

Historyzm stosowany. VI Symfonia „Historyczna” (1839) Louisa Spohra w kontekście XIX-wiecznych periodyzacji dziejów muzyki

RYSZARD DANIEL GOLIANEK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi · ✉ degol@amu.edu.pl

Kategoria historyzmu wydaje się jednym z bardziej interesujących, a jednocześnie ważnych i brzemiennych w skutki nurtów XIX-wiecznej świadomości muzycznej. Słynne berlińskie wykonanie *Pasji według świętego Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha w 1829 roku pod dyrekcją Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego stało się momentem przełomowym w traktowaniu przeszłości muzycznej, co przełożyło się w praktyce koncertowej na coraz częstsze sięganie po dawne kompozycje i wprowadzanie ich do repertuaru. W latach 30. XIX wieku znacząco wzrosła w Niemczech popularność muzyki dawnej — wówczas, oprócz koncertów z utworami nowymi, zaczęto prezentować publiczności także koncerty z repertuarem historycznym. Ośrodkiem przodującym pod tym względem stał się Lipsk, gdzie pod kierunkiem Mendelssohna od 1838 roku organizowano regularne Gewandhauskonzerte, podczas których wykonywano dzieła Bacha, Händla, a także Glucka i Mozarta¹. To zainteresowanie przeszłością przełożyło się także na powstającą wówczas twórczość muzyczną, a niedługo później zaowocowało powstaniem ruchu cecyliańskiego i tendencją do tworzenia dzieł religijnych w duchu muzyki dawnej. Świadomość historyczna miała

¹ Bert Hagels, *Vorwort*, w: Louis Spohr, *Historische Sinfonie G-dur op. 116 (Sinfonie Nr. 6)*, ed. ca 1840, red. Bert Hagels, Berlin 2010, s. VII.

też swoje oczywiste konsekwencje w historiografii muzycznej, w opisie dziejów muzyki i ich periodyzacjach.

Celem niniejszych rozważań jest analiza XIX-wiecznej świadomości dotyczącej historii muzyki, a dokładniej mówiąc — próba prześledzenia relacji pomiędzy jej aspektem praktycznym a teoretycznym. Praktyczny stosunek do przeszłości unaoczniają dzieła muzyczne, w których kompozytorzy odnosili się w zamierzony sposób do muzyki dawnej, sięgając niejednokrotnie po środki stylizacyjne i archaizacyjne, teoretyczny zaś — ujęcia historyków muzyki dokonujących periodyzacji dziejów. O ile stosunkowo nietrudno zrekonstruować poglądy teoretyczne, jako że w piśmiennictwie muzycznym analizowanego okresu pojawiło się przynajmniej kilka propozycji periodyzacyjnych², o tyle znacznie trudniej odnaleźć dzieła kompozytorskie, których twórcy pokusiliby się — w wymiarze praktycznym, dźwiękowym — o zaprezentowanie poglądów dotyczących przeszłości muzycznej. Próba ukazania etapów czy faz historii muzyki musiałaby się w takim przypadku wiązać z włączeniem elementu stylizacji czy nawiązania do technik kompozytorskich kilku różnych epok. Jak można się spodziewać, podejście takie prowadziłoby nieodłącznie do problemów z zachowaniem jedności stylistycznej całego utworu.

Jednak w repertuarze niemieckiej symfoniki XIX-wiecznej istnieje kompozycja, która doskonale odpowiada zamierzeniom podjętym w niniejszych rozważaniach. Wśród dziewięciu ukończonych symfonii Louisa Spohra (1784–1859), wybitnego twórcy wczesnoromantycznej muzyki niemieckiej, znajduje się *VI Symfonia*, określona przez kompozytora mianem „Historycznej” (*Historische Symphonie*). To zapomniane dzieło, wykonane po raz pierwszy w Londynie 6 kwietnia 1840 roku, prezentuje bardzo interesujący przejaw refleksji nad terażniejszością i przeszłością muzyczną, bowiem każda z jego części utrzymana jest w innym stylu kompozytorskim, stanowiącym nawiązanie do określonych momentów historii muzyki. Dodatkowo autor wskazał w tytułach poszczególnych części nazwiska twórców, których styl próbował naśladować, wpisał również orientacyjne daty panowania poszczególnych stylów, stanowiące dla niego wzorzec

2 Będzie o nich mowa w dalszej części niniejszego artykułu.

i punkt odniesienia. *Symfonia historyczna* może więc być atrakcyjnym przedmiotem refleksji badawczej, zwłaszcza gdy skonfrontować wynikające z niej rozumienie etapów historycznych z ówczesnymi periodyzacjami dziejów twórczości kompozytorskiej i sytuacją estetyczną muzyki niemieckiej około 1840 roku.

Louis Spohr był ważnym przedstawicielem wczesnoromantycznej opery niemieckiej, autorem jednej z pierwszych oper faustowskich (*Faust*, 1813, nowa wersja 1852), twórcą, który wraz z Carlem Marią von Weberem wprowadził recytatywy do opery niemieckiej (*Jessonda*, 1822), zwolennikiem fantastycznych, typowo romantycznych wątków tematycznych w dziełach scenicznych (*Der Berggeist*, 1824; *Der Alchymist*, 1830). Ta otwartość na nowe nurty problemowe i ideologie romantyczne szła jednak u niego w parze ze stosunkowo zachowawczym stylem muzycznym, w którym zasadniczy punkt odniesienia wyznaczała estetyka *Hochklassik*, a zwłaszcza twórczość Mozarta. Tym samym można go uznać — podobnie jak Mendelssohna czy Webera — za przedstawiciela pierwszej fazy romantyków w muzyce niemieckiej, określanych w podręcznikach historii muzyki jako twórców „romantyzmu historycznego” czy „romantyzujących klasyków”³. Zainteresowania muzyką dawną zaznaczyły się u Spohra stosunkowo wcześniej: już w 1822 roku założył w Kassel „Cäcilienverein”, chór amatorski, który wykonywał dzieła kompozytorów XVII- i XVIII-wiecznych, w tym także zapomniane wówczas motety Johanna Sebastiana Bacha⁴.

W dziedzinie muzyki symfonicznej Spohr postępował w ślad za Mozartem i Beethovenem, a jego kolejne dzieła z tego kręgu cechowała wyraźna

3 Ujęcia te były bardzo charakterystyczne w publikowanych w XX wieku pracach syntetycznych z historii muzyki, takich jak: Karl Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen 1980 (pierwsze wydanie w 1953 roku) czy Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1997 (pierwsze wydanie w 1941 roku). W nowszych opracowaniach dotyczących historii muzyki można dostrzec wyraźną rezygnację z terminów ‘klasycyzm’ i ‘romantyzm’, co wyraźnie widać chociażby w tytułach tomów w serii „Neues Handbuch der Musikwissenschaft”, autorstwa Carla Dahlhausa, takich jak *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Laaber 1985) czy *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber 1988), w których nie pojawiają się określenia dotyczące nazwy okresu muzycznego.

4 Helmut Peters, *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr (1784–1859) mit einer Auswahlbibliographie zu Leben und Schaffen*, Braunschweig 1987, s. 23.

zgodność z ideą klasycznej symfonii, co objawiało się w układzie architektonicznym oraz konstrukcji utworów, ich stylu i charakterze. Począwszy od *IV Symfonii* „*Die Weihe der Töne*”, stworzonej w 1832 roku, kompozytor chętnie zaczął wprowadzać pozamuzyczne tytuły utworów. W owej *IV Symfonii* — o dość podniosłej idei metafizycznej — znalazły się także (w częściach trzeciej i czwartej) stylizacje Bachowskich preludiów chorałowych sugerujące szczególne miejsce sztuki lipskiego kantora w dziejach muzyki⁵. Samą obecność takich tytułów wypada jednak wiązać w większym stopniu z ideą utworów charakterystycznych (*Charakterstück*) w duchu Ludwiga van Beethovena czy Roberta Schumanna, niż z zaproponowaną przez Hectora Berliozę i twórców szkoły nowoniemieckiej estetyką muzyki programowej⁶. W takich dziełach jak *VII Symfonia* „*Irdisches und Göttliches im Menschenleben*” czy *IX Symfonia* „*Die Jahreszeiten*” opis i marlarstwo dźwiękowe dominują bowiem nad typowymi dla idei muzyki programowej narracją i reprezentacją muzyczną.

Także i *Symfonia historyczna w stylu i charakterze czterech różnych epok* (*Historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*) op. 116, jak zatytułował Spohr swoją *VI Symfonię*, ukończona w sierpniu 1839 roku, może być traktowana jako wyraźny przykład takiego utworu charakterystycznego, gdyż twórca w ewidentny sposób starał się nie tyle zbudować jakąś spójną całość czy ciąg wyrazowy, co raczej pragnął zarysować w poszczególnych częściach kompozycji odrębne fazy czy etapy historii muzyki. Klasyczny model symfonii stał się więc okazją do przedstawienia autorskiego wyobrażenia dotyczącego istotnych momentów w dziejach muzyki. W partyturze zawarte zostały następujące oznaczenia, precyzujące odniesienia czasowe dla stylu kolejnych części utworu:

Erster Satz: Bach-Händel'sche Periode 1720,

Adagio: Haydn-Mozart'sche Periode 1780,

5 A. Peter Brown, *The Symphonic Repertoire*, vol. III, part A: *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930, Germany and the Nordic Countries*, Bloomington 2007, s. 104.

6 Na temat pojęcia charakterystyczności por. Carl Dahlhaus, *Charakterystyczność jako kategoria estetyki XIX w.*, w: idem, *Idea muzyki absolutnej*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 191-207.

Scherzo: Beethoven'sche Periode 1810,

Finale: Allerneuste Periode 1840⁷.

Czteroczęściowy układ symfonii w zewnętrznych rysach nawiązuje do typowej budowy cyklu symfonicznego w okresie klasyczno-romantycznym, z wyjątkiem części pierwszej, której budowa nie opiera się na zasadzie formy sonatowej, lecz wynika z zestawienia czterech ogniw o zróżnicowanym tempie i charakterze (7-taktowy wstęp powolny *Largo grave* — *Allegro moderato* — *Pastorale* w metrum $\frac{3}{8}$ — *Tempo I* [*Allegro moderato*]), wykazujących związek z uwerturą francuską⁸. Przejawy nawiązania do tego gatunku i ogólnej stylistyki muzyki około 1720 roku w części pierwszej symfonii można dostrzec w typie i charakterze basu przypominającego barokowe *basso continuo*, w zastosowanych rytmach punktowanych i trylach w odcinku *Largo grave*, w wykorzystaniu — na wzór Bacha — polifonii i techniki fugowanej w *Allegro moderato* oraz w ukształtowaniu odcinka *Pastorale* w sposób typowy dla tego typu przebiegów np. w operach i oratoriach Händla. Zasadniczo odmiennymi elementami pozostają instrumentacja i stosunkowo masywna faktura.

Stylizacja mozartowska w części drugiej wykazuje bezpośrednio wzorowanie się na wolnej części *Symfonii Es-dur* KV 543 (z 1788 roku) Wolfganga Amadeusza Mozarta, na co wskazuje przejście samego pomysłu tematycznego i ukształtowanie linii melodycznej. Sposób przeprowadzenia materiału cechuje aktywizacja wszystkich grup instrumentów. Z kolei beethovenowskie w założeniu *Scherzo*, kojarzące się z trzecią częścią *Eroiki* (1804), zostało zdominowane jednolitym typem ruchu realizowanym w ostinatowych przebiegach partii trzech kotłów. Przeciwstawienie odcinków utrzymanych w *piano* i *forte*, realizowane także poprzez dobór instrumentacji, przypomina *Scherzo* z *VII Symfonii* (1812) Beethovena, zaś obecność czterech rogów wiąże się z orkiestracją jego *IX Symfonii* (1824).

7 Louis Spohr, *Historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* op. 116, Wien ca. 1842.

8 A.P. Brown, *The Symphonic Repertoire*, op. cit., s. 105. Cytowany tekst Browna zawiera też drobiazgową analizę utworu ze wskazaniem możliwych wzorców, po jakie sięgał Spohr w poszczególnych częściach symfonii.

Natomiast charakter finałowej części *Symfonii historycznej*, *Allegro vivace*, będącej przejawem stylu muzyki „czasów najnowszych”, wskazuje na chęć zaprezentowania aktualnych pod koniec lat 30. XIX wieku tendencji do epatowania siłą brzmienia i masą faktury orkiestrowej. Spohr — kompozytor o upodobaniach klasycznych i zachowawczej postawie estetycznej — w sposób dość krytyczny prezentuje tu ówczesną muzykę współczesną, w poniekąd ironicznej postaci, konstatuując odejście od zasad klasycznych panujących dotychczas w twórczości kompozytorskiej. Pełna obsada orkiestry symfonicznej, z takimi instrumentami jak flet piccolo, cztery rogi, trzy puzony oraz perkusja (kotły, trójkąt, werbel, talerze i wielki bęben), zdradza związek z muzyką Schumanna, a zwłaszcza Berlioza⁹.

W takim kształcie utwór ma charakter kompozycji polistylistycznej lub też — co wydaje się bardziej odpowiednim stwierdzeniem — w każdej z części symfonii zaznacza się odrębny typ zastosowanych środków stylizacyjnych. O ile jednak w trzech pierwszych częściach dominuje szacunek wobec twórców przeszłości, wymienianych zresztą z nazwisk, o tyle finał stanowi dźwiękową konstatację na temat swoistego upadku sztuki muzycznej w nowych czasach, o czym świadczy ironiczny, parodystyczny charakter finału, odmienny od poważnych stylizacji części poprzednich. W całości można uznać tę kompozycję za przejaw zainteresowania przeszłością, ciekawy przypadek XIX-wiecznego „historyzmu stosowanego” rozumianego nie tylko jako przywrócenie do życia muzycznego dzieł dawnych, ale także jako tworzenie dzieł nowych, w których ma miejsce twórcze wykorzystanie elementów przeszłości.

9 Niektórzy badacze dostrzegają w ostatniej części *Symfonii historycznej* także inne nawiązania. Helmut Peters zauważa, że „Spohr w tytule ostatniej części nie podaje żadnych nazwisk kompozytorów, a tym samym — zgodnie z jego zamierzeniem — finał stanowi parodię Berlioza, Spontiniego, Meyerbeera i innych” („Spohr nennt im letzten Satz keine Komponistennamen und so stellt wohl das Finale gemäß seiner Zielsetzung eine Parodie auf Berlioz, Spontini, Meyerbeer usw. dar”). Zob. Helmut Peters, *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr*, op. cit., s. 34. Również Bert Hagels zwraca uwagę na problematyczny charakter finału wynikający z faktu, że charakteryzująca go intencja satyry czy ironii nie pasuje do wydzwieku poprzedzających części symfonii, którym nie towarzyszyło takie nastawienie. Bert Hagels, *Vorwort*, w: Louis Spohr, *Historische Sinfonie G-dur op. 116*, op. cit., s. XXIII.

Jednak *Symfonia historyczna* wydaje się interesująca nie tylko z powodu tych nawiązań i stylizacji. Zaproponowaną przez Spohra sekwencję stylów historycznych w muzyce można przecież interpretować jako jego stanowisko w zakresie rozumienia dziejów muzyki, a następstwo czasowe i zmienność techniki kompozytorskiej uznać za autorską, Spohrowską periodyzację muzyki. Można przypuszczać, że wybrane przez kompozytora daty, zaznaczone w symfonii przy tytułach poszczególnych części, wskazują na te momenty z dziejów muzyki, w których istota i specyfika danego stylu zostały już osiągnięte w pełni, zyskując także znaczenie reprezentatywnych dla muzyki danego czasu rozwiązań technicznych i estetycznych. Wyróżnione w partyturze lata byłyby więc w takim rozumieniu punktami szczytowymi określonych tendencji w muzyce. Można je zrekonstruować następująco:

1720 — moment dojrzałej twórczości Bacha i Händla (obaj urodzeni w 1685 roku), czas ugruntowania się stylu dur-moll (traktat Jean’a-Philippe’a Rameau o harmonii z 1722 roku). W XX-wiecznych ujęciach periodyzacyjnych (takich autorów jak Manfred Bukofzer czy Suzanne Clercx) czasy te łączone są z późną fazą baroku (1680–1730), jednak w perspektywie Spohra za bardziej prawdopodobny zasięg tego stylu wypadaloby przyjąć lata do około 1750–1760, czyli do momentu śmierci Bacha (1750) i Händla (1759).

1780 — ukształtowanie się stylu *Hochklassik* w muzyce, czas związany z ewolucją stylu kwartetowego (*Kwartety Rosyjskie* op. 33, 1781) i symfonicznego (*Symfonie Paryskie*, 1785–1786) Josepha Haydna, a zwłaszcza z okresem wiedeńskim w życiu i twórczości Mozarta (od 1781) znaczącym wykształceniem wysoce indywidualnego i idiomatycznego stylu. Ta szczytowa faza klasycyzmu trwała jeszcze w pierwszych dwóch dekadach XIX wieku, jednak w rozumieniu Spohra działalność Beethovena rozwijana już po śmierci Mozarta (1791) i Haydna (1809) stanowiła odrębną fazę w historii muzyki.

1810 — w tym czasie najważniejszym twórcą pozostawał Beethoven, który rozwinął idiomatyczny styl już około 1800 roku. We współczesnych periodyzacjach — np. w *The New Oxford History of Music* — z tego powodu

wyróżniana jest odrębna faza w historii muzyki (tom 8: *The Age of Beethoven: 1790–1830*¹⁰).

1840 — to moment komponowania symfonii przez Spohra (1839) wywołujący poczucie zasadniczej zmiany stylistycznej po okresie beethovenskim. Można sądzić, że ta zmiana nastąpiła około roku 1830, kiedy pojawił się nowy styl, identyfikowany z kompozycjami symfonicznymi Mendelssohna i Schumanna, a zwłaszcza Berlioza, którego *Symfonia fantastyczna* miała premierę właśnie w tym roku. Ten styl zdominował estetykę muzyczną lat 30. i 40., co znajduje potwierdzenie we współczesnych periodyzacjach historii muzyki XIX wieku¹¹.

Symfonia historyczna zawiera więc autorską propozycję Spohra dotyczącą periodyzacji historii muzyki, choć wyróżnione punkty kulminacyjne poszczególnych faz nie w pełni zaaprobowaliby współcześni badacze. By ocenić, na ile takie ujęcie odpowiadało ówczesnej historiografii muzycznej, wypada skonfrontować propozycję Spohra z teorią muzyki jego czasów — z pochodzącymi z lat 30. i 40. XIX wieku ujęciami niemieckich historyków muzyki. W kręgu niemieckojęzycznym można wskazać na kilka prac pochodzących z omawianego okresu — w kolejności chronologicznej byłyby to następujące rozprawy:

Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* (1834),

Johann Gottlieb [Amadeus] Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden* (1836),

Adolf Bernhard Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (1841),

Ferdinand Adolf Gelbcke, *Classisch und Romantisch. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung der Musik unserer Zeit* (1841),

10 *The Age of Beethoven, 1790–1830* (*The New Oxford History of Music*, t. 8), red. Gerald Abraham, Oxford 1982.

11 Choć już w latach 60. XX wieku Friedrich Blume i Zofia Lissa zaproponowali połączenie klasycyzmu z romantyzmem muzycznym w jedną epokę klasyczno-romantyczną, a w nowszej literaturze przedmiotu ma miejsce dążenie do unikania nadawania określeń poszczególnym fazom w historii muzyki, to jednak cezura, jaka zaznaczyła się w stylistyce muzycznej około 1830 roku, jest konstatawana dość powszechnie. Ten okres wcześniej zamyka śmierć Beethovena (w 1827 roku) i Schuberta (w 1828 roku).

Karl Franz Brendel, *Grundzüge der Geschichte der Musik* (1848),
August Kahlert, *Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik*
(1848),

Karl Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und
Frankreich* (1852).

Za najpełniejszą i najbardziej szczegółową trzeba uznać pierwszą z nich, autorstwa Raphaela Georga Kiesewettera, która stanie się w niniejszych rozważaniach zasadniczym kontrapunktem dla idei Spohra i związków pomiędzy jego twórczością kompozytorską a refleksją historiograficzną tamtych czasów. Pozostałe wymienione prace wydają się przydatne do zarysowania sposobu pojmowania XIX-wiecznej historiografii muzycznej i stworzenia kontekstowego ujęcia świadomości historycznej w muzyce pierwszej połowy owego stulecia.

Historyk muzyki Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) był zwolennikiem muzyki dawnej i jednym z pierwszych autorów świadomych wagi dzieł dawnych mistrzów. Od 1816 roku zbierał zabytki nutowe z zamiarem napisania podręcznika historii muzyki, a we własnym domu w Wiedniu urządził w latach 1816–1842 koncerty historyczne (*historische Hauskonzerte*), podczas których prezentowano publiczności kompozycje m.in.: Palestriny, Caldary, Lottiego, J.S. Bacha, Mozarta, wykonywane przez amatorów z kręgu Towarzystwa Przyjaciół Muzyki¹². Największym osiągnięciem Kiesewettera w zakresie studiów nad muzyką była praca *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, w której zaproponował własną periodyzację muzyki rozciągniętą pomiędzy średniowieczem a współczesnością. Spośród wyróżnionych przez autora 17 okresów historycznych, pięć faz (od 13 do 17) odpowiada epoce, o której traktuje *Symfonia historyczna* Spohra:

12 Herfrid Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968, s. 47, 57, 62. W koncertach w domu Kiesewettera w charakterze słuchaczy uczestniczyły osoby z wiedeńskiego towarzystwa (przedstawiciele władz kościelnych i świeckich), kompozytorzy (m.in. Fryderyk Chopin – w grudniu 1830 roku), nauczyciele, naukowcy. Ibidem, s. 65.

Epoche Scarlatti 1680 bis 1725,
 Die Epoche der neuen Neapolitanischen Schule von Leo und Duran-
 te 1725 bis 1760,
 Epoche Gluck 1760 bis 1780,
 Epoche Haydn und Mozart 1780 bis 1800,
 Epoche Beethoven und Rossini 1800 bis 1832¹³.

Podobnie jak dla Spohra, także i dla Kiesewettera epoki w historii muzyki wyznaczone są przez dzieła wybitnych postaci, co należy rozpatrywać w kategoriach popularnej w XIX wieku *Heroengeschichte* podkreślającej rolę dominujących osobistości świata kompozytorskiego. I tak w fazie lat 1680–1725 Kiesewetter zwraca uwagę na wykształcenie się stylu opery neapolitańskiej, w którym procesie zasadnicza rola przypadła działalności twórczej Alessandra Scarlattiego. Ta operowa problematyka determinuje także kolejną fazę historii muzyki, lata 1725–1760. I choć w nazwie tej epoki („Epoka nowej szkoły neapolitańskiej – Leo i Durante”) zwraca uwagę pominięcie nazwisk Bacha i Händla, to przecież nie oznacza to wcale, że autor nie dostrzegał osiągnięć tych wielkich twórców. Wręcz przeciwnie, uważał, że ich dorobek twórczy znacząco wyrasta poza styl epoki i że oni sami swoją twórczością otworzyli i zamknęli osobną epokę¹⁴. Ze względu na dominującą rolę gatunku opery włoskiej w tym systemie periodyzacji uznanie Christopha Willibalda Glucka za głównego przedstawiciela kolejnej epoki stanowi oczywistą konsekwencję całego sposobu myślenia Kiesewettera. Gluck wprowadził wszak zasadniczo nowy porządek do pojmowania opery, a fragmenty jego słynnej przedmowy do *Alcesty*, w której

13 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, Darmstadt 2010 (przedruk wydania z 1846 roku), passim.

14 „[...] kein Land, keine Schule, keine Zeit hat Etwas aufzuweisen, das den Oratorien des Einen [Händels – R.D.G.] und den Fugenwerken des Andern [J.S. Bachs – R.D.G.] auch nur angenähert werden könnte. Sie stehen so einzig, darum aber auch so isoliert da, dass ich es nicht über mich vermocht hätte, sie an der Spitze einer Epoche zu stellen, deren folgende weder als eine Fortsetzung, noch und viel weniger als eine Vervollkommnung der ihrigen angesehen werden könnte; sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen”. R.G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, op. cit., s. 91.

kompozytor określił swoje credo reformatora opery, są dość skrupulatnie cytowane przez Kiesewettera w celu podkreślenia przełomowej roli osiągnięć tego twórcy.

Stosunkowo krótko (na dwóch stronach pracy) została z kolei omówiona epoka Haydna i Mozarta, jednak w tekście jej poświęconym pojawia się dobitne i zdecydowane wyrażone przekonanie autora o absolutnie kluczowym i wzorcowym znaczeniu tych dwóch kompozytorów dla wszystkich kolejnych epok:

[d]zięki Haydnowi i Mozartowi sztuka dźwięków została doprowadzona we wszystkich zakresach do najwyższej doskonałości. Ich styl stał się wyjściowym wzorcem dla wszystkich kompozytorów w Niemczech i Francji; to, co w późniejszym czasie osiąga status dzieła wielkiego i pięknego, bierze swój początek tu właśnie¹⁵.

Dalej zaś pisze Kiesewetter o tym, że epokę Mozarta i Haydna, przy całym szacunku dla wspaniałych osiągnięć nowszych czasów, trzeba z pewnością traktować jako złoty wiek muzyki¹⁶. W ostatniej wyróżnionej fazie, łączącej osiągnięcia Beethovena i Rossiniego, mimo ich przynależności do dwóch kolejnych generacji¹⁷, mistrzostwo tych twórców, zdaniem Kiesewettera, objawiło się w odmiennych dziedzinach twórczości: w sferze muzyki instrumentalnej u Beethovena, a w kręgu operowym — u Rossiniego. W ocenie osiągnięć obu tych twórców autor widzi jednak w większym stopniu rozwinięcie idei Mozarta i Haydna niż stworzenie zasadniczo nowych rozwiązań. Końcowa data 1832 roku wynika z doprowadzenia rozważań nad historią muzyki do czasów współczesnych Kiesewetterowi — pierwsze wydanie jego książki miało miejsce w 1834 roku. Jak zauważa badacz biografii Kiesewettera — Herfrid Kier — w tej ostatniej wyróżnionej przez

15 „Durch Haydn und Mozart war die Tonkunst in allen Fächern zur höchsten Vollkommenheit gediehen; ihr Styl war das ausschliessende Muster für alle Tonsetzer in Deutschland und Frankreich; was die spätere Zeit Grosses und Schönes hervorgebracht, von dort her nimmt es sein Ursprung”. Ibidem, s. 97.

16 „Goldnes Zeitalter”. Ibidem, s. 97.

17 Beethoven urodził się w 1770 roku, Rossini w 1792 roku, stąd debiut pierwszego przypadł na koniec lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku, drugiego zaś – na drugą dekadę XIX wieku.

niego fазie widać jednak przejawy dawniejszego podejścia estetycznego, bo choć autor dostrzega nowatorskie pomysły Beethovena, to nacisk kładzie jednak bardziej na twórczość Rossiniego, widząc w niej kontynuację klasycznej poetyki muzycznej. Z tego samego względu Kiesewetter, wielki zwolennik muzyki Palestriny, z troską i nadzieją odnosił się do rozwoju idei cecylikańskich, widząc w nich możliwość zachowania dawnej muzyki¹⁸.

Zaproponowana periodyzacja dziejów muzyki zdradza dążenie autora do systematyzacji generacyjnej, a zarazem jego przekonanie, że co 20–30 lat następuje jakaś zasadnicza zmiana paradygmatu twórczego i estetycznego. Wyróżnienie pięciu faz w odniesieniu do 150 lat historii muzyki bezpośrednio poprzedzających czas powstania rozprawy wydaje się ujęciem logicznym, acz niepozbawionym autorskiego sposobu oceny zjawisk artystycznych. Wyizolowanie z tego opisu Bacha i Händla oraz uczynienie z twórczości Haydna i Mozarta absolutnego punktu odniesienia dla kolejnych epok to podejście, które jest z jednej strony przejawem kultu geniuszy, tendencji rozwijającej się już od drugiej połowy XVIII wieku i osiągającej w romantyzmie największe nasilenie. Ale z drugiej strony tak mocne wyeksponowanie owych czterech postaci powoduje sytuację, w której osiągnięcia innych twórców zyskują jedynie drugoplanowe i co najwyżej lokalne znaczenie. Interesujące, że w odniesieniu do tych pozostałych kompozytorów interesuje Kiesewettera prawie wyłącznie ich twórczość operowa, co wyraźnie świadczy o preferencjach gatunkowych autora i jego czasów. Z kolei w ocenie miejsca Bacha, Händla, Haydna i Mozarta przynależność gatunkowa ich dzieł zdaje się mieć zdecydowanie mniejsze znaczenie, gdyż właściwie cała ich spuścizna zawiera dzieła wybitne, czego zresztą ów autor nie uzasadnia, przyjmując rozpowszechnione przekonania o pozycji tych kompozytorów w historii muzyki.

Porównanie omówionych propozycji periodyzacyjnych Spohra i Kiesewettera, dotyczących niemalże półtora wieku wcześniejszej historii muzyki, unaocznia szereg elementów podobnych, co może (choć nie musi) sugerować swoistą reprezentatywność takich ujęć. Uwagę zwraca przede wszystkim przekonanie, że każda kolejna generacja kompozytorów

¹⁸ H. Kier, *Raphael Georg Kiesewetter*, op. cit., s. 117–118.

wprowadza odmienne rozwiązania stylistyczne, a czas ich działalności może być traktowany jako odrębna faza w historii muzyki. Takie krótkie odcinki czasowe w ujęciach periodyzacyjnych charakteryzują zwykle stanowiska odnoszące się do historii najnowszej, aktualnej, kiedy nie ujawniają się jeszcze tendencje ogólniejsze i mające dłuższe trwanie. Ale nawet i w dzisiejszej perspektywie obie przedstawione propozycje periodyzacyjne wydają się uzasadnione, choć — rzecz jasna — nazwiska kompozytorów operowych Lea i Durantego nie są traktowane jako reprezentatywne dla współczesnego rozumienia okresu w historii muzyki wiążącego się z drugą ćwiercią XVIII wieku.

Wobec pogłębionej i wnikliwej analizy dziejów muzyki przedstawionej przez Kiesewettera, ujęcia innych autorów wypada traktować jedynie jako propozycje przyczynkarskie i tylko częściowo nadające się do uwzględnienia w zaproponowanej tu perspektywie porównawczej. I tak Johann Gottlieb Wendt, zajmując się w 1836 roku sytuacją muzyki od połowy XVIII wieku do czasów mu współczesnych, koncentruje się głównie na okresie klasycznym, wyznaczonym działalnością trzech twórców: Haydna, Mozarta i Beethovena. Stanowił on punkt odniesienia dla pierwszych dekad XIX wieku, kiedy działali różni twórcy wzorujący się na stylu klasyków wiedeńskich. Wyrażną cezurę autor upatruje około 1830 roku, wskazując na przełomową rolę *Symfonii fantastycznej* Berliozą oraz dzieł fortepianowych Schumanna. Ten obserwowany w jego czasach przełom Wendt wiązał więc z odchodzeniem od idei artystycznych klasyków, ale nie był w stanie scharakteryzować specyfiki i istoty nowego stylu ze względu na brak dystansu czasowego¹⁹.

O cezurze około 1830 roku byli też przekonani inni autorzy. Dla Adolpha Bernharda Marxa przełom ten wiązał się nie tylko z twórczością kompozytorską, ale i z samą teorią muzyki — badacz ten konstatuje przejście od dawnych, klasycznych zasad do propozycji estetycznych znacznie bardziej swobodnych, w których mniej istotne są normy techniki kompozytorskiej, a ważniejszymi elementami stają się ekspresja i efekt. Za ojców-

19 Amadeus [Johann Gottlieb] Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden*, Göttingen 1836, passim.

-założycieli tej nowej tendencji uznaje Marx Rossiniego i Beethovena, którzy jako pierwsi konsekwentnie odeszli od wymogów dawnej szkoły kompozytorskiej²⁰. Perspektywa przyszłości muzyki wydaje się Marxowi wyznaczona dążeniami do bardzo śmiałych pomysłów i oryginalności, choć autor wyraźnie zaznacza, że uważa je za przesadzone i zagrażające istocie twórczości muzycznej:

[o]gólnie rzecz biorąc, zaznacza się teraz nurzanie w odmętach uczuć, dzikie, gwałtowne dążenie, które znalazło upodobanie do przesadzonej swobody modulacyjnej, w gwałtownym natłoku barokowych figur, wyrazistych następstwach harmonicznym czy śmiałym skokach melodycznym, przy czym mniej uwagi poświęca się wykształceniu myśli muzycznych czy pieczołowitemu ukształtowaniu formy utworu. Szczególnie w muzyce instrumentalnej dostrzegamy dążenie do jak najsilniejszego uwydatnienia elementu charakterystycznego. W tym celu przywołuje się określone przedmioty, które powinna ona przedstawiać. Przypomnę tu charakterystyczne symfonie Francuza Berlioza, z których opracowanie jednej na fortepian, dokonane przez wirtuoza Liszta, ostatnio się ukazało. Kompozytor usiłuje przedstawić w poszczególnych częściach symfonii ciąg scen²¹.

Warto przy okazji zauważyć, że dla Marxa pojęcie „natłoku barokowych figur” nie oznaczało wcale zwrotów, które zostały później określone mianem barokowych figur retoryczno-muzycznych, lecz określenia tego używał autor w zgodzie z ówczesnym rozumieniem, jako niepotrzebnie napuszonych, przesadzonych zwrotów muzycznych traktowanych jako przejaw degeneracji i braku umiaru. Owe figury czy zwroty „barokowe”

20 Adolph Bernhard Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841, s. VII–VIII.

21 „Im Allgemeinen thut sich jetzt ein Hineinstürzen in den Strudel der Empfindungen, ein wildes, wüstes Drängen kund, welches sich in der übertriebensten Modulationsfreiheit, in einem raschen Vorüberdrängen barocker Figuren, schneidender Harmoniefolgen oder kühnen Sprüngen Lust macht, wobei der Ausbildung melodischer Gedanken und einer sorgfältigen Gliederung des Tonstücks wenig Raum gegeben ist. In der Instrumentalmusik insbesondere erblicken wir ein Streben, die Charakteristik aufs Höchste zu treiben. Man legt der Musik zu diesen Behufe spezielle Gegenstände unter, welche sie schildern soll. Ich erinnere hier an des Franzosen Berlioz's charakteristische Symphonien, von denen eine kürzlich durch den Virtuosen Liszt für das Pianoforte eingerichtet erschienen ist. Der Componist sucht hier eine Folge von Szenen in einzelnen Symphoniesätzen aneinander zu reihen”. Ibidem, s. 77–78.

miały przedstawiać takie elementy jak wątpliwy humor czy swobodę artysty, a nową muzykę Marx określał ironicznie jako „ponadromantyczną” (*überromantisch*)²².

W tym samym roku (1841), w którym pojawiła się praca Marxa, Ferdinand Adolf Gelbcke opublikował na łamach „Neue Zeitschrift für Musik” długi, drukowany w kilku częściach artykuł *Classisch und Romantisch. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung der Musik unserer Zeit* poświęcony zmianom stylu i charakteru muzyki²³. Tytułowe kategorie klasycyzmu i romantyzmu muzyki dyskutowane są w toku wywodu Gelbckego szczegółowo i wielowymiarowo, z przywoływaniem przez autora — na zasadzie dyskusji dwóch zaprzyjaźnionych osób, pana A. i pana B. — szeregu kategorii estetycznych i technicznych. Opozycja dawniejszej muzyki klasycznej i nowszej muzyki romantycznej w ujęciu Gelbckego nie podlega żadnej dyskusji. Interesujące wydaje się jednak, że w tej koncepcji periodyzacyjnej twórczość Beethovena jest traktowana jako rozpoczynająca nową epokę romantyczną i zostaje ona przeciwstawiona stylowi Mozarta, rozumianego jako przedstawiciela dawniejszej estetyki klasycznej. Przyczynę tak zasadniczych przekształceń muzyki upatruje Gelbcke w gwałtownych zdarzeniach polityczno-społecznych, głównie Rewolucji Francuskiej, jakie miały miejsce w czasach Beethovena i wpłynęły na charakter jego twórczości²⁴.

22 „Eine andere Erscheinung ist, in der neuesten Pianoforte-Musik insbesondere, die Anknüpfung der Phantasie an die enormste Fertigkeit in Passagen, Sprüngen und vielgriffigen Stellen, mit Abweisung aller auf bestimmte Form hinweisenden Durchführung, wogegen die barockesten Wendungen eines angeblichen Humors, die Freiheit des Künstlers, und stets abgebrochene Harmonien, zurückstoßende Zusammenentlänge die Zerrissenheit und das tiefste Weh des Gemüths bezeichnen sollen. Man hat das romantisch nennen wollen, nicht in dem Sinne, in welchem alle Musik romantischer Natur ist, sondern in einem eminenten Sinne; man könnte es überromantisch nennen”. Ibidem, s. 81.

23 F.A. [Ferdinand Adolf] Gelbcke, *Classisch und Romantisch. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung der Musik unserer Zeit*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1841 nr 47, s. 187–189; nr 48, s. 191–193; nr 49, s. 195–197; nr 50, s. 199–200; nr 51, s. 203–205.

24 „Der Geist, welcher in Beethoven’s Schöpfung weht, ist durchaus ein anderer (das heißt einseitigerer), als der der Mozart’schen Zeit, die Erweiterung der Form und der Ausdrucksweise ungerechnet. Die Revolutionen seiner Zeit und ihre Stürme haben Beethoven’s Tiefe zu wundervoll prächtigem, aber ruhelosdrängendem Wellenschlage ausgeregt”. Zob. ibidem, „Neue Zeitschrift für Musik” 1841 nr 48, s. 191.

Przełomową rolę twórcy *Symfonii pastoralnej* w tworzeniu podwalin romantyzmu muzycznego dostrzega także August Kahlert, podobnie jak Gelbcke autor artykułu konfrontującego pojęcia klasycyzmu i romantyzmu muzycznego²⁵. Analogicznie do Marxa, także i Kahlert przeciwstawia postawę Beethovena sztuce Mozarta. Zdobywcę Beethovena, jako twórcę romantycznego, widzi autor w trzech aspektach: w uwolnieniu formy muzycznej z konwencjonalnych układów i przebiegów, w nadaniu muzyce cech przedstawienia sfer duchowych i elementów natury oraz we wprowadzeniu romantycznej ironii spokrewnionej z gorzkim humorem dzieł Szekspira²⁶. Tych wszystkich cech nie sposób, zdaniem Kahlerta, dopatrzeć się w muzyce Mozarta ani kompozytorów mu współczesnych, którzy podążali zachowawczym tropem klasycznym, takich jak Hummel czy właśnie Spohr. Owa orientacja klasyczna znalazła w tych twórcach wiernych zwolenników, cechujących się mniejszym talentem niż Mozart, ale zorientowanych na tworzenie regularnych i zrozumiałych form, zdecydowanie pozbawionych jednak treści²⁷. Biorąc pod uwagę fakt, że artykuł Kahlerta został opublikowany w roku 1848, można uznać, że rozpowszechnione jeszcze w latach 30. XIX wieku przekonanie o możliwości zachowania wówczas postawy klasycznej znacząco się dezaktualizowało dekadę później, a paradygmat romantyczny stał się w tym czasie jedynym obowiązującym podejściem w rzemiośle kompozytorskim.

W pochodzących z podobnego okresu pracach Karla Franza Brendla: *Grundzüge der Geschichte der Musik* (1848) oraz *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (1852) nie sposób z kolei doszukać się jakiegokolwiek konsekwentnie przeprowadzonej periodyzacji dziejów muzyki. W pierwszej z tych rozpraw autor zaproponował podział historii muzyki na dwie główne fazy (*Hauptabschnitte*): od czasów wczesnochrześcijańskich do XVI wieku oraz od XVI wieku do współczesności. W tym drugim okresie, od czasów renesansu do lat mu współczesnych, wyróżnił dwa zasadnicze

25 August Kahlert, *Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1848 nr 18, szp. 289–295.

26 Ibidem, szp. 291–292.

27 Ibidem, szp. 292.

nurty: styl podniosły (*erhabener Styl*) i styl piękny (*schöner Styl*), przy czym ten pierwszy wiązał ze sferą muzyki religijnej (katolickiej i ewangelickiej), a ten drugi — z dziełami świeckimi. Generalnie brakuje tu jednak bardziej szczegółowych ustaleń periodyzacyjnych. Z kolei druga z prac Brendla, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, ma charakter 25 monograficznych wykładów, których problematyka przeplata się i zająbia ze sobą, w związku z czym nie sposób ich uznać za postulatywne wyodrębnienie faz w historii muzyki, choć można na ich podstawie wysnuć ogólne pojmowanie rozwoju technik kompozytorskich w poszczególnych epokach²⁸.

Uwzględnienie propozycji pozostałych autorów — głównie Wendta, Marxa i Kahlerta — pozwala uzupełnić perspektywę dziejów muzyki przedstawioną przez Kiesewettera o nieco późniejsze, nowsze spojrzenie, a dodatkowo też naświetlić stanowisko Spohra zaprezentowane w *Symfonii historycznej*. Wszyscy ci autorzy w swoich pracach poświęconych historii muzyki zaprezentowali ujęcie aktualnego im stanu muzyki, które okazuje się dość zbieżne z postawą Spohra, jaką można wysnuć z analizy ostatniej części jego utworu. O ile bowiem w pracy Kiesewettera nie widać jeszcze przemiany stylu i estetyki muzycznej, jaka zaznaczyła się około 1830 roku, to już przywołani kolejni historycy mieli tego wyraźną świadomość. Ironiczne i lekceważące nastawienie Marxa wobec cech i estetyki muzyki z lat 30. i 40. XIX wieku zdaje się wyraźnie korespondować ze sposobem przedstawienia tej fazy historii muzyki w utworze Spohra. Kiesewetter nie rozwinął refleksji nad charakterem przemian stylu kompozytorskiego około 1830 roku, bo — podejmując studia nad dziejami historycznych stylów muzycznych — uważał za konieczne zachowanie dystansu czasowego wobec opisywanych zjawisk. Uwzględnienie propozycji Wendta, Marxa, Gelbckego i Kahlerta uzupełnia to stanowisko Kiesewettera, pozwalając

28 Karl Franz Brendel, *Grundzüge der Geschichte der Musik*, Leipzig 1848; idem, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852. Por. też: Bernhard Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, w: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen*, red. Walter Wiora, Regensburg 1969, s. 186–187.

zaprezentowaną perspektywę traktowania periodyzacji muzyki potraktować jako wyraz ówczesnej świadomości historiograficznej.

Późniejsze dzieje muzyki potwierdziły odmienną ideową, estetyczną i kompozytorską lat 30. i 40. XIX stulecia wobec muzyki jego pierwszych trzech dekad. Śmierć Beethovena w 1827 roku i porzucenie regularnej działalności kompozytora operowego przez Rossiniego w 1829 roku stały się znaczącymi cezurami w głównym nurcie kultury muzycznej XIX wieku. Tę zmianę wyraźnie zdaje się dostrzegać Spohr w swojej symfonii, proponując zupełnie inne odczytanie problemów stylistycznych w części finałowej utworu. Ironiczny charakter tego finału symfonii zdradza więc nie tylko zachowawczy charakter postawy kompozytora, który pozostaje zwoleńnikiem estetyki muzycznej klasycyzmu, ale może być również zwiastunem nowego, romantycznego stanowiska w traktowaniu muzyki. Podejścia, które było ideowo obce tak Spohrowi, jak i klasycznie zorientowanym historykom muzyki — Wendtowi, Marxowi czy Kiesewetterowi.

BIBLIOGRAFIA

- Gerald Abraham (red.), *The Age of Beethoven, 1790–1830 (The New Oxford History of Music, t. 8)*, Oxford 1982.
- Karl Franz Brendel, *Grundzüge der Geschichte der Musik*, Leipzig 1848.
- Karl Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig 1852.
- A. Peter Brown, *The Symphonic Repertoire*, vol. III, part A: *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930, Germany and the Nordic Countries*, Bloomington 2007.
- Carl Dahlhaus, *Charakterystyczność jako kategoria estetyki XIX w.*, w: idem, *Idea muzyki absolutnej*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 191–207.
- Carl Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985.
- Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1988.
- Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, red. Walter Wiora, Regensburg 1969.
- F.A. [Ferdinand Adolf] Gelbcke, *Classisch und Romantisch. Ein Beitrag zur Geschichtsschreibung der Musik unserer Zeit*, „Neue Zeitschrift für Musik“ 1841 nr 47, s. 187–189; nr 48, s. 191–193; nr 49, s. 195–197; nr 50, s. 199–200; nr 51, s. 203–205.
- August Kahlert, *Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik*, „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1848 nr 18, s. 289–295.

- Herfrid Kier, *Raphael Georg Kieseewetter (1773–1850), Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg 1968.
- Raphael Georg Kieseewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, Darmstadt 2010 (przedruk wydania z 1846 roku).
- Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1997.
- Adolph Bernhard Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841.
- Helmuth Peters, *Der Komponist, Geiger, Dirigent und Pädagoge Louis Spohr (1784–1859) mit einer Auswahlbibliographie zu Leben und Schaffen*, Braunschweig 1987.
- Louis Spohr, *Historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte op. 116*, Wien ca. 1842.
- Louis Spohr, *Historische Sinfonie G-dur op. 116 (Sinfonie Nr. 6), ed. ca 1840*, red. Bert Hagens, Berlin 2010.
- Amadeus [Johann Gottlieb] Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden*, Göttingen 1836.
- Karl Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen 1980 (wyd. 7).

STRESZCZENIE

Historyzm stosowany. VI Symfonia „Historyczna” (1839) Louisa Spohra w kontekście XIX-wiecznych periodyzacji dziejów muzyki

Wśród dziewięciu ukończonych symfonii Louisa Spohra (1784–1859), wybitnego twórcy romantycznej muzyki niemieckiej, znajduje się VI *Symfonia* (1839), określona przez kompozytora mianem *Historycznej*. To zapomniane dzieło prezentuje bardzo interesujący przejaw refleksji nad teraźniejszością i przeszłością muzyczną. Każda z jego części utrzymana jest bowiem w innym stylu muzycznym stanowiącym nawiązanie do ówczesnego pojmowania periodyzacji muzyki XVIII i XIX wieku. Atrakcyjne wydaje się dostrzeżenie zakresów archaizacji i stylizacji występujących w poszczególnych częściach i stanowiących wyraz odniesienia do przeszłości muzycznej.

ABSTRACT

Applied Historicism. Symphony No. 6 “Historical” (1839) by Louis Spohr in the Context of 19th-Century Periodizations of Music History

Among the nine finished symphonies by Louis Spohr (1784–1859), an outstanding composer of German Romantic music, we find *Symphony No. 6* (1839), described by its author as *Historical*. This forgotten piece can be treated as a very interesting argument in the discussion regarding the musical past and present. Each of its four movements was composed in a different musical style referring to the periodisation of 18th- and 19th-century music as it was understood at the time. It seems attractive to observe the scope of musical archaisation and stylisation in the various movements of the symphony, which could be treated as a reference to the musical past.

Jeszcze bardziej interesujące okazuje się skonfrontowanie owej periodyzacji historii muzyki, wynikającej z dzieła Spohra, z pochodzącymi z jego czasów ujęciami niemieckich historyków muzyki. Uwzględnienie propozycji periodyzacyjnych takich autorów, jak Raphael Georg Kiesewetter (1834), Johann Gottlieb [Amadeus] Wendt (1836), Adolf Bernhard Marx (1841), Ferdinand Adolf Gelbcke (1841) czy August Kahlert (1848), daje asumpt do podjęcia dyskusji na temat związków pomiędzy twórczością kompozytorską XIX wieku a dotyczącą jej refleksją historiograficzną.

SŁOWA KLUCZOWE: Louis Spohr, *Symfonia „Historyczna”*, periodyzacja, historia muzyki, XIX wiek

Even more interesting seems to be an attempt to confront such a periodisation of music history—stemming from Spohr’s piece itself—with various approaches found in the writings of German historians of 19th-century music active at the time. The present article contains a few proposals of periodisation—by Raphael Georg Kiesewetter (1834), Johann Gottlieb [Amadeus] Wendt (1836), Adolf Bernhard Marx (1841), Ferdinand Adolf Gelbcke (1841) and August Kahlert (1848)—which provide the basis for a discussion about the links between the practical and theoretical aspects of 19th-century music.

KEYWORDS: Louis Spohr, *Historical Symphony*, periodization, music history, 19th century