

STUDIA
CHOPINOWSKIE

1/2023 (11)

RECENZJE



STEPHAN LEWANDOWSKI

Brandenburg Technical University
Cottbus-Senftenberg

<https://doi.org/10.56693/sc.139>

Christiane Wiesenfeldt
Die Anfänge der Romantik in der Musik

Bärenreiter-Metzler, Kassel-Berlin 2023
oprawa twarda, 304 s.
ISBN: 9783761826140

Jak recenzować dziś książkę, która stawia sobie za cel prześledzenie początków romantyzmu w muzyce, skoro recenzję jako taką traktuje ona jako gatunek sztuki, i to rozwinięty istotnie pod koniec XVIII stulecia w związku z „ogólnym wzrostem znaczenia estetyki i krytyki muzycznej w latach 80. XVIII wieku”¹ oraz „towarzyszącej mu profesjonalizacji estetycznego piśmiennictwa o muzyce”²? Już od początku zatem poprzeczka jest recenzentowi ustawiona bardzo wysoko, co więcej, chwilami podczas lektury może wręcz wydawać się nieosiągalna, jeśli wziąć pod uwagę obfitość specjalistycznej literatury przedmiotu oraz szerokie grono autorów z dziedziny estetyki i teorii muzyki, literatury, architektury itp., a także ich (re)interpretacje i prezentacje

wzajemnych wpływów i powiązań. Niemniej, można i trzeba podjąć wyzwanie recenzowania tej pozycji, ponieważ stanowi ona istotny wkład w stopniową zmianę, jaka zachodzi w naszej wizji historii muzyki.

Zmianę tę autorka, Christiane Wiesenfeldt, potrafiła przedstawić w sposób związany i treściowo skondensowany, dowodząc na każdej stronie swej niezwyklej erudycji oraz przenikliwości i profesjonalizmu w naświetlaniu złożonych kontekstów. W kręgu niemieckojęzycznym ukazało się w ostatnich latach i dekadach wiele dzieł, które wprawiły koła w ruch. Weźmy choćby komentowany przekład autorstwa Bernharda Langa *Del sonare sopra'l basso con tutti li strumenti* Agostino Agazzariego, który ujawnia piśmienne źródło legendy o Palestrinie jako (rzekomo jedynym) zbawcy muzyki kościelnej w kontekście soboru trydenckiego³. Esej Hansa Aertsy dotyczący „półdysonansów” w muzyce XVIII-wiecznej, choć podyktowany względami dydaktycznymi, pokazuje z kolei, niejako mimochodem, że w muzyce lat 20. tego stulecia (z wyjątkiem muzyki sakralnej) nastąpić mógł większy przewrót stylistyczny niż około roku 1600⁴. A teraz Christiane Wiesenfeldt za sprawą swojej pracy poświęconej początkom romantyzmu przyczynia się istotnie do świadomej historycznie zmiany spojrzenia na dzieje muzyki, przy czym jej rewizja podejścia do stylu i estetyki nie stanowi jedynie efektu ubocznego, ale kwestię główną i fundamentalną.

Łatwo przeoczyć znaczenie tego rodzaju dzieł dla badań i dydaktyki, są bowiem bardziej doniosłe pod względem treści niż rozgłosu (w takim zakresie, jak choćby ponowne odkrycia twórców lub zaginionych utworów kompozytorów dobrze znanych); w tym sensie mają charakter niejako

1 „[...] generellen Bedeutungszunahme der Musik-ästhetik und Kritik in den 1780er Jahren”. Christiane Wiesenfeldt, *Die Anfänge der Romantik in der Musik*, Kassel-Berlin 2023, s. 67.

2 „Professionalisierung des ästhetischen Musikschritts”, *ibid.*

3 Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li strumenti*, Siena 1607, nowe wyd. red. Bernhard Lang, Lozanna 2003, s. 11, <http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.pdf> [dostęp: 17 VII 2023].

4 Hans Aerts, *Semidissonanzen. Ein Beitrag zur Didaktik der Harmonielehre*, „Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie” 16/2 (2019), s. 29–50.

„cichej rewolucji”. Zależy to – rzecz jasna – w dużej mierze od pisarskiego stylu autora, a w przypadku książki Wiesenfeldt ten okazuje się przyjemnie zrównoważony, skondensowany, a chwilami – szczególnie w licznych analizach muzycznych, które zostaną omówione odrębnie – płynnie przechodzi w poetycki, zawsze jednak zachowując czuły respekt czy wręcz pokorę wobec materii. Łatwo zauważyć, że autorka ma duże doświadczenie wykładowcze jako profesor muzykologii (obecnie prowadzi badania i zajęcia na wydziale muzykologii Uniwersytetu Karola i Ruprechta w Heidelbergu, wcześniej zaś – także w czasie powstawania książki – pracowała na analogicznym wydziale Uniwersytetu Franza Liszta w Weimarze): dobrze przekazuje trudne niekiedy zagadnienia, książkę czyta się przyjemnie i łatwo, mimo długości niektórych zdań. Kolejną jej zaletą jest przejrzystość struktury: w 13 rozdziałach, z których żaden nie przekracza 26 stron, odnajdujemy tematycznie uporządkowane cząstkowe przemyślenia poświęcone pytaniu ogólnemu – o początki muzycznego romantyzmu. Sześć z tych sekcji przedstawię poniżej w ramach przeglądu.

W rozdziale pierwszym autorka podejmuje początkowo próbę zdefiniowania romantyzmu generalnie, a romantyzmu muzycznego – w szczególności. Przez porównanie z innymi sztukami, jak proza, poezja, malarstwo, staje się jasne, że w procesie wyłaniania się romantyzmu muzyka odegrała rolę wyjątkową – autorka twierdzi nawet, że stanowiła ona „epicentrum romantyzmu *par excellence*”⁵, ponieważ pozwoliła „wczesnoromantycznym pisarzom zrozumieć, co stanowi istotę romantyzmu”⁶. Wyprowadzone stąd rozważania filozoficzne dają wgląd w to, jak w II poł. XVIII wieku muzyka stopniowo stawała się źródłem sensu dla nowego poczucia czasu, które

autorka łączy bezpośrednio z romantyzmem (także) w muzyce.

Rozdział trzeci otwiera dyskusję na temat nieodłącznego lingwistycznego wymiaru muzyki instrumentalnej. Czytanie tej części nieuchronnie budzi wspomnienia ze zorganizowanej przez NIFC konferencji *Liryka i element wokalny w muzyce instrumentalnej XIX wieku* (Radziejowice 2016)⁷, choć początki romantyzmu autorka wyznacza wcześniej, skupiając się na twórczości m.in. Johanna Friedricha Reicharda (1752–1815), Johanna Adama Hillera (1728–1804), François-Andrégo Danicana Philidora (1726–1795). Następnie na tle ówczesnego pisarstwa muzycznego i estetyki pokazane są najdawniejsze wpływy i źródła typowych zjawisk łączonych z XIX-wieczną muzyką: malarstwa dźwiękowego czy programowości zobrazowanych przykładem oratorium *Stworzenie świata* Haydna⁸, i nowego zespolenia głosu z akompaniamentem w gatunku pieśni z towarzyszeniem fortepianu, która zrodziła się z końcem XVIII stulecia⁹. Kluczową tezę tego rozdziału będzie twierdzenie o konsensie pomiędzy sztuką a muzykologią, a mianowicie o zgodzie co do tego, że muzyka potrafi wyrazić więcej niż słowa, „jednocześnie jednak to, co wyraża, nie jest już tak łatwe do zdefiniowania; muzykę opisuje się zatem w sposób bardziej realistyczny niż za pomocą dawniejszych kategorii naśladownictwa czy teorii afektów, które wprawdzie sugerują jej definiowalność, ale chybają tego, co rzeczywiście muzyczne”¹⁰.

7 Materiały tej konferencji zostały opublikowane pod redakcją Kamili Stępień-Kutery w tomie *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth century – Radziejowice 2016*, Warszawa 2017. Christiane Wiesenfeldt wystąpiła w roli keynote speaker na innej konferencji z tej samej serii *Tradycje barokowe w muzyce romantyków w I połowie XIX wieku*, 2017, online: <https://nauka.nifc.pl/pl/konferencje/konferencja/3-tradycje-barokowe-w-muzyce-romantykow-w-i-polowie-xix-wieku-2017/program> [dostęp: 15 VIII 2023].

8 Wiesenfeldt: *Die Anfänge...*, op. cit., s. 56.

9 Ibid., s. 56 i nast.

10 „gleichzeitig aber das, was sie ausspricht, nicht mehr so leicht bestimmbar, die Musik damit im Grunde realistischer beschrieben [ist], als in früheren

5 „Epizentrum des Romantischen schlechthin”.

Wiesenfeldt, *Die Anfänge...*, op. cit., s. 9.

6 „den frühromantischen Literaten zu verstehen, was das Romantische im Kern ausmacht”, ibid.

Czwarty rozdział zajmuje się nowym modelem krytyki muzycznej, który pojawił się u początków okresu romantycznego. Wedle autorki, zachodzi „profesjonalizacja piśmiennictwa estetycznego o muzyce”¹¹, które „w kroku drugim [...] stanie się kluczowe dla sztuki jako takiej”¹². Dokonany przez Johanna Joachima Eschenburga przekład pracy o krytyce muzycznej Charlesa Burneya, opublikowanej w języku angielskim w roku 1789 pt. *General History of Music*¹³, autorka określa mianem „tekstu założycielskiego nowego krytycyzmu”¹⁴. A decyduje o tym nowy dla krytyki muzycznej zestaw kryteriów. Charakterystyczne stanie się dla niej balansowanie na linii rozpiętej pomiędzy tym, co określone i uchwytnie (teoria muzyki, teoria formy), a tym, co nieuchwytnie (fantazja, poetyka). Najpierw więc omawia autorka szczegółowo wzorcowy przykład pism Novalisa, by następnie przejść do idei kompozycyjnej (auto)refleksji muzycznej, tj. postludium fortepianowego, omówionego przy końcu rozdziału na przykładach Haydna, Mozarta oraz Friedricha Ludwiga Æmiliusa Kunzена (1761–1817)¹⁵. Rzeczywiście, dzieła tego ostatniego stanowią *desideratum* wcześniejszych badań analitycznych poświęconych pieśni z fortepianem, a wyjaśnienia autorki są dzięki przekonującej argumentacji tak uwodzące, że koncept kompozycyjnej auto-refleksji wydaje się wręcz oczywisty.

W rozdziale dziewiątym Wiesenfeldt rozciąga swoje analityczne śledztwo na te dzieła muzyki absolutnej – (romantyczną)

Kategorien der Nachahmung oder Affektenlehre, die Definierbarkeit suggerieren, aber am tatsächlich Musikalischen vorbeigehen”, *ibid.*, s. 63.

11 „eine Professionalisierung des ästhetischen Musik-schrifttums [...] ein”, *ibid.*, s. 67.

12 „in einem zweiten Schritt [...] wesentlich für die Kunst selbst”, *ibid.*

13 Charles Burney, *Essay on Musical Criticism*, w: idem, *A General History of Music*, 4 t., Londyn 1789, t. 3, s. v–ix. Niemiecki przekład autorstwa Johanna Joachima Eschenburga: *Doktor Burney's Versuch über musikalische Kritik*, „Musikalisches Wochenblatt” 1/10 (1792), s. 73–75 oraz 1/11 (1792), s. 81–82.

14 „Gründungsdokument neuer Musikkritik”. Wiesenfeldt, *Die Anfänge...*, op. cit., s. 71.

15 *ibid.*, s. 80–86.

fantazję, arabską, nokturn (*notturmo*, *Nachtstück*) – które mają źródła w muzyce XVIII-wiecznej. Po wstępie poświęconym idei zagubienia w ogrodowym labiryncie (przywołane są m.in. ogrody w Aschaffenburgu, Weimarze, Mużakowie) autorka ujmuje temat, wychodząc od dawnych barokowych koncepcji fantazji, których egzemplifikację stanowiły dzieła Carla Philippa Emanuela Bacha z ok. 1800 roku, a kończąc na koncepcjach nowych, pojawiających się już w dziełach Mozarta. Nowoczesne fantazje interpretowane są jako nawiązujące do (świeckiej) praktyki improwizacji i preludiuowania, zwłaszcza na fortepianie, lub jako zapisane warianty muzyki improwizowanej, tworzące raczej „coś na kształt szkicowej sugestii niż ostatecznej wersji obrazu”¹⁶. Także labirynty łączą się z dekoracyjnym charakterem arabski. Zarówno więc utwory zatytułowane wprost jako „arabski”, jak i te przejawiające arabskie elementy stanowią – jak dowodzi autorka – przykłady „zbliżania się do podstawowych idei romantyzmu”¹⁷ w okresie stanowiącym przedmiot badania. Wreszcie, triady koncepcji utworów z wpisanym w nie pierwiastkiem tajemniczości dopełniają liczne nokturny powstałe na długo przez rok 1800. John Field, uważany powszechnie za pierwszego „kompozytora prawdziwie romantycznych nokturnów po 1814 roku”¹⁸, którego dzieła uznaje się wprost za źródło inspiracji Fryderyka Chopina, z zarysowanej w niniejszej pracy perspektywy winien być zaklasyfikowany do twórców raczej późniejszych. Autorka koncentruje się na początkach nokturnów fortepianowych i kameralnych schyłku XVIII wieku.

Pod koniec książki, w rozdziale dwunastym, Wiesenfeldt znów skupia się na

16 „im Ergebnis eher der Andeutung einer Zeichnung als der endgültigen Fassung eines Gemäldes vergleichbar”, *ibid.*, s. 162.

17 „Annäherung an romantische Grundvorstellungen”, *ibid.*, s. 168.

18 „Komponist genuin romantischer Nocturnes ab 1814”, *ibid.*, s. 173.

twórczości Mozarta widzianej przez pryzmat romantyzmu. Pytanie, czy można tego kompozytora rozpatrywać jako romantyka, rozważa na podstawie ówczesnych interpretacji jego dzieł, tj. pism z okresu około roku 1800 Christiana Friedricha Michaelisa (1770–1834), Ernsta Ludwiga Gerbera (1746–1819), Friedricha Rochlitz (1769–1842), Johanna Carla Friedricha Triesta (1764–1810) i Johanna Friedricha Reicharda (1752–1814). Co łączy tych autorów, to nawiązanie w okresie stanowiącym przedmiot badania do stylu Mozarta traktowanego jako nowoczesny, niekiedy wręcz rewolucyjny, a także do jego niezwykłej pomysłowości, którą około roku 1800 postrzegano jako zapowiadającą przyszłość i romantyczną. Zwłaszcza w swoich operach – tu akcent pada na *Don Giovanni* – Mozart zdaje się antycypować ducha muzyki XIX wieku. Na koniec rozdziału autorka wysnuwa przyjemnie pragmatyczny wniosek: interpretowanie Mozarta jako romantyka może być zadaniem trudnym lub dającym się pomyśleć jedynie stopniowo w świetle epokowo-histerycznego „zestawu zasad [...], których trzymać się będziemy jeszcze długo”¹⁹. Niemniej, „niewiele da nam używanie terminu epoki klasycycko-romantycznej jako konstruktu prowizorycznego”²⁰, ponieważ w swoich definicjach aspektów stylistycznych i kompozytorskich jest on wciąż nazbyt nieostry. Co nam ostatecznie pozostanie, to uargumentowana rezygnacja z koncepcji klasycyzmu jako kategorii epoki i stylu oraz postulat romantycznej interpretacji Mozarta na rzecz pełniejszego, głębszego i bardziej wielostronnego obrazu jego twórczości.

Swoje rozważania Wiesefeldt puentuje w rozdziale 13 grą słów – początek końca. Początek ten, wedle autorki, konkretyzuje się w słynnej recenzji Beethovena autorstwa

E.T.A. Hoffmanna²¹, w której Dahlhaus widział źródła teorii muzyki absonalnej, a w której występują obok siebie „romantyczna literaryzacja”²² oraz „oparta na faktach analiza muzyczna”²³. Mamy w tym rozdziale bardzo rozbudowaną i szczegółową analizę tekstu, która nie ogranicza się do niego samego, ale opisuje jego genezę i odnosi się do jego odczytań w późniejszym dyskursie historyczno-muzycznym lub estetyczno-muzycznym.

Jeśli szukać punktu zaczepienia do krytyki książki Christiane Wiesefeldt, można by wskazać na obszar analizy przykładów muzycznych poddanych szczegółowemu badaniu. Za pewną niekonsekwencję uznać też można to, że podejście historycznie świadome, którego śladem autorka z grubsza podąża, pozostaje w zasadzie w sprzeczności z teorią muzyki czy analizą muzyczną wykraczającymi poza ów historyczny zwrot, który w niemieckojęzycznych krajach toczy się już od kilku dziesięcioleci. Użycie do opisanego kontekstów harmonicznym teorii funkcyjnej – systemu, który wyłonił się dopiero pod koniec XIX wieku, a więc musi wobec opisywanej muzyki okazać się ahistoryczny – wydaje się z tej perspektywy szczególnie irytujące. Niemniej, z jego wykorzystania płynie też pewna korzyść – przypisywanie funkcji poszczególnym dźwiękom oraz funkcyjne definiowanie współbrzmień otwiera bowiem możliwość analogicznego zastosowania „romantycznego” języka i czyni wyjaśnianie aspektów analitycznych bardziej zrozumiałymi, niżby były, gdyby je przedstawić choćby narzędziami ówczesnych teorii basu cyfrowanego. Tak czy owak, przykłady muzyczne zawierają wciąż kwestie otwarte, zachęcające do dalszych przemyśleń.

19 „Regelwerk [...], an dem man sich noch lange festhalten wird”, *ibid.*, s. 232.

20 „wenig [Hilfe], von einem klassisch-romantischen Zeitalter als einem Behelfskonstrukt zu sprechen”, *ibid.*

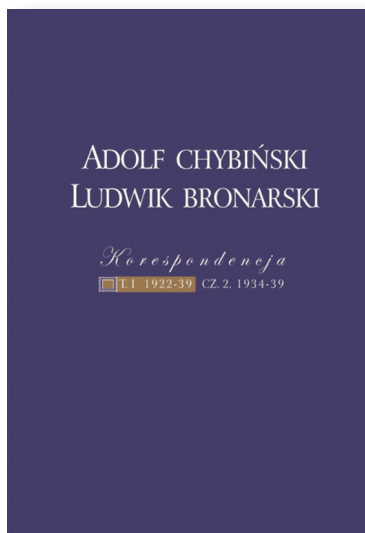
21 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, recenzja *V Symfonii Ludwiga van Beethovena*, „Allgemeine musikalische Zeitung”, 12/40 (1810), szp. 630–642 oraz 12/41, szp. 652–665.

22 „romantische Literarisierung”, *ibid.*, s. 234.

23 „faktenbasierte Analyse von Musik”, *ibid.*

Skromny i wdzięczny epilog autorki można jedynie streścić słowami: „książka ta jest [...] zaledwie początkiem”²⁴. Na swój własny – rewolucyjny szeptem – sposób kryje ona w istocie potencjał do uruchomienia procesu przemyślenia historii muzyki przez pryzmat początków romantyzmu.

24 „Das Buch ist [...] kaum mehr als ein Anfang”, *ibid.*, s. 249.



MAGDALENA DZIADEK

<https://doi.org/10.56693/sc.140>

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski
Korespondencja, T. I 1922–1939; T. II 1941–1952
opracowanie, wstęp i komentarze
Małgorzata Sieradz

Institut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020
ISBN 978-83-66519-07-7
Cena: 38 zł

Dwutomowe wydanie korespondencji między działającym we Lwowie, a po wojnie w Poznaniu muzykologiem Adolfem Chybińskim oraz pochodzącym ze Lwowa emigracyjnym pianistą i chopinologiem Ludwikiem Bronarskim (w sumie trzy woluminy, bowiem tom I podzielono z powodu dużej objętości na dwie części) jest kolejnym przedsięwzięciem edytorskim z zakresu epistolografii, którego podjęła się Małgorzata Sieradz. Badaczka wydobyła na światło dzienne zbiór listów Opieńskiego kierowanych do Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Estreichera, w roku 2016 wydała korespondencję Adolfa Chybińskiego z Józefem Chomińskim, w 2018 listy Bronisławy Wójcik-Keuprulian do Henryka Opieńskiego i Ludwika Bronarskiego, a w latach 2021–2022 dwa tomy listów