

# Muzyka w epoce baroku

## Materiały:

- nagranie [Il Tempo](#) Emilia Cavalieriego
- nagranie [Orfeusza](#) Claudia Monteverdiego
- nagranie arii [Cara sposa](#) z *Rinalda* Georga Friedricha Händla
- nagranie fragmentu oratorium [Jephthe](#) Giacoma Carissimiego
- nagranie [Alleluja](#) - chóru z oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Händla
- nagranie koncertu [Lato](#) z cyklu *Pory roku* Antonia Vivaldiego
- nagranie chóru wstępnego z [Pasji wg św. Mateusza](#) Johanna Sebastiana Bacha
- fragmenty filmów *Wszystkie poranki świata* i *Farinelli*

## Przebieg lekcji

1. „Mowa jest panią harmonii”
  - prosimy uczniów o ponowne przypomnienie najważniejszych ideałów włoskiego odrodzenia i humanizmu, a następnie pytamy, czy w znanej im już muzyce renesansu można dostrzec realizację tych ideałów
  - omawiamy postulaty Cameraty florenckiej i Vincenza Galileiego, podkreślając następujące elementy: 1) ich ścisły związek z renesansowym humanizmem i zależność od starożytnych, greckich koncepcji muzyki, znanych dzięki filozofom (głównie Platonowi); 2) poszukiwanie technik, które umożliwiłyby najściślejsze podporządkowanie muzyki mowie i odzyskanie wielkiej siły oddziaływania na uczucia i ludzki charakter, jakie przypisywano muzyce starożytnej; 3) rolę mecenatu dworskiego w zapewnieniu swobodnego rozwoju nowych koncepcji muzyki; 4) stanowczą krytykę renesansowej polifonii w imię nowych ideałów
  - prezentujemy podstawowe założenia tzw. retoryki muzycznej („nauki o afektach”) jako powoli kształtującego się narzędzia kompozytorskiego, służącego osiągnięciu pełnej kontroli nad „efektami muzyki”; jeśli starcza nam czasu, wspominamy o istnieniu różnych tradycji retorycznych - włoskiej, francuskiej i niemieckiej, i omawiamy przykład Johannesa Mathesona; prezentujemy przykładowe figury retoryki muzycznej; wskazujemy na retorykę jako przejaw radykalnie nowego sposobu rozumienia muzyki, przeciwstawnego dawniejszej koncepcji muzyki spekulatywnej; zaznaczamy związek retoryki muzycznej z ideałami Cameraty
  - omawiamy rozróżnienie *prima* i *seconda practica*, zasady ich koegzystencji oraz polemiki towarzyszące narodzinom *seconda practica*, zwłaszcza spór o twórczość Monteverdiego; omawiamy wyróżniki techniczne *seconda practica*, podkreślając znaczenie harmoniki funkcyjnej i faktury monodycznej z *basso continuo*, a także wczesny styl recytatywny i jego związek z naśladowaniem mowy; podkreślamy związek nowej praktyki z ideałami florenckich humanistów, wywód ilustrujemy przykładem [Il Tempo](#) Emilia Cavalieriego
2. „Wszystko jest teatrem”
  - wskazujemy uczniom na rolę teatralizacji, uważanej przez historyków kultury i historyków sztuki za jeden z najważniejszych aspektów kultury barokowej, w miarę możliwości ilustrując wywód przykładami niemuzycznymi, np. pochodzącymi z twórczości plastycznej (dobrym przykładem jest kaplica Coronaro w rzymskim kościele Santa Maria della Vittoria, zaprojektowana przez Gianlorenza Berniniego) lub z ceremoniału dworskiego, choćby wersalskiego
  - pytamy uczniów, czy w czczonej przez renesansowych humanistów tradycji starożytnej potrafią wskazać wzorce dla muzyki i teatru, podkreślamy kluczową w tym zakresie rolę greckiej tragedii; wskazujemy też na inne źródło nowej tradycji teatru muzycznego, tkwiące we wcześniejszej tradycji przedstawień dworskich, w tym o tematyce pastoralnej
  - omawiamy wczesne formy teatru muzycznego w środowisku florenckim i początek ich rozprzestrzeniania się; podkreślamy związek wczesnych dzieł z antyczną mitologią i tradycją pastoralnych przedstawień dworskich; odwołujemy się do twórczości Jacopa Periego, Giulia Cacciniego i wczesnych dzieł Claudia Monteverdiego, wprowadzając przy okazji terminy: *dramma per musica* - *dramma pastorale*; jako ilustrację prezentujemy fragment [Orfeusza](#) Monteverdiego
  - omawiamy przenosiny Monteverdiego do Wenecji i zmiany, jakie nastąpiły w jego twórczości teatralnej; opowiadamy uczniom o powstaniu pierwszego na świecie komercyjnego teatru muzycznego w Wenecji i pytamy o to, czy potrafią sobie wyobrazić przemiany, jakim ulegnie elitarna, dworska forma sztuki w zetknięciu z szeroką, płacącą za bilety publicznością; wskazujemy na Neapol jako konkurencyjny ośrodek operowy; krótko wskazujemy na pojawienie się w połowie siedemnastego wieku nazwy „opera”

- omawiamy zjawiska typowe dla komercyjnego teatru operowego: zachowanie publiczności, kult śpiewaków wirtuozów, kluczową rolę kastratów w siedemnastowiecznej operze; podkreślamy napięcie istniejące między nowo narodzonym, komercyjnym widowiskiem a pierwotnym ideałem odnowienia greckiej tragedii; w tym kontekście tłumaczymy znaczenie powracających projektów reformy teatru operowego na przykładzie twórczości Alessandra Scarlattiiego
  - omawiamy przeniesienie form operowych poza Italię podkreślając odrębność francuskich tradycji widowisk z muzyką, w tym znaczenie baletu i twórczości Jeana Baptiste'a Lully'ego; omawiamy przeciwstawienie włoskiego i francuskiego teatru operowego jako jeden z najważniejszych konfliktów estetycznych epoki; wskazujemy też na angielski przykład *Dydony i Eneasza* Henry'ego Purcella - omawiamy twórczość operową Geорга Friedricha Händla w Anglii wskazując nie tylko na syntezę rozmaitych tradycji operowych, ale też na działalność Händla jako przedsiębiorcy operowego i ścisły związek tej twórczości z realiami rynku muzycznego; jako ilustrację prezentujemy arię [Cara sposa z opery Rinaldo](#) Händla
  - omawiamy praktyczne znaczenie retoryki muzycznej w twórczości operowej
  - prezentujemy fragment filmu *Farinelli*
3. Nowy język muzyki religijnej
- prosimy uczniów o przypomnienie podstawowych informacji o kontrreformacji i reformacji katolickiej; jako przykład działalności tego rodzaju omawiamy Oratorium św. Filipa Neri w Rzymie
  - pytamy, czy uczniowie potrafiliby wskazać takie cechy *seconda practica*, które mogłyby się okazać przydatne z punktu widzenia nowych potrzeb Kościoła katolickiego; naprowadzamy uczniów na odpowiedzi poprzez odpowiednie pytania pomocnicze; omawiamy rolę, jaką muzyka zajmowała w działaniach Oratorium św. Filipa i pochodzenie nazwy oraz specyfikę samej formy oratorium muzycznego; wskazujemy na znaczenie twórczości Giacomina Carissimiego
  - wskazujemy, że wątpliwości, jakie protestanci mieli wobec używania obrazów w kościołach, doprowadziły do przyznania w świątyniach protestanckich kluczowej roli muzyce; wskazujemy na to, że formy muzyki religijnej były - choć ze zmianami - łatwo przenoszone między katolicyzmem i różnymi formami protestantyzmu (na przykładzie twórczości Heinricha Schütza)
  - omawiamy główne cechy formy kantatowej oraz zmiany, jakie nastąpiły w sposobie komponowania mszy pod wpływem oratorium i kantaty
  - prezentujemy uczniom fragment oratorium [Jephthe](#) Carissimiego oraz chór [And Who May Abide the Day of His Coming z Mesjasza](#) Händla; podkreślamy, że oba przykłady reprezentują formę oratorium, choć dzieli je duży dystans czasowy
4. Pierwsze gwiazdy wirtuozerii instrumentalnej
- pytamy uczniów, czy potrafią wymienić jakieś przykłady dawnych, dziś już nieużywanych instrumentów muzycznych
  - omawiamy specyficzne barokowe instrumentarium i jego znaczenie, szczególną rolę przywiązując do violi da gamba, klawesynu i konstrukcji barokowych organów; na przykładzie Arcangela Corellego omawiamy międzynarodową karierę wirtuoza-instrumentalisty w epoce baroku i początki rzeczywistej samodzielności muzyki instrumentalnej; prezentujemy fragment filmu *Wszystkie poranki świata*
  - omawiamy znaczenie techniki koncertującej w kształtowaniu nowej muzyki instrumentalnej i wskazujemy na jej łączność z tradycją szesnastowiecznej twórczości weneckiej
  - omawiamy formy sonaty *da camera* i *da chiesa*, suity i *concerto grosso*, podkreślając wkład Corellego i klawesynistów francuskich, zaznajamiając przy tym uczniów z muzyką François Couperina; przedstawiamy instrumentalną twórczość Antonia Vivaldiego i omawiamy jej znaczenie; prezentujemy przykład koncertu [Lato z cyklu Pory roku](#) Vivaldiego
  - omawiamy zwiąże nurt stylowego wykonawstwa muzyki barokowej, wskazując na najważniejsze wiążące się z nim problemy i znaczenie dlań historii instrumentów muzycznych
5. Johann Sebastian Bach
- zaznajamiamy uczniów z biografią Bacha i listą jego najważniejszych dzieł
  - prezentujemy wstępny chór [Pasji wg św. Matusza](#) Bacha i omawiamy jego strukturę retoryczną i kompozycyjną; podkreślamy zasób środków retoryki muzycznej oraz syntezę dawnej formy motetu i równie dawnej formy polichóralnej z najnowszymi zdobyczami *seconda practica*; podkreślamy sposób, w jaki rozwiązania retoryczne i kompozycyjne wzajemnie się łączą i dopełniają; zanalizowany przykład poddajemy pod dyskusję uczniów, prosząc ich o opisanie miejsca, jakie tego rodzaju kompozycja zajmuje wobec muzyki całej epoki; naprowadzamy uczniów na pojęcie syntezy stylistycznej, podkreślając zwłaszcza przenikanie się elementów *prima* i *seconda practica*
  - omawiamy historię recepcji twórczości Bacha w XIX wieku, podkreślając znaczenie biografii napisanej przez Johanna Forkela i wykonania *Pasji wg św. Matusza* przez Feliksa Mendelssohna; opowiadamy o znaczeniu muzyki Bacha jako wzorca dla twórców dwudziestowiecznych, podkreślając przy tym, że wzorec ten przyjmowali zarówno twórcy awangardowi, jak i neoklasyści; w tym kontekście objaśniamy pozycję, jaką w europejskiej tradycji

Krzysztof Moraczewski

Źródła zdjęć i ilustracji wykorzystanych w prezentacji:

- 2: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alessandro\\_nell%27\\_Indie\\_-\\_dramma\\_per\\_musica\\_-\\_da\\_rappresentarsi\\_nel\\_gran\\_teatro\\_nuovamente\\_eretto\\_alla\\_real\\_corte\\_di\\_Lisbona\\_nella\\_primavera\\_dell%27anno\\_MDCCLV\\_-\\_per\\_festeggiare\\_il\\_felicissimo\\_giorno\\_\(14580105787\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alessandro_nell%27_Indie_-_dramma_per_musica_-_da_rappresentarsi_nel_gran_teatro_nuovamente_eretto_alla_real_corte_di_Lisbona_nella_primavera_dell%27anno_MDCCLV_-_per_festeggiare_il_felicissimo_giorno_(14580105787).jpg)
- 5: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Concert\\_A22894.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Concert_A22894.jpg)
- 6: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claudio\\_Monteverdi\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claudio_Monteverdi_2.jpg)
- 7: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Landi\\_sant\\_alessio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Landi_sant_alessio.jpg)
- 8: [https://it.wikipedia.org/wiki/Transverberazione\\_di\\_santa\\_Teresa\\_d'Avila#/media/File:Cornaro\\_chapel\\_in\\_Santa\\_Maria\\_della\\_Vittoria\\_in\\_Rome\\_HDR.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Transverberazione_di_santa_Teresa_d'Avila#/media/File:Cornaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg)
- 9: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Purcell\\_diatonic\\_chromaticism.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Purcell_diatonic_chromaticism.png)
- 10: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oratorio\\_dei\\_Filippini\\_Rome.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oratorio_dei_Filippini_Rome.jpg)
- 11: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viola\\_da\\_gamba.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viola_da_gamba.png)
- 13: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J.S.\\_Bach\\_by\\_August\\_Weger.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J.S._Bach_by_August_Weger.png)