

Jest rzeczą oczywistą, że podlegając ograniczeniom czasowym, jakie narzucają badaczom grantodawcy, w pracy nad tak szeroko zarysowaną problematyką autorzy musieli ograniczyć zakres kwerendy do najważniejszych obiektów sakralnych i pałacowych oraz kolekcji muzealnych posiadających w swoich zasobach dzieła włoskich mistrzów. Jednak interesujące przykłady ikonografii muzycznej w sztuce omawianego okresu można znaleźć również na peryferiach odległych od najważniejszych ośrodków, np. w Apulii³. Ich uwzględnienie mogłoby dopełnić ten i tak już bardzo bogaty przegląd muzycznych wątków

Florencji przez samego mistrza lub jego asystenta, przedstawiający Chrystusa jako Męża Bolesci z Maryją i św. Tomaszem z Akwinu, w otoczeniu narzędzi Męki, wśród których również znalazł się róg (zob.: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven–London 1993, s. 214, il. 212).

3 Przykładem takim mogą być wspomniane już freski w bazylice św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Galatinie, gdzie poza trębaczami w scenach pasyjnych znalazło się też wiele innych motywów muzycznych (por. A. Russo, A. Marinelli, *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina*).

w sztuce renesansu o dzieła mało znane, mniej atrakcyjne pod względem artystycznym, ale interesujące choćby z perspektywy badań nad recepcją i trwałością pewnych motywów w sztuce. Ten brak nie umniejsza jednak oczywiście walorów książki w jej obecnym kształcie, ukazuje ona bowiem całą panoramę powiązanych ze sobą zjawisk artystycznych oraz uświadamia, jak wielkie znaczenie pełniła w życiu włoskich elit muzyka, w jak wielu kontekstach występowała, także w życiu codziennym. Ten kierunek badań, uwzględniający perspektywę odbiorców i użytkowników dzieł sztuki, a nie jedynie ich twórców, może stanowić z pewnością inspirację dla badaczy szeroko rozumianej kultury i ikonografii muzycznej, choć oczywiście prowadzenie analiz szczegółowych jest wciąż bardzo potrzebne, bo właśnie dzięki nim możliwe było opracowywanie tego rodzaju syntezy, będącej nie tylko podsumowaniem i rozwinięciem pewnych wątków, ale przede wszystkim propozycją innego niż tradycyjne spojrzenia na znane już dobrze tematy.

Dominika Grabiec

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

MAREK NAHAJOWSKI, OD PRINTZA DO FORKELA. WIZJE DZIEJÓW MUZYKI EUROPEJSKIEJ W HISTORIOGRAFII XVIII WIEKU

Łódź: Akademia Muzyczna im Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, 2019, ss. 439.

ISBN 978-83-60929-66-7

Pierwsze publikacje z zakresu historii historiografii muzycznej pojawiły się w latach trzydziestych XX w., a opublikowana po raz pierwszy w roku 1939 książka pt. *Philosophies of Music History* Warrena D. Allena stała się fundamentalną rozprawą poświęconą temu zagadnieniu¹. Wzmożone zainteresowanie historią

muzycznego dziejopisarstwa datuje się od lat siedemdziesiątych XX wieku. Wśród

Gerbert, Burney und Hawkins, Leipzig 1932, Baden–Baden 21974; Heinrich Edelhoff, *Johann Nicolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen 1935; Helmuth Osthoff, „Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland”, *Acta Musicologica* 5 (1933) nr 3, s. 97–107; Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600–1960*, New York 1939, 21962.

1 Por. m.in.: Elisabeth Hegar, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei*

autorów najważniejszych prac i artykułów o tej tematyce znajdują się m.in. Howard Brofsky, Vincent Duckles, Kerry S. Grant, Michael Huglo, Philippe Vendrix, Burkhard Meischein, Christiane Marianne Vorster, Axel Fischer oraz Marek Nahajowski, który w roku 2019 opublikował książkę pt. *Od Printza do Forkela. Wizje dziejów muzyki europejskiej w historiografii XVIII wieku*. Jest to pierwsza monografia w całości poświęcona historii osiemnastowiecznej historiografii muzycznej. Dotychczas uwaga historyków muzyki skupiona była na działalności historiografów epoki Oświecenia o najbardziej znaczących osiągnięciach naukowych, a mianowicie Charlesa Burneya, Johanna Nicolausa Forkela, Martina Gerberta, Johna Hawkinsa i Padre Martiniego.

W omawianej książce, która składa się z wprowadzenia, sześciu rozdziałów oraz zakończenia, wyróżnić można dwie główne części. Dwa pierwsze rozdziały stanowią wprowadzenie do podjętej problematyki badawczej, kolejne natomiast zawierają zasadniczą treść monografii. Całość uzupełnia

aneks zawierający spis przykładów muzycznych opatrzonych uwagami edytorskimi, a także bibliografia, indeks nazwisk oraz streszczenia w języku angielskim i języku esperanto.

Na początku rozdziału pierwszego („Zagadnienia wstępne”, s. 19–54) Marek Nahajowski w sposób krytyczny omówił dotychczasowy stan badań na temat oświeceniowej historiografii muzycznej (m.in. wskazał na zalety i mankamenty poszczególnych publikacji, zweryfikował błędne informacje). W dalszej części rozdziału prześledził, w jaki sposób kształtowała się europejska świadomość historyczno-muzyczna do końca wieku XVII (s. 28–41), a następnie przedstawił historię rozwoju osiemnastowiecznych badań muzykograficznych prowadzonych w poszczególnych krajach i ośrodkach oraz przeprowadził typologię powstałych w tym czasie dzieł muzykograficznych (s. 41–54). W rozdziale drugim („Historiografie i ich prace”, s. 55–128) autor przedstawił sylwetki najważniejszych historiografów muzyki, wskazując zakres ich naukowych zainteresowań, a także źródła, z których korzystali, oraz autorytety, na które się powoływali.

Zainteresowanie muzyką epok dawniejszych zrodziło się w okresie renesansu. O muzycznej przeszłości pisali m.in. Johannes Tinctoris, Franchinus Gaffurius, Heinrich Glarean, Nicola Vicentino i Gioseffo Zarlino. W roku 1600 ukazały się w Lipsku *Exercitationes musicae duae* autorstwa Sethusa Calvisiusa, niemieckiego teoretyka muzyki i kompozytora. Część drugą tego traktatu, pt. *De origine et progressu musices*, uznać można za pierwszą historię muzyki. Calvisius opisał dzieje muzyki w sposób chronologiczny, od jej początków aż po czasy mu współczesne. Jak pisze Marek Nahajowski, „Całość napisana została z perspektywy religijnej, o czym świadczą liczne odniesienia do Boga jako źródła wszelkiego dobra i twórczego na-

- 2 Por.: Howard Brofsky, „Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music”, *The Musical Quarterly* (1979) nr 3, s. 313–345; Vincent Duckles, „Johann Nicolaus Forkel: The Beginning of Music Historiography”, *Eighteenth-Century Studies* (1968) nr 3, s. 277–290; Kerry S. Grant, *Burney as Critic and Historian of Music*, Ann Arbor 1983; Michael Huglo, „La musicologie au XVIIIe siècle: Giambattista Martini et Martin Gerbert”, *Revue de Musicologie* 59 (1973), s. 106–118; Philippe Vendrix, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève 1993; Burkhard Meischein, *Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*, Köln 2010; Christiane Marianne Vorster, *Versuche von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung. Die Musikgeschichten von Sir John Hawkins, Charles Burney und Johann Nicolaus Forkel*, Berlin 2013; Axel Fischer, *Das Wissenschaftliche der Kunst. Johann Nicolaus Forkel als Akademischer Musikdirektor in Göttingen*, Göttingen 2015.

technienia artystów” (s. 33)³. Dodać w tym miejscu można, że ściśle powiązanie muzyki z teologią było cechą charakterystyczną niemieckiej (zwłaszcza protestanckiej) myśli muzycznej w okresie baroku, kiedy to teoretyczne rozważania muzyczne w dużym stopniu przepojone były refleksją religijną⁴.

W wieku XVII problematykę historyograficzną podjęli ponadto m.in. Domenico Pietro Cerone, Michael Praetorius oraz jezuita Athanasius Kircher, niemiecki polihistor, teolog i teoretyk muzyki, którego dzieło pt. *Musurgia universalis* (t. 1–2, Rzym 1650), jak słusznie podkreślił Nahajowski, odegrało dużą rolę w rozwoju badań historycznych⁵. Kirchera najbardziej interesowała kwestia genezy muzyki oraz jej rozwoju w okresie starożytnym (s. 38). Z jego dorobku korzystali niemal wszyscy muzykografowie aż do końca wieku XVIII. Wśród nich znajdował się Wolfgang Caspar Printz, niemiecki teoretyk i kompozytor, który w roku 1690 wydał w Dreźnie pierwszą w języku niemieckim historię muzyki pt. *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*. Dzieło to zawiera m.in. chronologiczną listę nazwisk muzyków (kompozytorów i teoretyków) wraz z krótką informacją o ich działalności. Omawiając pracę Printza,

3 Marek Nahajowski odsyła czytelnika do prac W.D. Allena (*Philosophies of Music History*, 1962, s. 5–10) oraz B. Meischeina (*Paradigm Lost*, s. 32–42), które zawierają analizę postawy religijnej Calvisiusa oraz omówienie jego traktatu. Wskazaną literaturę można jeszcze uzupełnić o publikację: Andreas Meyer, „Von Erfindern, Jahreszahlen und letzten Dingen. Calvisius als Historiker der Musik”, w: *Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius*, red. Gesine Schröder, Hildesheim 2008, s. 153–171.

4 Por.: Robin A. Leaver, „Concio et cantio: kontrapunkt teologii i muzyki w tradycji luteranckiej od Praetoriusa do Bacha”, *Muzyka* 52 (2007) nr 4, s. 5–26.

5 Por. także: Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriststeller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969, zob. cz. 4. pt. „Musik und Geschichte”, s. 286–328.

Nahajowski wskazał na podane przez niemieckiego teoretyka błędne informacje dotyczące datowania czy faktów, jak na przykład przypisanie Guidonowi z Arezzo wynalezienia klawesynu i klawikordu (s. 252).

Świadomość historyczna szesnastego i siedemnastowiecznych teoretyków muzyki w zakresie dziejów polifonii ograniczała się do kompozycji, które powstały nie wcześniej niż sto-sto pięćdziesiąt lat wstecz. Znane były utwory, które ukazały się drukiem, m.in. w zbiorach wydawanych przez Ottaviana Petrucciego. Dzieła dawniejsze, zachowane wyłącznie w rękopisach (m.in. kompozycje Johna Dunstaple’a i Guillaume’a Du Faya), stopniowo ulegały zapomnieniu (s. 40). Sytuacja zaczęła się zmieniać w II poł. XVIII w., kiedy badacze, prowadząc kwerendy w europejskich bibliotekach i archiwach, dotarli do tych nieznanych dzieł muzycznych i teoretycznych.

Autorem pierwszego osiemnastowiecznego opracowania dziejów muzyki był Jacques Bonnet-Bourdelot, który w roku 1715 opublikował w Paryżu *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu’ à présent*. Dzieło to zyskało znaczną popularność wśród badaczy nie tylko francuskich (s. 44). Zdaniem Marka Nahajowskiego, Bonnet-Bourdelot nie miał gruntownego wykształcenia muzycznego, nie posługiwał się bowiem terminologią muzyczną, nie prowadził badań źródłowych, a jego praca jest raczej zbiorem anegdot niż efektem poważnych studiów. Ponadto swoje wywody prezentował w sposób chaotyczny, niekiedy mylił daty, przeplatał fakty legendami, a także przekazywał informacje nieprawdziwe. Przeczytać np. możemy, że założycielem Uniwersytetu Paryskiego był Karol Wielki! (s. 61–66).

We Francji traktaty historyczne opublikowali ponadto: Charles-Henri de Blainville (*Histoire générale, antique et philologique, de musique*, Paryż 1767) oraz Jean Benjamin de la Borde (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, t. 1–4, Paryż 1780). Z ustaleń

Nahajowskiego wynika, że w piśmiennictwie francuskim najbardziej pełny obraz dziejów muzyki dał Philippe-Joseph Caffiaux, benedyktyński mnich z paryskiego klasztoru św. Maura. Jego *Histoire de la musique* (ok. 1754–56) nie ukazała się drukiem i w wieku XVIII nie była powszechnie znana⁶. Także w wieku następnym nie spotkała się z większym zainteresowaniem historyków, chociaż François-Joseph Fétis uznał pracę Caffiaux za najlepszą osiemnastowieczną „ogólną historię muzyki” napisaną w języku francuskim (s. 68).

W dziejach angielskiej historiografii muzycznej zapisał się rok 1776, w którym Charles Burney opublikował w Londynie tom pierwszy *A General History of Music*⁷, a John Hawkins wydał monumentalne, pięciotomowe dzieło *A General History of the Science and Practice of Music*. Są to pierwsze całościowe opracowania historii muzyki od czasów starożytnych do czasów autorom współczesnych. Zarówno Burney, jak i Hawkins zgromadzili bogatą dokumentację źródłową (traktaty i kompozycje muzyczne). Obaj byli wybitnymi znawcami muzyki, chociaż Hawkins z zawodu był prawnikiem i w przeciwieństwie do Burneya, który miał gruntowne wykształcenie muzyczne, w zakresie muzyki był laikiem. Percy A. Scholes oraz Bernhard Schrammer wyrazili przypuszczenie, że Hawkins grał na skrzypcach i wiolonczeli⁸. Natomiast zdaniem Marka Nahajowskiego angielski historyk być może grał na flecie podłużnym, a świadczyć o tym mogą szczegółowe uwagi dotyczące techniki gry oraz budowy instru-

mentów fletowych, które Hawkins zamieścił na kartach swojej pracy (s. 86–87).

Bardzo ważnym ośrodkiem studiów historiograficznych były Niemcy. W roku 1759 Friedrich Wilhelm Marpur, jeden z czołowych teoretyków muzyki II poł. XVIII w., opublikował w Berlinie poświęconą muzyce starożytnej rozprawę pt. *Kritische Anleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*. Ponadto pisał artykuły o tematyce historycznomuzycznej, które zamieszczał w redagowanych przez siebie czasopismach, m.in. w *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* (s. 72–75). Wspomnieć jeszcze należy, że Marpur do francuskiego wydania swojego traktatu *Abhandlung von der Fuge* dołączył krótką historię kontrapunktu i fugi⁹.

Dla rozwoju europejskiej historiografii muzycznej doniosłe znaczenie miały badania prowadzone przez Martina Gerberta, benedyktyna z klasztoru św. Błażeja w Sankt Blasien w Schwarzwaldzie¹⁰, niemieckiego teologa, badacza muzyki i kompozytora. Muzyczne zainteresowania Gerberta koncentrowały się na dziejach chorału i liturgii. W l. 1759–63 podjął liczne podróże naukowe, w czasie których prowadził kwerendy w archiwach europejskich klasztorów. Efektem tych badań była opublikowana w roku 1774 w języku łacińskim¹¹ dwutomowa rozprawa *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae*, która opisuje dzieje jednogłosowej i wielogłosowej muzyki kościelnej. W tomie pierwszym Gerbert przedstawił historię chorału, a w tomie drugim opisał rozwój

6 Także we współczesnej literaturze muzykologicznej postać Caffiaux jest mało znana.

7 Kolejne trzy tomy Burney opublikował w l. 1782 (t. 2) i 1789 (t. 3 i 4).

8 Por.: Percy A. Scholes, „Hawkins, Sir John”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 11, London 2001, s. 165; Bernhard Schrammer, „Hawkins, Sir John”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, red. Ludwig Finscher, t. 8, Kassel 2002, szp. 895.

9 Por.: Wilhelm Friedrich Marpur, „Histoire d'abrégée du contrepoint et de la fugue”, w: *Traité de la fugue et du contrepoint*, Berlin 1756, s. LXVII–LXXXI.

10 Kloster St. Blasien, który posiadał bogatą w stare i cenne rękopisy bibliotekę, był ważnym ośrodkiem badań historycznych.

11 W wieku XVIII Gerbert był jedynym historiografem, który swoje rozprawy publikował po łacinie (na temat obiegu wiedzy naukowej zob. s. 51–54 omawianej pracy).

wielogłosowości od czasów średniowiecza do wieku XVIII. W ocenie Nahajowskiego „Uwagi Gerberta na temat repertuaru XVIII-wiecznego pozostają jednak ogólnikowe, chaotyczne i pozbawione są wnikliwego spojrzenia, charakterystycznego dla rozważań na temat chorału i liturgii w epoce średniowiecza” (s. 86). W roku 1784 Gerbert wydał trzypięciotomową antologię rozpraw teoretyczno-muzycznych pt. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. Zawiera ona teksty traktatów i pism muzycznych z okresu od IX do XV w. i do dziś stanowi ważne źródło w badaniach nad teorią muzyki w średniowieczu. W wieku XVIII z prac Gerberta czerpali m.in. Burney oraz związany z Uniwersytetem w Getyndze Johann Nicolaus Forkel, autor wielu ważnych prac teoretyczno-muzycznych, m.in. pierwszej biografii Johanna Sebastiana Bacha oraz nieukończonej historii muzyki powszechnej. Tom pierwszy *Allgemeine Geschichte der Musik* ukazał się w roku 1788 i poświęcony jest historii muzyki starożytnej. Tom drugi, opublikowany w roku 1801, obejmuje historię muzyki do początku wieku XVI. Planowany tom trzeci kończący się na wieku XVIII nie ukazał się nigdy. Jak stwierdził Marek Nahajowski, „W przeciwieństwie do prac Hawkinsa i Burneya, oba tomy *Allgemeine Geschichte der Musik* Forkela można określić mianem rozpraw naukowych *sensu stricto*. Historyk z Getyngi operował rozbudowanym aparatem przypisów, dokonywał pogłębionych analiz porównawczych materiałów źródłowych, zaś własnych hipotez nigdy nie traktował w kategoriach ostatecznego rozwiązania danych problemów badawczych. Każda z części i rozdziałów pracy posiada klarowny układ oraz zawiera rozbudowaną listę literatury przedmiotu” (s. 111).

Co się tyczy ośrodka włoskiego, to za dwie najważniejsze próby stworzenia ogólnej historii muzyki autor monografii uznał *Historia musica* (Perugia 1695) Giovanniego Andrei Bontempiego oraz monumentalną, nieukończoną *Storia della musica*

Giovanniego Battisty Martiniego (Bolonia 1757–81). Treść pierwszej z wymienionych prac wypełnia wykład na temat rozwoju myśli teoretyczno-muzycznej. Trzypięciotomowa rozprawa Martiniego natomiast obszernie omawia historię kultury hebrajskiej i greckiej. Dla późniejszych historiografów, zwłaszcza Forkela i Burneya, który z Padre Martinim utrzymywał obszerną korespondencję, stała się podstawowym źródłem wiedzy dotyczącej powyższych zagadnień. Tom czwarty, który traktować miał o historii rozwoju chorału i polifonii średniowiecza, zachował się jedynie we fragmentarycznym rękopisie. Na ten temat Padre Martini prowadził korespondencję z Martinem Gerbertem, z którym wymieniał się wynikami badań (s. 59–61, 79–84).

W literaturze muzykologicznej przeprowadzane są różne klasyfikacje rozpraw historycznych opublikowanych w okresie od końca XVII do początku wieku XIX. Marek Nahajowski wysunął propozycję podziału na pięć kategorii (s. 49–51). Pierwszą tworzą trzy najstarsze „ogólne historie muzyki” (Printz, Bontempi, Bonnet-Bourdelot). Są to prace pionierskie o charakterze kompilacyjnym, stanowią bowiem syntezę informacji z pism innych autorów. Do drugiej kategorii zaliczone zostały prace badaczy związanych z Akademią Francuską (Pierre-Jean Burette) oraz prace autorów znanych słowników muzycznych (Sébastien de Brosard, Jean-Jacques Rousseau). Do trzeciej kategorii autor zakwalifikował „historie niedokończone” (Padre Martini), opracowania poświęcone wybranemu zagadnieniu (Marpurg, Gerbert) oraz prace stanowiące rodzaj syntezy wzbogaconej autorskimi rozważaniami teoretycznymi (Caffiaux, Blainville). Czwartą kategorię stanowią według autora trzy największe prace historiograficzne autorstwa Hawkinsa, Burneya i Forkela, które w dużej mierze oparte są na badaniach źródłowych i stanowią podsumowanie stanu wiedzy na temat dziejów muzyki w końcu wieku XVIII. W piątej grupie znalazły się

prace o charakterze przyczynkowym lub popularyzatorskim (m.in. Johann Adolf Scheibe, Peter Prellieur, Antonio Eximeno y Pujades, la Borde, Christian Kalkbrenner, Christian Friedrich Daniel Schubart). Autorzy tych prac rozważania nad historią muzyki prowadzili w ramach innych zagadnień, np. teorii muzyki.

Dokonana przez Marka Nahajowskiego klasyfikacja nie budzi zastrzeżeń, ale rozważyć można, czy rozprawa *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae* Gerberta nie powinna, obok dzieł Hawkinsa, Burneya i Forkela, zostać zaliczona do kategorii czwartej. Nie jest to wprawdzie obszerna rozprawa, lecz ma istotną wartość naukową. Opracowując swój traktat na podstawie tekstów źródłowych, Gerbert położył podwaliny pod naukowe badania historyczne, a jego dzieła do dziś stanowią wartościowy materiał historycznomuzyczny dla badaczy chorału. Na marginesie zauważyć można, że *Allgemeine Geschichte der Musik* Forkela jest dziełem nieukończonym, a zatem powinna zostać zakwalifikowana do trzeciej grupy prac.

Zasadniczą część omawianej monografii otwiera rozdział trzeci („Koncepcje dziejów muzyki w XVIII wieku”, s. 129–174), w którym autor rozpatrzył trzy zagadnienia. Pierwsze z nich dotyczy toczącej się w wieku XVIII żywej dyskusji, której przedmiotem była próba znalezienia odpowiedzi na pytanie o genezę muzyki i jej pierwotny kształt. Drugie zagadnienie związane jest z osiemnastowiecznymi koncepcjami periodyzacji dziejów muzyki. W wieku XVII wyróżniano dwie epoki historyczne: starożytną oraz współczesną, której początek liczone od okresu działalności Guidona z Arezzo. Zdaniem Marka Nahajowskiego twórcą nowej, ważnej koncepcji periodyzacyjnej był Athanasius Kircher. W *Musurgia universalis* odszedł on od podziału na dwie epoki i wyodrębnił okres, który nazwał *musica antiquo-moderna*. Koncepcję Kirchera przejął i nieco zmodyfiko-

wał Sébastien de Brossard w *Dictionnaire de la musique* (Paryż 1703). W hasle „Musique” wydzielił on trzy epoki historyczne: *musica antiqua* (starożytność), *musica antiquo-moderna* (od roku 1024) oraz *musica moderna*. Ta ostatnia epoka rozpoczęła się według Brossarda w l. 1640–50. Jak wskazuje Nahajowski, jest to czas powstania opery w Wenecji, przybycia Jeana-Baptiste’a Lully’ego do Francji oraz krystalizacji systemu dur-moll (s. 146–147).

Zdaniem Warrena D. Allena¹², pierwszym historiografem, który przeprowadził bardziej szczegółową periodyzację dziejów muzyki, był Jacques Bonnet-Bourdelot (s. 145). Jednakże, jak trafnie zauważył Nahajowski, wywody Allena nie odnoszą się do pracy francuskiego teoretyka, lecz do *Historische Beschreibung* W.C. Printza. W rzeczywistości amerykański muzykolog przytoczył periodyzację dziejów muzyki dokonaną właśnie przez tego niemieckiego teoretyka, który w dziejach muzyki wydzielił dziewięć okresów: 1. od stworzenia świata do Potopu, 2. od Potopu do panowania Salomona, 3. od panowania Salomona do działalności Pitagorasa, 4. od działalności Sokratesa do narodzin Chrystusa, 5. od narodzin Chrystusa do pontyfikatu Grzegorza Wielkiego, 6. od pontyfikatu Grzegorza Wielkiego do św. Dunstana, 7. muzyka XI–XVI w., 8. muzyka XVII w., 9. muzyka współczesna – przełomu XVII i XVIII w. (s. 145).

Trzecie podjęte w tym rozdziale zagadnienie dotyczy pojawiającego się na marginesie głównego nurtu osiemnastowiecznych badań muzykologicznych tematu pozaeuropejskich kultur muzycznych, przede wszystkim starożytnego Izraela i Chin. Szczególnie znaczenie miały studia nad kulturą hebrajską, w której niektórzy badacze, m.in. Padre Martini, Gerbert i Forkel, dopatrywali się źródeł chorału (s. 236–237).

W ostatnich trzech rozdziałach książki Marek Nahajowski przedstawił osiemna-

12 Por.: W.D. Allen, *Philosophies of Music*, s. 48.

stowieczną refleksję nad dziejami muzyki zgodnie z ujęciem periodyzacyjnym na *musica antiqua*, *musica antiquo-moderna* oraz *musica moderna*.

Rozdział czwarty nosi tytuł „Musica antiqua – Starożytna Grecja” (s. 175–225). Zainteresowanie muzyką antycznej Grecji, które zrodziło się w renesansie, w wieku XVIII nie osłabło. W tym czasie głównym ośrodkiem prac badawczych nad kulturą starożytną była Francja. Z dorobku naukowego badaczy francuskich, którzy dokonali pierwszych transkrypcji utworów greckich, czerpali historiografowie angielscy i niemieccy (s. 175).

Prace badawcze nad muzyką antyczną koncentrowały się wokół czterech głównych zagadnień. Pierwsze z nich dotyczyło toczącego od czasów renesansu sporu o wyższość kultury starożytnej nad współczesną (lub odwrotnie). Na przełomie wieków XVII i XVIII ożywiona polemika na ten temat miała miejsce we Francji (*Querelle des anciens et des modernes*). Jak informuje Nahajowski, we francuskiej debacie tematyka muzyczna, w porównaniu np. z kwestiami literackimi, nie odgrywała dużej roli. Do aktywnych uczestników *Querelle*, którzy szerzej odnieśli się do kwestii muzycznych, należeli Charles Perrault oraz François de Châteauneuf¹³. Do dzieł obu autorów odwoływali się m.in. Burney i Forkel. Przedmiotem muzycznego sporu między „starożytnikami” a „nowożytnikami” była przede wszystkim kwestia teorii etosu i siły emocjonalnego wpływu muzyki na słuchacza. Jak czytamy w omawianej książce, w wieku XVIII przeważał pogląd o wyższości muzyki współczesnej nad starożytną. Wielu historiografów przyznawało jednak, że dokonanie obiektywnej oceny estetycznej utworów greckich jest rzeczą niemożliwą. Od sporu

zwolenników obu kierunków odcinali się uczeni niemieccy (Marpurg, Forkel), którzy w sposób obiektywny opisywali antyczne koncepcje dotyczące teorii etosu (s. 176–189). Drugim zagadnieniem, podejmowanym przede wszystkim przez historiografów niemieckich (Printz, Marpurg), była próba określenia chronologii odległych wydarzeń i opowieści mitologicznych, które jeszcze w I poł. XVIII w. traktowane były jako opis faktów historycznych. W drugiej połowie stulecia większość badaczy zrezygnowała z prób rekonstruowania chronologii wydarzeń mitycznych, traktując je wyłącznie w kategoriach opowieści baśniowych (s. 190–199). Trzecim rozpatrywanym zagadnieniem była grecka teoria muzyki (*harmoniai*, modi, współbrzmienia, rytm). Czwarty nurt badań stanowiły próby transkrypcji utworów greckich (s. 199–225).

Rozdział piąty pt. „Musica antiquo-moderna. W kręgu modalności europejskiej” (s. 227–300) poświęcony jest rozwojowi muzyki od chwili narodzin chorału aż po czas powstania opery i *seconda pratica*. Elementem scalającym okres *antiquo-moderna* był system modalny. W ramach tej epoki Hawkins i Burney wydzielili trzy kręgi stylistyczne: monofoniczną muzykę średniowiecza (chorał i liryka rycerska), wczesną polifonię (do połowy wieku XV) oraz rozwiniętą polifonię (l. 1450–1600) (s. 227–228). Podział ten przyjął autor dla omówienia zagadnień w dalszej części rozdziału piątego.

Badania nad średniowiecznym repertuarem monodycznym intensywnie rozwijały się we Francji. Studia te motywowane były nie tylko zainteresowaniami historyczno-muzycznymi, lecz także religijnymi (gallikanizm) i ideologicznymi (romanizm). Pogłębione badania historiograficzne chorału podjął wspomniany już Martin Gerbert (s. 232–235). Co się zaś tyczy zagadnienia liryki rycerskiej, to znajomość twórczości trubadurów, truverów i minnesingerów była w wieku XVIII niewielka. Poważne próby analizy stylu muzycznego średnio-

13 Traktat Châteauneufa pt. *Dialogues sur la musique des anciens* (Paryż 1725) we współczesnej literaturze przedmiotu jest dziełem zapomnianym.

wiecznej monodii świeckiej podjęli jedynie Burney i Forkel (s. 240). Także wiedza dotycząca repertuaru wczesnej polifonii była aż do końca wieku XVIII znikoma. Na temat średniowiecznej muzyki wielogłosowej najwięcej informacji przekazał Hawkins w *A General History* (s. 258). Z kolei najbardziej szczegółowe omówienie źródeł teoretycznych wczesnego średniowiecza znajduje się w *Allgemeine Geschichte der Musik* Forkela (s. 254). Lepiej znana była twórczość kompozytorów drugiej połowy XV stulecia, która ukazała się drukiem. Badania nad renesansowym repertuarem polifonicznym intensywnie prowadzone były w Anglii. Jak już wspomniano, Hawkins i Burney w czasie bibliotecznych kwerend zebrali bogaty materiał nutowy. Ponadto dla historiografów ważnym źródłem materiałów muzycznych były traktaty teoretycznomuzyczne, m.in. Glareana (*Dodecachordon*, Bazylea 1547) i Zarlina (*Istitutioni harmoniche*, Wenecja 1558)¹⁴. Marek Nahajowski zamieścił w swojej monografii tytuły przytoczonych przez Hawkinsa, Burneya i Forkela utworów (lub ich fragmentów). Ich autorami byli m.in. Johannes Ockeghem, Josquin des Prez, Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Adrian Willaert, Giovanni Pierluigi da Palestrina,

Cipriano de Rore, Orlando di Lasso, Luca Marenzio, Thomas Tallis, William Byrd i Thomas Morley.

Dla osiemnastowiecznych historiografów charakterystyczne było formułowanie subiektywnych ocen estetycznych omawianych utworów. Ponadto muzykę dawną konfrontowali z muzyką im współczesną. Np. Forkel styl muzyki Obrechta określił jako „majestatyczny”, a twórczość Ockeghema porównał do twórczości Johanna Sebastiana Bacha (s. 288). Można w tym miejscu dodać, że porównanie to wypadło na niekorzyść renesansowego kompozytora.

W zakończeniu rozdziału piątego autor przedstawił stan wiedzy, jakim osiemnastowieczni badacze dysponowali na temat twórczości muzycznej I poł. XVII wieku. Jak czytamy, Hawkins i Burney repertuar wieku XVII znali, paradoksalnie, znacznie słabiej od kompozycji Josquina czy Palestriny. Utwory generacji Claudia Monteverdiego, jak i ówczesne dyskusje na temat *seconda pratica* nie cieszyły się w wieku XVIII żywym zainteresowaniem. Jak pisze Nahajowski, „[...] autorzy, tacy jak Hawkins czy Burney, dostrzegali historyczne znaczenie monodii akompaniowanej i momentu wynalezienia *basso continuo*, lecz utwory z tego okresu traktowali w kategorii eksperymentu, a zwiasunów prawdziwie nowego stylu doszukiwali się w kompozycjach Cavallego, Stradelli, Corellego i Lully'ego” (s. 12–13).

W rozdziale szóstym, „Musica moderna. W poszukiwaniu wyznaczników muzycznej współczesności” (s. 301–361), autor przedstawił poglądy osiemnastowiecznych historiografów na temat twórczości im współczesnej. Rozdział otwierają rozważania dotyczące aktualnych wówczas dyskusji na temat tonalności i modalności. Dla słuchaczy epoki Oświecenia bowiem jednym z wyznaczników *musica moderna* był system dur-moll. Jak pisze autor, „[...] utwory epoki Monteverdiego pod wieloma względami brzmiały w uszach ludzi przywykłych do języka dźwiękowego kompozycji Lully'ego,

14 Hawkins przytoczył utwór Jacoba Obrechta, który Ambrosius Wilphlingseder (Wilflingseder) zamieścił w traktacie pt. *Erotemata musices practicae* (Nürnberg 1563). Wbrew temu, co napisał Marek Nahajowski (s. 268), traktat ten znany jest we współczesnej literaturze muzykologicznej, podobnie jak znana jest postać Bogentantusa, którego nazwisko pojawia się w pracy Caffiaux (s. 265 w omawianej pracy), por. np.: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, t. VIII, cz. I, red. Theodor Göllner, Klaus Wolfgang Niemöller, Heinz von Loesch, Darmstadt 2003, passim; Heinz von Loesch, „Wilflingseder, Ambrosius”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, red. Ludwig Finscher, t. 18, t. XVII, Kassel 2007, szp. 929–930; Thomas Schmidt-Beste (Heinrich Hüschen), „Bogentantz, Bernhard”, w: *ibid.*, t. 3, Kassel 2000, szp. 233–234.

Corellego i Händla nie mniej archaicznie niż msze i madrygały Orlanda di Lasso czy Gesualda da Venosa” (s. 228). Odniesienia do systemu dur-moll jako jedyne obowiązującego w muzyce „współczesnej” najwcześniej, bo już w latach osiemdziesiątych XVII stulecia, pojawiły się w teorii francuskiej (Jean Rousseau, Marc-Antoine Charpentier). Ugruntowanie systemu tonalnego nastąpiło w pracach Charles’a Massona (*Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Paryż 1694) i Jeana-Philippe’a Rameau (*Traité de l’harmonie*, Paryż 1722). Według Marka Nahajowskiego interesujący jest fakt, że w wieku XVII badacze angielscy, w przeciwieństwie do teoretyków z kontynentu, właściwie nie podejmowali tematu modalności i zagadnienia skal (s. 308)¹⁵. Przywołał on ważny w historii teorii muzyki traktat pt. *The Modern Musick-Master* (Londyn 1730) autorstwa Petera Prelleura, który tonalność postrzegał jako wyznacznik stylu kompozycji współczesnych, a dzieje muzyki periodyzował według trzech systemów dźwiękowych: greckiego, guidonowskiego (modalność) i współczesnego (dur-moll, chromatyka) (s. 309).

W dalszej części rozdziału autor opisał proces kształtowania się mitu wielkich kompozytorów, których uważano za twórców nowego stylu, a byli nimi Francesco Cavalli, Giacomo Carissimi, Alessandro

Stradella, Jean-Baptiste Lully i Arcangelo Corelli. Rozdział zamykają refleksje dotyczące postrzegania przez muzykografów twórczości muzycznej I poł. XVIII wieku. Według Burneya był to okres klasycznej świetności muzyki, któremu nadał miano „Augustian Age”. Najwyżej cenił on włoską operę *seria* oraz kompozycje instrumentalne twórców generacji Händla. Jak czytamy w omawianej książce, Burney był jedynym osiemnastowiecznym historiografem, który podjął się opisu przemian estetyki muzycznej, jakie dokonały się w wieku XVIII (na ten temat s. 328–361).

Zakończenie stanowi zwięzłe podsumowanie zawartych w monografii rozważań autora. Wspomnę tylko, że do najważniejszych osiągnięć osiemnastowiecznej historiografii Marek Nahajowski zaliczył dokonanie pierwszych transkrypcji utworów starożytnej Grecji (Burette), zgromadzenie zabytków średniowiecznej liryki rycerskiej (Anne-Claude-Philippe de Caylus, la Borde) i przywrócenie pamięci na temat polifonii renesansowej (Padre Martini, Giuseppe Paolucci, Hawkins, Burney).

Książkę Marka Nahajowskiego czyta się z dużym zainteresowaniem. Jest to praca erudycyjna, która imponuje bogactwem treści. W trakcie swoich rozważań autor przywołuje obszerną literaturę nie tylko muzyczną, lecz także dotyczącą innych dziedzin humanistyki. Uznanie budzi szeroka podstawa źródłowa. Nahajowski, w przeciwieństwie np. do Burkharda Meischeina i Christiane Marianne Vorster, autorów ważnych i cennych prac z zakresu muzycznej historiografii, nie ograniczył się tylko do rozpatrzenia dzieł niemiecko- i angielskojęzycznych, lecz uwzględnił także pisma autorów francuskich i włoskich. Omawiana monografia jest wartościowym uzupełnieniem dotychczasowego stanu wiedzy na temat muzycznego dziejopisarstwa. Cennym wkładem autora jest dotarcie do dzieł dzisiaj zapomnianych, m.in. traktatów Philippe’a-Josepha Caffiaux i François de Châteauneufa. Ważnym

15 Jak napisał Barry Cooper, w Anglii, w przeciwieństwie do większości krajów kontynentalnych, praktyka śpiewania chóru gregoriańskiego została w wieku XVII zaniechana. A zatem opis tonów kościelnych stał się dla muzyki praktycznej zbędny. Do nielicznych siedemnastowiecznych autorów angielskich, którzy opisali system modalny, należeli Thomas Morley i Christopher Simpson. W wieku XVIII jedynym teoretykiem, który opisał teorię modalną, ale w formie unowocześnionej, był Johann Christoph Pepusch, por.: Barry Cooper, „Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhundert”, w: *Geschichte der Musiktheorie*, t. 9, red. Frieder Zaminer, Darmstadt 1986, s. 141–314, tu s. 200, 264.

elementem monografii jest obszerny wykaz bibliograficzny z podziałem na źródła i opracowania, które oprócz prac w języku polskim obejmują także pozycje obcojęzyczne. Wskazaną przez autora literaturę warto jeszcze uzupełnić o publikacje Jessie Ann Owens, Olivera Wienera, Andrew Kirkmana oraz Lawrence'a F. Bernsteina¹⁶.

- 16 Jessie Ann Owens, „Music Historiography and the Definition of «Renaissance»”, *Notes* 47 (1990), s. 305–330; Oliver Wiener, *Apolls musikalische Reisen: zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeinen Geschichte der Musik” (1788–1801)*, Würzburg 2009; Andrew Kirkman, „«Under Such Heavy Chains»: The Discovery and Evaluation of Late Medieval Music before Ambros”, *19th-Century Music* 24 (2000) nr 1, s. 89–112; Lawrence F. Bernstein, „«Singende Seele» or «unsingbar»? Forkel, Ambros, and the

Książka Marka Nahajowskiego jest lekturą godną polecenia nie tylko historykom muzyki, lecz także osobom zainteresowanym kulturą i estetyką wieku XVIII. Trzeba mieć także nadzieję, że monografia zainspirowuje do dalszych badań nad historiografią muzyczną, gdyż jest to wciąż temat niezamknięty. Na pełne i szczegółowe opracowanie czeka m.in. twórczość Martina Gerberta i Philippe'a-Josepha Caffiaux.

Katarzyna Korpany
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

Forces behind the Ockeghem Reception during the Late 18th and 19th Centuries”, *The Journal of Musicology* 23 (2006) nr 1, s. 3–61.

CAROLIN KRAHN, TOPOGRAPHIE DER IMAGINATIONEN.
JOHANN FRIEDRICH ROCHLITZ' MUSIKALISCHES ITALIEN UM 1800
Wien: Hollitzer Verlag, 2021, pp. 416. ISBN 978-3-99012-898-5

How were music and musicians from Italy imagined in Germany around 1800? This core research question is treated by Carolin Krahn in her monograph *Topographie der Imaginationen. Johann Friedrich Rochlitz' musikalisches Italien um 1800*, a publication based on her doctoral dissertation defended in 2017 at the University of Vienna. As the title makes clear, Krahn's work is centred on one particular author, Friedrich Rochlitz, and the discursive web he wove in the public musical life of his time. Rochlitz is best known as editor of the *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), a leading German-language music journal he founded in 1798. The focus of Krahn's monograph appears well chosen: Rochlitz is indeed an extremely interesting case, through which public musical discourses

may be studied in all their complexity, since his writing activities were both diverse and highly influential. Less known and certainly less explored in research are his publications beyond the AMZ: his independent publications in the form of historiographic, theoretical or critical essays and essay collections, music editions, belletristic and epistolary novels, and his activities as editor of culture journals for women and educational texts. One great asset of Krahn's study is that it provides the first comprehensive reading of Rochlitz's publications and private correspondence from a specific perspective, namely, his views on Italian musical culture – a backdrop against which most of his aesthetic goals were argued and reinforced. Among the key results of Krahn's analysis in this regard is the identification of Italy as