

ANGELIKA CHĘĆ

PRAKTYKA WOBEC TEORII W TRAKTACIE
„ABHANDLUNG ÜBER DIE KOMPOSITION”
GOTTFRIEDA HEINRICHA STÖLZELA

Abstrakt. Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) w swoich zainteresowaniach muzycznych łączył praktykę kompozytorską z refleksją teoretyczną, w której poszukiwał związków muzyki z naturą i równowagi między racjonalnym rozumowaniem a argumentem brzmieniowym. Celem artykułu jest omówienie nieukończonego traktatu „Abhandlung über die Komposition” (ok. 1728–1749) Stölzela z punktu widzenia podejmowanych w nim zagadnień i odniesienie prezentowanego w nim podejścia do teorii muzyki kompozytora. W treści traktatu można wskazać cztery główne obszary tematyczne: naukę o interwałach, naukę o trójdźwiękach, naukę o traktowaniu dysonansów i naukę o imitacji. Kompozytor naśladuje w tym aspekcie inny swój traktat o kompozycji: *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* (ok. 1735–1738), jednak pod względem omawianych zagadnień koncentruje się na praktycznych regułach komponowania z uwzględnieniem dostępnych swobód. Racjonalne rozumowanie traktuje jako podstawę procesu komponowania, której uzupełnieniem jest inwencja twórcza, a za kryterium weryfikacji służy wrażenie brzmieniowe.

Słowa kluczowe: Gottfried Heinrich Stölzel; teoria muzyki; *musica practica*; niemiecki barok; XVIII wiek

PRACTICE VERSUS THEORY IN THE TREATISE
“ABHANDLUNG ÜBER DIE KOMPOSITION”
BY GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL (1690–1749)

Abstract. Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) integrated compositional practice with theoretical reflection, seeking connections between music and nature, as well as a balance between rational reasoning and sound aspect. The article aims to discuss Stölzel’s unfinished treatise “Abhandlung über die Komposition” (c. 1728–1749) from the point of view of the issues it addresses and to relate the approach presented in it to the composer’s theory of music. An analysis of the treatise reveals four

Mgr ANGELIKA CHĘĆ – Szkoła Doktorska KUL, e-mail: angelika.chec@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8663-5521>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

predominant thematic areas: the doctrine of intervals, the doctrine of triads, the doctrine of treating dissonance, and the doctrine of imitation. In this respect, the composer follows his other treatise on composition, *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* (c. 1735–1738), but in terms of the issues discussed, he focuses on practical rules of composition, taking into account the available freedoms. He posits that rational reasoning constitutes the foundation of the compositional process, complemented by creative invention, with the sound impression serving as the criterion of verification.

Keywords: Gottfried Heinrich Stölzel; theory of music; *musica practica*; German Baroque; 18th century

Przemiany stylistyczne w dziejach muzyki skutkowały poszukiwaniem nowych rozwiązań artystycznych, które lepiej wyrażą zmieniające się wartości i cele, a także ustalaniem ogólnych i szczegółowych reguł komponowania oraz wykonawstwa muzycznego. W latach dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku następowały przemiany stylistyczne związane z okresem przejściowym między barokiem a klasycyzmem, które wpływały nie tylko na kompozycje muzyczne, lecz również na sposób pisania o muzyce jako jednocześnie nauce opartej na racjonalnym rozumowaniu i sztuce wymagającej wrażliwości oraz inwencji twórczej kompozytora¹.

Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) tworzył w czasie wspomnianych przemian i pomimo że jak wielu jego rówieśników uległ zapomnieniu niedługo po swojej śmierci, za życia pozostawał cenionym muzykiem. Jego zainteresowania na tym polu były wszechstronne, obejmując zarówno praktykę kompozytorską, jak i teorię muzyki. Jako kompozytor odznaczał się bogatym dorobkiem muzycznym, który obejmował różne gatunki wokalne i instrumentalne². Głównym miejscem jego działalności był dwór księstwa Saksonii-Gothy-Altenburga, gdzie od końca 1719 do 1749 roku pełnił obowiązki kapelmistrza, dbając o skład i wyposażenie kapeli dworskiej oraz komponując muzykę wykonywaną w kościele zamkowym, a także podczas przedstawień operowych i innych uroczystości dworskich³. Wcześniej jego

¹ W historiografii niemieckiej te przemiany są łączone ze stylem *galant* (postrzeganym w opozycji do stylu uczonego) i określają muzykę nowoczesną, nieskomplikowaną, a przy tym przyjemną i poruszającą. Stanowi on konsekwencję przemian społeczno-historycznych i wiąże się z dopuszczeniem do dyskursu muzycznego publiczności, osób bez profesjonalnego wykształcenia muzycznego, które były w stanie oceniać nową muzykę przy pomocy rozumowania, zob. Carl Dahlhaus, red., *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 1985), 24–32.

² Ze względu na styl G.H. Stölzel uchodzi za ogniwo łączące styl dawnych kompozytorów muzyki kościelnej (kontrapunkt) z muzyką drugiej połowy XVIII wieku (włoskie efekty tonalne i zmysłowa atrakcyjność). Zdaniem Christiana Ahrensa można go uznać za jednego z najwcześniejszych i najwybitniejszych przedstawicieli stylu *galant* w Niemczech, zob. Christian Ahrens, „Gottfried Heinrich Stölzel – Protagonist des stilistischen Umbruchs in der Musik der 1720er- und 1730er-Jahre”, *Die Tonkunst* 14, nr 2 (2020): 141–142.

³ Fritz Hennenberg, „Stölzel [Stöltzel, Stölzl], Gottfried Heinrich”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 24, red. S. Sadie (London: Macmillan, 2001), 434.

muzyka zyskała uznanie również w innych ośrodkach, nie tylko niemieckich: podczas podróży po Italii (1713–1715) otrzymał propozycję pozostania na dworze księżęcy Salviati we Florencji⁴. W drodze powrotnej zatrzymał się w Pradze, gdzie aktywnie uczestniczył w życiu muzycznym, a w tym samym czasie otrzymał zaproszenie na dwór drezdeński od Augusta III Mocnego z atrakcyjną propozycją objęcia posady kapelmistrza, którą według Johanna Hillera odrzucił z powodów religijnych⁵.

Ponadto przez całe muzyczne życie Stölzel zajmował się teorią muzyki. W autobiografii pisał, że gdy uczęszczał do gimnazjum na dworze hrabiego Reuss w Gerze, próby zniechęcenia go do muzyki opierały się „być może na dziwnej opinii, że prawdziwa muzyka została rozszarpana wraz z Orfeuszem i spalona wraz z Pitagorasem. Zupełnie jakby słuch, dźwięk, rytm, poruszenie emocjonalne etc. zostały rozszarpane, spalone i nie istniały już w naturze”⁶. Pogląd ten zdaje się być punktem wyjścia dla późniejszych teoretyczno-muzycznych rozważań kompozytora, który u podstaw swojej teorii muzyki starał się łączyć muzykę z naturą, przede wszystkim poprzez odniesienia do antyku. Na uwagę zasługuje również fakt, że w roku 1739 Stölzel dołączył do utworzonego rok wcześniej przez Lorenza Mizlera (1711–1787) Korespondencyjnego Towarzystwa Nauk Muzycznych (*Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*)⁷.

⁴ Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipzig: Dyck, 1784), 260; [anonim], „Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musicalischen Wissenschaften”, *Lorenz Mizlers [...] Musikalische Bibliothek* 4, nr 1 (1754): 150–151; Hennenberg, „Stölzel [Stöltzel, Stölzl]”, 434.

⁵ Hiller, *Lebensbeschreibungen*, 262.

⁶ Zob. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler zc. Leben, Wercke, Verdienste zc. erscheinen sollen*, red. M. Schneider (Berlin: Liepmannsohn, 1910), 343–344 (tłum. własne).

⁷ Bert Siegmund, „Stölzel, Stöltzel, Stoelzel, Gottfried Heinrich”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 15, red. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 2006), 1551–1552. Warto zauważyć, że Towarzystwo Muzyczne Mizlera pod wpływem jego założyciela również fascynowało się filozofią antyczną do tego stopnia, że jego członkowie posługiwali się pseudonimami, takimi jak Sokrates, Arystobul, Terpander czy Archimedes. Sam Mizler podpisywał się jako Pitagoras, zob. Lutz Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«* (Hildesheim: Olms, 2012), 95.

GOTTFRIED H. STÖLZEL JAKO TEORETYK MUZYKI

Znanych jest osiem traktatów autorstwa Stölzela (StoeR VII:1–8)⁸, z których jeden – *Praktischer Beweis* StoeR VII:4 (1725)⁹ – ukazał się drukiem za jego życia. Zawiera on praktyczne wskazówki dotyczące komponowania czterogłosowych kanonów. Rękopisy kolejnych czterech traktatów, których lata powstania nie są znane, po śmierci kompozytora znalazły się w posiadaniu jego syna Wilhelma Friedricha Stölzela (1726–1783). Należały do nich: „Ausführung zur griechischen Musik” StoeR VII:8 („Ausführung der griechischen Musik”)¹⁰, prawdopodobnie najbardziej znany „Abhandlung vom Recitativ” StoeR VII:1 („Anleitung zur Verfertigung der Recitative”)¹¹, nieukończony „Abhandlung über die Composition” StoeR VII:5 („eine förmliche Einleitung zur Composition”)¹² oraz *Kurzer und gründlicher Unterricht* StoeR VII:3 („Anweisung zum Contrapunct”)¹³. Pierwszy, dotyczący wykonawstwa

⁸ Oznaczenia zaproponowane przez Berta Siegmunda w opracowanym przez niego katalogu dzieł muzycznych i teoretycznych G.H. Stölzela, zob. Bert Siegmund, „Stölzel-Repertorium”, dostęp 14.08.2025, <https://www.kloster-michaelstein.de/forschung-sammlungen/stoelzel-repertorium/>.

⁹ Pełny tytuł traktatu brzmi: *Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypo dia pente quatuor vocum, viel und mancherley, Theils an Melodie, Theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu machen seyn. Der Wahrheit, und einigen Music-Freunden zu gefallen, dem Druck überlassen, von G. H. S. Anno 1725.*

¹⁰ Tytuły podane w nawiasach przytoczone zostały w brzmieniu sformułowanym przez Jakoba Adlunga, który wymienia rękopisy prac teoretycznych pozostawionych przez Stölzela po śmierci, zob. Jakob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel- und Instrumentmacher* (Erfurt: Jungnicol, 1758), 768.

¹¹ Rękopis nieopatrzonej tytułem przechowywany jest w Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm Sign. 587/33) jako pierwsza część pozycji zatytułowanej *Abhandlung über die Composition*. Część ta ukazała się w postaci wydania źródłowo-krytycznego, zob. Werner Steger, *G.H. Stölzels „Abhandlung vom Recitativ”* (Heidelberg: Ruprecht-Karl-Universität, 1962).

¹² Rękopis nieopatrzonej tytułem jest drugą częścią *Abhandlung über die Composition* (A-Wgm Sign. 587/33). W dalszej części artykułu pisownia tytułu przez „K” będzie odnosić się do traktatu o kompozycji stanowiącego część rękopisu, natomiast przez „C” – do samego źródła. Florian Vogt posługuje się natomiast nazwą „Kurzgefasste Satzlehre”, zob. Florian Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar* (Neumünster: von Bockel, 2018), 37.

¹³ Rękopis zatytułowany: *Kurzer und gründlicher Unterricht, wie ein Liebhaber der Music, welcher die Intervalla Musica kennt, und durch die Noten aufzuschreiben weiß, In einer kurzen Zeit, einen Contrapunctum Simplicem, doch ohne Sexten, mit vier Stimmen zu sezen Erlernen kan* przechowywany jest w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B Mus.ms.theor. 839). Ukazał się w edycji źródłowo-krytycznej z tłumaczeniem na język angielski, zob. Derek Remeš, „Harmonizing Chorales Systematically: A Translation of G.H. Stölzel’s *Kurzer und gründlicher Unterricht* (Brief and

muzyki greckiej, zaginął i nie jest znana jego treść. Drugi, poświęcony stylowi recytatywnemu, był prawdopodobnie wkładem kompozytora do dorobku Towarzystwa Nauk Muzycznych Mizlera. Składa się z dwóch części: *Rhythmopoeia stili recitativi* poruszającej zagadnienia doboru wiersza recytatywnego i jego opracowania metrycznego oraz *Melopoeia stili recitativi* dotyczącej reguł opracowania melodycznego z uwzględnieniem teorii afektów i roli recytatora. Trzeci, nieukończony traktat o kompozycji podejmuje temat nauki o interwałach, trójdźwiękach, traktowaniu dysonansów i formach imitacyjnych. Ostatnia z wymienionych prac zawiera praktyczne instrukcje dotyczące harmonizacji melodii basu w kontrapunkcie prostym w chora-le. Pozostałe trzy traktaty to *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* StoeR VII:2¹⁴, datowany przez Florianą Vogta na lata około 1735–1738¹⁵, nieukończony „Lehre vom Gebrauch der Dissonanzen” StoeR VII:6¹⁶ i zaginiony traktat *Musikalische Gespräche* StoeR VII:7. Traktat *Anleitung...* składa się z 34 rozdziałów i kompleksowo ujmuje różne zagadnienia z zakresu kompozycji: nauki o proporcjach liczbowych, skalach, kadencjach, interwałach, trójdźwiękach, rodzajach kontrapunktu, recytatywie i imitacji¹⁷. Pod względem struktury dostrzega się w nim podobieństwa do *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa (1660–1741)¹⁸. „Lehre vom Gebrauch der Dissonanzen” zawiera naukę o zwyczajnym traktowaniu dysonansów w *ligaturze*. Natomiast treść traktatu *Musikalische Gespräche* nie jest znana.

Spośród wymienionych prac dwie są zatem traktatami o kompozycji¹⁹, które nie koncentrują się na szczegółowym problemie. Prezentują one odmienne perspektywy – teoretyczną i praktyczną – i chociaż *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* w komentarzu do edycji był postrzegany w kontekście całokształtu refleksji teoretycznej Stölzela²⁰ i pojawiał się w literaturze w odniesieniu do niemieckiej nauki

Thorough Instruction), ms. ca. 1719–49”, *Music Theory Online* 26, nr 3 (2020), <https://doi.org/10.30535/mt0.26.3.7>.

¹⁴ Rękopis spisany przez anonimowego kopistę *Anleitung zur musikalischen Setzkunst, von Stölzel. gewesenem Herzogl. Sächß. Capellmeister in Gotha* znajduje się w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B Sign. Mus.ms.theor. 830).

¹⁵ Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 43.

¹⁶ Rękopis stanowi drugą część źródła *Kurzer und gründlicher Unterricht* (D-B Mus.ms.theor. 839).

¹⁷ Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 45.

¹⁸ Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 27.

¹⁹ Stölzel przez kompozycję rozumie naukę o „harmonicznym kontrapunkcie” tworzonym głównie z konsonansów, a następnie dysonansów, które wynikają z podziału oktawy na całe tony i półtony. Jej głównym celem jest przyjemne brzmienie zarówno pojedynczych, jak i wielu głosów. Forma natomiast polega na wprowadzonej naprzemienności, mieszanii i łączeniu konsonansów oraz właściwym przygotowaniu, realizowaniu i rozwiązywaniu dysonansów, od których zależy jakość kompozycji, zgodnie z ogólnymi i szczegółowymi regułami kontrapunktu, zob. Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 256.

²⁰ Zob. Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 49–163.

o kompozycji w XVIII wieku²¹, to „Abhandlung über die Komposition” nie został dotąd szerzej opisany. Celem artykułu jest wskazanie głównych zagadnień podejmowanych w tym traktacie z uwzględnieniem jego miejsca w teorii muzyki Stölzela.

„ABHANDLUNG ÜBER DIE KOMPOSITION”

Traktat składa się z 52 paragrafów²² napisanych bez podziału na rozdziały. Odniesienie do traktatu *Der Generalbass in der Komposition* Johanna Davida Heinichena (1683–1729) sugeruje, że powstał po 1728 roku. Pod względem treści wiąże się z *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, co jest widoczne w poruszanych zagadnieniach i za sprawą początkowych fragmentów wprost zaczerpniętych ze wspomnianego traktatu²³. Pierwszych pięć paragrafów „Abhandlung über die Komposition” parafrazuje początek XV rozdziału *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* („Von den Intervalliis Musicis”), który porusza temat interwału muzycznego (*Intervalllehre*). Zawierają one kwestie struktury skali diatoniczno-chromatycznej, różnic między dźwiękami enharmonicznymi, znaków chromatycznych i rozróżnienia dwóch rodzajów półtonu (*hemitonium majus* i *hemitonium minus*), które wpływają na interpretację większych interwałów, a także rozróżnienia konsonansu i dysonansu oraz wskazania ich miejsca w skali diatonicznej (AC § 1–5)²⁴. W paragrafie szóstym kompozytor wykorzystuje początek XVI rozdziału *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* („Von den Consonantiis”) i wymienia konsonanse doskonałe (kwinta i oktawa) oraz niedoskonałe (tercja wielka i mała oraz seksta wielka i mała). Ponadto Stölzel na marginesie wskazuje na mniej ściśle postrzeganie dysonansu, uznając, że choć pozostałe interwały z reguły są dysonansami, za wyjątek można uznać kwartę, gdy występuje w głosie środkowym

²¹ Zob. Randolph Eichert, *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert* (Wilhelmshaven: Noetzel, 2002); Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017); Florian Vogt, „Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption. Zur Rolle des »alten« Kontrapunkts und der »trias harmonica« in der Kompositionsausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts”, w: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, red. M. Roth, i M. Schlothfeldt (Hildesheim: Olms, 2015), 115–126.

²² W numeracji dwukrotnie pojawia się § 13 i § 21, natomiast został pominięty § 22.

²³ Porównanie zakresów tematycznych obu traktatów sugeruje, że status „Abhandlung über die Komposition” jako nieukończonego oznacza brak nie tyle innych planowanych zagadnień, co raczej możliwych uzupełnień na marginesach dotyczących ogólnie zarysowanych w tekście głównym treści. Takie przypuszczenie jest zgodne ze spostrzeżeniem Floriana Vogta, że wszystkie prace teoretyczne Stölzela są ze sobą ściśle powiązane i prawdopodobnie nad wieloma pomysłami pracował nawet przez dziesięciolecia, dopracowując je, zob. Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 43.

²⁴ Ze względu na przejrzystość wywodu w tekście głównym stosowany będzie skrót „AC” na oznaczenie rękopisu: Gottfried Heinrich Stölzel, *Abhandlung über die Composition*, A-Wgm Sign. 587/33.

(nigdy w basie), a w pewnych sytuacjach uzasadnionych brzmieniem i kontekstem występowania także kwintę zmniejszoną.

Następnie kompozytor przechodzi do omówienia zagadnienia trójdźwięku (*Dreiklangslehre*), któremu poświęca więcej uwagi niż w *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, co wynika z przyjęcia innego punktu widzenia związanego z ustępowaniem w stylu *galant* matematycznego podejścia do muzyki na rzecz przyjemności brzmienia jako głównego kryterium determinującego decyzje kompozytorskie²⁵. Stölzel stwierdza, że wśród konsonansów jedynie tercja i kwinta brzmią razem w sposób satysfakcjonujący dla ucha. Współbrzmienia te nazywa *trias* i należą do nich zarówno trójdźwięki durowy (*trias majoris*), molowy (*trias minori*), zmniejszony (*trias deficiens*), zwiększony (*trias superflua*), jak i rzadziej spotykany zmniejszony z tercją małą (*trias deficiens cum tertia minori*). Pierwsze dwa, nazywane ogólnie *triades harmonicas*, tworzą skale muzyczne, pozostałe – choć z reguły nie wydają się konsonować – w takiej sytuacji zdaniem Stözlzela mogą to robić, mimo że występujące w nich dysonanse wciąż wymagają rozwiązania (AC § 7)²⁶. Następnie kompozytor przechodzi do skal durowej i molowej, ich zakresów i mieszczących się w nich rodzajów trójdźwięków (AC § 8–10).

Stölzel zajmuje się również kwestiami składników trójdźwięku (*infimus, medius i supremus triadis*), ich konfiguracji i następstwa. Przede wszystkim zauważa, że zmienność układu dźwięków jest głównym czynnikiem wpływającym na przyjemne brzmienie harmonii, choć zaleca utrzymywanie najniższego dźwięku (*infimus triadis*) w basie oraz rozpoczynanie i kończenie trójdźwiękiem w pozycji zasadniczej (AC § 11–13). Jest to punkt wyjścia do zagadnienia kontrapunktu prostego, który według kompozytora może być z łatwością poprawnie skonstruowany nawet przez osobę nieposiadającą wiedzy o muzyce przy pomocy samego rozumowania (AC § 13 [14])²⁷. W celu wskazania bardziej szczegółowych zasad formułuje wnioski za-

²⁵ W przypadku *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* podstawą rozumowania były liczby i ich proporcje, dlatego Stölzel przyznawszy Pitagorasowi zasługę wynalezienia proporcji liczbowych w muzyce, w pierwszych rozdziałach zajmuje się stosunkami liczbowymi interwałów, rodzajami proporcji i sposobami ich podziału. W rozdziale X: „*De Triade moderna*” zauważa natomiast, że w dostrzeganiu przyjemności brzmienia tercji i seksty nie ma nic z matematycznego rozumowania, zatem mogą one satysfakcjonować muzyków-praktyków, ale nie matematyków. Stąd też w dalszej części rozdziału odnosi się krótko do podziału oktawy, kwinty i tercji, zob. Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 213–215.

²⁶ Ze względu na obecność interwałów zmniejszonych i zwiększonych Stölzel nie nazywał ich trójdźwiękami harmonicznymi (*triades harmonicaes*), ale jednocześnie uważał, że nie można ich nazywać zupełnie *anarmonicae*, czyli nieczysto brzmiącymi, zob. Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 246.

²⁷ Ze względu na błędy w oryginalnej numeracji liczby podane w nawiasach kwadratowych oznaczają rzeczywiste numery paragrafów.

sadniane aspektem brzmieniowym: dotyczące unikania równoległych kwint i oktav oraz wyboru zdwajanego dźwięku w zależności od układu trójdźwięku, przy czym niekiedy prowadzi to do odstępstw względem ogólniejszych reguł, polegających – na przykład – na zmianie składnika trójdźwięku w basie (AC § 14–16 [15–17]). Ze względu na obecność dysonansów szczególną uwagę kompozytor zwraca na traktowanie trójdźwięku zmniejszonego w skalach durowej i molowej (AC § 17–19 [18–20]). Zagadnienie trójdźwięków kończy omówienie komponowania kadencji doskonałej w czterogłosie. Procedurę tę rozpoczyna się od głosu najwyższego, który schodzi o półton i wznosi się na tonikę (*clausula cantizante*), co zdaniem Stölzela stwarza okazję do trylu, który poprzez zatrzymanie na wcześniejszej tonacji może stać się źródłem dysonansów wzmacniających walor brzmieniowy. W opisywanym przez kompozytora przykładzie są to: synkopa (*syncopatio*) powstała w wyniku zastąpienia toniki kwintą w basie i rozwiązana w akordzie dominantowym oraz *ligatura quarta* (AC § 20 [21]).

Trzecim tematem opisywanym przez Stölzela jest traktowanie dysonansów – zagadnienie, które kompozytor często podejmował w swoich pismach teoretycznych nie tylko w zakresie zwyczajowego postępowania, lecz także posługiwania się nimi w sposób nietypowy, wymagający inwencji twórczej i tak ważnego w nowym stylu dobrego smaku muzycznego. W „Abhandlung über die Composition” koncentruje się na dwóch rodzajach dysonansów: występujących w *ligaturze* i *transitusie*. Omówienie pierwszego z nich rozpoczyna stwierdzeniem zależności dysonansu od konsonansu (przez który jest przygotowywany, z którym wybrzmiewa i przez który jest rozwiązywany) (AC § 21 [22]). Następnie ilustruje rozwiązania dysonansów (sekundy, septymy i nony oraz kwarty) *per gradum* (AC § 21–24 [23–25]) lub *per saltum* (AC § 25 [26]). Wskazuje również na możliwość przejścia w dysonans przy pomocy skoku, przy czym zaznacza, że zdarza się to częściej w stylu recytatywnym (AC § 26 [27]), który z zasady odznacza się większą swobodą w zakresie nietypowego traktowania dysonansów. Kompozytor osobno wyjaśnia traktowanie dysonansów w trójdźwiękach zmniejszonych i zwiększonych, w których uwzględnia kwartę zwiększoną (*quarta superflua*), sekstę zwiększoną (*sexta superflua*), sekundę zwiększoną (*secunda superflua*) oraz septymę zmniejszoną (*septima deficiens*) (AC § 27–30 [28–31]). W prezentowanych przez Stölzela przykładach muzycznych zapisanych literowo dysonanse te występują pomiędzy basem a jednym z wyższych głosów, dlatego zauważa, że zdarzają się także dysonanse przeprowadzane w górnych głosach, które z basem tworzą współbrzmienie konsonansowe (AC § 31 [32]). Rozważania nad *ligaturą* kończą się wskazaniem przypadku, w którym występuje dysonans podwójny, gdy współbrzmieniu nony towarzyszy kwarta lub septyma (gdy jeden legowany głos występuje z innym we współbrzmieniu tercji lub seksty) (AC § 32 [33]).

Zagadnienie dysonansów występujących w *transitusie* w przeciwieństwie do *ligatury* nie było poruszane w *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, nie jest również znane inne pismo kompozytora poza „Abhandlung über die Composition”, które szczegółowo by je podejmowało. Stölzel rozpoczyna wywód od wskazania trzech rodzajów (*species*) *transitusa* (ostatni w dwóch wariantach). Pierwszy dotyczy opóźnionego rozwiązania dysonansu, zwłaszcza kwarty i septymy, które zdaniem kompozytora mogą odznaczać się niemałym urokiem. Drugi rodzaj odnosi się do dysonansów powyżej stałego basu, które mogą być traktowane z dużą swobodą (AC § 33–34 [34–35]). Właściwym *transitusem* kompozytor nazywa jednak taki, który służy wypełnieniu pustej tercji *in melodia vocum* (AC § 35 [36])²⁸. Omawia go wraz z *celeri progressu* określanym również jako *transitus irregularis*. Przypadek dysonansu *transitusa* odnosi do dwóch sytuacji: gdy długa nuta wyznacza dźwięk, z którym dysonują nuty przejściowe, a także gdy małe nuty występują na miarach parzystych (lub słabych) i postępują diatonicznie. Podczas gdy *transitus* dotyczy dysonansów przejściowych występujących na parzystych miarach taktu, *celer progressus* – na nieparzystych (lub mocnych). Na marginesie Stölzel formułuje uzupełniające reguły dotyczące prowadzenia dźwięków w kontrapunkcie *in stylo gravi* i występowania ćwierćnut w taktach półnutowych oraz uwagi skierowane do partii głosu górnego i partii basu. Oddzielnie rozpatrywane są oba rodzaje dysonansu względem ich miejsca występowania w metrum parzystym i trójdzielnym (AC § 35–37 [36–38]).

Przed przystąpieniem do charakterystyki rodzajów imitacji – czwartego obszaru tematycznego traktatu – kompozytor uzupełnia informacje z zakresu nauki o interwałach. Porusza zagadnienie rodzajów ruchu głosów względem siebie (*motus rectus*, *motus contrarium*, *motus obliquus*) i reguł ich zastosowania wobec następstw konsonansów, które służą uniknięciu równoległych i ukrytych kwint i oktav, ponieważ zakazują stosowania ruchu równoległego od konsonansu doskonałego do doskonałego i od niedoskonałego do doskonałego (AC § 38 [39])²⁹. Następnie Stölzel uzupełnia kwestię porządku traktowania dysonansów w *ligaturze* w metrum parzystym i trójdzielnym (AC § 39–40 [40–41]) oraz prezentuje przykład procedury opracowania kompozycji czterogłosowej z wykorzystaniem obu omówionych rodzajów dysonansów (AC § 41 [42]).

²⁸ Na marginesie zaznacza, że choć *in sensu proprio* dotyczy tylko tercji, to *in sensu lato et improprio* można go dalej rozszerzyć o kwartę, kwintę, sekstę, septymę i oktavę, zob. Stölzel, *Abhandlung über die Composition*, § 35 [36].

²⁹ Mimo że kompozytor nie wskazuje źródła, są to cztery główne reguły sformułowane przez Johanna Josepha Fuxa, którym Stölzel poświęcił również rozdział XXI: „Von den vier Haupt-Regeln, wie man von einer Consonanz zur andern gehen kann” traktatu *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, dokładniej wyjaśniając w nim zakazane ruchy, zob. Vogt, *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst«*, 251–255.

Stölzel nazywa imitację drugą obok dysonansów ozdobą brzmienia kompozycji muzycznej. Rozróżnia jej formy: imitację swobodną (*imitatio*), fugę i kanon (§ 42 [43]), które w kolejnych paragrafach charakteryzuje, jednak w innym zakresie niż w *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, w którym nauka o imitacji (*Imitationslehre*) także zamyka refleksję teoretyczną kompozytora. W „Abhandlung über die Komposition” w przeciwieństwie do poprzedniego traktatu Stölzel nie wybiera fugi jako punktu wyjścia, ale rozpoczyna omówienie od imitacji swobodnej wykorzystującej zarówno fragment jednogłosowej melodii, jak i materiał wielogłosowy. Na przykładzie krótkiego tematu prezentuje sposób jego opracowania, począwszy od ustalenia skali i pierwszego akordu oraz odcinków podlegających imitacji, a skończywszy na doborze kadencji i odpowiednich modulacji głosów, które ułatwią zakończenie imitowanej melodii. Podkreśla rolę melodii basu stanowiącej podstawę dla uzupełniania harmonii w pozostałych głosach (AC § 43–45 [44–46]). W przypadku fugi kompozytor pomija opisane we wcześniejszym traktacie zasady właściwe dla kontrapunktu dawnego i skal modalnych opracowane na podstawie teorii J.J. Fuxa (*Gradus ad Parnassum*, 1725), zamiast tego koncentruje się na systemie tonalnym. Podkreśla związek imitacji tematu ze skalą w przeciwieństwie do imitacji swobodnej. Odnosi się do kwestii relacji tonalnej między tematem i jego kolejnymi przeprowadzeniami w innych głosach – z uwzględnieniem modulacji w skalach diatonicznej i diatoniczno-chromatycznej dla stylu mieszanego (*genus mixtum*) – konstruowania odpowiedzi (*comes*) na podstawie tematu (*dux*) oraz występowania tematów chromatycznych w fugach. Omawia także porządek wprowadzania tematu i odpowiedzi w kolejnych głosach. Na koniec sygnalizuje kwestie wymagające głębszego rozważenia, takie jak wprowadzanie tematu w dysonansie albo fugi z podwójnym i potrójnym kontrapunktem (AC § 46–49 [47–50]). Traktat kończy omówienie kanonu w unisonie jako trzeciego rodzaju imitacji, które poza zdefiniowaniem kanonu zawiera instrukcję konstruowania jego tematu, opierając się na krótkim fragmencie czterogłosowym jako jego podstawie harmonicznnej (AC § 50 [51])³⁰ wraz z przykładem opracowania czterogłosowego (AC § 51 [52]).

³⁰ Kompozytor zaznacza jedynie możliwość wystąpienia kanonu *in modo contrario* w interwałach kwinty dolnej (*hypodiapente*), kwinty górnej (*hyperdiapente*), kwarty dolnej (*hypotessarón*), kwarty górnej (*hypertessarón*) i oktawy (*diapason*), zob. Stölzel, *Abhandlung über die Composition*, § 50 [51].

PODSUMOWANIE

Analiza traktatu „Abhandlung über die Komposition” pozwala zauważyć, że podejmuje on zagadnienia z tych samych obszarów tematycznych co *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, przyjmując analogiczną strukturę, w której wywód rozpoczynają rozważania nad najmniejszymi elementami kompozycji muzycznej, a kończą instrukcje dotyczące prostych struktur muzycznych. Przyjęcie odmiennej perspektywy z jednej strony może wynikać z potrzeby uzupełnienia prezentowanych przez siebie poglądów teoretyczno-muzycznych, z drugiej natomiast – ukazywać konsekwencje przemian stylistycznych w praktyce muzycznej u progu kolejnej epoki. W przeciwieństwie do *Anleitung zur musikalischen Setzkunst*, w którym stale występował podział na muzykę dawną i nową – modalną i tonalną – w omawianym traktacie kompozytor nie odwołuje się bezpośrednio do dawnych systemów.

Mimo przyjęcia praktycznego podejścia ukierunkowanego na uzyskanie przyjemnego dla ucha brzmienia, element racjonalnego rozumowania wyraźnie pozostaje dla niego punktem wyjścia. Ujawnia się on jako podstawa nauki o interwałach zaczerpnięta z *Anleitung zur musikalischen Setzkunst* oraz jest przywoływany w kontekście ogólniejszych reguł na przykład konstruowania kontrapunktu prostego. Stölzel w swoich dążeniach do odkrycia „prawdziwej muzyki” przywiązuje dużą wagę do tradycji, pochodzenia muzyki i początków refleksji nad nią. Niemniej bardzo duże znaczenie przypisuje inwencji twórczej kompozytora, podkreśla możliwość korzystania ze swobód i rozwiązań niestandardowych, których głównym kryterium przydatności jest wrażenie (*Gefühl*), wymykające się racjonalnemu rozumowaniu i nie zawsze poddające się próbom kodyfikacji. Ta dwutorowość przenika całość teorii muzyki Stölzela – ujawniając się w różnym stopniu w wielu jego pracach teoretycznych – i odgrywa ważną rolę zarówno z punktu widzenia procesu komponowania, jak i wykonawstwa muzycznego.

Traktat ujawnia zbieżności z poglądami i praktykami popularnymi w ówczesnej epoce, jednak wyraźniejsze ich zarysowanie wymaga głębszego porównania jego dzieł z innymi pismami teoretycznymi z tego okresu. Stölzel bezpośrednio nie powołuje się na współczesnych mu teoretyków z wyjątkiem jednorazowego odwołania do J.D. Heinichena, który z punktu widzenia Stölzela również odnajdował przyjemne brzmienie tam, gdzie zgodnie z nauką o kompozycji nie należało się go spodziewać. Ponadto widoczne są wyraźne nawiązania do J.J. Fuxa, które wydają się być konsekwencją wpływu poglądów teoretyka na drugi traktat o kompozycji kapelmistrza z Gothy.

Zagadnienia zawarte w traktacie „Abhandlung über die Komposition” są prezentowane przez Stölzela w możliwie zwięzły i prosty sposób: pozwalający na wyjaśnienie podstawowych terminów i technik lub wskazanie przykładowych możliwości

urozmaicenia kompozycji muzycznej. Mimo że kompozytor zauważa przy tym bezowocność prób wyjaśnienia powodów efektywności niektórych zwrotów muzycznych, źródło to odślania jako ważny cel muzyki zaciekawienie słuchacza. Chociaż według Stölzela – i zgodnie z nowymi prądami estetycznymi w muzyce – ogólne reguły kompozycji mogą być zrozumiałe dla każdego, ponieważ opierają się na podstawach rozumowych, praktyka muzyczna wymaga zręczności w korzystaniu ze swobód, które tworzą przestrzeń dla indywidualnej ekspresji. W ten sposób twórczość muzyczna zostaje ukazana jako bliższa sztuce niż nauce.

BIBLIOGRAFIA

- Adlung, Jakob. *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel- und Instrumentmacher*. Erfurt: Jungnicol, 1758.
- Ahrens, Christian. „Gottfried Heinrich Stölzel – Protagonist des stilistischen Umbruchs in der Musik der 1720er- und 1730er-Jahre”. *Die Tonkunst* 14, nr 2 (2020): 126–142.
- [Anonim]. „Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften”. *Lorenz Mizlers [...] Musikalische Bibliothek* 4, nr 1 (1754): 143–157.
- Dahlhaus, Carl, red. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1985.
- Eichert, Randolph. *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Noetzel, 2002.
- Felbick, Lutz. *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer »Apostel der Wolffischen Philosophie«*. Hildesheim: Olms, 2012.
- Hennenberg, Fritz. „Stölzel [Stöltzel, Stölzl], Gottfried Heinrich”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 24, red. Stanley Sadie i John Tyrrell, 434–435. London: Macmillan, 2001.
- Hiller, Johann Adam. *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. Leipzig: Dyck, 1784.
- Holtmeier, Ludwig. *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms, 2017.
- Mattheson, Johann. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler zc. Leben, Wercke, Verdienste zc. erscheinen sollen*, red. Max Schneider. Berlin: Liepmannssohn, 1910.
- Remeš, Derek. „Harmonizing Chorales Systematically: A Translation of G.H. Stölzel’s *Kurzer und gründlicher Unterricht* (Brief and Thorough Instruction), ms. ca. 1719–49”. *Music Theory Online* 26, nr 3 (2020). <https://doi.org/10.30535/mto.26.3.7>.
- Siegmund, Bert. „Stölzel-Repertorium”. Dostęp 14.08.2025. <https://www.kloster-michaelstein.de/forschung-sammlungen/stoelzel-repertorium/>.
- Siegmund, Bert. „Stölzel, Stöltzel, Stoelzel, Gottfried Heinrich”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 15, red. Ludwig Finscher, 1550–1555. Kassel: Bärenreiter, 2006.
- Steger, Werner. *G.H. Stölzels »Abhandlung vom Recitativ«*. Heidelberg: Ruprecht-Karl-Universität, 1962.
- Stölzel, Gottfried Heinrich. *Abhandlung über die Composition*. Rkps. A-Wgm Sign. 587/33. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
- Stölzel, Gottfried Heinrich. *Anleitung zur musikalischen Setzkunst, von Stölzel. gewesenem Herzogl. Sächß. Capellmeister in Gotha*. Rkps. D-B Sign. Mus. ms.theor. 830. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

-
- Stölzel, Gottfried Heinrich. *Kurzer und gründlicher Unterricht, wie ein Liebhaber der Music, welcher die Intervalla Musica kennet, und durch die Noten aufzuschreiben weiß, In einer kurzen Zeit, einen Contrapunctum Simplicem, doch ohne Sexten, mit vier Stimmen zu sezen Erlernen kann.* Rkps. D-B Mus.ms.theor. 839. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
- Vogt, Florian. *Die »Anleitung zur musikalischen Setzkunst« von Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749). Edition und Kommentar.* Neumünster: von Bockel, 2018.
- Vogt, Florian. „Gottfried Heinrich Stölzels Fux-Rezeption. Zur Rolle des »alten« Kontrapunkts und der »trias harmonica« in der Kompositionsausbildung zu Beginn des 18. Jahrhunderts”. W: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012*, red. Markus Roth i Matthias Schlothfeldt, 115–126. Hildesheim: Olms, 2015.