi (*La morte d'Orfeo – Śmierć Orfeusza*)

- **Wenecja** (XVII-XVIII w.): otwarcie pierwszego publicznego teatru operowego (*San Cassiano* 1637 r.) → zamiast odbiorcy dworskiego (dobrze wykształconego) tu mieszczaństwo weneckie; zmiana struktury finansowania (system „wolno-rynkowy”, bilety) zależność od publiczności → obniżenie poziomu artystycznego, podporządkowanie niższemu gustom (wirtuozeria, „dyktatura” kastratów, dekoracje sceniczne), cięcie kosztów (mała obsada); położenie nacisku na śpiewność linii melodycznej, wykształcenie się arii i recytatywów, wprowadzenie elementów wirtuozerii do arii, obecność instrumentów koncertujących w arii, tematyka mitologiczna, spektakle przestają mieć elitarny charakter, widowiskowość oper; przedstawiciele: Francesco Cavalli (42 opery, m.in. *La Calisto*, *Xerkses*), C. Monteverdi (*Powrót Ulissesa*, *Koronacja Poppei*), Marc Antonio Cesti (150 oper, m.in. *Il pomo d'oro – Złote jabłko*), Giovanni Legrenzi, Alessandro Stradella, Antonio Vivaldi (*Orlando furioso*, *Farnace*, *L'Olimpiade*)

- **Neapol** (XVII-XVIII w.): (anachroniczny termin „bel canto”), schematyzm budowy: rec. secco - aria - rec. secco - aria itd., nacisk na arie, różne formy arii (zwł. da capo, dal segno, później połączenie arii da capo z elementami formy sonatowej), popis wirtuozowski (aria di bravura; aria koncertująca z istotną rolą instrumentów solowych lub orkiestry towarzyszącej śpiewakowi), obok arii często występuje cavatina (rodaj pieśni zbudowanej z 2 części: wolnej i szybkiej, często występują tu nawiązania do muzyki ludowej), arie i cavatiny pisane głównie na głosy wysokie (kastraci), praktycznie brak chórów, mała obsada; podział opery na buffa i seria, wprowadzenie wstępu do opery, tzw. sinfonii (3 cz.: szybka-wolna-szybka), libreciści związani z Neapolem: Apostolo Zeno, Pietro Metastasio; kompozytorzy: Alessandro Scarlatti (120 oper, m.in. *Griselda*, *Telemaco*), Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, Niccolò Porpora, Giovanni Battista Pergolesi (*La serva padrona – Służąca panią*), częściowo też G. F. Handel

2) Opera francuska (XVII w.)

prototypem opery jest balet dworski (ballet de cour), stąd duże znaczenie tańca; jedną z ważniejszych cech jest podkreślenie roli słowa, któremu podporządkowana została muzyka (libretta na podst. najlepszych poetów, np. Moliera), w przeciwieństwie do opery włoskiej rezygnacja z przesadnej śpiewności i wirtuozerii, tematyka mitologiczna i historyczna, bogata oprawa sceniczna, wstęp do opery – uwertura francuska, zbudowana z 2 części (wolnej, w metrum dwudzielnym, z rytmami punktowanymi i szybkiej, fugowanej, w metrum trójdzielnym), główny przedstawiciel: Jean-Baptiste Lully, twórca tzw. **tragedie lyrique** (*Atys, Armida, Isis, Psyche*); rozrywka dworska dla wykształconych odbiorców .

3) Opera angielska (XVII i XVIII w.)

prototypem opery jest maska (balet dworski), duże znaczenie ma słowo (wyraźne podobieństwa do opery francuskiej), ważna rola chóru, zamiast arii występują pieśni, mniej schematyczna budowa, wpływy muzyki ludowej, główny przedstawiciel: Henry Purcell (opera [?] *Dydona i Eneasza*, maski: *Król Artur, Burza*); opera w XVIII w. – G.F. Handel, wpływy opery neapolitańskiej (*Juliusz Cezar, Orlando, Alessandro, Xerkses*); powstanie opery balladowej – J. Gay i J. Pepusch (*Opera żebracza*)

4) Opera niemiecka / opera w Niemczech (XVIII w.):

a) wpływy szkoły neapolitańskiej (Johann Adolf Hasse, Johann Christian Bach, Christoph Willibald Gluck – przed swoją reformą opery)

b) reforma opery, zerwanie z operą neapolitańską (Ch. W. Gluck *Orfeusz i Eurydyka, Echo i Narcyz, Parys i Helena, Armida*) patrz: zagadnienie 9

c) stworzenie opery niemieckiej (a także początek singspielu), adresowany do mieszczaństwa (uproszczenie muzyki, w singspielu dialogi mówione, zamiast arii pieśni, tekst libretta w języku niemieckim, elementy przejęte z muzyki ludowej), twórca: Reinhard Keiser (duży wpływ na Handla) .

5) Podsumowanie – wpływ barokowej opery na twórczość kompozytorów następnych epok:

a) cechy stylu szkoły neapolitańskiej w operach seria i buffa Mozarta, w dziełach kompozytorów włoskich I połowy XIX w.: G. Rossiniego, G. Donizettiego, V. Belliniego

b) znaczenie singspielu dla rozwoju XIX-wiecznej opery narodowej (twórczość C.M. Webera) oraz operetki