

Historia Muzyki Klasyczmu - Egzamin Powtórka

Koncepcja muzycznego afektu w ujęciu Petera Kivy'ego (D. Hartley vs Karteżjusz)

Peter Kivy *Osmin's Rage*

Koncepcja afektu muzycznego według Petera Kivy'ego (opracowana w książce *Osmin's Rage*) skupia się na przejściu od barokowej statyczności do klasycznej dynamiki emocjonalnej.

Model Karteżjański (Barok)

Wydodzi się z traktatu Karteżjusza *Namiętności Duszy* (1649) i dominował w epoce baroku.

- **Charakter:** Afekty są wrodzone, statyczne i niezmienne w czasie trwania danego odcinka.
- **Struktura:** Każdy afekt ma jasno określone granice: początek, punkt kulminacyjny i koniec. Kolejne uczucie może pojawić się dopiero po wygaśnięciu poprzedniego.
- **Realizacja muzyczna:** Idealnym odzwierciedleniem tego modelu jest **aria da capo** (ABA), gdzie każda część prezentuje jeden, konkretny stan emocjonalny (np. część A - żal, część B - złość).

Model Hartleyowski (Klasyczny)

Oparty na myśli Davida Hartleya i teorii asocjjonizmu, zaczął dominować w latach 70. XVIII wieku.

- **Charakter:** Afekty nie są wrodzone, lecz nabyte pod wpływem bodźców zewnętrznych.
- **Dynamika:** Emocje mają charakter płynny, labilny i trudny do jednoznacznego opisania.
- **Poliafektacyjność:** Hartley zakładał, że człowiek może odczuwać wiele afektów jednocześnie, co stało się kluczowe dla klasycznej estetyki.

Realizacja u Mozarta

W.A. Mozart był pionierem stosowania myśli Hartleyowskiej w operze, co pozwoliło mu na pogłębienie psychologii postaci.

- **Forma sonatowa:** W przeciwieństwie do jednostajnej arii barokowej, forma sonatowa pozwala na łączenie i przenikanie się wielu tematów (afektów) w jednym utworze.

- **Ansamble operowe:** Najlepszym przykładem jest sekstet z II aktu *Wesela Figara*, gdzie wiele postaci śpiewa jednocześnie, a każda z nich wyraża w tym samym czasie inny afekt.

To przejście od statyczności do dynamicznego „strumienia” emocji umożliwiło kompozytorom klasycyzmu tworzenie dzieł o znacznie większym napięciu dramatycznym.

Podręczniki Gry na Instrumentach na Tle Epoki.

1. Klasycyzm – Ramy Epoki

Dydaktyzm

Jedną z przewodniczących idei XVIII wieku był **Dydaktyzm**.

Dydaktyzm w sztuce to dominująca postawa dydaktyczna w dziełach sztuki czy utworach literackich, które mają na celu **wychowanie człowieka** poprzez nauczanie **moralności** i obowiązujących **norm społecznych**. Wartości formalne i estetyczne dzieła zostają podporządkowane funkcji dydaktycznej. Sztuka dydaktyczna jako samodzielny nurt, pojawiła się dopiero w XIX wieku.

Johan Joachim Quantz – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*

Podręcznik wydany w 1752 roku. Autor oprócz poruszania kwestii wykonawczych związanych z grą na fletie, wyjaśnia podstawy wiedzy muzycznej.

Quantz proponuje **Vermischte Geschmack** – czyli połączenie stylów narodowych Niemiec, Włoch i Francji.

Carl Philipp Emanuel Bach – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*

Wydana rok później w 1753 roku. Książka ma strukturę podręcznika, podzielona jest na 2 części: techniki i improwizacji. C.P.E Bach kontynuuje myśl Barokową wspomina o retoryce i stylu emocjonalnym **Empfindsamkeit**. Kompozytor postanawia jednak odejść od barokowych konwencji w technice palscowania.

Leopold Mozart – *Versuch einer grundlichen Violinschule*

Podręcznik wydany w 1756 roku. Jest to **Systematyczne wprowadzenie do gry skrzypcowej**. Podręcznik porusza najbardziej banalne kwestie jak prawidłowe trzymanie instrumentu, po zaawansowane techniki.

Johan Georg Sulzer - Allgemeine Theorie der Schönen Künste

Przełom barokowo-klasyczny

Zmiana Stylu

Przełom barokowo-klasyczny, datowany umownie od roku 1750 (śmierć Jana Sebastiana Bacha) polegał na stopniowym odchodzeniu od kunsztownych, polifonicznych form barokowych na rzecz przejrzystości, prostoty i symetrii, co stało się fundamentem stylu klasycznego.

Kontekst społeczny i historyczny: Emancypacja i Oświecenie

XVIII wiek to era Oświecenia, czas panowania racjonalizmu i nowych prądów filozoficznych, takich jak deizm czy utylitaryzm. Nastąpiło wówczas przejście od zaspokajania gustów arystokratycznych do potrzeb rosnącego w siłę mieszkańców. Mieszczanie, bogacąc się na handlu i stając się bardziej wyedukowani, zaczęli aktywnie uczestniczyć w życiu kulturalnym, co zaowocowało m.in. rozwojem publicznych teatrów operowych i zapotrzebowaniem na muzykę rozrywkową, taką jak serenady czy divertimenti.

Ważnymi wydarzeniami wyznaczającymi ramy tej epoki były m.in. otwarcie British Museum (1753), ogłoszenie niepodległości USA (1776) oraz wybuch Rewolucji Francuskiej (1789), która wprowadziła do sztuki ideały wolności, równości i braterstwa.

Estetyka: Od Kartezjusza do Hartleya

Kluczowym elementem przełomu była zmiana w postrzeganiu emocji w muzyce, co szczegółowo analizuje Peter Kivy w książce *Osmin's Rage*.

- **Model Barokowy (Kartezjański):** Oparty na traktacie Kartezjusza *Namiętności Duszy* (1649), zakładał, że afekty są wrodzone i statyczne. W muzyce odpowiadało to formie arii *da capo* (ABA), gdzie jeden odcinek muzyczny reprezentował jeden konkretny afekt.
 - **Przykład:** Aria „**Cara Sposa**” z opery *Rinaldo* G.F. Haendla, gdzie część A reprezentuje żal, a część B – złość.
- **Model Klasyczny (Hartleyowski):** Około 1748 roku nastąpiła „detronizacja” Kartezjusza na rzecz asocjjonizmu Davida Hartleya. Według Hartleya afekty są nabyte, labilne i powstają pod wpływem bodźców zewnętrznych. Nowa estetyka dopuszczała poliafektacyjność – współwystępowanie wielu emocji jednocześnie.
 - **Przykład:** **Sekstet z II aktu „Wesela Figara”** W.A. Mozarta, w którym sześć postaci śpiewa jednocześnie, wyrażając różne, dynamicznie

zmieniające się stany emocjonalne.

Zmiany fakturalne i technologiczne

Przełom przyniósł odejście od faktury polifonicznej i kontrapunktu (którego szczytem była twórczość J.S. Bacha) na rzecz homofonii. W homofonii główna melodia, zazwyczaj w najwyższym głosie, zyskała przejrzysty akompaniament.

Ważnym etapem był rozwój stylów przejściowych:

- **Styl Galant:** Muzyczny odpowiednik rokoka, cechujący się lekkością i elegancją.
- **Styl Empfindsamkeit (czuły):** Promowany m.in. przez C.P.E. Bacha, kładący nacisk na intymność i gwałtowne zmiany nastrojów.

W sferze instrumentarium kluczową innowacją stało się upowszechnienie fortepianu, który dzięki swoim możliwościom dynamicznym zaczął wypierać klawesyn. Szkoła mannheimska wprowadziła tzw. dynamikę cieniowaną (płynne *crescendo* i *diminuendo*), zastępując barokową, skokową dynamikę echa.

Dydaktyzm i Encyklopedyzm epoki

Dążenie do uporządkowania wiedzy zaowocowało powstaniem fundamentalnych dzieł:

- **Podręczniki:** J.J. Quantz wydał podręcznik gry na flecie (1752), C.P.E. Bach *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych* (1753), a Leopold Mozart *Gruntową szkołę skrzypcową* (1756). Prace te kładły nacisk na to, by technika służyła wyrazowi emocjonalnemu.
- **Encyklopedie:** J.G. Sulzer w *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771) usystematyzował pojęcia estetyczne, a J.J. Rousseau w *Dictionnaire de musique* (1767) postulował prymat prostej, naturalnej melodii nad zawiłym kontrapunktem.

Przykłady dzieł wyznaczających przełom

1. **Domenico Scarlatti:** Jego sonaty klawesynowe są uznawane za prototyp klasycznej formy sonatowej ze względu na obecność samodzielnych tematów i dualizm tematyczny.
2. **Christoph Willibald Gluck:** Reforma operowa, zapoczątkowana operą „*Orfeusz i Eurydyka*” (1762), odrzuciła barokową wirtuozerię na rzecz „pięknej prostoty” i służebności muzyki wobec dramatu.
3. **Szkoła mannheimska:** Kompozytorzy tacy jak Franz Xaver Pokorny czy Johann Stamitz rozbudowali obsadę orkiestrową i ukształtowali model nowoczesnej symfonii.
4. **W.A. Mozart:** Jego **Koncert fortepianowy Es-dur „Jeunehomme” (KV 271)** jest wskazywany przez Charlesa Rosena jako jeden z pierwszych

przykładów w pełni ukształtowanego stylu klasycznego, wolnego od barokowych manieryzmów.

Przełom ten nie był jednolity i dokonywał się w różnych ośrodkach (Mannheim, Berlin, Wiedeń), prowadząc ostatecznie do uformowania się dojrzałego stylu klasyków wiedeńskich.

XVIII wieczny Encyklopendyzm i jego Realizacja na Gruncie Muzycznym.

2. Johan Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*
3. Tło Historyczno-Estetyczne Epoki

Encyklopendyzm XVIII wieku.

Ruch encyklopedyczny powstał we Francji w połowie XVIII wieku. U jego podstaw leżało przekonanie o możliwości **Systematyczno uporządkowania i skatalogowania** całej wiedzy, a także udostępnienia jej szerokiemu gronu odbiorców.

Geneza i Założenia Ruchu Encyklopedystów

Symbolem epoki stała się monumentalna *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1772), wydawana pod redakcją Diderota i d'Alemberta. Dzieło to objęło swoim zakresem wszystkie dziedziny wiedzy – od filozofii przez nauki przyrodnicze, po rzemiosła i sztuki.

Główne założenia encyklopedyzmu obejmowały:

- systematyzację i klasyfikację wiedzy według zasad rozumowych
- demokratyzację dostępu do informacji
- krytyczne podejście do tradycji i autorytetów
- poszukiwanie uniwersalnych praw rządzących naturą i sztuką
- przekonanie o wychowawczej roli wiedzy

Muzyka w *Encyclopédie*

W *Encyclopédie* muzyce poświęcono znaczną uwagę, głównie dzięki **Jean-Jacques'owi Rousseau**, który przygotował większość haseł muzycznych. Rousseau przedstawił muzykę jako sztukę opartą na racjonalnych zasadach, ale jednocześnie zdolną poruszać emocje. Jego artykuły obejmowały zagadnienia teorii muzyki, akustyki, notacji, instrumentarium oraz gatunków muzycznych.

Realizacja Encyklopendyzmu na Gruncie Muzyki

Wiek XVIII bogaty jest w próby usystematyzowania wiedzy muzycznej w formie traktatów muzycznych mające zapędy encyklopedyczne (wymienione wcześniej 2. Johan Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, czy *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*).

Jan Sebastian Bach jako Prekursor Muzycznego Encyklopedyzmu

Chociaż Bach tworzył głównie w pierwszej połowie XVIII wieku, jego twórczość wykazuje cechy systematyczności i kompleksowości typowe dla ducha encyklopedycznego.

Das Wohltemperierte Klavier (1722, 1742) – zbiór 48 preludiów i fug we wszystkich tonacjach dur i moll stanowi encyklopedię możliwości kontrapunktu i temperatury równomiernej. Dzieło to było zarówno praktycznym podręcznikiem, jak i artystyczną demonstracją wszystkich możliwości systemu tonalnego.

Die Kunst der Fuge (niedokończone, ok. 1740–1750) – systematyczna eksploracja możliwości fugi, od najprostszych form po najbardziej złożone kontrapunkty.

Teoria Afektów wg. Davida Hartleya

Jednym z kluczowych, choć często pomijanych, źródeł filozoficznych dla rozumienia muzyki w kontekście encyklopedyzmu było dzieło brytyjskiego filozofa i lekarza **Davida Hartleya** *Observations on Man, His Frame, His Duty, and His Expectations* (1749). Ten monumentalny traktat, wydany zaledwie dwa lata przed pierwszym tomem *Encyclopédie*, stanowił próbę stworzenia kompleksowej, naukowej teorii umysłu ludzkiego opartej na zasadach asocjacji i wibracji nerwowych.

Hartley podważa model Kartezjański (wg. którego afekty były afektami wrodzonymi. Mają one charakter statyczny tzn. afekt działa przez długi czas i nie podlega zmianie. Kolejny afekt może zostać wdrożony po wygaśnięciu aktualnego.)

Hartley odchodzi też od koncepcji 6 afektów, proponuje iż **afekty mają charakter płynny**, trudno je opisać oraz rozpoznać. Afekty rodzą się w zależności bodźców zewnętrznych.

Pierwszym teoretykiem odwołującym się do Hartleya był Johan Georg Sulzer (2. Johan Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste i Historia Muzyki Klasycyzmu* – Egzamin Powtórka > Johan Georg Sulzer – *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*).

Encyklopedyzm w Twórczości Kompozytorów Klasycznych

Józef Haydn

Charles Rosen w *The Classical Style* (1971) wskazuje na **kwartety op. 20 "Sonnenquartette" (1772)** jako moment przełomowy systematycznej eksploracji możliwości formy kwartetowej. Finały w formie fugi stanowią syntezę starego stylu polifonicznego z nową estetyką klasyczną.

Wolfgang Amadeus Mozart

Charles Rosen wskazuje, że **seria dwudziestu koncertów fortepianowych wiedeńskich (1782–1786)** stanowi systematyczną eksplorację gatunku.

Wye Jamison Allanbrook w *Rhythmic Gesture in Mozart* (1983) demonstruje, jak **Le nozze di Figaro (1786)** staje się encyklopedią XVIII-wiecznych konwencji przez systematyczne użycie typów tańca: kontredans (arystokracja), fandango (egzotyka), menuet (ceremonia), allemande (mieszczaństwo).

Daniel Heartz w *Mozart's Operas* (1990) argumentuje, że **Don Giovanni (1787)** przedstawia encyklopedię gatunków operowych: opera buffa, opera seria, dramma giocoso. Julian Rushton w *W.A. Mozart: Don Giovanni* (1981) wskazuje scenę finałową aktu I jako arcydzieło encyklopedyzmu – trzy orkiestry grają jednocześnie trzy tańce w trzech metrach, reprezentując trzy warstwy społeczne. Nicholas Till w *Mozart and the Enlightenment* (1992) interpretuje **Die Zauberflöte (1791)** jako muzyczną encyklopedię idei oświeceniowych z różnymi stylami reprezentującymi poziomy duchowego rozwoju.

Ludwig van Beethoven

William Kinderman w *Beethoven* (1995) interpretuje **sonaty op. 2 (1795)** jako świadomą prezentację różnych możliwości gatunku: op. 2 nr 1 (f-moll) – dramatyczny ze złożonym finałem, op. 2 nr 2 (A-dur) – liryyczny z finałem rondo, op. 2 nr 3 (C-dur) – wirtuoowski czteroczęściowy.

Scott Burnham w *Beethoven Hero* (1995) interpretuje **Symfonię nr 3 "Eroica" (1803)** jako encyklopedyczne podsumowanie możliwości symfonii klasycznej – zawiera elementy ouverture, koncertu, wariacji, marsza żałobnego i tańca.

Tło historyczno-estetyczne klasycyzmu europejskiego

Ramy Klasycyzmu

Epoka klasycyzmu w muzyce europejskiej, datowana umownie od śmierci Jana Sebastiana Bacha w **1750 roku** do śmierci Ludwiga van Beethovena w **1827 roku**, była okresem głębokich przemian o charakterze racjonalistycznym, społecznym i estetycznym. Fundamentem tego okresu było **Oświecenie**, które przyniosło kult rozumu, dążenie do porządku oraz emancypację warstw mieszczańskich.

Kontekst historyczny i polityczny

Klasycyzm rozwijał się w cieniu wydarzeń, które na zawsze zmieniły mapę polityczną i strukturę społeczną Europy oraz świata. Do kluczowych dat i wydarzeń tego okresu należą:

- **Otwarcie British Museum (1753):** Symbolizujące narodziny „epoki muzeów” i dążenie do systematyzacji wiedzy.
- **Ogłoszenie Niepodległości USA (1776):** Wydarzenie to niosło ze sobą oświeceniowe idee wolności i samostanowienia.
- **Rewolucja Francuska (1789–1799):** Najważniejszy wstrząs społeczny epoki, który przyniósł hasła „Wolność, Równość, Braterstwo”, obalenie monarchii Burbonów oraz zniesienie feudalizmu we Francji.
- **Upadek Rzeczypospolitej:** Rozbiory Polski (1772, 1793, 1795), Konstytucja 3 Maja (1791) oraz insurekcja Kościuszkowska (1794) stanowiły tło dla środkowoeuropejskiej myśli politycznej i artystycznej tamtego czasu.

Podstawy filozoficzne i estetyczne

Myśl klasyczna opierała się na kilku filarach filozoficznych, takich jak **utylitaryzm** (celowość i pożytek jednostki), **deizm** (wiara w Boga jako bezosobowego stwórcę praw natury), **naturalizm** (odrzucenie bytów idealnych na rzecz realnych) oraz **liberalizm**.

Wałą rolę odegrał podział sztuk dokonany przez **Charlesa Batteux**, który wyodrębnił sztuki mechaniczne, użytkowe oraz **sztuki piękne**, mające zaspokajać potrzeby duchowe człowieka. Estetyka epoki faworyzowała symetrię, równowagę i przejrzystość formy, co miało gwarantować „przyjemność duszy”. Kluczowym dziełem porządkującym wiedzę o sztuce była monumentalna encyklopedia **Johanna Georga Sulzera Allgemeine Theorie der Schönen Künste** (1771–1774), która kładła nacisk na dydaktyczną funkcję sztuki.

Przykład muzyczny: Idealnym odzwierciedleniem dążenia do klarowności i symetrii są **sonaty klawesynowe Domenico Scarlattiego**. Choć tworzył on w okresie przejściowym, jego utwory są uznawane za prototyp sonaty klasycznej ze względu na obecność samodzielnego tematu i przejrzystą, homofoniczną fakturę.

Przełom w teorii afektów: Kartezjusz vs Hartley

Jednym z najistotniejszych aspektów estetycznych klasycyzmu była zmiana w postrzeganiu emocji muzycznych, co szczegółowo analizował Peter Kivy w książce *Osmin's Rage*.

1. **Model Barokowy (Kartezjański):** Opierał się na traktacie Kartezjusza *Namiętności Duszy* (1649). Zakładał, że afekty (podziw, miłość,

nienawiść, pożądanie, radość, smutek) są wrodone, statyczne i mają jasno określony przebieg (początek, kulminacja, koniec).

- **Przykład:** Aria „**Cara Sposa**” z opery *Rinaldo* G.F. Haendla, gdzie forma *da capo* (ABA) zestawia dwa odrębne, statyczne afekty: żal (część A) i złość (część B).

2. **Model Klasyczny (Hartleyowski):** Od lat 70. XVIII wieku dominować zaczął asocjjonizm **Davida Hartleya**. Według tej koncepcji afekty są nabyte pod wpływem bodźców zewnętrznych, mają charakter płynny, labilny i poliafektacyjny – człowiek może odczuwać kilka emocji jednocześnie.

- **Przykład:** **Sekstet z II aktu opery „Wesele Figara”** W.A. Mozarta, w którym sześć postaci śpiewa jednocześnie, a każda z nich wyraża w tym samym czasie inny, dynamicznie zmieniający się afekt.

Nurty stylistyczne i kontekst społeczny

Klasycyzm nie był stylem jednolitym. Wykształciły się w nim nurty takie jak:

- **Styl Galant (rokoko muzyczne):** Cechujący się lekkością, finezją i elegancją, będący reakcją na skomplikowaną polifonię baroku.
- **Styl Empfindsamkeit (czuły):** Promowany przez C.P.E. Bacha, kładący nacisk na intymność i gwałtowne zmiany nastrojów.
- **Sturm und Drang (Burza i Napór):** Nurt buntowniczy, cechujący się ekspresją cierpienia i niepokoju, widoczny szczególnie w symfoniach molowych.

Społecznie epoka ta przyniosła **emancypację mieszkańców**, które bogacąc się na handlu, stało się głównym odbiorcą kultury. Muzyka przestała być domeną wyłącznie dworów, przenosząc się do publicznych teatrów operowych i sal koncertowych. Rozwinęła się także **muzyka rozrywkowa (Harmoniemusik)**, czyli użytkowe utwory na instrumenty dęte, grywane na wolnym powietrzu podczas uroczystości mieszkańców i dworskich.

Przykład muzyczny: Wyrazem nurtu *Sturm und Drang* jest **Symfonia nr 44 e-moll „Żałobna” Josepha Haydna**. Charakteryzuje się ona silnymi kontrastami, użyciem unisono oraz mrocznym kolorem, który w części *Adagio* zostaje rozjaśniony przejściem do tonacji E-dur, symbolizującej pożegnanie.

Dziedzictwo Rewolucji Francuskiej w muzyce

Wydarzenia roku 1789 wprowadziły do muzyki nową metaforekę – walkę światłości (rozumu/ludu) z ciemnością (despotyzmem). Wykształciła się moda na **marsze żałobne** o charakterze paramilitarnym oraz podniosłe **hymny**. W orkiestrze zaczęto wykorzystywać instrumenty dęte, perkusyjne oraz budzący grozę tam-tam.

Przykład muzyczny: „Marche lugubre” D-moll Francois-Josepha Gosseca (1790) to utwór napisany dla uczczenia ofiar rewolucji. Wykorzystuje on ostre kontrasty dynamiczne oraz tam-tam, który według współczesnych „straszył i wywoływał popłoch swoją surowością”. Z kolei idea przejścia od mroku do jasności, zwana toposem **per aspera ad astra**, znalazła swój najpełniejszy wyraz w **V Symfonii c-moll Beethovena**, gdzie tragiczny motyw losu zostaje przewyciężony w triumfalnym finale w tonacji C-dur.

Muzyczna Charakterystyka postaci w Operach Mozarta na Przykładzie Hrabiny z Wesela Figara.

3. Wesele Figara – W. A. Mozart

Muzyczna charakterystyka postaci w operach Wolfganga Amadeusa Mozarta, a w szczególności postać **Hrabiny Rozyny** w „Weselu Figara” (1786), stanowi szczytowe osiągnięcie kompozytora w zakresie **portretowania psychologicznego** poprzez dźwięki. Mozart, będąc mistrzem łączenia elementów **opery buffa** z powagą **opery seria**, nadał swoim bohaterom niespotkaną wcześniej głębię.

Charakterystyka muzyczna Hrabiny

Hrabina Almaviva jest postacią łączącą w sobie **arystokratyczną godność z głęboką melancholią** i udręką wynikającą z kryzysu małżeńskiego. Jej charakterystyka muzyczna opiera się na dwóch kluczowych ariach, które definiują jej stan emocjonalny:

- **„Porgi, amor” (F-dur):** Aria ta ukazuje Hrabinę jako ofiarę małżeńskiego rozczarowania. Muzycznie charakteryzuje się ona **liryczną kantyleną** i intymnym smutkiem, który podkreśla specyficzna orkiestracja – udział instrumentów dętych drewnianych, takich jak oboje i fagoty, buduje nastrój melancholii.
- **„Dove sono” (Es-dur):** Ta aria obrazuje proces psychologiczny – przejście od bolesnej refleksji nad utraconą miłością do odnalezienia w sobie nadziei i siły (co muzycznie objawia się przejściem do tonacji G-dur).

Środki wyrazu i kontrasty społeczne

Mozart stosuje konkretne zabiegi muzyczne, aby odróżnić Hrabinę od innych postaci, szczególnie od służby:

- **Faktura i frazowanie:** Partie Hrabiny cechują się **szeroką kantyleną i długimi frazami**, co muzycznie dystansuje ją od zwinnych, szybkich i rezolutnych partii Zuzanny czy Figara.
- **Instrumentacja:** Smyczki nadają jej partii miękkości, natomiast klarnety i oboje podkreślają jej delikatność oraz introspektywny

charakter.

- **Status społeczny:** Choć Hrabina jest postacią cierpiącą, Mozart nie czyni z niej biernej ofiary. To ona, wraz z Zuzanną, kontroluje przebieg intragi w finałowych scenach opery, co znajduje odzwierciedlenie w jej udziale w rozbudowanych ansamblach.

Kontekst teorii afektów (Hartley vs Kartezjusz)

Charakterystyka postaci u Mozarta wpisuje się w oświeceniowy przełom w postrzeganiu emocji. Kompozytor odszedł od statycznej, barokowej teorii afektów Kartezjusza na rzecz **myślą Hartleyowskiej**, zakładającej płynność i zmienność stanów duszy.

W „Weselu Figara” Mozart realizuje to poprzez **poliafektacyjność**. Najlepszym przykładem jest sekstet z II aktu, w którym każda z postaci (w tym Hrabina) śpiewa we własnym, odrębnym afekcie w tym samym czasie, tworząc dynamiczny strumień emocji i ukazując skomplikowane relacje społeczne.

Hrabina a synteza gatunków

Postać Hrabiny wprowadza do opery komicznej elementy **opery seria**. Jej arie są pełne autentycznego cierpienia i dostojości muzycznej, co sprawia, że postać ta wykracza poza tradycyjne schematy opery buffa. Dzięki temu Hrabina staje się pełnowymiarowym człowiekiem o złożonym życiu wewnętrznym, co jest charakterystyczne dla dojrzałego stylu Mozarta.

Muzyka w ujęciu czołowych myślicieli XVIII wieku i początku XIX wieku

Kontekst Estetyczny

Myśl estetyczna i filozoficzna XVIII oraz początku XIX wieku przeszła radykalną ewolucję, która bezpośrednio ukształtowała muzykę klasycyzmu oraz zwiastowała nadnięcie romantyzmu. Refleksja nad muzyką w tym okresie koncentrowała się wokół sporów o prymat melodii nad harmonią, przejścia od statycznej teorii afektów do dynamicznego asocjacionizmu oraz dydaktycznej roli sztuki w społeczeństwie oświeceniowym.

Przełom w teorii afektów: Kartezjusz versus David Hartley

Najistotniejszą zmianą w postrzeganiu emocji muzycznych, opisaną przez Petera Kivy'ego w książce *Osmin's Rage*, było odejście od barokowego modelu kartezańskiego na rzecz oświeceniowej myśli Davida Hartleya.

René Descartes (Kartezjusz) i racjonalizm barokowy

W traktacie *Namiętności Duszy* (1649) Kartezjusz opisał sześć podstawowych afektów (podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość, smutek), które miały charakter wrodzony i statyczny. Afekt posiadał jasno określony początek, kulminację i koniec; kolejny mógł pojawić się dopiero po wygaśnięciu poprzedniego.

Kontekst estetyczny: Muzycznym odpowiednikiem tej myсли była barokowa **aria da capo** (ABA'), będąca formą dwufektową, gdzie dany fragment odpowiadał jednemu, trwałemu uczuciu.

Przykład muzyczny: Aria „*Cara Sposa*” z opery *Rinaldo* G.F. Haendla (1711). Część A utrzymana jest w afekcie żalu, natomiast część B wprowadza afekt złości, bez płynnego przechodzenia między nimi.

David Hartley i asocjacyzm

W 1748 roku Hartley opublikował *Observations on Man*, w którym podważył wrodzonosć afektów. Według niego uczucia są nabycie, powstają pod wpływem bodźców zewnętrznych i mają charakter labilny (pływny). Myśl Hartleyowska dopuszczała **poliafektacyjność** – sytuację, w której człowiekiem targa wiele emocji jednocześnie.

Kontekst historyczny: Ta koncepcja pozwoliła na rozwój formy sonatowej oraz rozbudowanych ansambli operowych.

Przykład muzyczny: **Sekstet z II aktu opery „Wesele Figara” W.A. Mozarta** (1786). Sześć postaci śpiewa jednocześnie, a każda z nich wyraża w tym samym momencie inny, indywidualny afekt.

Spór o naturę muzyki: Jean-Philippe Rameau versus Jean-Jacques Rousseau

W połowie XVIII wieku wybuchł fundamentalny spór estetyczny dotyczący tego, co stanowi istotę muzyki: matematyczny porządek harmonii czy emocjonalna bezpośredniość melodii.

Jean-Philippe Rameau (racjonalizm harmoniczny)

Twierdził, że harmonia jest pierwotna i naturalna, a melodia jest jedynie jej „niewolnicą”. Dla Rameau muzyka była dziedziną fizyki i matematyki.

Jean-Jacques Rousseau (naturalizm i ekspresja)

W swoim *Dictionnaire de musique* (1767) Rousseau krytykował zawiłość kontrapunktu barokowego, nazywając go „wymuszonym”. Postulował prymat prostej melodii wzorowanej na mowie i emocjach ludowych.

Kontekst społeczny: Rousseau był zwolennikiem opery komicznej (*opéra-comique*), która przeciwstawiała się sztywnej i dostońskiej tradycji dworskiej (*tragédie lyrique*).

Przykład muzyczny: Opera-comique „**Le devin du village**” (*Wiejski wróżbita*) Rousseau (1752). Dzieło to charakteryzuje się prostymi piosenkami i brakiem skomplikowanych arii, co czyniło je manifestem „naturalności” w muzyce.

Encyklopedyzm i dydaktyzm: Johann Georg Sulzer

Oświeceniowy encyklopedyzm dążył do usystematyzowania wiedzy oraz nadania sztuce funkcji moralizatorskiej.

- **Johann Georg Sulzer:** Autor monumentalnej encyklopedii *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771–1774). Postrzegał on operę jako syntezę sztuk, ale krytykował jej ówczesny stan za dominację wirtuozerii śpiewaków nad dramatem. Sulzer uważały, że sztuka nie służy jedynie rozrywce, lecz powinna realizować cele dydaktyczne.
 - **Kontekst historyczny:** Myśl Sulzera korespondowała z postulatami reformy operowej **Christopha Willibalda Glucka**, który dążył do „pięknej prostoty” i służebności muzyki wobec poezji.
 - **Przykład muzyczny:** Opera „**Orfeusz i Eurydyka**” Ch.W. Glucka (1762). Gluck zrezygnował w niej z popisowych arii i zbędnych ozdobników na rzecz dramatycznej prawdy.

Klasyfikacja i granice sztuk: Batteux oraz Lessing

W XVIII wieku próbowało precyzyjnie zdefiniować miejsce muzyki w systemie kultury.

- **Charles Batteux (1746):** Wprowadził trzyetapowy podział sztuk: mechaniczne (narzędzia), użytkowe (piękne i pożyteczne) oraz **sztuki piękne** (zaspokajające potrzeby duchowe). Muzykę zaliczył do tej ostatniej grupy.
- **Gotthold Ephraim Lessing:** W rozprawie *Laokoon* (1766) podzielił sztuki na przestrzenne (malarstwo, rzeźba) i **czasowe** (literatura, muzyka). Dzięki niemu bohater sztuki przestał być marionetką losu, a stał się aktywnym podmiotem.
 - **Kontekst estetyczny:** Myśl ta wpłynęła na dojrzały styl klasyków wiedeńskich, gdzie utwór muzyczny (np. sonata) stał się dynamicznym procesem, a nie tylko statyczną formą.

Myśl filozoficzna przełomu epok: Immanuel Kant i Johann Gottfried Herder

Pod koniec XVIII wieku filozofia zaczęła dostrzegać subiektywizm i narodowy charakter muzyki.

- **Immanuel Kant:** W swojej hierarchii sztuk sytuował muzykę nisko, twierdząc, że dostarcza ona jedynie przyjemnych wrażeń zmysłowych, ale nie prowadzi do głębszej refleksji intelektualnej.
- **Johann Gottfried Herder:** Akcentował emocjonalne i **narodowe znaczenie muzyki**. Jako jeden z pierwszych doceniał folklor i uważały muzykę za wyraz ducha narodu.
 - **Kontekst historyczny:** Ten zwrot ku ludowości i emocjonalizmowi (*Empfindsamkeit*) utorował drogę romantyzmowi.
 - **Przykład muzyczny:** **Symfonia nr 103 Es-dur „Z uderzeniem w kościół”** Josepha Haydna (1795). Wykorzystuje ona elementy muzyki ludowej oraz dowcip muzyczny, co koresponduje z Herderowską koncepcją naturalności.

Francuski Rodowód i Innowacyjność *Wesela Figarana* Poziomie Libretta i jego Opracowania Muzycznego.

Wesele Figara

Opera „*Wesele Figara*” (1786) Wolfganga Amadeusa Mozarta to dzieło przełomowe, które łączy kontrowersyjny francuski rodowód literacki z nowatorskimi rozwiązaniami w libretcie i muzyce, nadającymi operze komicznej wymiar głębszej psychologii społecznej.

Francuski rodowód i kontekst społeczny

Pierwowzorem opery była sztuka Pierre'a Beaumarchais'go *Le Mariage de Figaro* (1781), która w przedrewolucyjnej Francji wywołała bezprecedensowy skandal.

- **Krytyka feudalizmu:** Sztuka kwestionowała system klasowy, ukazując niekompetentnego arystokratę oraz sprytnego służącego, którego triumf nad panem symbolizował zwycięstwo osobistych zdolności nad prawem pierworodztwa.
- **Reakcja władzy:** Król Ludwik XVI nazwał sztukę „ohydną” i zakazał jej wystawiania, twierdząc, że jej prezentacja wymagałaby uprzedniego zburzenia Bastylii. Napoleon określił później trylogię Figara mianem „rewolucji w czynie”.
- **Motyw przewodni:** Centralnym punktem fabuły jest dążenie do zniesienia „prawa pierwszej nocy” (*ius primae noctis*), co stanowiło bezpośrednie uderzenie w arbitralną władzę arystokracji.

Innowacyjność na poziomie libretta

Libretto Lorenzo da Ponte, choć pozbawione najostrzejszych akcentów politycznych na polecenie cesarza Józefa II, wprowadziło do opery

komicznej nowe wartości:

- **Podmiotowość kobiet:** Postacie kobiece, takie jak Zuzanna czy Hrabina Rozyna, nie są biernymi ofiarami intryg. To one projektują wydarzenia, podejmują kluczowe decyzje i kontrolują przebieg finałowych scen opery.
- **Głębia psychologiczna:** Da Ponte i Mozart zrezygnowali z jednowymiarowych archetypów typowych dla *opery buffa*. Bohaterowie są pełni sprzeczności, a ich motywacje są złożone i realistyczne.
- **Idee Oświecenia:** Libretto promuje triumf rozumu, sprytu i moralności nad przywilejem urodzenia, co czyni służącego postacią mądrzejszą od swojego pana.

Innowacyjność opracowania muzycznego

Mozart zrewolucjonizował gatunek, nasycając go elementami, które wcześniej dominowały w operze poważnej (*seria*).

- **Poliafektacyjność (Myśl Hartleyowska):** Kluczową innowacją było odejście od barokowej, statycznej teorii afektów Kartezjusza na rzecz płynnej koncepcji Davida Hartleya. Mozart realizował to w rozbudowanych ansamblach (np. sekstecie z II aktu), gdzie wiele postaci śpiewa jednocześnie, a każda z nich wyraża w muzyce inny, indywidualny afekt.
- **Indywidualizacja muzyczna:** Każda postać otrzymała unikalną charakterystykę dźwiękową. Inna jest muzyka śmiałego Figara, brutalnego Hrabiego czy melancholijnej Hrabiny. Przykładem buntu jest cavatina Figara *Se vuol ballare* („Gdy zechce Hrabia potaćczyć”), będąca bezpośrednim, muzycznym wyzwaniem rzuconym władzy.
- **Aktywna rola orkiestry:** Orkiestra przestała być jedynie tłem dla głosów; stała się pełnoprawnym partnerem dramatu, aktywnie uczestniczącym w narracji poprzez wyrafinowaną instrumentację.
- **Synteza gatunków:** Mozart swobodnie łączył komizm sytuacyjny *opery buffa* (przebieranki, szybkie recytatywy) z powagą i dostojością *opery seria* (liryczne arie pełne emocji, takie jak te śpiewane przez Habinę).

Dzięki tym zabiegom „Wesele Figara” stało się pierwszym dziełem operowym, w którym muzyka stała się narzędziem precyzyjnej analizy stosunków społecznych.

Możemy teraz przejść do szczegółowego omówienia **muzycznej charakterystyki Hrabiny**, która jest doskonałym przykładem tej psychologicznej głębi, o której wspomniałem. Czy chcesz zacząć od jej arii, czy od roli instrumentów dętych w jej partii?

Reforma operowa Ch.W. Glucka

Reforma Glucka

Reforma przeprowadzona przez Christopha Willibalda Glucka (od ok. 1762 r.) była bezpośrednią odpowiedzią na kryzys XVIII-wiecznej opery włoskiej, którą kompozytor krytykował za zawiłe fabuły, dominację próżnych śpiewaków oraz podporządkowanie dramatu pustym popisom wokalnym. Wspólnie z librecistą Ranierim de' Calzabignim, Gluck dążył do osiągnięcia „pięknej prostoty” i przywrócenia muzyce jej służebnej roli wobec poezji.

Kluczowe założenia reformy

- **Prymat dramatu:** Muzyka ma służyć akcji i charakterystyce psychologicznej postaci, a nie być celem samym w sobie.
- **Nowa rola uwertury:** Przestała być osobnym utworem, a stała się integralnym wstępem wprowadzającym słuchacza w nastrój i materiał muzyczny opery.
- **Aktywny chór:** Chór zyskał rangę bohatera zbiorowego, biorącego czynny udział w akcji, komentującego wydarzenia lub pełniącego funkcje obrzędowe.
- **Ograniczenie wirtuozerii:** Gluck usunął zbędne koloratury i popisy arii da capo, które rozbijały spójność spektaklu.
- **Zmiany w recytatywach:** Zrezygnowano z *recitativo secco* (akompaniament tylko basso continuo) na rzecz recytatywów z towarzyszeniem całej orkiestry, co pozwalało na płynniejsze przechodzenie do arii.
- **Wzmocnienie orkiestry:** Stała się ona kluczowym narzędziem dramaturgicznym, podkreślającym emocje i sytuacje sceniczne.

Najważniejszymi dziełami realizującymi te postulaty były opere *Orfeusz i Eurydyka* oraz *Alcesta*. Reforma ta wywołała w Paryżu słynny konflikt estetyczny między „gluckistami” a „piccinistami”, czyli zwolennikami tradycyjnej opery włoskiej.

Orfeusz i Eurydyka

Opera „*Orfeusz i Eurydyka*” (1762) to dzieło przełomowe, które jako pierwsze w pełni zrealizowało postulaty reformy Glucka, odrzucając barokowy przepych na rzecz „pięknej prostoty”.

Charakterystyka opery

Akcja skupia się na mitycznej podróży Orfeusza do zaświatów w celu odzyskania zmarłej żony. Muzyka została tu całkowicie podporządkowana dramatowi i ekspresji uczuć. Do najważniejszych cech dzieła należą:

- **Rola chóru:** Chór nie jest tylko tłem, ale bohaterem zbiorowym (np. jako istoty piekielne blokujące Orfeuszowi wejście do Tartaru).

- **Innowacyjna orkiestracja:** Gluck wykorzystał instrumenty do budowania nastroju grozy, m.in. puzony kojarzone ze sferą zaświatów.
- **Uproszczenie arii:** Zrezygnowano z popisowych arii *da capo* i nadmiernych ozdobników. Słynna aria lamentacyjna *J'ai perdu mon Eurydice* (III akt) utrzymana jest w tonacji durowej i umiarkowanym tempie, co miało służyć szlachetnemu wyrażeniu bólu.
- **Jedność uwertury z akcją:** Uwertura wprowadza słuchacza bezpośrednio w nastrój dzieła, co było nowością wobec tradycji barokowej.

Dwie Wersje Opery

Istnienie dwóch odmiennych wersji opery wynikało z konieczności dostosowania dzieła do specyficznych wymogów i gustów dwóch różnych ośrodków operowych:

1. **Wersja wiedeńska (1762):** Została napisana w języku włoskim dla konkretnego wykonawcy – kastrata Gaetano Guadagniego. Była ona krótsza i bardziej surowa w swojej formie.
2. **Wersja paryska (1774):** Przygotowana na potrzeby sceny francuskiej, wymagała gruntownego przetworzenia. Ponieważ w Paryżu nie akceptowano kastratów, Gluck musiał transponować i przepisać partię Orfeusza na **wysoki tenor**. Ponadto, zgodnie z francuską tradycją *tragédie lyrique*, wersja ta została znacznie rozbudowana o obowiązkowe **sceny baletowe** oraz dodatkowe numery muzyczne.

Archaizm muzyki religijnej na przykładzie Mszy c-moll Mozarta

Wielka Msza C-Moll

Wielka Msza c-moll (KV 427) Wolfganga Amadeusa Mozarta, pisana w latach 1782–1783, stanowi jedno z najbardziej fascynujących i zarazem zagadkowych dzieł religijnych epoki klasycyzmu. Jej archaiczny charakter wynika z unikalnej syntezy surowych form barokowych z nowoczesnym stylem operowym, co czyni ją manifestem artystycznym dojrzałego Mozarta.

Kontekst historyczny i społeczny

Msza powstała w okresie, gdy Mozart nie pełnił już oficjalnej funkcji kompozytora kościelnego u arcybiskupa Colloredo w Salzburgu, co pozwoliło mu na większą swobodę twórczą i odejście od rygorystycznych ograniczeń czasowych typu *missa brevis*.

- **Motywacja osobista:** Dzieło było wyrazem osobistego ślubowania kompozytora, związanego z wyzdrowieniem i sprowadzeniem do Salzburga jego żony, Konstancji. Choć ostatecznie Msza pozostała nieukończona

(brakuje części *Agnus Dei* oraz fragmentów *Credo*), jej zachowane części świadczą o ogromnej skali zamierzenia.

- **Wpływ mistrzów baroku:** W tym czasie Mozart, za pośrednictwem barona Gottfrieda van Swietena, intensywnie studiował dzieła Jana Sebastiana Bacha i Georga Friedricha Haendla. To właśnie ta fascynacja kontrapunktem i dawną polifonią stała się fundamentem archaizacji w Mszy c-moll.
- **Architektura Salzburga:** Budowa katedry w Salzburgu, posiadającej cztery emporę, narzucała specyficzne rozwiązania kompozytorskie. Mozart wykorzystał te warunki, wprowadzając techniki polichóralne, które nawiązywały do tradycji rzymskiej szkoły barokowej (np. Orazio Benevoli).

Estetyka tonacji c-moll

Wybór tonacji c-moll nie był przypadkowy i sam w sobie stanowił element budowania powagi dzieła.

- **Symbolika:** W estetyce oświecenia c-moll była tonacją „tragiczną”, pełną powagi, smutku i intensywnej tesknoty. Richard Taruskin zauważa, że klasycy wiedeńscy rezerwowali tę tonację dla utworów o największym ciężarze gatunkowym, często zaczynających się od surowego unisono.
- **Dramatyzm:** Mozart wykorzystał ten „koloryt” do stworzenia nastroju udramatyzowania, który kontrastuje z jasnymi, durowymi fragmentami dzieła.

Przejawy archaizmu w Mszy c-moll

Archaizacja w tym utworze nie jest jedynie powierzchowną stylizacją, lecz głębokim osadzeniem w technikach minionej epoki.

1. **Basso Continuo:** Choć w późnym klasycyzmie bas cyfrowany tracił na znaczeniu i był wypierany przez wiolonczele i altówki, Mozart w Mszy c-moll konsekwentnie stosuje organy jako instrument *basso continuo*. Jest to traktowane jako świadomy archaizm, podkreślający więź z tradycją religijną.
2. **Rygorystyczna polifonia i kontrapunkt:** Mozart wprowadza rozbudowane fugi i sploty głosów, które nawiązują bezpośrednio do techniki Bachowskiej. Jest to tzw. *stile antico* (styl dawny), charakteryzujący się surowością i intelektualnym rygorem, co mocno kontrastuje z ówczesną modą na lekką homofonię.
3. **Retoryka muzyczna:** Kompozytor posługuje się barokowymi figurami retorycznymi, które mają za zadanie precyzyjne ilustrowanie tekstu liturgicznego, co było typowe dla muzyki XVII i pierwszej połowy XVIII wieku.
4. **Techniki polichóralne:** Wykorzystanie podwójnego chóru (np. w części *Sanctus*) jest bezpośrednim nawiązaniem do barokowej monumentalności i

przestrzennego planowania dźwięku.

Przykład muzycznego opracowania

Doskonałym przykładem syntezy stylów jest zestawienie dwóch skrajnych sposobów pisania:

- **Archaiczna surowość:** Fragmenty chóralne, takie jak potężne, ośmiogłosowe *Qui tollis*, oparte na ciężkim, punktowanym rytmie i gęstym kontrapunkcie, budują monumentalny, niemal przerażający obraz ofiary.
- **Kontrast operowy:** Obok tych surowych struktur Mozart stawia niezwykle wirtuoowskie partie solowe. Przykładem jest aria sopranowa *Et incarnatus est*, która posiada cechy arii koncertowej z bogatą ornamentyką i koloraturami. Ten kontrast między dawnym stylem kościelnym (*stile antico*) a nowoczesnym stylem koncertującym (*stile moderno*) jest kluczem do zrozumienia innowacyjności tego dzieła.

Opera niemiecka i francuska w XVIII wieku

Rozwój opery w XVIII wieku na gruncie francuskim i niemieckim stanowi fascynujący proces emancypacji stylów narodowych, które wyłoniły się w opozycji do dominującej tradycji włoskiej. Podczas gdy Francja zmagała się z konfliktami estetycznymi i skutkami rewolucji, kraje niemieckojęzyczne dążyły do stworzenia własnego idiomu operowego, bazując na tradycjach ludowych i baśniowych.

Opera Francuska

Ewolucja opery francuskiej była silnie uwarunkowana przez mecenat państwo i instytucjonalny. Król Ludwik XIV zniósł monopol dwóch kluczowych instytucji: **Comédie-Française** (Teatru Narodowego) oraz **L'Académie Royale de Musique** (Opery Paryskiej), co otworzyło drogę do rozwoju nowych form.

Konflikt Buffonistów i narodziny Opéra-comique

W połowie XVIII wieku Paryż stał się areną głośnego sporu estetycznego, znanego jako **Querelle des Bouffons** (Spór Buffonistów). Konflikt ten wybuchł w 1752 roku po wystawieniu w Paryżu włoskiego intermezza *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego.

- **Kontekst społeczno-estetyczny:** Zwolennicy muzyki włoskiej (m.in. Jean-Jacques Rousseau i encyklopedyści) opowiadali się za prostotą i naturalnością, krytykując sztywną i dostoijną francuską *tragédie lyrique* reprezentowaną przez Jeana-Philippe'a Rameau.
- **Przykład dzieła:** Manifestem nowej opery francuskiej stało się dzieło **Jean-Jacques'a Rousseau „Le devin du village”** (Wiejski wróżbita) z

1752 roku. Opera ta, charakteryzująca się prostymi piosenkami zamiast rozbudowanych arii oraz brakiem recytatywów, stała się pierwowzorem gatunku **opéra-comique**.

Melodramat i reforma Glucka

W latach 70. XVIII wieku Jean-Jacques Rousseau wprowadził kolejną innowację – **melodramat**, polegający na recytowaniu tekstu na tle muzyki, czego przykładem jest „**Pygmalion**” (tekst 1762, muzyka Horace Coignet 1770). Równocześnie do Paryża przybył Christoph Willibald Gluck, który wystawił tam swoje zreformowane opery, takie jak „**Alcesta**” (wersja paryska 1774) i „**Ifigenia w Aulidzie**”. Gluck dążył do „pięknej prostoty”, eliminując nadmiar ozdobników i podporządkowując muzykę dramatowi.

Opera Cudownego Ocalenia (Rettungsoper)

W okresie poprzedzającym i towarzyszącym Rewolucji Francuskiej (od 1789 r.) wykształcił się specyficzny gatunek – **opera ocalenia**.

- **Kontekst historyczny:** Fabuły tych oper odzwierciedlały rewolucyjne ideały walki z tyranią. Przedstawiały szlachetnego bohatera więzionego przez despotę, który w ostatniej chwili zostaje cudownie uratowany.
- **Przykład dzieła:** Pierwszym ważnym dziełem tego nurtu był „**Dezerter**” (1769) Pierre'a-Alexandre'a Monsigny'ego. Innym paradygmatycznym przykładem jest „**Lodońska**” (1791) Luigiego Cherubiniego. Gatunek ten wywarł ogromny wpływ na Beethovena i jego jedyną operę „**Fidelio**”.

Opera Niemiecka

W Niemczech rozwój narodowej opery napotykał bariery w postaci braku rodzimej kultury wokalnej typu **bel canto** oraz dominacji wpływów włoskich na dworach.

Początki i główne ośrodki

Za pierwszą operę w języku niemieckim uznaje się „**Dafne**” Heinricha Schütza z 1627 roku. W XVIII wieku kluczowe ośrodki to:

- **Drezno:** Gdzie działał Johann Adolf Hasse, tworząc opery seria do librett Metastasia, np. „**Cleofide**” (1731).
- **Lipsk:** Johann Adam Hiller stworzył tam pierwszy **singspiel** – gatunek z mówionymi dialogami, będący odpowiednikiem francuskiej **opéra-comique**.
- **Mannheim:** Ignaz Holzbauer wystawił tu trzyaktowy „**Günther von Schwarzburg**” (1777), który zaimponował Mozartowi swoją konstrukcją i „ogniem”.

Singspiel i jego dojrzała postać

Singspiel był gatunkiem marginalnym, opartym na tematyce baśniowej, magicznej i komediowej, skierowanym do mieszkańców.

W Wiedniu singspiel zyskał na znaczeniu, gdy do jego wykonywania zaczęto angażować zawodowych śpiewaków operowych, co podniosło poziom muzyczny dzieł.

Wolfgang Amadeus Mozart zrewolucjonizował ten gatunek, wprowadzając do niego elementy opery buffa i seria. Jego pierwszą wielką niemiecką operą było „**Uprowadzenie z Seraju**” (1782), w którym wykorzystał modne wówczas motywy tureckie i wirtuozowskie partie wokalne, jak aria Konstancji *Martern aller Arten*.

Czarodziejski flet jako synteza stylów

Ostatnim wielkim osiągnięciem niemieckiego singspielu XVIII wieku był „**Czarodziejski flet**” (*Die Zauberflöte*, 1791) Mozarta.

Dzieło to, napisane do libretta **Emanuela Schikanedera**, jest przeppełnione **symboliką masońską** (np. znaczenie liczby 3, tonacja Es-dur z trzema bemolami). Mozart połączył tu proste, ludowe piosenki Papagena z wirtuozowskimi, nasyconymi chromatyką i szerokimi skokami ariami Królowej Nocy oraz majestatycznymi partiami Sarastro w tonacji E-dur.

Uwertura do „Czarodziejskiego fletu” rozpoczyna się trzema akordami, symbolizującymi pukanie adepta do drzwi loży, co odzwierciedla oświeceniowe dążenie do syntezy sztuki i ideologii.

Katalogi kompozytorskie Haydna, Mozarta i Beethovena

Katalogowanie

Systematyzacja twórczości muzycznej w formie katalogów stała się nieodzownym elementem nowoczesnej muzykologii, pozwalając na precyzyjną identyfikację i klasyfikację dzieł klasyków wiedeńskich. Choć obecnie posługujemy się precyzyjnymi numeracjami, należy pamiętać, że samo zjawisko katalogowania upowszechniło się dopiero w XIX wieku. Wcześniej kompozytorzy rzadko przykładali wagę do systematycznego numerowania swoich dzieł, a najpowszechniejszym sposobem oznaczania był łaciński termin **Opus** (dzieło), określający kolejność powstawania lub wydawania utworów. Przełomem w tym zakresie była postać Ludwiga van Beethovena, który jako pierwszy zaczął konsekwentnie stosować numerację opusową. Nazwy współczesnych katalogów zazwyczaj pochodzą od nazwisk badaczy, którzy podjęli się trudu ich sporządzenia.

Katalog Dzieł Wolfganga Amadeusa Mozarta (Köchel-Verzeichnis)

Dzieła Mozarta identyfikowane są za pomocą skrótu **KV** (Köchel-Verzeichnis) lub w tradycji anglosaskiej literą **K.**. Twórcą tego monumentalnego spisu był **Ludwig Ritter von Köchel**, a jego pierwsze wydanie ukazało się w **1864 roku**. Köchel postawił sobie za cel uporządkowanie spuścizny kompozytora w sposób chronologiczny i tematyczny.

Katalog ten jest niezwykle szczegółowy i zawiera nie tylko numerację, ale także:

- **Incypit** (początkowe takty utworu).
- **Obsadę**, ze szczególnym uwzględnieniem instrumentów *obbligato*.
- **Datę powstania** oraz informacje o źródłach (np. lokalizację rękopisów czy autografów).
- **Informacje o pochodzeniu tekstu** (w przypadku utworów wokalnych) oraz notatki wykonawcze i dedykacje.

Ze względu na postęp badań muzykologicznych, katalog doczekał się wielu reedycji – do dnia dzisiejszego ukazało się ich dziewięć. Przykładem dzieła identyfikowanego tym systemem jest **Symfonia nr 38 D-dur „Praska”**, oznaczona jako **KV 504**.

Katalog Dzieł Josepha Haydna (Hoboken-Verzeichnis)

W przypadku Josepha Haydna, ze względu na ogromną liczbę skomponowanych utworów (samej symfoniki pozostawił 104 numerowane dzieła), tradycyjny system opusowy był niewystarczający. Głównym systemem identyfikacji jest **Katalog Hobokena**, oznaczany skrótem **Hob.**. Został on wydany w **1978 roku** przez **Anthony'ego von Hobokena**.

W przeciwieństwie do katalogu Mozarta, Hoboken przyjął podział tematyczny (według gatunków), dzieląc twórczość Haydna na tomy oznaczone liczbami rzymskimi:

- **Hob. I** – obejmuje symfonie.
- **Hob. III** – kwartety smyczkowe.
- **Hob. IX** – tańce.
- **Hob. XXII** – msze.

Katalog Hobokena obejmuje zarówno dzieła z nadaną przez wydawców numeracją opusową, jak i utwory określane jako **WoO** (*Werke ohne Opuszahl*), czyli dzieła bez numeru opusowego. Przykładem jest **Symfonia Es-dur nr 103 „Z uderzeniem w kocioł”**, sklasyfikowana jako **Hob. I:103**.

Katalogowanie Twórczości Ludwiga van Beethovena

Beethoven był pionierem w świadomym stosowaniu numeracji **Opus (op.)** do budowania swojego artystycznego wizerunku. Jednak ze względu na fakt, że

wiele jego kompozycji (zwłaszcza wczesnych lub fragmentów) nie otrzymało numeru opusowego za życia kompozytora, muzykologia wypracowała katalogi uzupełniające:

1. **Katalog Kinsky'ego-Halma** – obejmuje dzieła z numeracją opusową oraz utwory **WoO** (dzieła bez opusu).
 2. **Katalog Hessa** – skupia się na fragmentach i dziełach niedokończonych.
 3. **Katalog Biamontiego** – jest to próba ułożenia wszystkich 849 pozycji z dorobku kompozytora w porządku chronologicznym.
 4. Numeracja opusowa Beethovena pozwala śledzić ewolucję jego stylu, od wczesnych dzieł nawiązujących do Haydna, po późne, eksperymentalne sonaty i kwartety. Przykładem klasycznego dzieła opatrzonego numerem opusowym jest **V Symfonia c-moll op. 67**.
-

Allegro sonatowe i cykl sonatowy klasyków wiedeńskich na przykładzie twórczości na fortepian solo

Cykl Sonatowy

Wykształcenie się klasycznej formy i cyklu sonatowego w twórczości na fortepian solo to jeden z najważniejszych procesów w historii muzyki XVIII i początku XIX wieku. Przemiana ta dokonała się na styku racjonalizmu oświeceniowego, dynamicznego rozwoju technologii budowy instrumentów klawiszowych oraz głębokiej zmiany w estetyce postrzegania emocji ludzkich.

Fundament estetyczny

Przejście od baroku do klasycyzmu na płaszczyźnie formy sonatowej wiązało się z odrzuceniem barokowej teorii afektów opartej na pismach René Descartesa (Kartezjusza) z 1649 roku. W modelu barokowym afekt był statyczny i wrodzony; utwór lub jego część (np. aria *da capo*) reprezentowała jedno konkretne uczucie.

W dojrzałym klasycyzmie (lata 70. i 80. XVIII wieku) zaczęła dominować myśl **Davida Hartleya** (asocjjonizm), według której emocje są nabycie, płynne i zależą od bodźców zewnętrznych. Nowa estetyka dopuszczała **poliafektacyjność** – współwystępowanie wielu emocji jednocześnie. Forma sonatowa, oparta na dualizmie lub pluralizmie tematycznym, stała się idealnym muzycznym odzwierciedleniem tego dynamicznego „strumienia” uczuć.

Rozwój formy: Od Scarlattiego do teoretyków XIX wieku

Za prototyp klasycznej sonaty uważa się utwory klawesynowe **Domenico Scarlattiego**. Choć były one zazwyczaj jednoczęściowe, wprowadzały już samodzielne, kontrastujące tematy, ruchliwość tonacyjną oraz wyodrębnioną partię przetworzeniową, co sprzyjało osiąganiu wyrazistych kulminacji.

Właściwa definicja formy sonatowej (allegra sonatowego) pojawiła się dopiero po śmierci Beethovena, sformułowana przez **Carla Czernego** (1840) i **Hugona Riemanna** (1883). Riemannowski model zakładał ścisły schemat:

1. **Ekspozycja:** Temat I (tonika), łącznik modulujący, Temat II (dominanta lub paralela), myśl końcowa i coda.
2. **Przetworzenie:** Praca motywiczna nad tematami, ich fragmentacja i zmiany tonacyjne.
3. **Repryza:** Powtórzenie tematów z ujednoliceniem tonalnym (oba w tonice).
4. **Coda:** Zakończenie utworu.

Cykł sonatowy: Struktura i ewolucja

Modelowy, klasyczny cykl sonatowy ustalił się jako struktura czteroczęściowa, choć w twórczości na fortepian solo często redukowano go do trzech ogniw:

- **Część I:** Szybka (allegro sonatowe), często poprzedzona powolnym wstępem.
- **Część II:** Wolna (forma pieśniowa, wariacje lub forma sonatowa bez przetworzenia).
- **Część III:** Taneczna (menuet z triem, później u Beethovena scherzo).
- **Część IV:** Finał (szybkie rondo, allegro sonatowe lub rondo sonatowe).

Twórczość fortepianowa klasyków wiedeńskich – analiza porównawcza

Joseph Haydn

Haydn, nazywany „ojcem” wielu klasycznych form, tworzył sonaty (katalogowane przez **Anthony’ego von Hobokena – skrót Hob.**) przez niemal całe życie. Jego allegra sonatowe często różnią się od schematów Mozarta czy Beethovena, ponieważ kompozytor ten preferował **monotematyzm**. Napięcie budował nie tyle poprzez kontrast dwóch melodii, co poprzez grę planami tonalnymi i relacją toniczno-dominantową.

Przykład muzyczny: *Sonata Es-dur Hob. XVI:52*. Jest to dzieło z okresu mistrzowskiego, wykazujące się bogatą harmoniką i monumentalnością, zapowiadającą styl Beethovena.

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonaty Mozarta (katalog **Ludwiga von Köchla** – skrót KV) cechują się dualizmem tematycznym, w którym kontrast jest silnie zarysowany w warstwie melodycznej. Mozart, będąc mistrzem opery, przeniósł do muzyki fortepianowej zdolność portretowania psychologicznego; jego tematy często przypominają postacie o różnych afektach, które wchodzą ze sobą w dialog.

Przykład muzyczny: *Sonata c-moll KV 457*. To jedno z nielicznych dzieł Mozarta w tej tonacji, nacechowane niezwykłą powagą, tragiczmem i ciężarem gatunkowym, co jest charakterystyczne dla tzw. „stylu c-moll”.

Ludwig van Beethoven

Twórczość Beethovena stanowi pomost między klasycyzmem a romantyzmem. W swoich 32 sonatach kompozytor przesunął granice formy sonatowej do granic możliwości:

- **Okres wczesny:** Sonaty (np. op. 2) są jeszcze „grzeczne”, cztero- lub trzynastościowe, bliskie modelowi Haydna i Mozarta.
- **Okres środkowy:** Eksperymenty z formą, rozbudowane przetworzenia i cody, zacieranie granic między sekcjami.
- **Okres późny:** Rozkład faktury homofonicznej na rzecz polifonii (fugi), zmiana liczby części (od 2 do 6), wprowadzanie recytatywów i arioso do cyklu instrumentalnego.

Przykłady muzyczne:

- *Sonata c-moll op. 13 „Patetyczna”*: Wykorzystuje rytmikę uwertury francuskiej w powolnym wstępie (Grave) i realizuje topos *per aspera ad astra*.
- *Sonata f-moll op. 57 „Appassionata”*: Szczyt dramatyzmu okresu środkowego.
- *Sonata B-dur op. 106 „Hammerklavier”*: Monumentalne dzieło z gigantyczną fugą w finale, przekraczające możliwości ówczesnych fortepianów.

Kontekst społeczno-historyczny

Rozkwit sonaty fortepianowej był nierozerwalnie związany z **emancypacją mieszczaństwa** w XVIII wieku. Mieszczanie, bogacąc się na handlu, zaczęli kupować instrumenty i brać lekcje gry, co stworzyło rynek dla muzyki domowej i publicznych koncertów. Jednocześnie ewolucja fortepianu (zwiększenie skali, wprowadzenie mechaniki młoteczkowej pozwalającej na dynamikę cieniowaną) umożliwiła kompozytorom stosowanie precyzyjnych oznaczeń artykulacyjnych (legato, staccato), przejmując od wykonawców odpowiedzialność za ostateczny wyraz dzieła.

Muzyka rozrywkowa II połowy XVIII wieku – tło społeczne, gatunki

Muzyka rozrywkowa drugiej połowy XVIII wieku to fascynujący obszar, w którym estetyka „pięknej prostoty” spotkała się z dynamicznymi przemianami społecznymi epoki Oświecenia. W tym okresie muzyka przestała być wyłącznie domeną zamkniętych kręgów dworskich i arystokratycznych, stając się istotnym elementem życia codziennego rosnącego w siłę mieszczaństwa.

Kontekst społeczny i historyczny: Emancypacja i „Kultura Fasadowa”

Druga połowa XVIII wieku to czas schyłku feudalizmu i gwałtownego wzrostu znaczenia warstwy mieszczańskiej. Mieszczanie, bogacąc się na handlu i rzemiośle, zaczęli aspirować do stylu życia dotychczas zarezerwowanego dla szlachty, co objawiało się m.in. w edukacji muzycznej i aktywnym uczestnictwie w życiu kulturalnym.

- **Publiczne koncerty i muzykowanie domowe:** Powstawały publiczne teatry operowe i sale koncertowe, a w domach mieszczańskich fortepian stał się centralnym punktem życia towarzyskiego.
- **Kultura fasadowa i turystyka:** Estetyka klasycyzmu wprowadziła pojęcie „kultury fasadowej” oraz narodziny turystyki, co wiązało się z zapotrzebowaniem na muzykę towarzyszącą podróżom i rozrywkom w przestrzeni miejskiej.
- **Utylitaryzm:** Zgodnie z duchem epoki, sztuka miała być nie tylko piękna, ale i pożyteczna (utylitaryzm), co w muzyce rozrywkowej objawiało się jej ścisłym związkiem z konkretnymi okazjami społecznymi.

Estetyka: Styl Galant i Empfindsamkeit

Pod względem estetycznym muzyka rozrywkowa tego okresu opierała się na **stylu galant** (muzycznym odpowiedniku rokoka), który charakteryzował się lekkością, finezją, elegancją oraz prostą, homofoniczną fakturą. Zarzucono skomplikowaną polifonię na rzecz przejrzystej melodii z akompaniamentem, co czyniło tę muzykę przystępna dla szerszego grona odbiorców.

Główne gatunki muzyki rozrywkowej

Harmoniemusik

Termin ten oznaczał muzykę okazjonalną i użytkową, wykonywaną najczęściej przez zespoły instrumentów dętych.

- **Funkcja:** Towarzyszyła rozrywkom dworskim i miejskim, takim jak obiady (muzyka stołowa), uroczystości na wodzie, parady wojskowe, a także wydarzenia rodzinne: śluby, chrzciny czy imieniny.
- **Repertuar:** Często wykonywano w tym składzie transkrypcje arii z popularnych oper, co pełniło funkcję dzisiejszych „list przebojów”.
- **Przykład:** Wolfgang Amadeus Mozart – *Serenada B-dur „Gran Partita” (KV 361)*, napisana na 12 instrumentów dętych i kontrabas, będąca szczytowym osiągnięciem tego gatunku.

Serenada, Divertimento, Kasacja i Nokturn

Były to formy cykliczne o swobodnej budowie, często przeznaczone do wykonywania na wolnym powietrzu.

- **Serenada i Divertimento:** Składały się z wielu części (nawet do dziesięciu), łącząc elementy suity tanecznej z formą sonatową.
- **Przykład:** W.A. Mozart – *Symfonia Haffnerowska (KV 385)*. Choć dziś znamy ją jako symfonię, pierwotnie powstała jako wieloczęściowa serenada zamówiona przez bogatą salzburską rodzinę Haffnerów z okazji ślubu siostry.
- **Przykład:** W.A. Mozart – *Eine kleine Nachtmusik (KV 525)*, najsłynniejsza serenada epoki, będąca wzorcem klasycznej lekkości i proporcji.

Menuety i Tańce

Menuet, jako taniec o arystokratycznym rodowodzie, w drugiej połowie XVIII wieku zdobiła sale balowe Wiednia, a następnie przeniknął do muzyki instrumentalnej jako stała część cyklu sonatowego i symfonicznego. Obok niego zaczęły pojawiać się tańce o bardziej ludowym i mieszczańskim charakterze, jak walce czy tańce niemieckie.

Opera Komiczna (Singspiel i Opéra-comique)

Dla mieszczaństwa najważniejszym gatunkiem rozrywkowym była opera komiczna, która w przeciwieństwie do poważnej *opery seria*, zawierała mówione dialogi i proste melodie.

- **Niemiecki Singspiel:** Często operował tematyką baśniową i magiczną.
- **Francuska Opéra-comique:** Skupiała się na wątkach pastoralnych i obyczajowych.
- **Przykład:** Jean-Jacques Rousseau – *Le devin du village (Wiejski wróżbita, 1752)*, manifest nowej opery francuskiej, oparty na prostych piosenkach zamiast wirtuozowskich arii.
- **Przykład:** W.A. Mozart – *Uprowadzenie z Seraju (KV 384)*, singspiel wykorzystujący modną ówczesną „egzotykę turecką” (instrumenty perkusyjne: talerze, trójkąt, bęben).

Podsumowanie

Muzyka rozrywkowa II połowy XVIII wieku była lustrem przemian Oświecenia. Demokratyzacja sztuki, odejście od skomplikowanych form barokowych na rzecz symetrii i czytelności (według postulatów m.in. J.G. Sulzera) stworzyły fundament pod nowoczesną kulturę muzyczną, w której rozrywka stała się prawem szerokich warstw społecznych, a nie tylko elit.

Styl w tonacji c-moll (R. Taruskin, Ch. Rosen)

W tradycji klasyków wiedeńskich tonacja c-moll zajmuje miejsce szczególne, wykraczające poza czysto techniczny wybór zestawu dźwięków. Stała się ona fundamentem tzw. „stylu c-moll”, który w literaturze muzykologicznej (m.in. u Richarda Taruskina i Charlesa Rosena) definiowany jest jako idiom muzyki u dramatyzowanej, o znacznie większym ciężarze gatunkowym niż inne tonacje molowe.

Kontekst estetyczny i historyczny

Przełom barokowo-klasyczny (umownie od 1750 r.) przyniósł zmianę w postrzeganiu emocji. Podczas gdy w baroku afekt był statyczny (zgodnie z teorią Kartezjusza), w klasycyzmie, pod wpływem asocjacionizmu Davida Hartleya, afekty zaczęto postrzegać jako nabycie, labilne i płynne. Tonacja c-moll stała się idealnym medium dla tego nowego, dynamicznego sposobu wyrażania uczuć, pozwalając na ukazywanie wewnętrznej walki i tragizmu.

W estetyce epoki c-moll była postrzegana jako tonacja poważna, smutna, pełna intensywnej tesknoty i powagi. Richard Taruskin zauważa, że dzieła w tej tonacji pisane przez klasyków wiedeńskich charakteryzują się specyficznymi cechami technicznymi:

- **Rozpoczynanie od surowego unisono**, co nadaje kompozycji natychmiastową powagę i siłę.
- **Gęsta chromatyka i gwałtowne zmiany dynamiki**, podkreślające niepokój.
- **Topos „per aspera ad astra”** (przez ciernie do gwiazd), czyli narracyjny schemat przechodzenia od mroku tonacji c-moll do triumfalnej jasności C-dur.

Joseph Haydn

Choć Haydn kojarzony jest z dowcipem muzycznym, w swoich dziełach w tonacji c-moll (często z okresu *Sturm und Drang*) budował napięcie poprzez grę planami tonalnymi.

Przykład dzieła: Oratorium „**Stworzenie świata**” (1796–1798). Haydn wykorzystał tonację c-moll do zilustrowania początkowego **Chaosu**. Moment stworzenia światła jest tu ukazany poprzez nagłe, potężne uderzenie

całego aparatu wykonawczego w tonacji C-dur, co stanowi klasyczną realizację opozycji mroku i jasności.

Wolfgang Amadeus Mozart:

Mozart rzadko sięgał po c-moll, ale gdy to robił, utwory te zyskiwały niezwykły ciężar emocjonalny.

Przykład dzieła: *Wielka Msza c-moll (KV 427)*, pisana w latach 1782–1783 w Salzburgu. Jest to utwór o charakterze archaicznym, w którym Mozart, zafascynowany polifonią Bacha i Haendla, wprowadził rygorystyczny kontrapunkt oraz surową retorykę muzyczną. Wybór tonacji c-moll podkreśla tu sakralną powagę i tragiczny, odróżniając to dzieło od lżejszych, dworskich kompozycji religijnych. Inne ważne przykłady to *Sonata fortepianowa c-moll KV 457* oraz *Koncert fortepianowy nr 24 KV 491*.

Ludwig van Beethoven

Dla Beethovena c-moll stała się tonacją burzliwą i heroiczną, stanowiącą archetyp jego stylu.

Przykład dzieła (sonata): *Sonata „Patetyczna” op. 13* (1799). Napisana w 10. rocznicę Rewolucji Francuskiej, zawiera powolny wstęp (*Grave*) nawiązujący do rytmiki uwertury francuskiej oraz bas typu *murky*, imitujący wojskowe werble. Utwór ten jest manifestem emocjonalnym, w którym c-moll służy wyrażeniu cierpienia i buntu.

Przykład dzieła (symfonia): *V Symfonia c-moll op. 67* (1808). Jest to koronne osiągnięcie stylu c-moll, oparte na tzw. „motywie losu”. Symfonia ma charakter teleologiczny – dąży do z góry ustalonego celu, którym jest ostateczne zwycięstwo nad przeznaczeniem, dokonujące się w finale poprzez przejście do C-dur. Ten proces transformacji z „cierni” (c-moll) w „gwiazdy” (C-dur) stał się wzorcem dla symfoniki całego XIX stulecia.

Arie koncertowe i alteracje w operze XVIII wieku.

W XVIII wieku, okresie zdominowanym przez estetykę Oświecenia i rozwój publicznych teatrów operowych, granica między autorską kompozycją a wykonawczą interpretacją była znacznie bardziej płynna niż współcześnie. Praktyka pisania arii koncertowych oraz dokonywania alteracji w istniejących dziełach operowych stanowi kluczowy element ówczesnej kultury muzycznej, odzwierciedlający dialektykę między indywidualną ekspresją śpiewaka a normatywnymi założeniami stylem epoki.

Kontekst społeczny i historyczny: Kult wirtuoza i "Rollenfach"

W drugiej połowie XVIII wieku (klasycyzm datowany umownie od 1750 r.) muzyka operowa zaczęła ewoluować w stronę zaspokajania gustów rosnącego w siłę mieszczaństwa. Wiedeń i miasta włoskie były przesycone teatrami operowymi, co wymuszało na kompozytorach dużą elastyczność. Dominującą rolę w życiu muzycznym odgrywali śpiewacy – kastraci i primadonny – których wirtuozeria dyktowała kształt dzieła.

Zjawisko to wiązało się z pojęciem **Rollenfach**, czyli pisaniem parti wokalnych „skrojonych na miarę” pod konkretne możliwości i styl danego wykonawcy. Kompozytorzy tacy jak Mozart często musieli dopisywać nowe numery (wstawki), gdy opera była wystawiana w innym mieście z nowym składem wykonawczym.

Arie koncertowe: Typologia i funkcje

Arie koncertowe były produktem ubocznym twórczości operowej; wykonywano je osobno, poza kontekstem scenicznym. Mogły pochodzić z istniejących oper lub być autonomicznymi kompozycjami pisanyimi dla konkretnych wykonawców. Badacze, tacy jak Jarosław Mianowski, wyróżniają szczególną typologię tych utworów:

- **Licenza:** Utwór panegiryczny (pochwalny), dołączany do przedstawień zazwyczaj na początku lub na końcu.
- **Aria Alternatywna:** Aria zastępująca inny numer w operze, dostosowana do nowego śpiewaka.
- **Insert:** Partia dołączona do istniejącej już arii.
- **Pasticcio:** Aria lub całe dzieło składające się z fragmentów obcych kompozytorów (z wł. „pasztet”).
- **Alteracja:** Wersja arii poddana zmianom strukturalnym lub melodycznym.
- **Wstawki do cudzych oper:** Pojedyncze sceny lub arie pisane przez jednego twórcę do dzieł innych kompozytorów.

Estetyka alteracji: Swoboda wykonawcza

Alteracje w XVIII wieku nie ograniczały się tylko do zmian wprowadzanych przez kompozytora. Wykonawcy posiadali ogromną swobodę w sekcjach **da capo (ABA')**. W reprise (części A') śpiewacy dodawali bogatą ornamentację, improwizowali wirtuoowskie kadencje oraz wprowadzali zmiany rytmiczne, aby podkreślić swój kunszt.

W miarę rozwoju klasycyzmu dążono jednak do większej precyzji zapisu. Podręczniki takie jak *Gruntowna szkoła skrzypcowa* Leopolda Mozarta (1756) czy prace C.P.E. Bacha (1753) kładły nacisk na to, by technika i ozdobniki służyły treści emocjonalnej, a nie tylko pustemu popisowi. Kompozytorzy zaczęli przejmować odpowiedzialność za ostateczny wyraz dzieła, co ograniczało dotychczasową absolutną dominację śpiewaków.

Przykłady dzieł i ich analiza

Wolfgang Amadeus Mozart:

Non so d'onde viene (KV 294 i KV 512)

To doskonały przykład powracania do tego samego tekstu (libretta Pietro Metastasia) w różnych momentach życia.

- **Wersja KV 294 (1778):** Napisana w Mannheimie dla **Aloysii Weber**, w której Mozart wyraził tzw. *tenero affetto* (czuły afekt). Aria ma budowę trzyczęściową sonatową i cechuje się wirtuozerią sopranową.
- **Wersja KV 512 (1787):** Napisana dziewięć lat później dla znakomitego basu, **K.L. Fischera**. Mozart zdecydował się na znacznie większą powagę, dostosowując muzykę do niskiego rejestru i dojrzałego stylu, co widać w gwałtownych pochodach i koloryturach.

Non temer, amato bene (KV 490 i KV 505)

Oba utwory to wokalne ronda koncertowe, będące „bliźniaczymi” kompozycjami z 1786 roku.

- **KV 490:** Napisana jako numer alternatywny do wiedeńskiej premiery *Idomeneo*, z solową partią skrzypiec obligato.
- **KV 505:** Wersja z solowym fortepianem, przeznaczona dla **Nancy Storace**. Fortepian wchodzi w dialog z głosem, co odzwierciedla symfonizację brzmienia instrumentu klawiszowego.

Bella mia fiamma, addio (KV 528)

Słynna aria koncertowa napisana dla Josefy Dušek, stanowiąca popis techniczny i emocjonalny, często wskazywana jako przykład najwyższej próby psychologicznego portretowania w muzyce wokalnej.

Dwie koncepcje symfonizmu w twórczości Beethovena (V a VI Symfonia)

Piąta i Szósta Symfonia Ludwiga van Beethovena, choć skomponowane w tym samym czasie i prawykonane podczas tego samego, legendarnego koncertu w wiedeńskim Theater an der Wien 22 grudnia 1808 roku, stanowią dwa przeciwwstawne biegury myślenia o formie symfonicznej. Ich zestawienie pozwala zrozumieć ewolucję stylu Beethovena, który z jednej strony dążył do maksymalnej kondensacji dramatycznej, a z drugiej – do swobodnej, programowej narracji opartej na nastroju.

V Symfonia c-moll op. 67: Koncepcja teleologiczna

V Symfonia jest sztandarowym przykładem symfonizmu **teleologicznego**, co oznacza, że cały cykl jest podporządkowany jednemu, z góry ustalonemu celowi. Realizuje ona **topos per aspera ad astra** (przez ciernie do

gwiazd), obrazując drogę od mrocznego konfliktu w tonacji c-moll do triumfalnego zwycięstwa w C-dur.

Kontekst historyczny i estetyczny:

Dzieło powstało w okresie, gdy Beethoven zmagał się z postępującą głuchotą (okres po Testamencie z Heiligenstadt z 1802 r.) oraz w atmosferze rewolucyjnych przemian w Europie. Estetyka ta kładzie nacisk na heroizm i walkę jednostki z losem.

Analiza formy i "motyw losu"

Całość dzieła zdominowana jest przez słynny, czterodźwiękowy **motyw losu**, który pełni funkcję formotwórczą i pojawia się we wszystkich częściach symfonii.

- **Część I (Allegro con brio):** Klasyczne allegro sonatowe całkowicie zdominowane przez pierwszy temat (motyw losu).
- **Część II (Andante con moto):** Wariacje w tonacji As-dur (submedianta), gdzie motyw losu powraca okazjonalnie w basie jako *leitmotif*.
- **Część III (Scherzo):** Powrót do mrocznego c-moll; temat scherza jest rytmicznie oparty na motywie losu. Kluczowym innowacyjnym zabiegiem jest połączenie scherza z finałem za pomocą techniki **attacca** (bez przerwy), co buduje niespotykane napięcie dramatyczne.
- **Część IV (Allegro):** Triumfalne C-dur. Finał wykorzystuje ideę **tercji pikardyskiej** (rozjaśnienie molowości) i kończy się wyjątkowo długą kadencją z powielanymi akordami C-dur, co ma utrzymać poczucie ostatecznego triumfu nad przeznaczeniem.

Innowacje instrumentacyjne: Beethoven wprowadza tu instrumenty wcześniej rzadkie w symfonice: flet piccolo i kontrafagot.

VI Symfonia F-dur op. 68 „Pastoralna”: Koncepcja ateologiczna

VI Symfonia stanowi absolutną antytezę "Piątej". Jest to symfonia **ateologiczna**, w której celowość jest świadomie rozmyta na rzecz budowania pejzażu dźwiękowego i nastroju.

Kontekst estetyczny

Utwór nawiązuje do oświeceniowej idei "powrotu do natury" promowanej przez J.J. Rousseau i J.W. Goethego. Beethoven zaznaczył jednak, że muzyka ta jest „bardziej ekspresją uczuć niż malarstwem”.

Struktura i programowość

Symfonia składa się z **pięciu części**, z których każda posiada autorski tytuł programowy:

- Obudzenie się pogodnych uczuć z chwilą przybycia na wieś* – oparte na długich, repetytywnych tematach w tonacji F-dur.
- Scena nad strumykiem* – zawiera onomatopeiczne naśladowanie głosów ptaków (słowik, przepiórka, kukułka).
- Zabawa wiejska* – wykorzystuje rytmikę ludowych tańców i imituje brzmienie dud oraz wiejskich kapel.
- Burza* – jedyna mroczna część (f-moll), w której Beethoven stosuje figurę *tirata* do zilustrowania błyskawic i grzmotów. Przechodzi ona *attacca* w finał.
- Pieśń pasterska* – radosne uczucia po burzy, oparte na metrum 6/8 (rytmika sycyliany) i motywach "jodlujących".

Cechy stylu pastoralnego

Beethoven operuje tu prostymi tonacjami (F-dur, B-dur), długimi wartościami, tercjami równoległymi oraz **burdonami w basie**, które mają ilustrować statyczność i zatrzymanie czasu na wsi.

Podsumowanie porównawcze

Cecha	V Symfonia c-moll	VI Symfonia F-dur
Główny topos	<i>Per aspera ad astra</i> (walka i triumf)	Natura i sielskość (pastorałka)
Narracja	Teleologiczna (celowa, dążąca do finału)	Ateleologiczna (statyczna, opisowa)
Praca tematyczna	Intensywna fragmentacja krótkiego motywu	Powtarzanie długich, śpiewnych tematów
Struktura cyklu	4 części (III i IV połączone <i>attacca</i>)	5 części (III, IV i V połączone <i>attacca</i>)
Charakter	Heroiczny, dramatyczny, rewolucyjny	Nastrojowy, pejzażowy, duchowy

Gatunki muzyki religijnej w Twórczości Mozarta

Twórczość religijna Wolfganga Amadeusa Mozarta stanowi fascynujący obszar jego spuścizny, będący miejscem spotkania surowej tradycji polifonicznej (*stile antico*) z nowoczesnym, operowym blaskiem klasycyzmu (*stile moderno*). Choć muzyka religijna w XVIII wieku stopniowo traciła na swoim dominującym znaczeniu na rzecz gatunków świeckich, Mozart pozostawił po sobie monumentalne dzieła, które do dziś stanowią kanon muzyki sakralnej.

Kontekst historyczny i estetyczny

Większość dzieł religijnych Mozarta powstała w okresie jego służby na dworze arcybiskupa Salzburga, Hieronima von Colloredo. Specyfika tego

miejsca, w tym architektura katedry salzburyskiej z czterema emporami, wymuszała na kompozytorze stosowanie technik polichóralnych, co najwyraźniej widać w części *Sanctus* z jego późniejszych mszy. Estetyka sakralna Mozarta ewoluowała od lekkich, rokokowych form narzuconych przez rygory dworskie (tzw. *missae brevis*), aż po osobiste, głęboko nasycone symboliką i archaizmami dzieła, takie jak Msza c-moll czy Requiem.

Główne gatunki muzyki religijnej

Msze

Msze w twórczości Mozarta dzielą się na dwa podstawowe typy, wynikające z potrzeb liturgicznych XVIII wieku:

- **Missa brevis (msza krótka):** Obejmowała jedynie części stałe (*ordinarium missae*), była pisana z myślą o krótszych nabożeństwach.
- **Missa solemnis (msza uroczysta):** Przeznaczona na wielkie święta, obejmowała zarówno części stałe, jak i zmienne (*proprium missae*). Charakteryzowała się rozbudowaną obsadą z instrumentami dętymi i kotłami oraz tzw. stylem arialnym – wirtuoзовskimi partiami solowymi przypominającymi arie operowe.

Wielka Msza c-moll (KV 427)

Pisana w latach 1782–1783. Jest to dzieło o wyjątkowym ładunku emocjonalnym, napisane przez Mozarta jako wotum z okazji wyzdrowienia żony Konstancji i jej przyjazdu do Salzburga. Utwór ten jest nasycony archaizmami, takimi jak:

- użycie **Basso Continuo** (basu cyfrowanego), który w muzyce świeckiej tamtego czasu tracił już na znaczeniu;
- rygorystyczny **kontrapunkt i polifonia**, będące efektem studiów Mozarta nad dziełami Bacha i Haendla;
- wykorzystanie tonacji c-moll, która w estetyce epoki (według Richarda Taruskina i Charlesa Rosena) była zarezerwowana dla dzieł najpoważniejszych, udramatyzowanych i pełnych tragizmu.

Motety (Motetti)

W okresie klasycyzmu motety religijne nie posiadały jednej, uporządkowanej budowy formalnej. Mozart wykorzystywał ten gatunek zarówno do popisów wirtuozowskich, jak i do stworzenia nastroju intymnej modlitwy.

Exultate, jubilate (KV 165)

Napisany w 1773 roku w Mediolanie dla kastrata Venanzio Rauzziniego. Jest to motet o charakterze niemal operowym, z bogato zdobioną partią sopranu solo, zakończony słynnym „Alleluja”.

Ave verum corpus (KV 618)

Krótki motet chóralny napisany pod koniec życia (1791) na orkiestrę i chór. W przeciwnieństwie do wczesnej wirtuozerii, cechuje go klasyczna prostota i spokój.

Litanie i Nieszpory (Litaniae et Vesperae)

Mozart komponował liczne litanie i nieszpory, które często zawierały opracowania psalmów oraz kantyku *Magnificat*.

Litaniae Lauretanae (KV 195)

Napisana na chór, sopran solo, organy i orkiestrę. Utwór ten pokazuje mistrzostwo Mozarta w łączeniu homofonii z fragmentami polifonicznymi.

Charakterystyczne cechy stylu sakralnego Mozarta

- **Archaizmy:** Świadome stosowanie organowego *Basso Continuo*, barokowej retoryki muzycznej oraz gęstego kontrapunktu.
- **Wirtuozeria wokalna:** Partie solowe (szczególnie sopranowe) są często traktowane w sposób koncertujący, co wywodzi się z tradycji szkoły neapolitańskiej.
- **Poliafektacyjność:** Nawet w muzyce religijnej Mozart stosuje zdobycze asocjjonizmu Davida Hartleya, pozwalając na płynne przechodzenie afektów (np. od lęku przed sądem do nadziei na zbawienie), co stało się fundamentem klasycznej psychologii muzycznej.

Topos per aspera ad astra w symfonicznej twórczości Beethovena (V i IX Symfonia)

Per Aspera ad Astra

Topos **per aspera ad astra** (z łac. „przez ciernie do gwiazd”) stanowi jeden z najważniejszych paradygmatów narracyjnych w twórczości Ludwiga van Beethovena, definiujący dojrzały styl symfoniczny tego kompozytora. Ideowo i estetycznie koncepcja ta wywodzi się z ducha oświeceniowego humanizmu oraz wydarzeń Rewolucji Francuskiej, gdzie światło, rozum i wolność triumfują nad tyranią i mrokiem. W ujęciu muzycznym topos ten realizuje się poprzez procesualny cykl sonatowy, który rozpoczyna się w tonacji molowej (symbolizującej konflikt, cierpienie lub fatum), a kończy w tonacji durowej (oznaczającej zwycięstwo, radość i apoteozę).

Kontekst społeczny i historyczny: Narodziny bohatera

Wykształcenie się tego toposu przypada na przełom XVIII i XIX wieku, czas gwałtownych przemian społecznych zapoczątkowanych w 1789 roku. Beethoven, będąc dzieckiem swojej epoki, przesiąknięty był ideami wolności, równości i braterstwa.

- **Symbolika solarna:** W okresie rewolucyjnym powstała idea „odwróconego Króla Słońca” – jasność i boski atrybut władzy przestały należeć do monarchii, a przeszły na lud.
-
- **Estetyka walki:** Muzyka Beethovena przestała być dworską rozrywką, a stała się wyrazem subiektywnego dramatu jednostki zmagającej się z losem. Topos *per aspera ad astra* stał się muzycznym scenariuszem tej walki.

V Symfonia c-moll op. 67: Teleologia losu

Prawykonana w 1808 roku w Wiedniu, V Symfonia jest paradygmatycznym przykładem symfonii **teleologicznej** – czyli takiej, w której cały cykl jest podporządkowany ostatecznemu celowi zawartemu w finale.

Analiza

- **Część I (Allegro con brio):** Rozpoczyna się słynnym, czteronutowym „motywem losu” w surowej tonacji c-moll. W estetyce klasyków wiedeńskich tonacja ta była zarezerwowana dla dzieł najpoważniejszych i najbardziej tragicznych.
- **Część III (Scherzo):** Mroczne scherzo powraca do motywu losu, budując napięcie, które nie zostaje rozwiązane, lecz przechodzi za pomocą techniki **attacca** (bez przerwy) bezpośrednio w finał. To przejście uważane jest za jedno z największych osiągnięć dramaturgicznych kompozytora.
- **Część IV (Allegro):** Triumfalne C-dur. Finał realizuje ideę **tercji pikardyskiej**, czyli rozjaśnienia mroku poprzez zmianę trybu na durowy. Aby podkreślić potęgę tego zwycięstwa, Beethoven wprowadził do orkiestry instrumenty wcześniej rzadko spotykane w symfonii: flet piccolo i kontrafagot.

Finał V Symfonii kończy się wyjątkowo długą kadencją, w której akord C-dur jest powtarzany przez ponad 20 taktów, co ma na celu absolutne utrwalenie triumfu nad losem.

IX Symfonia D-moll op. 125

Skomponowana w latach 1822–1824, IX Symfonia przenosi topos *per aspera ad astra* na poziom uniwersalny i wspólnotowy, kończąc się wprowadzeniem głosu ludzkiego do gatunku czysto instrumentalnego.

Analiza

- **Część I:** Rozpoczyna się w d-moll, co niektórzy badacze interpretują jako ilustrację wyłaniania się harmonii z pierwotnego chaosu wszechświata.
- **Część IV (Finał):** Finał jest dwufazowy. Rozpoczyna się od tzw. **Schreckensfanfare** (Fanfary Strachu), dysonansowego uderzenia orkiestry w d-moll, które neguje tematy z poprzednich części. Następnie, po instrumentalnym wprowadzeniu melodii „Ody do radości”, następuje faza wokalno-instrumentalna.

Kontekst estetyczny: Beethoven wykorzystał tekst Friedricha Schillera, który pierwotnie powstał w 1785 roku jako wiersz przedrewolucyjny. Wybór tonacji D-dur dla finału oznacza ostateczne zwycięstwo idei braterstwa i radości nad cierpieniem (d-moll).

Przykład muzyczny: Wejście barytonu solo w IV części z zawiązaniem: „O przyjaciele, nie te tony! Lecz zaśpiewajmy przyjemniejsze i pełne radości!” stanowi bezpośrednie, werbalne ucieleśnienie toposu *per aspera ad astra* – odrzucenie „tonów” cierpienia na rzecz „gwiazd” radości.

Znaczenie i dziedzictwo

Beethovenowski model symfonii „przez cierpienie do zwycięstwa” stał się fundamentem dla symfoniki XIX wieku.

1. **Struktura cyklu:** Beethoven narzucił myślenie o symfonii jako o procesie, w którym finał jest najważniejszym punktem ciężkości (przeniesienie kulminacji z części pierwszej na koniec utworu).
2. **Psychologia muzyki:** Wykorzystując asocjacjonizm Davida Hartleya, Beethoven pokazał, że afekty mogą płynnie przechodzić z jednego w drugi, co pozwoliło na budowanie tak rozległych narracji emocjonalnych.
3. **Wpływ na następców:** Z tego modelu czerpali tacy kompozytorzy jak Hector Berlioz (motyw przewodni w *Symfonii Fantastycznej*) czy Jean Sibelius, którzy opierali swoje dzieła na pracy motywicznej wywiodzonej z jednego zarodka, mającego doprowadzić do końcowej jasności.
Topos *per aspera ad astra* u Beethovena to nie tylko zabieg techniczny polegający na zmianie trybu, ale przede wszystkim manifestacja wiary w siłę ludzkiego ducha, zdolnego do przewyściżenia najcięższych przeciwności losu.

Twórczość operowa Mozarta w kontekście innych kompozytorów operowych XVIII-wieku

Symfonika J. Haydna i W.A. Mozarta

Symfonika Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta stanowi fundament dojrzałego klasycyzmu, wyznaczając drogę ewolucji od lżejszej, trójczęściowej simfonii włoskiej do monumentalnego, czteroczęściowego cyklu sonatowego. Proces ten dokonywał się w dynamicznym kontekście społecznym – od mecenatu dworskiego na zamku Esterházy, po narodziny publicznych koncertów w Londynie i Wiedniu, które zaspokajały gusta rosnącego w siłę mieszczaństwa.

Symfonika Josepha Haydna

Haydn, nazywany „ojcem symfonii”, napisał 104 numerowane dzieła tego gatunku, a jego twórczość obejmuje niemal całą drugą połowę XVIII wieku.

Kontekst historyczno-społeczny

Przez dekady Haydn był nadwornym kompozytorem księcia Esterházy, co zapewniało mu stabilizację i dostęp do stałego, choć początkowo niewielkiego zespołu (ok. 30 osób). Dopiero okres londyński (lata 90. XVIII wieku) przyniósł mu status międzynarodowej gwiazdy i możliwość pisania dla wielkich orkiestr miejskich.

Aestetyka i styl

Wczesne symfonie Haydna (do ok. 1770 r.) cechują się stylem galant, lekkością i finezją. Przełom nastąpił w fazie **Sturm und Drang** (Burza i Napór, lata 1771–1780), kiedy kompozytor zaczął stosować tonacje molowe, gęstszą fakturę i silniejsze kontrasty emocjonalne, co korespondowało z ówczesną modą literacką (np. *Cierpliwa młodego Wertera* Goethego). Dojrzały idiom Haydna to przede wszystkim **monotematyzm** w allegro sonatowym – budowanie napięcia nie poprzez kontrast dwóch melodii, lecz poprzez grę planami tonalnymi jednego tematu.

Ewolucja orkiestry

Haydn ustalił klasyczny skład orkiestry (kwintet smyczkowy, podwójna obsada dętych drewnianych i blaszanych oraz kotły) i doprowadził do likwidacji **basso continuo** na rzecz pełniejszego brzmienia instrumentalnego.

Przykład dzieła – Symfonia fis-moll nr 45 „Pożegnalna” (1772).

Napisana w okresie **Sturm und Drang**. Stanowi unikalny przykład muzycznej skargi i protestu społecznego. Muzycy, znużeni przedłużającym się pobytom w letniej rezydencji księcia, w finale utworu po kolej gasili świece i opuszczali estradę, co miało skłonić chlebodawcę do udzielenia im urlopu. Pod względem estetycznym utwór ten operuje rzadką tonacją fis-moll i dramatyczną, rwaną narracją.

Symfonika Wolfganga Amadeusa Mozarta

W dorobku Mozarta znajduje się 41 (według innych źródeł 49) symfonii, pisanych od ósmego roku życia aż do śmierci.

Aestetyka i wpływy

Wczesne dzieła Mozarta pozostawały pod wpływem Jana Christiana Bacha oraz szkoły mannheimskiej, od której przejął m.in. dynamikę cieniowaną i efektowne „tematy rakietowe”. W przeciwieństwie do Haydna, Mozart preferował **dualizm tematyczny** – wyraźny kontrast między śpiewnym pierwszym tematem a lirycznym drugim.

Innowacje formalne

Mozart zrezygnował z klawesynu w orkiestrze znacznie wcześniej niż Haydn. Wprowadził klarnety do stałej obsady i usamodzielił partię altówek. Jego późne symfonie cechują się niezwykłą **polifonią**, będącą efektem studiów nad muzyką J.S. Bacha (tzw. *anarchaizm* muzyki dojrzałej).

Kontekst społeczny

Symfonie Mozarta często powstawały jako dzieła okazjonalne (np. *Haffnerowska* na ślub przyjaciół, *Linzka* napisana w kilka dni podczas podróży). Trzy ostatnie symfonie (nr 39, 40, 41) powstały latem 1788 roku bez wyraźnego zamówienia, stanowiąc osobiste i artystyczne credo kompozytora.

Przykład dzieła - Symfonia C-dur nr 41 „Jowiszowa” (KV 551, 1788).

Nazwa „Jowiszowa” nadana została post factum, by podkreślić jej majestatyczny, niemal boski charakter. Najważniejszym elementem utworu jest finał, będący kunsztowną, 5-tematową fugą. Jest to szczytowe osiągnięcie klasycznej symfonyzji stylu homofonicznego z polifonią, gdzie rygor kontrapunktu łączy się z blaskiem orkiestry (trąbki i kotły).

Porównanie i dziedzictwo

Podczas gdy Haydn ustalił wzorcowy układ cyklu (szybka cz. I - wolna cz. II - menuet cz. III - rondo/finał cz. IV), Mozart wzbogacił go o psychologiczną głębię i operową melodykę. Obaj kompozytorzy wspólnie doprowadzili symfonię do poziomu autonomicznego dzieła sztuki o wysokim stopniu komplikacji intelektualnej, co stało się bezpośrednim punktem wyjścia dla rewolucji symfonicznej Ludwiga van Beethovena.

Współpraca Galuppiego i Goldoniego a nowy model libretta opery komicznej

Galuppi i Goldoni

Współpraca kompozytora Baldassare Galuppiego i dramaturga Carlo Goldoniego, trwająca intensywnie w latach 1749–1761, stanowiła przełomowy moment w historii teatru muzycznego XVIII wieku. Ich wspólne działania doprowadziły do wykształcenia się i usankcjonowania gatunku **dramma giocoso** (wł. „wesoły dramat”), który stał się nowatorską alternatywą dla sztywnego podziału na operę seria i operę buffa.

Kontekst historyczny i społeczny

W połowie XVIII wieku, wraz z upadkiem feudalizmu i emancypacją mieszkańców, wzrosło zapotrzebowanie na utwory odzwierciedlające nowe realia społeczne. Carlo Goldoni, wenecki adwokat i komediopisarz, dążył do zreformowania opery komicznej poprzez wprowadzenie do niej elementów realizmu oraz psychologicznej głębi. Współpraca z Galuppim pozwoliła na przełożenie tych postulatów na język muzyczny, tworząc model libretta, który łączył w sobie sprzeczności: komizm z powagą, a satyrę z sentymentalizmem.

Nowy model libretta: **Dramma giocoso**

Główną cechą modelu wypracowanego przez ten duet było współistnienie różnych planów emocjonalnych i społecznych w ramach jednego dzieła. Do najważniejszych innowacji należały:

Realizm i krytyka społeczna

Libretta Goldoniego zawierały pochwałę cnót mieszkańców oraz krytykę arystokracji i małżeństwa traktowanego wyłącznie jako umowa społeczna.

Trójstopniowa hierarchia postaci

Zamiast jednowymiarowych bohaterów wprowadzono trzy grupy postaci:

1. **Partie seria (poważne)**: np. Hrabina (*Prima Seria*) czy postacie męskie śpiewane przez tenorów po zaniku kastracji (*Primo Serio*), wnoszące do utworu dostońcość i patos.
2. **Partie buffa (komiczne)**: postacie niskiego pochodzenia, często będące motorem intragi, jak *Primma Buffa* czy *Primo buffo*.
3. **Partie mezzo carattere (charaktery pośrednie)**: postacie łączące cechy obu światów, pozwalające na płynne przechodzenie między powagą a żartem.

Finały łańcuchowe

Innowacja strukturalna, w której akcja dramatyczna w finale aktu ulega gwałtownemu przyspieszeniu, a kolejne postacie wchodzą na scenę, tworząc rozbudowane ansamble.

Estetyka i symbolika

Z perspektywy estetycznej, model Galuppiego i Goldoniego wpisywał się w nurt **asocjacjonizmu Davida Hartleya**, zakładający poliafektacyjność – możliwość odczuwania i wyrażania wielu emocji jednocześnie. W przeciwnieństwie do barokowej statyczności afektów kartezańskich, *dramma giocoso* oferowało dynamiczny „strumień” uczuć, co najlepiej widoczne było w ansamblach wprowadzających i finałowych.

Przykład dzieła i znaczenie historyczne

Pierwszym dziełem określonym mianem *dramma giocoso* była wystawiona w 1748 roku „*La scuola moderna*” Goldoniego z muzyką Gioacchino Cocchiego, jednak to współpraca z Galuppim przyniosła takie arcydzieła jak „*Il mondo della luna*” (1750, później zaadaptowana przez Haydna) czy „*Il filosofo di campagna*”. W tym ostatnim dziele widoczne są silne wpływy arkadyjskie i sentymentalne, gdzie bohaterowie-pasterze stają się nośnikami ideałów epoki.

Wkład Galuppiego i Goldoniego był fundamentem, na którym Wolfgang Amadeus Mozart zbudował swoje największe opery, w tym „*Don Giovanniego*” (1787). Mozart przejął model mieszanego wątków tragicznych (śmierć Komandora) z komicznymi (perypetie Leporella), czyniąc z *dramma giocoso* gatunek o najwyższym stopniu psychologicznego skomplikowania. Dziedzictwo tej współpracy przetrwało aż do XIX wieku, ewoluując w stronę opery semiseria.

Ewolucja kwartetu smyczkowego w twórczości klasyków wiedeńskich (z naciskiem na dzieła Haydna i Beethovena)

Klasyczny Kwartet Smyczkowy

Ewolucja kwartetu smyczkowego w epoce klasycyzmu to proces przejścia od barokowej tradycji muzyki użytkowej ku absolutnemu mistrzostwu formy, którą klasycy wiedeńscy uczynili najbardziej intelektualnym i intymnym gatunkiem muzyki kameralnej. Gatunek ten wyłonił się bezpośrednio z barokowej **sonaty triowej**, jednak kluczową innowacją było zrezygnowanie z parti *basso continuo* (basu cyfrowanego), którą zastąpiły usamodzielnione altówki i wiolonczele. W nowym systemie, ukształtowanym przez szkoły manheimską i wiedeńską, zapis nutowy stał się niezwykle precyzyjny, obejmując szczegółowe oznaczenia artykulacyjne, takie jak *legato* czy *staccato*, co odebrało wykonawcom dotychczasową swobodę interpretacyjną na rzecz wizji kompozytora.

Joseph Haydn

Joseph Haydn (1732–1809) uznawany jest za twórcę klasycznego modelu kwartetu, pozostawiając po sobie ponad 80 dzieł tego gatunku. W jego

ujęciu kwartet stał się „rozmową czterech intelligentnych osób”, w której każdy instrument jest równorzędnym partnerem w dialogu.

Kwartety Słoneczne op. 20 (ok. 1772 r.)

W tym zbiorze Haydn ustalił wzorcowy model czteroczęściowy: część szybka (allegro sonatowe), część wolna, menuet oraz finał. Było to bezpośrednie przełożenie cyklu sonatowego na fakturę smyczkową.

Kwartet op. 20 nr 2. Finały w tym opisie niekiedy przybierały formę barokowej fugi, co świadczy o łączeniu nowej formy z dawnym kunsztem kontrapunktycznym.

Kwartety Rosyjskie op. 33 (1781 r.)

Dzieło to uznaje się za podręcznikowy przykład wysokiego klasycyzmu (*Hochklassik*). Haydn wprowadził tu istotną zmianę – tradycyjnego menueta zastąpiło dynamiczne **scherzo**. Nastąpiła tu głęboka integracja homofonii z imitacją.

Kwartety op. 76 (ok. 1797 r.)

To okres mistrzowski, w którym Haydn operuje zaawansowaną pracą tematyczną i wirtuozerią.

Kwartet d-moll op. 76 nr 2 „Kwintowy” (Quinten). Utwór opiera się na temacie zbudowanym z interwałów kwinty, który jest przeprowadzany przez różne głosy na wzór fugi, a partie pierwszych skrzypiec zyskują niemal koncertujący charakter.

Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart zaczął pisać kwartety już w wieku 14 lat podczas pobytu we Włoszech (1770 r.), początkowo wzorując się na tamtejszych modelach, by po osiedleniu się w Wiedniu ulec wpływowi dojrzałego stylu Haydna, któremu zresztą zadeykował jeden ze swoich najważniejszych zbiorów. Mozart wzbogacił kwartet o głębię psychologiczną i śmiałość harmoniczną, która niekiedy wykraczała poza ramy epoki.

Kwartet C-dur KV 465 „Dissonanzen-Quartett”.

Dzieło to słynie z mrocznego, nasyconego dysonansami wstępu, który dopiero po pewnym czasie rozwiązuje się w klarowną tonację C-dur, co w owych czasach uznawano za niezwykle nowatorskie i trudne w odbiorze.

Ludwig van Beethoven

Dla Ludwiga van Beethovena kwartet smyczkowy stał się polem najbardziej śmiałych eksperymentów formalnych i emocjonalnych. Kompozytor ten

ostatecznie zerwał z traktowaniem kwartetu jako muzyki salonowej, czyniąc z niego medium dla najbardziej subiektywnej i skomplikowanej ekspresji.

Ewolucja stylu

Beethoven systematycznie rozszerzał wolumen brzmienia i kolorystykę, dając do przekroczenia tradycyjnych konwencji. W jego ujęciu kwartet stał się formą autonomiczną, w której rygor klasyczny miesza się z zapowiedzią romantycznego subiektywizmu.

Twórczość ta powstawała w okresie upadku feudalizmu i wzrostu znaczenia mieszczaństwa, co sprzyjało egalitaryzmowi wykonawczemu (wszystkie cztery instrumenty są równie ważne).

Kwartety Beethovena mają ogólną tendencję do stosowania precyzyjnej artykulacji i budowania „dramatu” wewnętrz obsady kameralnej, co stało się wzorcem dla całego XIX stulecia.

Muzyka kameralna klasyków wiedeńskich (zasadniczo chodzi o kwartet smyczkowy)

Kwartet Smyczkowy

Kwartet smyczkowy w epoce klasycyzmu (ok. 1750–1827) przeszedł ewolucję od formy rozrywkowej i towarzyskiej do najbardziej intelektualnego gatunku muzyki absolutnej, stając się fundamentem muzyki kameralnej klasyków wiedeńskich.

Korzenie i definicja gatunku

Gatunek ten wywodzi się bezpośrednio z barokowej sonaty triowej.

Kluczową zmianą fakturalną na przełomie epok było zrezygnowanie z partii **basso continuo** (basu cyfrowanego), którą zastąpiły usamodzielnione **wiolonczele** oraz **altówki**. Obsada kwartetu (dwoje skrzypiec, altówka i wiolonczela) stała się jednocześnie nazwą gatunku, który zyskał ogólną popularność ze względu na powszechność skrzypiec w ówczesnej Europie oraz wygodę wykonawczą.

Estetycznie kwartet smyczkowy wpisuje się w oświeceniowy ideał przejrzystości i symetrii. Charles Rosen podkreśla, że styl klasyczny charakteryzuje się okresowością fraz (najczęściej czterotaktowych) oraz wszechogarniającą równowagą. Zmiana wrażliwości, opisywana przez Petera Kivy'ego, polegała na przejściu od statycznych afektów kartezjańskich (np. aria *da capo* w baroku) do dynamicznego asocjacionizmu **Davida Hartleya**. W kwartecie, podobnie jak w formie sonatowej, afekty stały się płynne i nabycie pod wpływem bodźców zewnętrznych, co pozwalało na dialogowanie instrumentów i szybkie zmiany nastroju.

Joseph Haydn

Haydn napisał ponad 80 kwartetów, wypracowując wzorcową fakturę i formę tego gatunku. Jego podejście ewoluowało od prostych form do skomplikowanych struktur polifonicznych.

Więcej w poprzednim temacie Historia Muzyki Klasyczmu – Egzamin Powtórka > Ewolucja kwartetu smyczkowego w twórczości klasyków wiedeńskich (z naciskiem na dzieła Haydna i Beethovena)

Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart zaczął pisać kwartety w wieku 14 lat podczas pobytu we Włoszech (1770), wzorując się na tamtejszych modelach. Po osiedleniu się w Wiedniu uległ wpływowi Haydna, któremu zadeklował jeden ze swoich najważniejszych zbiorów kwartetowych.

Więcej w poprzednim temacie Historia Muzyki Klasyczmu – Egzamin Powtórka > Ewolucja kwartetu smyczkowego w twórczości klasyków wiedeńskich (z naciskiem na dzieła Haydna i Beethovena)

Ludwig van Beethoven

Dla Beethovena kwartet smyczkowy był gatunkiem, w którym najdalej przesuwał granice formy. W jego twórczości kwartet przestał być muzyką salonową, stając się polem dla subiektywnej ekspresji i skomplikowanych struktur.

Więcej w poprzednim temacie Historia Muzyki Klasyczmu – Egzamin Powtórka > Ewolucja kwartetu smyczkowego w twórczości klasyków wiedeńskich (z naciskiem na dzieła Haydna i Beethovena)

Kontekst społeczny i dydaktyczny

Rozkwit muzyki kameralnej był nierozerwalnie związany z **emancypacją mieszczaństwa**. Mieszczanie, bogacąc się, aspirowali do stylu życia arystokracji, co objawiało się w powszechnym muzykowaniu domowym. Fortepian i instrumenty smyczkowe stały się narzędziami edukacji i rozrywki.

W tym okresie powstały fundamentalne podręczniki, takie jak *Gruntowna szkoła skrzypcowa* (1756) Leopolda Mozarta, które systematyzowały technikę gry i estetykę wykonawczą, kładąc nacisk na dydaktyzm epoki. Kwartet smyczkowy, jako gatunek wymagający skupienia i współpracy, stał się muzycznym symbolem oświeceniowego racjonalizmu i humanizmu.

Muzyka czasów Rewolucji Francuskiej

Muzyka czasów rewolucji francuskiej to okres szczególnego splotu sztuki z radykalnymi przemianami społecznymi, politycznymi i estetycznymi, który trwał od wybuchu powstania 14 lipca 1789 roku (zajęcie Bastylii) do przejęcia pełni władzy przez Napoleona Bonaparte. Wydarzenia te doprowadziły do obalenia monarchii Burbonów, zniesienia feudalizmu we Francji oraz podkopania pozycji kleru, co znalazło bezpośrednie odbicie w twórczości muzycznej tamtego czasu.

Metafora światła

W dobie rewolucji uformowała się nowa koncepcja ideowa, określana mianem „odwróconego Króla Słońca”. O ile w dobie absolutyzmu jasność i blask przypisane były osobie monarchy, o tyle rewolucja ogłosiła, że światło rozumu i wolności przechodzi z króla na lud. Estetyka ta opierała się na silnym kontraście jasności i mroku, co widoczne było zarówno w poezji, jak i malarstwie (np. u Jacques-Louis Davida czy Goi). Muzyka stała się narzędziem manifestacji hasła: Wolność, Równość i Braterstwo, a jej funkcja ewoluowała w stronę utylitaryzmu – miała służyć narodowi, podnosić na duchu obywateli i towarzyszyć uroczystościom państwowym.

Kluczowe gatunki muzyczne rewolucji

Marsze żałobne i muzyka militarna

Podczas rewolucji wykształciła się moda na marsze żałobne, które pełniły funkcję muzyki użytkowej pisanej dla armii i na publiczne uroczystości pogrzebowe bohaterów narodowych. Charakterystyczne dla tego nurtu było wykorzystanie potężnych orkiestr dętych oraz perkusji, które mogły być słyszalne w otwartej przestrzeni miejskiej.

Francois-Joseph Gossec – *Marche Lugubere d-moll (1790)*.

Utwór ten, napisany dla uczczenia ofiar rewolucji, jest przełomowy ze względu na pierwsze w historii użycie **tam-tamu** (chińskiego gongu) w orkiestrze. Instrument ten, o surowym i przerażającym brzmieniu, stał się symbolem nieszczęścia i wywoływał popłoch wśród słuchaczy. Gossec przywrócił także do łask puzony, nadając im charakter infernalny i zaświatowy.

Inne przykłady

Luigi Cherubini skomponował w 1797 roku *Marches pour le pompe funebre du General Hoche*. Po powrocie Burbonów na tron, kompozytor ten przerabiał swoje dawne marsze rewolucyjne na marsze koronacyjne (np. dla Karola X).

Hymny i pieśni patriotyczne

Hymny miały charakter podniosły i radosny, budując topos jasności i jedności narodowej.

Claude Joseph Rouget de Lisle - *La Marseillaise* (25 marca 1792)

Pierwotnie zatytułowana jako „Marsz wojenny armii Renu”, stała się hymnem narodowym Francji. Istnieją przypuszczenia, że jej melodia mogła być wzorowana na *Koncertie fortepianowym C-dur* Mozarta. Innym przykładem jest podniosły *Hymn do Zwycięstwa* Cherubiniego.

Opera cudownego ocalenia (Rettungsoper/Rescue Opera)

Był to specyficzny gatunek operowy, który funkcjonował intensywnie przez około 25 lat (1769–1815). Fabuła tych dzieł zazwyczaj opowiadała o szlachetnym bohaterze niesłusznie uwięzionym przez tyrania, który w ostatniej chwili – często przed samą egzekucją – zostaje ocalony przez oddanego przyjaciela lub małżonka. Gatunek ten wywodzi się z francuskiej *opera-comique* i realizuje ideę zwycięstwa szczytnych wartości nad uciskiem.

Luigi Cherubini - *Lodoiska* (1791)

Akcja tej niezwykle popularnej opery rozgrywa się w Polsce, co dodawało jej egzotycznego kolorytu.

Ludwig van Beethoven - *Fidelio* (1805–1814)

To najsłynniejsza opera tego nurtu, w której Leonora, przebrawszy się za chłopca o imieniu Fidelio, ratuje swojego męża Florestana z hiszpańskiego więzienia. Utwór ten jest nasycony symboliką walki światłości z ciemnością.

Beethoven jako spadkobierca rewolucji

Ludwig van Beethoven był kompozytorem, w którego twórczości idee rewolucyjne znalazły najpełniejszy wyraz artystyczny. Przeniósł on rewolucyjną dramaturgię na grunt muzyki instrumentalnej, stosując topos **per aspera ad astra** (przez ciernie do gwiazd).

Topos walki i jasności

Wiele dzieł Beethovena rozpoczyna się w mrocznych, rewolucyjnych tonacjach molowych (często c-moll lub d-moll), by zakończyć się triumfalnym, „słonecznym” trybem durowym. Najlepszym przykładem jest **V Symfonia c-moll op. 67**, gdzie motyw losu zostaje ostatecznie pokonany w finale w tonacji C-dur, co realizuje ideę „tercji pikardyjskiej” (rozjaśnienia mroku).

Innowacje formalne

Beethoven w **Sonacie fortepianowej c-moll „Patetycznej” op. 13** (napisanej w 10. rocznicę rewolucji, 1799 r.) nawiązał do rytmiki uwertury francuskiej w powolnym wstępie oraz zastosował tzw. bas typu *murky*, imitujący rewolucyjne werble. W swojej **III Symfonii „Eroica”** początkowo zamieścił dedykację dla Napoleona, a jej druga część to monumentalny marsz żałobny.

Uniwersalne braterstwo

IX Symfonia d-moll op. 125 z finałową *Odg do Radości* Schillera (tekst przedrewolucyjny z 1785 r.) stanowi apoteozę wolności i braterstwa całego rodzaju ludzkiego, kończąc się w triumfalnym D-dur.

Przełom klasyczno-romantyczny

Przełom klasyczno-romantyczny w dziejach muzyki europejskiej to jeden z najbardziej fascynujących procesów ewolucji estetycznej, przypadający umownie na lata 1800–1827, choć jego korzenie sięgają głębiej w wiek XVIII. Jest to moment, w którym rygor formy klasycznej, opartej na symetrii i racjonalizmie, ustępuje miejsca subiektywnej emocji, a muzyka przestaje być jedynie dworskim rzemiosłem, stając się „mową wszystkich ludzi” i wyrazem ducha walki o wolność.

Kontekst społeczny i historyczny

Przełom ten jest nierozerwalnie związany z wydarzeniami politycznymi, przede wszystkim z **Rewolucją Francuską (1789)** oraz okresem napoleońskim. Upadek feudalizmu i emancypacja mieszczaństwa zmieniły rolę kompozytora – z nadwornego sługi stał się on niezależnym artystą-prorokiem, przemawiającym do szerokich rzesz społeczeństwa.

W tym czasie narodziła się idea „odwróconego Króla Słońce” – metaforycznego przejścia światła rozumu i wolności z monarchii na lud. W sztuce przejawiało się to fascynacją kontrastem jasności i ciemności, co w muzyce zaowocowało nową dramaturgią i potężnymi skokami dynamicznymi.

Kontekst estetyczny

W estetyce nastąpiło przejście od hartleyowskiego asocjacionizmu – gdzie afekty były nabyte przez bodźce zewnętrzne – ku romantycznemu subiektywizmowi. Muzyka Beethovena, będącego centralną postacią tego przełomu, przestała mieścić się w przyjętych konwencjach, stając się syntezą treści muzycznych i głęboko ludzkich.

Kluczowe zmiany estetyczne obejmowały:

- **Indywidualizm:** Kompozytor nie naśladuje natury w sposób pasywny, lecz wyraża własne cierpienie i triumf.
- **Dramatyzację formy:** Klasyczna forma sonatowa stała się procesem pełnym niespodzianek, fragmentacji tematów i rozbudowanych przetworzeń.
- **Programowość:** Muzyka zaczęła opowiadać historie lub oddawać nastroje sugerowane przez pozamuzyczne tytuły.

Kluczowe przejawy przełomu w twórczości Ludwiga van Beethovena

Topos per aspera ad astra i symfonika teleologiczna

Beethoven wprowadził do muzyki instrumentalnej scenariusz „przez ciernie do gwiazd”, polegający na narracyjnym przejściu od mroku tonacji molowej do triumphalnej jasności durowej.

V Symfonia c-moll op. 67 (1808)

Jest to symfonia teleologiczna, dążąca do z góry ustalonego finału. Część I zdominowana jest przez surowy „motyw losu”, a ponura tonacja c-moll symbolizuje „ciernie”. Przejście od Scherza do Finału (wykonywane *attacca*) uznaje się za szczyt dramaturgii; finał w C-dur realizuje ideę tercji pikardyjskiej – ostatecznego zwycięstwa nad przeznaczeniem.

Ateleologizm i programowość

Przeciwagą dla dramatyzmu walki stała się sielska wizja natury, w której forma ulega rozluźnieniu na rzecz nastrojowości.

VI Symfonia F-dur „Pastoralna” op. 68 (1808)

Jest to symfonia ateleologiczna, której celem nie jest finał, lecz budowanie pejzażu dźwiękowego.

Beethoven zastrzegł, że jest ona „bardziej ekspresją uczuć niż malarstwa”, choć zawiera elementy onomatopeiczne (śpiew ptaków: słowika, przepiórki i kukułki w II części).

Dzieło składa się z pięciu części o programowych tytułach, co było śmiałym wyjściem poza klasyczny model cztero-częściowy.

Ewolucja cyklu sonatowego i wirtualizacja instrumentu

Beethoven przekształcił sonatę fortepianową z utworu salonowego w monumentalne dzieło koncertowe o symfonicznym brzmieniu.

Sonata fortepianowa c-moll op. 111

Dzieło późnego okresu, otwierające tzw. „styl c-moll” surowym unisono. Składa się tylko z dwóch części: burzliwego Allegro, które ulega

polifonizacji, oraz Arietty z wariacjami, opisywanej jako „zamrażanie czasu”.

Wykazuje odejście od schematów Riemannowskich na rzecz swobodnej, fantazyjnej formy.

Wprowadzenie elementu ludzkiego do symfonii

Ostatecznym aktem przełamania granic klasycznego gatunku było wprowadzenie słowa i chóru do symfonii.

IX Symfonia d-moll op. 125 (1824)

W finale pojawia się chór śpiewający *Odę do Radości* Friedricha Schillera (tekst przedrewolucyjny), co czyni z symfonii manifest braterstwa.

Beethoven zastosował tu fanfarę strachu (*Schreckensfanfare*) oraz cytaty z poprzednich części, budując syntezę całego cyklu przed finałowym triumfem w D-dur.

Fundament romantyzmu

Warsztat wypracowany przez Beethovena stał się bezpośrednim punktem wyjścia dla muzyki XIX wieku. Z jego innowacji czerpali:

- **Hector Berlioz**, zapożyczając programowość i technikę motywów przewodniego (*idée fixe*) w *Symfonii Fantastycznej*.
- **Ferenc Liszt**, rozwijając beethovenowskie idee programowe w gatunku poematu symfonicznego.

Przełom klasyczno-romantyczny był zatem procesem, w którym muzyka zyskała nową, subiektywną siłę rażenia, zastępując „doskonale symetryczny ogród” klasycyzmu „dziką naturą” romantyzmu.