

KATARZYNA KORPANTY
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK
ORCID 0000-0003-2274-5575

FRIEDRICH WILHELM MARPURG, GEORG ANDREAS SORGE
I SPÓR O AKORDY SUPOZYCYJNE

ABSTRAKT Georg Andreas Sorge oraz Friedrich Wilhelm Marpurg należą do grona najważniejszych teoretyków muzyki wieku XVIII. W roku 1759 rozgorzał między nimi spór dotyczący zagadnień z zakresu harmonii muzyki. Najważniejszym punktem tej polemiki była sformułowana przez Jeana Philippe’a Rameau i przyjęta przez Marpurga koncepcja supozycji (fr. *supposition*), która zakładała rozbudowę czterodźwięku septymowego poniżej jego dźwięku fundamentalnego.

SŁOWA KLUCZOWE Friedrich Wilhelm Marpurg, Georg Andreas Sorge, teoria harmonii w XVIII w., akordy supozycyjne (fr. *accords par supposition*), Jean Philippe Rameau

ABSTRACT *Friedrich Wilhelm Marpurg, Georg Andreas Sorge and the Debate over ‘Chords by Supposition’.* Georg Andreas Sorge and Friedrich Wilhelm Marpurg rank among the eighteenth century’s most important music theorists. A dispute flared up between them in 1759, concerning aspects of music harmony. At the centre of their polemic was the concept of supposition, formulated by Jean Philippe Rameau and taken up by Marpurg, which postulated expanding the seventh chord by adding notes below the root.

KEYWORDS Friedrich Wilhelm Marpurg, Georg Andreas Sorge, theory of harmony in the 18th century, chords by supposition (fr. *accords par supposition*), Jean Philippe Rameau

W roku 1767 Johann Adam Hiller w czasopiśmie *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend* zamieścił recenzję podręcznika poświęconego sztuce improwizacji zatytułowanego *Anleitung zur Fantasie*, którego autorem był Georg Andreas Sorge¹. W recenzji tej czytamy:

Wydaje się, że panu Sorge przy pisaniu tej książki przyświecały dwa cele. Po pierwsze, by wyłożyć swoją naukę o improwizacji. Po drugie, by jeszcze raz bronić swoich poglądów, które kwestionował pan Marpurg. [...] Każdy zna historię kłótni między Panami Marpurgiem i Sorgem, w czasie której objaśniono nam różne zasady harmonii².

Georg Andreas Sorge (1703–78) i młodszy od niego o piętnaście lat Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–95) należą do grona najważniejszych teoretyków muzyki XVIII wieku. W roku 1759 rozgorzał między nimi spór dotyczący zagadnień z zakresu harmonii, który dla Sorgego okazał się w skutkach fatalny. Marpurgowi udało się bowiem zdyskredytować go jako teoretyka, w konsekwencji twórczość Sorgego na długo popadła w zapomnienie³. Jednym z nielicznych, którzy docenili wartość jego myśli teoretycznej, był w XIX w. François-Joseph Fétis, który w swojej pracy pt. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* wyraził pogląd, że w historii nauki o harmonii Sorge – obok Jeana Philippe'a Rameau – był teoretykiem najważniejszym⁴.

Zarówno Sorge, jak i Marpurg prowadzili różnorodną działalność muzyczną. Sorge nie tylko był teoretykiem muzyki, lecz także kompozytorem oraz organistą⁵.

Zastosowane w tytule tej pracy polskie tłumaczenie pojęcia „accords par supposition” jako akordy supozycyjne wprowadził Miłosz Aleksandrowicz w dysertacji doktorskiej pt. *Wielkie motety J.Ph. Rameau w świetle jego Traktatu o harmonii (1722). Studium hermeneutyczno-muzyczne* (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2006).

- 1 Georg Andreas Sorge, *Anleitung zur Fantasie, oder zu der schönen Kunst, das Clavier, wie auch andere Instrumente aus dem Kopfe zu spielen*, Lobenstein 1767.
- 2 Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, t. 2, Leipzig 1767, s. 151: „Herr Sorge scheint dieses Buch in einer doppelten Absicht geschrieben zu haben: die eine, um die Lehre von der Fantasie nach seiner Art vorzutragen, die andere, um seine Meynungen nochmals gegen den Herrn Marpurg zu rechtfertigen. [...] Jederman weiß die Geschichte der Streitigkeiten zwischen Herrn Marpurg und Sorgen; wir haben derselben die bessere Aufklärung verschiedener harmonischen Grundsätze zu danken”. Wszystkie cytaty w przekł. autorki.
- 3 Warto zauważyć, że nazwisko Sorgego nie pojawia się w pracach Carla Dahlhausa pt. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1968) oraz *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* (cz. 1, Darmstadt 1984). Z kolei Joel Lester w *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge 1992) poświęcił teorii Sorgego niewiele miejsca.
- 4 François-Joseph Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris 1840, s. 124–125. Wspomnieć w tym miejscu należy, że teoria harmonii sformułowana przez Sorgego zawiera cechy nowatorskie, do których należy np. budowanie akordów septymowych na wszystkich stopniach skali diatonicznej. Sorge bowiem do akordów podstawowych zaliczył znajdujący się na siódmym stopniu skali trójdźwięk zmniejszony. Zob. także literatura muzykologiczna: Ludwig Holtmeier, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2017, passim.
- 5 O życiu i twórczości Sorgego zob. np.: George J. Buelow, „Sorge, Georg Andreas”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 23, London 2001, s. 743–745; Claus Oefner,

Ponadto zajmował się budowaniem monochordów⁶. W 1721 r. powołany został na stanowisko dworskiego i miejskiego organisty w Lobenstein. Funkcję tę pełnił do końca życia. Po opublikowaniu swoich dwóch pierwszych prac, czyli *Genealogia allegorica* (Hof 1741) i *Anweisung zur Stimmung und Temperatur* (Hamburg 1744) Sorge stał się autorytetem w dziedzinie temperacji oraz budowy organów. Żywe dyskusje na ten temat prowadził z budowniczymi instrumentów klawiszowych, a mianowicie Christophem Gottliebem Schröterem (1699–1782)⁷ oraz Bartholdem Fritzem (1697–1766)⁸. Także następne publikacje przyniosły mu duże poważanie w środowisku muzycznym i w roku 1747 został piętnastym członkiem stowarzyszenia Correspondierende Sozietät der musicalischen Wissenschaften założonego przez Lorenza Christopha Mizlera w Lipsku. Wśród jego najważniejszych dzieł wymienić należy przede wszystkim trzypięciotomowy podręcznik kompozycji pt. *Vorgemach der musicalischen Composition*⁹, w którym m.in. szczegółowo omówił naukę o akordach, oraz traktat poświęcony zagadnieniu dysonansów pt. *Compendium harmonicum*¹⁰, który w roku 1760 stał się m.in. przedmiotem słynnej polemiki między nim a Marpurgiem.

Marpurg w l. 1746–48 podróżował po krajach europejskich, gdzie m.in. zapoznał się z teorią harmonii Jeana-Philippe’a Rameau, stając się jej zdecydowanym zwolennikiem. W roku 1749 osiedlił się w Berlinie, gdzie rozpoczął muzyczną działalność publicystyczną i kompozytorską¹¹. Marpurg pozostawił po sobie bardzo obfitą i różnorodną spuściznę pisarską. Publikował dzieła z zakresu teorii muzyki oraz pedagogiki instrumentalnej, a także wokalne. Zajmował się również tłumaczeniem dzieł francuskich na język niemiecki. W roku 1757 przełożył pracę pt. *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, którą w 1752 r. opublikował

„Sorge, Georg Andreas”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, t. 15, Kassel 2006, szp. 1079–81.

6 W opinii Sorgego zaletą konstruowanych przez niego monochordów była lekka waga, por.: Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Bass*, t. 1–3, Lobenstein 1745, 1746, 1747 (t. 2, s. 131–132).

7 Por.: Georg Andreas Sorge, *Gründliche Untersuchung, ob, die [...] Schröterischen Clavier-Temperaturen für gleichschwebend passieren können oder nicht*, Lobenstein 1754.

8 Por. np.: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, t. 1, Berlin 1759 (Brief IV, s. 26) oraz (Brief XVIII, s. 136).

9 G.A. Sorge, *Vorgemach*.

10 Georg Andreas Sorge, *Compendium harmonicum, oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie*, Lobenstein 1760.

11 O życiu i twórczości Marpurga zob. np.: Howard Serwer, „Marpurg, Friedrich Wilhelm”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 15, London 2001, s. 880–882; Laurenz Lütteken, „Marpurg Friedrich Wilhelm”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, t. 11, Kassel 2004, szp. 1125–31.

Jean Le Rond d'Alembert¹². Marpurg otworzył tym samym w Niemczech dyskusję za i przeciw teorii sformułowanej przez Rameau.

Do najważniejszych dzieł Marpurga należy dwutomowy traktat o fudze pt. *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753–54) oraz trzytomowy podręcznik kompozycji i generalbasu pt. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*¹³. Publikacjami tymi berliński teoretyk zdobył wielki autorytet jako znawca sztuki kontrapunktycznej. Wielką estymę dla Marpurga mieli m.in. Charles Burney¹⁴, Ernst Ludwig Gerber¹⁵, Karl Friedrich Zelter¹⁶ oraz Christian Friedrich Daniel Schubart, który w *Ideen zu einer Ästhetik in der Tonkunst* napisał, że Marpurg jest jednym z najwybitniejszych europejskich teoretyków¹⁷. Jego twórczość była bardzo ceniona we Francji¹⁸. Na przykład Alexandre-Étienne Choron, wybitny znawca europejskiej teorii muzyki, uznał m.in. *Handbuch* Marpurga za dzieło wybitne¹⁹.

Ważne miejsce w twórczości Marpurga zajmowały artykuły dotyczące m.in. zagadnień z zakresu teorii muzyki i harmonii, które publikował w trzech redagowanych przez siebie czasopismach. W roku 1749 założył pierwszy w Berlinie periodyk muzyczny pt. *Der Critische Musicus an der Spree*, który istniał niecały rok. W l. 1754–78 wydawał czasopismo pt. *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Ponadto w l. 1759–64 redagował periodyk pt. *Kritische Briefe über die Tonkunst*, ukazujący się w formie otwartych listów do sławnych muzyków, m.in. Leopolda Mozarta, Carla Philippa Emanuela Bacha, Johanna Georga Bendy, Johanna Matthesona i Johanna Philippa Kirnbergera. Na łamach tych czasopism Marpurg oprócz wspomnianych

12 Tytuł niemieckiego tłumaczenia brzmi: *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret von Friedrich Wilhelm Marpurg*, Leipzig 1757. W dziele tym d'Alembert streścił wywody teoretyczne Rameau, które zawarte są w jego pismach opublikowanych w l. 1722–52, por.: Miłosz Aleksandrowicz, „Wprowadzenie”, w: *Jean Philippe Rameau: Traktat o harmonii (1722), księga III Zasady kompozycji, księga IV Zasady akompaniamentu*, przekł., opr. i komentarz muzykologiczny Miłosz Aleksandrowicz, Lublin 2022, s. 10.

13 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, t. 1, Berlin 1755, ²1762, t. 2 i 3 tamże 1757 i 1758, Anhang [dodatek] tamże 1760.

14 Por.: Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or, the Journal of a Tour through those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, t. 1–2, London 1773, wyd. 2 zmienione 1775, wyd. pol. pt. *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, przekł. Jakub Chachulski, Warszawa 2018, s. 246–247, 285.

15 Por.: Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, t. 1, Leipzig 1790, s. 882–885, oraz tegoż, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. 3, Leipzig 1813, s. 329–334.

16 Por.: list Karla Friedricha Zeltera do Johanna Wolfganga Goethego z dnia 2 VI 1819 r. wyd. w: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und (Karl Friedrich) Zelter*, t. 2, 1819–1827, red. Max Hecker, Leipzig 1915, s. 13.

17 Por.: Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, s. 83.

18 Marpurg opublikował francuskie wersje swoich dwóch traktatów, a były to: *Anleitung zum Clavierspielen* (2 cz., Berlin 1755–61, przekł. fr. Berlin 1756) oraz *Abhandlung von der Fuge* (przekł. fr. Berlin 1756, 1761, Paris ²1801).

19 Por.: Alexandre-Étienne Choron, „Marpurg”, w: *Dictionnaire historique des musiciens: artistes et amateurs, morts ou vivans*, t. 2, Paris 1811, s. 18–20.

artykułów poświęconych teorii zamieszczał także m.in. biografie muzyków, recenzje książek, przedruki i streszczenia dzieł teoretycznych, a także polemiki, m.in. z Johannem Friedrichem Agricolą (na temat wyższości muzyki francuskiej lub włoskiej)²⁰ i z Johannem Philippem Kirnbergerem (na temat fugi)²¹. Najostrzejszą dyskusję, która – jak już wspomniano – dotyczyła kwestii związanych z teorią harmonii, Marpurg prowadził z Georgiem Andreasem Sorgem²².

HISTORIA SPORU MIĘDZY MARPURGIEM A SORGE

O przyczynach wybuchu sporu między obu teoretykami dowiadujemy się tylko z przekazu Marpurga, który w osiemnastym liście zamieszczonym w czasopiśmie *Kritische Briefe über die Tonkunst* tak oto pisał:

Pan Sorge uważał się za powszechnego nauczyciela Niemiec. Ogarnęło go zdziwienie, że jego system harmonii nie wszędzie zyskał uznanie i że nowy autor, pan Marpurg, formułując trzeci system, który od systemu Rameau i Sorgego był różny, zdaje się jego [system] uznawać za nieobowiązujący. Z różnych miejsc groził panu Marpurgowi, że następnym [systemem] zrzuci go z Parnasu. A na Parnasie było wystarczająco dużo miejsca zarówno dla dworskiego organisty, jak i autora *Handbuch* itp. Ten miał swoich zwolenników, a tamten być może swoich. Ale pan Sorge chciał mieć ich wszystkich. W międzyczasie pan Marpurg wydał swoje *Anfangsgründe der theoretischen Musik* i ta książka rozżłościła pana Sorge, a dlaczego? Pan Sorge zauważył, że jego *Rationalrechnung* słabiej się sprzedawała, podobnie jak wcześniej jego *Vorgemach*. Jego roczny zysk, niestety!, zmniejszył się o 30 guldenów i 30 guldenów w jego opinii było tak ważną sprawą, by się o nią bić! Czego nie robi się dla interesu! Pan Marpurg udzielił panu Sorge rady, by ten napisał traktat o fudze, o kontrapunkcie podwójnym lub podręcznik gry na instrumentach klawiszowych itp. Oznajmiłem mu, że odbije sobie na tym dostatecznie i ani wydawnictwo Spener, ani Lange tu w Berlinie nie wytoczy mu procesu, bowiem obecnie w republice muz nie obowiązuje monopol i niejednemu amatorowi byłoby miło na temat jednej materii mieć do dyspozycji dwa, trzy lub więcej podręczników²³.

20 Por.: Katarzyna Korpanty, „Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Friedrich Agricola i spór o wyższość muzyki francuskiej nad włoską lub odwrotnie”, w: *Selva musicologica. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej w 70. rocznicę urodzin*, red. Jakub Kubieniec, Piotr Wilk, Kraków 2024, s. 335–347.

21 Por.: Howard J. Serwer, „Marpurg versus Kirnberger. Theories of Fugal Composition”, *Journal of Music Theory* 14 (1970) nr 2, s. 209–236.

22 Por.: Jonathan W. Bernard, „The Marpurg-Sorge Controversy”, *Music Theory Spectrum* 11 (1989) nr 2, s. 164–186. Artykuł ten zawiera ogólny przegląd wszystkich tematów, na które dyskutowali Marpurg i Sorge.

23 F.W. Marpurg, *Kritische Briefe* (Brief XVIII), s. 135–136: „Nichts destoweniger sah sich der Herr Sorge für den allgemeinen Lehrer Germaniens an. Er ward stutzig, als er sah, daß sein Lehrgebäude von der Harmonie nicht überall Beyfall fand, und ein neuerer Schriftsteller, der Herr Marpurg, durch die Hervorbringung eines dritten, von dem Rameauischen und Sorgischen unterschiednen, Systems, das seinige nicht für gültig zu erkennen schien. Er ließ den Herrn Marpurg von verschiednen Oertern her bedrohen, ihn mit nächstem vom Parnasse herunter zu werfen. Sowohl der Herr Hoforganist als der Verfasser des Handbuchs ic. hatten beyde genugsamen Platz auf dem Parnäß. Dieser hatte seine Stimmen, und jener vielleicht die seinigen. Aber Herr Sorge wollte sie alle haben. [...] Mittlerweile gab der Herr Marpurg seine Anfangsgründe der theoretischen Musik heraus, und dieses Buch war es, welches den Herrn Sorge völlig in den Harnisch brachte, und warum? Herr Sorge fieng an, zu

Z powyższej relacji wynika, że powodem sporu była rzekoma obawa Sorgego przed konkurencją oraz kwestie finansowe. Konflikt miał wybuchnąć po tym, jak w roku 1757 Marpurg opublikował pierwszą obszerną pracę poświęconą temperacji muzycznej pt. *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, którą teoretyk z Lobenstein miał uznać za konkurencję dla swojego traktatu pt. *Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational-Rechnung* (Lobenstein 1749). Aspekt finansowy także mógł w tym sporze odgrywać dużą rolę, bowiem Sorge żył w skromnych warunkach, o czym dowiadujemy się z jego listów do Georga Philippa Telemanna²⁴ i Meinrada Spießa²⁵. Berliński teoretyk w swojej relacji przywołał kwotę trzydziestu guldenów. Jest rzeczą prawdopodobną, że Sorge sumy tej zażądał od Marpurga tytułem odszkodowania za utracone dochody²⁶.

Wcześniej relacje między Marpurgiem a Sorgem były dobre. W 1755 r. berliński teoretyk w pierwszym tomie podręcznika *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* z estymą wspominał o Sorgem jako o „uczonym” i „zdolnym” muzyku²⁷, a we wspomnianym wyżej traktacie pt. *Anfangsgründe der theoretischen Musik* zachwalał budowane przez Sorgego monochordy²⁸. Cztery lata później charakter wypowiedzi Marpurga się zmienił. W czwartym liście zamieszczonym w *Kritische Briefe*, datowanym na dzień 14 VII 1759 r. i skierowanym do Carla Philippa Emanuela Bacha, Marpurg w uszczypliwym i satyrycznym tonie informował, że Sorge zamierza opublikować „rozwlekłe” dzieło²⁹, w którym chce dowieść, że wszyscy, którzy przed nim i po nim

bemerken, daß seine Rationalrechnung weniger Abgang fand, als vorher, so wie solches sich schon zuvor mit seinem Vorgemache zugetragen hatte. Es kamen ihm, leyder! alle Jahre etliche dreyßig Gulden weniger ein, und dreyßig Gulden waren in seinen Augen schon ein genugsam wichtiger Gegenstand, um sich deswegen herumzuschlagen. Was vermag das leydige Interesse nicht! Herr Marpurg that dem Herrn Sorge den Vorschlag, eine Abhandlung von der Fuge, und dem doppelten Contrapunkt, oder eine Anleitung zum Clavierspielen, u.s.w. zu schreiben. Er stellte ihm vor, daß er, der Herr Sorge, sich dadurch genugsam schadlos halten könnte, und daß weder die Spenerische noch Langische Buchhandlung allhier in Berlin ihm deswegen einen Prozeß an den Hals werfen würde, weil zur Zeit noch kein Monopolium in der Republik der Musen Statt fände; daß es manchem Liebhaber angenehm seyn dürfte, über einerley Materie zween, drey oder mehr Anführer zu haben [...].”

24 Por.: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel*, red. Hans Grosse, Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, s. 335–342.

25 Por.: Hans Rudolf Jung, Hans-Eberhard Dentler, „Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spiess”, *Studi Musicali* 32 (2003) nr 1, s. 145.

26 Wiemy na przykład, że Johann Lorenz Albrecht, kantor z Mühlhausen, przyjął dzieła Sorgego w komis, lecz nie wypłacił mu terminowo sumy należnej za sprzedaż. Sorge sędownie dochodził zapłaćenia zaległej kwoty, por.: [Johann Adam Jakob Ludwig], *Eine helle Brille für die blöden Augen eines Albern Haberechts zu Niemandsburg, welcher vor einiger Zeit seine Gedancken über die Streitigkeit zwischen dem Hoforganisten Sorge zu Lobenstein und Herrn Sekretär Marpurg in Berlin in Druck ausgehen lassen*, b.m. 1765, b. paginacji.

27 Por.: F.W. Marpurg, *Handbuch*, t. 1, 1755, s. 33. W drugim wydaniu tomu pierwszego *Handbuch*, które ukazało się w roku 1762, Marpurg słowa te usunął.

28 Por.: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, Leipzig 1757, s. 13.

29 Mowa o *Compendium harmonicum*.

pisali o harmonii, są „partaczami” i „osłami”³⁰. Nie szczędził też pod adresem Sorgego uwag krytycznych dotyczących jego *Vorgemach der musicalischen Composition*³¹. Na zarzuty berlińskiego teoretyka Sorge odpowiedział w liście do Johanna Georga Hofmanna, organisty przy kościele Marii Magdaleny we Wrocławiu (wówczas Breslau), który Marpurg opublikował w *Kritische Briefe* (list VIII). Sorge m.in. wypomniął Marpurgowi, że ten w swoim pierwszym czasopiśmie *Der Critische Musicus an der Spree* z uznaniem pisał o jego teoretycznych dziełach³². W odpowiedzi Marpurg stwierdził, że pewne karty zamieszczone w wymienionym czasopiśmie zalicza do grzechów swojej młodości i wyraził nadzieję, że teoretyk z Lobenstein to samo uczyni ze swoim podręcznikiem. Sorge oczekiwań Marpurga jednak nie spełnił, co więcej, zapowiadając wydanie nowego dzieła, a mianowicie *Compendium harmonicum*, tak oto napisał:

Każdy prawy niemiecki patriota i zarazem znawca muzyki z pewnością wesprze wydanie dzieła Sorgego, bowiem byłoby dla nas Niemców wstydem, gdybyśmy bezkrytycznie przyswajali i rozpowszechniali odgrzane francuskie dziwactwa i błędy, jak to zrobił pan Marpurg w swoim *Critischer Musicus* i w *Handbuch*³³.

SPÓR O AKORDY SUPOZYCYJNE

W roku 1759 Marpurg w ósmym liście zamieszczonym w *Kritische Briefe* napisał, że istnieją trzy różne systemy harmoniczne, które opracowane zostały w sposób systematyczny, a których autorami w kolejności chronologicznej byli Rameau³⁴, Sorge i on sam³⁵. Marpurg bardzo cenił Rameau jako teoretyka, sam wszakże zbudował teorię, która w wielu zasadniczych kwestiach odbiega od systemu harmonicznego francuskiego muzyka³⁶. Na przykład jedna z najważniejszych w myśli teoretycznej

30 Por.: F.W. Marpurg, *Kritische Briefe* (Brief IV), s. 25.

31 Zarzucił mu np. brak precyzji w formułowaniu reguł dla interwałów dysonansowych.

32 Por.: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Der Critische Musicus an der Spree*, Berlin 1750, s. 6.

33 List Sorgego do J.G. Hofmanna z 23 VII 1759 r., w: F.W. Marpurg, *Kritische Briefe* (Brief VIII), s. 64: „Wer ein rechtschaffner deutscher Patriot unter den Musikverständigen ist, der wird gewiß die Herausgabe des sorgischen Werks befördern helfen, immaßen es eine Schande für uns Deutsche wäre, wenn wir aufgewärmte französische Grillen und Irrthümer so ungeprüft annehmen und ausbreiten wollten, wie Herr Marpurg mit seinem kritischen Musicus und Handbuche gethan hat”.

34 W liście tym Marpurg zamieścił streszczenie teorii Rameau. Streszczenie to opracował, opierając się na *Traité de l'harmonie* (Paryż 1722) oraz *Carte générale* (Paryż 1731). W swoim omówieniu skupił się przede wszystkim na wyłożonej przez Rameau teorii akordów. A mianowicie opisał dwa typy akordów: akord doskonały (tj. trójdźwięk majorowy i minorowy) oraz czterodźwięk septymowy. Następnie Marpurg wyjaśnił mechanizm przewrotów akordów. Ponadto wymienił i objaśnił budowę akordów supozycyjnych (fr. *accords par supposition*) oraz akordów z dźwiękiem obcym (fr. *accords par emprunt*). O teorii harmonii Rameau zob. literatura muzykologiczna, np.: Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce*, Kraków 2002, s. 25–41; Miłosz Aleksandrowicz, *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau: Traité de l'harmonie (1722), Nouveau système de musique theorique (1726)*, Lublin 2014; Jean Philippe Rameau: *Traktat o harmonii (1722)*.

35 Pogląd ten Marpurg powtarzał w swoich pracach teoretycznych wielokrotnie.

36 Por. także literatura muzykologiczna, np.: J. Lester, *Compositional Theory*, s. 232, oraz Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002, s. 435.

Rameau koncepcja, a mianowicie idea basu fundamentalnego (*basse fondamentale*), czyli głosu realnie nierozbrzmiewającego, którego zadaniem jest ukazanie logiki następstw harmoniczych, w systemie Marpurga nie odgrywa dużej roli. W *Der Critische Musicus an der Spree* zamieścił on wprawdzie przykłady następstw akordowych, które pełnią podobną funkcję dydaktyczną jak *basse fondamentale*, jednakże przykłady te – w przeciwieństwie do przykładów francuskiego teoretyka – nie są obszerne, obejmują zazwyczaj dwa akordy. W roku 1776 Marpurg praktykę basu fundamentalnego skomentował w sposób następujący:

Chociaż sam wynalazca basu fundamentalnego, pan Rameau, czasami takie próby czynił i pod całe utwory podkładał bas fundamentalny, ja będę pierwszy, który go za to zgani³⁷.

Marpurg czasami uwzględnia linię *basse fondamentale* w swoich rozważaniach dotyczących prawidłowego prowadzenia głosów, zdając się zapominać o teoretycznym charakterze basu fundamentalnego, który do kompozycji przecież nie należy. Warto zauważyć, że wobec niewielkiego znaczenia w teorii Marpurga basu fundamentalnego nie uwzględnił on m.in. przedstawionej przez Rameau koncepcji *double emploi* (dwuznaczności akordów) i dźwięków *sous-entendue* (domniemanych). Jedynymi elementami, które Marpurg przejął z teorii Rameau, jest nauka o akordach, w tym mechanizm ich przewrotów, a także koncepcja supozycji (fr. *supposition*)³⁸, która stanie się najważniejszym punktem polemiki między Marpurgiem a Sorge.

Sorge swoją teorię harmonii formułował niezależnie od Rameau, którego prac nie znał³⁹ (nie władał bowiem językiem francuskim). Polemizował jednak z jego koncepcjami, z którymi zapoznał się poprzez prace berlińskiego teoretyka. Jedyną sformułowaną przez Rameau koncepcją, którą Sorge zaakceptował, było uznanie septymy

37 Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau 1776, s. 246: „Sollte auch der Erfinder des Grundbasses, der Hr. Rameau selber, hin und wieder dergleichen Versuche gemacht, und ganze Tonstücke in einen Grundbaß aufgelöset haben, so werde ich selber der erste seyn, der ihn deßwegen tadeln wird”. Na marginesie wspomnieć należy, że Marpurg w ostatnich latach swojego życia na temat funkcji i istoty basu fundamentalnego dyskutował z Johannem Philippem Kirnbergerem. W kontekście tej polemiki w roku 1776 opublikował pracę pt. *Anhang über den Rameau- und Kirnbergschen Grundbass*, która stanowi dodatek do jego traktatu pt. *Versuch über die musikalische Temperatur*. Por. także literatura muzykologiczna: Joyce Mekeel, „The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg”, *Journal of Music Theory* 4 (1960) nr 2, s. 169–193; Cecil Powell Grant, „The Real Relationship between Kirnberger’s and Rameau’s ‘Concept of Fundamental Bass’”, *Journal of Music Theory* 21 (1977) nr 2, s. 324–338.

38 Polskim terminem „supozycja” posługuje się Miłosz Aleksandrowicz w swoich pracach muzykologicznych, zob. np.: *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau*, passim.

39 Por.: G.A. Sorge, *Vorgemach*, t. 3, s. 403. Sorge czerpał przede wszystkim z niemieckiej myśli muzycznej wieku XVII i XVIII, m.in. z dzieł Johannesa Lippiusa, Johanna Crügera, Heinricha Baryphonusa, Wolfganga Caspara Printza, Andreasa Werckmeistera, Gottfrieda Stölzera, Lorenza Mizlera i Meinrada Spießa. Podobnie jak Marpurg, bardzo cenił pracę Johanna Davida Heinichen pt. *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728). Co się tyczy teoretyków francuskich, to Sorge znał dzieła Marina Mersenne’a i Kartezjusza, którzy pisali po łacinie.

za źródło wszystkich dysonansów⁴⁰. Z ideą tą Sorge zapoznał się pośrednio z lektury traktatu Johanna Matthesona pt. *Kleine General-Bass-Schule*, w którym autor z ironią pisał o „ukochanej septymie” Rameau⁴¹. W *Vorgemach* Sorge zamieścił następujące stwierdzenie: „[...] temu Francuzowi [tj. Rameau] należy się podziękowanie, że otworzył możliwość, by zastanowić się nad źródłem współbrzmień dysonansowych”⁴².

W kwestii uznania septymy za źródło wszystkich dysonansów Sorge i Marpurg zajmowali takie samo stanowisko. Ostry spór natomiast toczyli o sposób interpretacji współbrzmień, które swym zakresem przekraczały interwał oktawy (współbrzmienia złożone). Marpurg bowiem przyjął koncepcję opracowaną przez Rameau, według której współbrzmienia nonowe i undecymowe powstają na zasadzie supozycji, czyli rozbudowy czterodźwięku septymowego poniżej jego dźwięku fundamentalnego.

Rameau mechanizm supozycji szczegółowo omówił w trzeciej księdze *Traité de l'harmonie*. Jak wiadomo, zasadniczą rolę w systemie harmonicznym francuskiego teoretyka odgrywał interwał oktawy, w ramach którego musiały zawierać się wszystkie współbrzmienia systemu harmonicznego. Rameau wyróżnił dwa główne rodzaje akordów, które zbudowane były na zasadzie superpozycji dwóch tercji (trójdźwięk majorowy i minorowy, zwane przez Rameau akordami doskonałymi) oraz trzech tercji (czterodźwiękowy akord septymowy). Natomiast współbrzmienia przekraczające ambitus oktawy, czyli akordy z noną i undecymą, Rameau tworzył przy pomocy zabiegu, który określił mianem supozycji⁴³. Opisana przez Rameau w *Traité* supozycja zachodzi wówczas, gdy do akordu septymowego dodany zostanie dźwięk położony o tercję lub o kwintę niżej, licząc od jego dźwięku fundamentalnego. Podstawę akordu supozycyjnego (fr. *accord par supposition*) nie stanowi wówczas jego najniższa nuta (tj. dodana tercja lub kwinta), lecz pryma akordu septymowego. Należy mocno podkreślić, że składniki będące w akordzie noną i undecymą nie były przez Rameau traktowane jako kolejne tercje dodane powyżej do współbrzmienia septymowego⁴⁴, lecz jako zdwojenia zawierających się w ramach oktawy interwałów sekundy i kwarty.

Teorię akordów supozycyjnych Marpurg po raz pierwszy przedstawił czytelnikom niemieckim w roku 1750 w czasopiśmie *Der critische Musicus an der Spree*, a następ-

40 Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722, s. 64: „[...] la septième étoit la source de toutes les dissonances”.

41 Por.: Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, Hamburg 1735, s. 199.

42 G.A. Sorge, *Vorgemach*, s. 403: „[...] diesem Frantzmänn muß Danck gesagt seyn, daß er Gelegenheit gegeben dem Ursprunge der dissonirenden Sätze nachzudenken”. Zdanie to stało się w literaturze muzykologicznej podstawą do wysnucia fałszywego wniosku, że wszystkie poglądy Sorgego inspirowane były myślą Rameau. Pogląd taki można spotkać np. w: Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1961, s. 102.

43 W barokowej teorii muzyki termin „supozycja” (fr. *supposition*) miał wiele znaczeń, por. np.: Albert Cohen, „La Supposition and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory”, *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971) nr 1, s. 63–84; Nathan John Martin, „Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension”, *Journal of Music Theory* 56 (2012) nr 2, s. 121–167.

44 W ten sposób akordy będą definiowane w późniejszych, dziewiętnastowiecznych podręcznikach harmonii, por.: M. Aleksandrowicz, *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau*, zwt. s. 120–130.

nie w roku 1755 w pierwszej części traktatu pt. *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Z lektury obu dzieł dowiadujemy się, że akord nonowy składa się z akordu septymowego i dodanej poniżej tercji, a akord undecymowy – z akordu nonowego i dodanej poniżej tercji⁴⁵. Ponadto Marpurg w *Handbuch* opisał w sposób obszerny akord terdecymowy, który – jak pisał – składa się z akordu undecymowego i dodanej poniżej tercji. Pełny akord terdecymowy może pojawić się wyłącznie na pierwszym lub piątym stopniu skali. Chcąc zastosować go na innych stopniach skali – jak czytamy w *Handbuch* – należy pominąć w nim jeden, dwa lub trzy składniki⁴⁶.

Marpurg podkreślał, że w systemie harmonicznym Rameau akordy supozycyjne nie podlegają przewrotom⁴⁷. Sam wszakże w swojej teorii taką możliwość dopuszczał. W pierwszej części *Handbuch* berliński teoretyk dokładnie omówił przewroty akordów nonowych, undecymowych i terdecymowych. Wskazał też, że pierwszym Niemcem, który „odważył się poddać przewrotom różne złożone dysonanse, był uczony i mądry muzyk, Pan Sorge”⁴⁸.

Gdy porównamy definicje akordów supozycyjnych sformułowane przez Rameau i przez Marpurga, to zauważymy, że w teorii francuskiego teoretyka rozbudowie ulegał czterodźwięk septymowy, do którego dodawano poniżej jego tonu fundamentalnego interwały tercji, kwinty i septymy. Marpurg spostrzegłszy, że jego dotychczasowe rozważania na temat akordów przekraczających ambitus oktawy nie były pozbawione niekonsekwencji, w roku 1761 w czasopiśmie *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* zmodyfikował podane w swoich wcześniejszych pracach definicje akordów złożonych. I tak czytamy tam, że każdy akord supozycyjny składa się z akordu septymowego i dodanego poniżej kolejno interwału tercji, kwinty i septymy⁴⁹:

<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h</i>
<i>gis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>
<i>e</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
akord	akord	akord
nonowy	undecymowy	terdecymowy

45 Z informacji przekazanej przez Marpurga dowiadujemy się, że pełny akord undecymowy stosowany był w praktyce kompozytorskiej rzadko z uwagi na swoje szorstkie brzmienie, por.: F.W. Marpurg, *Der critische Musicus*, s. 211.

46 Por.: F.W. Marpurg, *Handbuch*, t. 1, s. 40–46.

47 Jean-Jacques Rousseau w artykule pt. „Akord”, który ukazał się w wielkiej *Encyklopedii* francuskiej, podał błędną informację, że akordy supozycyjne można poddawać przewrotom, co wywołało oburzenie Rameau, por.: Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris 1755, s. 73.

48 Por.: F.W. Marpurg, *Handbuch*, t. 1, s. 33. W roku 1776 Marpurg w dodatku do traktatu *Versuch über die musikalische Temperatur* (s. 272) zamieścił sprostowanie tej informacji i napisał, że Niemcem tym był Johann David Heinichen.

49 Por.: Friedrich Wilhelm Marpurg, „Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze”, w: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, t. 5, Berlin 1761, s. 170.

Koncepcję uzasadniania akordów na zasadzie supozycji stanowczo odrzucał Sorge. W roku 1759 w listach adresowanych do wspomnianego już Johanna Georga Hofmanna⁵⁰ wyraził opinię, że opisany przez Rameau zabieg supozycji jest sprzeczny z prawami natury i zasadami harmonii. Sorge krytykował Marpurga, iż ten zaakceptował współbrzmienia „postawione na głowie”⁵¹. Zdaniem teoretyka z Lobenstein supozycja to „dziwactwo, które sprawia, że nauka harmonii staje się zawiła, trudna i nieprzejrzysta”⁵². Wielokrotnie obrazowo porównywał mechanizm supozycji m.in. do budowania domu w powietrzu, a następnie podkładania pod niego fundamentów lub sadzenia drzewa korzeniami do góry. W ujęciu Sorgego akordy przekraczające zakres oktawy stanowiły połączenie dwóch akordów. Na przykład współbrzmienie *c e g h d f*, które – jak pisał Sorge – według Rameau i jego zwolenników było akordem undecymowym, on interpretował jako połączenie dwóch akordów w tonacji *C-dur*, a mianowicie akordu zbudowanego na pierwszym stopniu skali: *c e g* oraz akordu zbudowanego na piątym stopniu: *g h d f*⁵³. Zagadnienie łączenia akordów Sorge szczegółowo opracował w *Compendium harmonicum*⁵⁴. W przedmowie do tego dzieła zwrócił się bezpośrednio do Marpurga, pisząc, że opublikowany przez berlińskiego teoretyka *Handbuch* zawiera treści ważne i właściwe⁵⁵, z wyjątkiem fragmentów dotyczących supozycji akordów.

Temat akordów złożonych pojawia się w *Compendium* po raz pierwszy w rozdziale X pt. „Von der freyen ungebundenen None und ihren Abstammlingen” („O swobodnie traktowanej nonie i jej przewrotach”). Zawiera on rozważania dotyczące stosowanego w kompozycjach w stylu galant akordu nonowego, który nie wymagał przygotowania konsonansem i w którym nona nie powstawała z przetrzymania nuty. Akord ten – jak pisał Sorge – powstaje wówczas, gdy powyżej akordu septymowego dodana zostanie tercja⁵⁶. Wniosek taki wysunął z analizy współczesnej mu twórczości

50 Marpurg list datowany na dzień 23 VII 1759 r. – bez zgody Sorgego – przedrukował i opatrzył przypisami w czasopiśmie *Kritische Briefe* (Brief VIII). Wzbudziło to oburzenie Sorgego, który w *Compendium harmonicum* (s. 121) zapowiedział podjęcie kroków prawnych przeciwko Marpurgowi. Z kolei w osiemnastym liście zamieszczonym we wspomnianym czasopiśmie Marpurg opublikował – tym razem bez komentarza – kolejny list Sorgego do Hofmanna z dnia 20 VIII 1759 roku. Zawiera on odpowiedź teoretyka z Lobenstein na zarzuty wysunięte przez Marpurga w ósmym liście.

51 Por.: G.A. Sorge, *Compendium*, s. 71.

52 List Sorgego do Hofmanna z 20 VIII 1759, w: F.W. Marpurg, *Kritische Briefe* (Brief XVIII), s. 140 „[...] eine Grille sey, die überaus geschickt ist, die Lehre von der Harmonie zu verwirren, schwer und undeutlich zu machen”.

53 Por.: *ibid.*, s. 140.

54 Sorge do tematu łączenia współbrzmień powrócił w roku 1767 w traktacie *Anleitung zur Fantasie*.

55 W rozdziale XI pt. „Von denen gebundenen Septimen und ihren Abstammlingen” („O septymach osiągniętych z przetrzymania nuty i ich przewrotach”) Sorge wyraził szczególne uznanie dla niektórych podanych przez Marpurga rozwiązań interwału septymy.

56 W taki sposób akordy nonowe będą definiowane w dziewiętnastowiecznej teorii muzyki, por.: David A. Sheldon, „The Ninth Chord in German Theory”, *Journal of Music Theory* 26 (1982) nr 1, s. 74; M. Aleksandrowicz, *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau*, s. 121.

kompozytorskiej, a jako reprezentatywny przykład użycia takiego akordu przytoczył fragment duetu „Dimmi una volta addio” z opery *Angelica e Modoro* Carla Heinricha Grauna (przykł. 1).

Przykł. 1. G.A. Sorge, *Compendium harmonicum*, tab. VI, przykł. 3



Dalsza rozbudowa akordu nonowego poprzez dodawanie kolejnych tercji powyżej interwału nony nie jest – jak czytamy w *Compendium* – możliwa. Jak już wspomniano, Sorge nie akceptował propagowanego przez Rameau i Marpurga mechanizmu supozycji. Jego zdaniem akordy określane przez obu wymienionych teoretyków mianem undecymowych i terdecymowych, a także akordy nonowe, w których nona osiągnięta została z przetrzymania nuty, stanowiły połączenie dwóch akordów. Z rozdziału XII *Compendium* pt. „Von der Vermischung der Harmonien” („O łączeniu współbrzmień”) czytelnik dowiadywał się, że zjawisko łączenia akordów zachodzi między dwoma współbrzmieniami zbudowanymi na różnych stopniach skali, w tej samej tonacji. Sorge pozostawiał wykonawcy decyzję, czy zagra on oba współbrzmienia jednocześnie, czy jeden po drugim.

W swoim dziele Sorge skomentował i opatrzył krytycznymi uwagami różne przykłady akordów supozycyjnych, które Marpurg podał w *Der critische Musicus* oraz w pierwszej części *Handbuch*. Analizie poddał m.in. akord nonowy *g h dis fis a*, który – jak twierdził Marpurg – powstał po dodaniu dźwięku *g* poniżej prymy akordu septymowego *h dis fis a*⁵⁷. W ujęciu Sorgego natomiast akord ten w tonacji *e-moll* stanowił połączenie współbrzmienia zbudowanego na piątym stopniu skali (*h dis fis a*) z tercją współbrzmienia zbudowanego na pierwszym stopniu (czyli *g*)⁵⁸. Sorge przytoczył także fragment z opublikowanego w roku 1757 drugiego tomu *Handbuch*, w którym Marpurg zamieścił przykłady akordów nonowych (zob. przykł. 2).

57 Por.: F.W. Marpurg, *Der critische Musicus*, s. 202.

58 Por.: G.A. Sorge, *Compendium*, s. 74.

Przykł. 2. F.W. Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse*, t. 2, Berlin 1757, tab. VII, przykł. 10



W komentarzu do tych przykładów Marpurg napisał, że podstawą przytoczonych akordów nonowych jest trójdźwięk *c e g* lub *c es g*⁵⁹:

<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
<i>g</i> lub	<i>g</i> lub	<i>g</i>
<i>e</i>	<i>e</i>	<i>es</i>
<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>

Sorge z satysfakcją stwierdził, że akordy te nie zostały przez Marpurga utworzone na zasadzie supozycji, lecz poprzez dodanie tercji powyżej do akordu septymowego. I tylko taka interpretacja, zdaniem teoretyka z Lobenstein, jest słuszna⁶⁰.

W *Compendium* Sorge podał i omówił liczne sposoby łączenia współbrzmień. Na przykład tak zwany akord undecymowy⁶¹ może w tonacji *C-dur* powstać z połączenia współbrzmień zbudowanych na następujących stopniach skali: 1) pierwszym i piątym, 2) drugim i szóstym, 3) czwartym i pierwszym oraz 4) czwartym i piątym (przykł. 3)⁶².

Przykł. 3. G.A. Sorge, *Compendium harmonicum*, tab. XI, przykł. 1



59 Por.: F.W. Marpurg, *Handbuch*, t. 2, Berlin 1757, s. 181.

60 Por.: G.A. Sorge, *Compendium*, s. 83.

61 W zapisie basu cyfrowanego na oznaczenie akordu undecymowego stosowano zazwyczaj cyfrę 4.

62 Por.: G.A. Sorge, *Compendium*, s. 46.

Z kolei tak zwany akord tercdecymowy – to w teorii Sorigo na przykład połączenie akordu nonowego zbudowanego na piątym stopniu skali ze współbrzmieniem zbudowanym na pierwszym stopniu skali, zarówno w tonacji durowej, jak i molowej (przykł. 4)⁶³.

Przykł. 4. G.A. Sorge, *Compendium harmonicum*, tab. X, przykł. 1

The musical notation shows a sequence of chords in G major. The notes are numbered 1-7, indicating scale degrees. The sequence shows a progression of chords, including triads and dyads, illustrating the concept of a tertdecim chord (a triad on the fifth degree combined with a triad on the first degree).

W ocenie Sorigo zaletą metody łączenia współbrzmień jest to, że znika konieczność usuwania z akordów złożonych poszczególnych składników (jak to ma miejsce w przedstawionych przez Marpurga akordach tworzonych na zasadzie supozycji). Z wielkim rozbawieniem komentował opisany w *Handbuch* zabieg „uśmiercania” wybranych składników akordowych, np. septymy. Zauważył przy tym, że skoro w akordzie supozycyjnym można pominąć septymę, to Marpurg myli się, twierdząc, że septyma jest źródłem nie tylko akordów prostych, ale i złożonych⁶⁴.

W odpowiedzi na krytykę Sorigo Marpurg w roku 1760 wydał zadedykowaną czternastu sławnym muzykom, m.in. G.Ph. Telemannowi i Josephowi Rieplowi, pracę pt. *Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbass und zur Composition. Mit Anmerkungen* („Podręcznik do nauki generalbasu i kompozycji Pana Georga Andreasa Sorigo. Z komentarzami”), która stanowi krytyczne omówienie ośmiu pierwszych rozdziałów *Compendium harmonicum*, w których Sorge poruszył zagadnienia z zakresu tonalności, a także omówił naukę o trójdźwiękach. Przy okazji komentowania rozdziału IV pt. „Woher die Melodie entspringe” („Skąd wywodzi się melodia?”) Marpurg oskarżył Sorigo o plagiat. Wytknął mu bowiem, iż zdanie „melodia niewątpliwie wynika z harmonii”⁶⁵ przepisał, bez podania źródła, od Rameau – autora tego stwierdzenia. Ponadto wśród wielu kwestii, do których odniósł się Marpurg, znajdowało się szeroko dyskutowane w teorii XVII i I poł. XVIII w. zagadnienie konsonansowości bądź dysonansowości interwału kwarty.

Zapowiedziany przez Marpurga zamiar wydania komentarza do dalszych rozdziałów *Compendium harmonicum*, w których Sorge przedstawił koncepcję łączenia

63 Ibid., s. 40–41.

64 Ibid., s. 76.

65 Ibid., s. 8: „Die Melodie entspringt ohnstreitig aus der Harmonie”.

współbrzmień, nie został zrealizowany. Natomiast w roku 1761 w czasopiśmie *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* opublikował on artykuł pt. „Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze” („Analiza nauki Sorgego o genezie współbrzmień dysonansowych”), w którym jeszcze raz podjął z teoretykiem z Lobenstein polemikę na temat akordów supozycyjnych oraz zamieścił streszczenie sformułowanej przez siebie teorii akordów⁶⁶.

Swoje rozważania rozpoczął od stwierdzenia, że stworzona przez Sorgego teoria harmonii jest „zła i fałszywa” („falsch und unrichtig”)⁶⁷. Zdaniem Marpurga Sorge nie przedstawił merytorycznych argumentów przeciw zabiegowi supozycji, a dokonane przez niego obrazowe porównania są nietrafne i nieprzekonujące. Akordów bowiem – jak pisał berliński teoretyk – nie można przyrównywać ani do budynków, ani do ludzi czy roślin. Natomiast współbrzmienia można poddawać zarówno inwersji, jak i usuwać z nich wybrane składniki. Istnieje także możliwość dodawania kolejnych interwałów poniżej prymy każdego akordu septymowego. Kluczowym argumentem uzasadniającym według Marpurga zastosowanie zabiegu supozycji jest wymóg zachowania głównej reguły harmonicznej mówiącej, że współbrzmienia nie mogą przekraczać zakresu oktawy. Ambitus każdego akordu – jak tłumaczył w „Untersuchung” – zawiera się między jego dźwiękiem najwyższym a prymą akordu septymowego. A zatem koncepcja akordów supozycyjnych daje możliwość interpretacji, która zakłada, że tego typu akordy spełniają warunek nieprzekraczania ambitusu oktawy. Marpurg posłużył się m.in. przykładem akordu nonowego *d f a c e*. Jeżeli założymy – jak pisał – że akord ten składa się z akordu septymowego *d f a c* i dodanej powyżej tercji, to dźwięk podstawowy akordu septymowego, czyli *d*, wykracza poza ambitus oktaowy *e–e*. Jeżeli natomiast uznamy, że akord ten składa się z akordu septymowego *f a c e* i dodanej poniżej tercji, to dźwięk podstawowy akordu septymowego, czyli *f*, mieści się w ambitusie oktawy *e–e*⁶⁸. Kwestią zasadniczą zatem prawidłowej interpretacji akordów złożonych jest w ujęciu Marpurga ustalenie dźwięku podstawowego akordu septymowego, na którym opiera się akord złożony.

W zakończeniu swojego artykułu Marpurg odniósł się do opisanej przez Sorgego w *Compendium* teorii łączenia akordów. Teoretyka z Lobenstein zapewne ogarnęło wielkie zdumienie, gdy w „Untersuchung” przeczytał, że autorem tej teorii jest Marpurg. Marpurg zarzucił bowiem autorowi *Compendium*, że ten, posługując się inną terminologią, „przywłaszczył sobie” jego teorię, którą on przedstawił w pierwszej części *Handbuch* na stronach od 23 do 26⁶⁹. W przywołanym przez berlińskiego teoretyka fragmencie znajduje się zdanie, które brzmi, że akord nonowy składa się z dwóch akordów septymowych, undecymowy – z trzech, a terdecymowy – z czterech,

66 Por.: F.W. Marpurg, „Untersuchung”, s. 131–220.

67 Ibid., s. 132.

68 Ibid., s. 177.

69 Por.: ibid., s. 206.

np. akord nonowy *e g h d f* zawiera w sobie następujące akordy septymowe: *g h d f* oraz *e g h d*⁷⁰. W „Untersuchung” dodał jeszcze informację, że zjawisko łączenia akordów może dotyczyć nie tylko dwóch, ale i więcej współbrzmień, np. akord nonowy *h d f i s a c* zawiera w sobie trzy trójdźwięki: *h d f i s*, *d f i s a* oraz *f i s a c*. Stwierdził też, że opisując akordy, można zastosować obie interpretacje: zakładającą zjawisko łączenia akordów oraz zabieg supozycji⁷¹.

Wysunięty przez Marpurga pod adresem Sorgego zarzut „przywłaszczenia” teorii łączenia akordów jest niewątpliwie nieuzasadniony i stanowił kolejny pretekst, by podważyć autorytet Sorgego jako teoretyka. Jak już wspomniano, Marpurg prowadził polemiki z kilkoma muzykami. Nikogo wszakże nie krytykował tak ostro i bezwzględnie jak teoretyka z Lobenstein, do którego kierował niekiedy słowa obraźliwe, pisząc na przykład w „Untersuchung”, że Sorge „ma ograniczony umysł, by zrozumieć, że jego pojęcie o praktyce muzycznej jest niewielkie”⁷². Sorge natomiast – bez obrzucania swojego adwersarza inwektywami – dawał Marpurgowi odpowiedzi rzeczowe⁷³.

W podjętej krytyce teorii Sorgego Marpurg podnosił zazwyczaj kwestie mało istotne. Wielokrotnie wypominał mu te same drobne uchybienia. Na przykład w przytoczonych przez Sorgego przykładach nutowych wytykał mu braki w cyfrowaniu basso continuo, w jednym z przykładów zauważył równoległe kwinty oraz „niezgrabny” zwrot melodyczny. Zarzucał mu ponadto, że nie rozumie znaczenia podstawowych terminów muzycznych oraz wytykał mu błędy popełnione – według swojej oceny – w matematycznych obliczeniach proporcji⁷⁴. Sformułował też zarzut, że Sorge odpisuje – bez podania źródła – z dzieł Heinichena, Matthesona, Johanna Gottfrieda Walthera, Andreasa Werckmeistra i Telemanna. W odpowiedzi Sorge napisał – zgodnie z prawdą – że w swoich traktatach zawsze podaje źródło wszystkich cytatów i odwołań. Natomiast rację można przyznać Marpurgowi, który stwierdził, że sposób przekazywania przez Sorgego informacji w *Compendium* jest chaotyczny. W istocie, Sorge te same zagadnienia podejmuje w różnych miejscach swojego traktatu. Traktat *Compendium harmonicum* z pewnością wymagałby redakcji i uporządkowania pod względem układu treści.

70 F.W. Marpurg, *Handbuch*, s. 25–26.

71 Ibid., s. 216–217.

72 Ibid., s. 197: „[...] der Herr Sorge nicht gnug von der Praxi versteht, und einen zu crassen Verstand hat, um dieses begreifen zu können”.

73 W liście do Hofmanna Sorge załił się, że szyderstwa i obelgi Marpurga są prostackie, por. list Sorgego do J.G. Hofmanna z 20 VIII 1759 r., w: F.W. Marpurg, *Kritische Briefe* (Brief XVIII), s. 142.

74 Na wszystkie zarzuty dotyczące temperacji muzycznej Sorge dał odpowiedź w liście do J.G. Hofmanna z 20 VIII 1759 r., por.: ibid., s. 140.

Nie znamy powodu, dlaczego życzliwe początkowo relacje między Marpurgiem a Sorgem przerodziły się we wrogość⁷⁵. Zazdrość i chęć zysku – o co oskarżał Marpurg Sorgego – trudno uznać za powód prawdziwy. Można bowiem postawić pytanie, dlaczego Sorge nie popadł w ostry konflikt także z innymi współczesnymi mu autorami podręczników do nauki generalbasu i kompozycji, takimi jak na przykład Johann Mattheson, Meinrad Spieß, Joseph Riepel czy Christoph Nichelmann.

Współcześni z zaciekawieniem śledzili dyskusję między tymi dwoma teoretykami. Marpurg zwrócił się do znanych niemieckich muzyków z prośbą o wystawienie opinii na temat sporu, który prowadził z Sorgem⁷⁶. Swojego poparcia berlińczykowi udzielili m.in. Johann Mattheson, Friedrich Wilhelm Riedt, Johann Lorenz Albrecht i Christoph Gottlieb Schröter. Natomiast Johann Joachim Quantz nie zajął stanowiska, dając dyplomatyczną odpowiedź, że jako muzyk praktyk nie czuje się kompetentny do oceny sporów teoretycznych. Stwierdził tylko, że podziela poglądy Marpurga na temat reguł dotyczących stosowania interwału kwarty, a także zasad bezpośredniego następstwa kwint i oktav. Wśród muzyków, którzy stanęli po stronie Sorgego, znalazł się Johann Adam Jakob Ludwig (1730–82), teoretyk zajmujący się zagadnieniem budowy instrumentów organowych⁷⁷. Siła krytyki Marpurga okazała się jednak tak duża, że nazwisko Sorgego na długo zniknęło z historii muzyki⁷⁸.

75 Ludwig Holtmeier postawił tezę, że Sorge oskarżył Marpurga o plagiat. Marpurg miał bowiem w *Handbuch* powieścić teorię akordów, którą Sorge przedstawił w *Vorgemach der musicalischen Composition*. Holtmeier przypuszcza, że Sorge jako zadośćuczynienie zażądał od Marpurga 30 guldenów, o czym dowiadujemy się z przytoczonej w niniejszym artykule relacji berlińskiego teoretyka zamieszczonej w czasopiśmie *Kritische Briefe über die Tonkunst* (list XVIII), por.: Ludwig Holtmeier, „Plagiat! Die deutsche Rameau-Rezeption und die Marpurg-Sorge-Kontroverse”, w: *Friedrich Wilhelm Marpurg. Musiktheoretiker, Komponist und Publizist in der Zeit der Aufklärung*, red. Kathrin Eberl-Ruf, Carsten Lange, Beeskow 2020, s. 125–134. Moim zdaniem teza ta jest mało prawdopodobna z dwóch powodów. Po pierwsze, w mojej ocenie teoria akordów sformułowana przez Marpurga różni się od teorii zbudowanej przez Sorgego. Po drugie, nawet gdyby Sorge oskarżył Marpurga o plagiat, to z pewnością w *Compendium harmonicum* lub innym traktacie poinformowałby o tym swoich czytelników – oskarżenia o plagiat bowiem nierzadko pojawiają się w osiemnastowiecznych traktatach muzycznych, por. przyp. 77.

76 Por.: F.W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge*, t. 5, s. 100–120, 263–285. Sorge ustosunkował się do tych opinii w *Anleitung zur Fantasie*, s. 74–80.

77 Jest on autorem pisma polemicznego pt. *Eine helle Brille für die blöden Augen eines Albern Haberechts zu Niemandsburg, welcher vor einiger Zeit seine Gedancken über die Streitigkeit zwischen dem Hoforganisten Sorge zu Lobenstein und Herrn Sekretär Marpurg in Berlin in Druck ausgehen lassen* (b.m. 1765). Jest to odpowiedź na pismo Johanna Lorenza Albrechta pt. *Gedancken eines Thüringischen Tonkünstlers über die Streitigkeit welche der Herr Hof- und Stadtorganist in Lobenstein, George Andreas Sorge wider den Herrn Secretair Friedrich Wilhelm Marpurg in Berlin, einen der berühmtesten Tonkünstler unserer Zeit, auf eine sehr unbillige Weise erregt hat* [...] (b.m. 1762). W swoim piśmie Ludwig oświadczył, że traktat Marpurga pt. *Anfangsgründe der theoretischen Musik* stanowi plagiat dzieła Sorgego pt. *Untersuchung der Schröterischen Temperatur*.

78 W ocenie Fétisa polemika między Marpurgiem a Sorgem zakończyła się sukcesem teoretyka z Lobenstein. W jego *Esquise* czytamy bowiem: „[...] taka jest siła znanego nazwiska i siła zaufania, jakie ono budzi. Marpurg wszakże w sposób oczywisty przegrał tę polemikę, ale to on został uznany za zwycięzcę. Jego podręcznik do nauki basso continuo był kilkakrotnie wznawiany, natomiast niezrozumiane dzieło biednego organisty z Lobenstein popadło w niełaskę i nie sprzedawało się” („[...] telle est la puissance

Na zakończenie wspomnieć jeszcze należy, że teoria akordów supozycyjnych w niemieckiej teorii muzyki utrzymała się tylko do końca wieku XVIII, w dziełach takich teoretyków jak Heinrich Christoph Koch, Daniel G. Türk i Johann G. Portmann. Co się zaś tyczy teorii harmonii sformułowanej przez Sorgego, to z jego dzieł inspirację czerpał Johann Philipp Kirnberger⁷⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksandrowicz, Miłosz. *Teoria harmonii Jeana Ph. Rameau: Traité de l'harmonie (1722), Nouveau système de musique theorique (1726)*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.
- Aleksandrowicz, Miłosz. *Wielkie motety J.Ph. Rameau w świetle jego Traktatu o harmonii (1722). Studium hermeneutyczno-muzyczne*. Dysertacja doktorska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2006.
- Benary, Peter. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1961.
- Bernard, Jonathan W. „The Marpurg-Sorge Controversy”. *Music Theory Spectrum* 11, nr 2 (1989): 164–186.
- Buelow, George J. „Sorge, Georg Andreas”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie. T. 23, 743–745. London: Oxford University Press, 2001.
- Der Briefwechsel zwischen Goethe und (Karl Friedrich) Zelter*. T. 2, 1819–1827, red. Max Hecker. Leipzig: Insel-Verlag, 1915.
- Burney, Charles. *Obecny stan muzyki w Niemczech, Niderlandach i Zjednoczonych Prowincjach albo dziennik podróży przez owe kraje, podjętej celem zebrania materiałów dla „Powszechnej historii muzyki”*, przekł. Jakub Chachulski. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, 2018.
- Cohen, Albert. „La Supposition and the Changing Concept of Dissonance in Baroque Theory”. *Journal of the American Musicological Society* 24, nr 1 (1971): 63–84.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Cz. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- Grant, Cecil Powell. „The Real Relationship between Kirnberger's and Rameau's «Concept of Fundamental Bass»”. *Journal of Music Theory* 21, nr 2 (1977): 324–338.
- Holtmeier, Ludwig. „Plagiat! Die deutsche Rameau-Rezeption und die Marpurg-Sorge-Kontroverse”. W: *Friedrich Wilhelm Marpurg. Musiktheoretiker, Komponist und Publizist in der Zeit der Aufklärung*, red. Kathrin Eberl-Ruf, Carsten Lange, 125–134. Beeskow: Ortus Musikverlag, 2020.
- Holtmeier, Ludwig. *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms, 2017.

des noms connus et la confiance qu'ils inspirent, que Marpurg, évidemment vaincu dans cette lutte, passa pour le vainqueur, et que les éditions de son *Manuel de basse continue* se multiplièrent, tandis que le livre incompris du pauvre organiste de Lobenstein tomba dans un profond discrédit et ne se vendit point”), por.: F.-J. Fétis, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, s. 126–127.

79 Zob.: L. Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, passim.

- Jarzębska, Alicja. *Z dziejów myśli o muzyce*. Kraków: Musica Iagellonica, 2002.
- Jean Philippe Rameau: *Traktat o harmonii (1722), księga III Zasady kompozycji, księga IV Zasady akompaniamentu*, przekł., opr. i komentarz muzykologiczny Miłosz Aleksandrowicz. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2022.
- Jung, Hans Rudolf, Hans-Eberhard Dentler. „Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spiess”. *Studi Musicali* 32, nr 1 (2003): 73–196.
- Korpanty, Katarzyna. „Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Friedrich Agricola i spór o wyższość muzyki francuskiej nad włoską lub odwrotnie”. W: *Selva musicologica. Księga pamiątkowa dedykowana Profesor Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej w 70. rocznicę urodzin*, red. Jakub Kubieniec, Piotr Wilk, 335–347. Kraków: Musica Iagellonica, 2024.
- Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Lütteken, Laurenz. „Marpurg, Friedrich Wilhelm”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. T. 11, 1125–1131. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- Martin, Nathan John. „Rameau’s Changing Views on Supposition and Suspension”. *Journal of Music Theory* 56, nr 2 (2012): 121–167. doi.org/10.1215/00222909-1650397.
- Mekeel, Joyce. „The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg”. *Journal of Music Theory* 4, nr 2 (1960): 169–193.
- Oefner, Claus. „Sorge, Georg Andreas”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*. T. 15, 1079–1081. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- Serwer, Howard J. „Marpurg versus Kirnberger. Theories of Fugal Composition”. *Journal of Music Theory* 14, nr 2 (1970): 209–236.
- Serwer, Howard. „Marpurg, Friedrich Wilhelm”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie. T. 15, 880–882. London: Oxford University Press, 2001.
- Sheldon, David A. „The Ninth Chord in German Theory”. *Journal of Music Theory* 26, nr 1 (1982): 61–100.
- Telemann, Georg Philipp. *Briefwechsel*, red. Hans Grosse, Hans Rudolf Jung. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972.
- Waldura, Markus. *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms, 2002.

FRIEDRICH WILHELM MARPURG, GEORG ANDREAS SORGE AND THE DEBATE OVER ‘CHORDS BY SUPPOSITION’

Georg Andreas Sorge (1703–78) and Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–95) rank among the eighteenth century’s most important music theorists. The dispute that flared up between them in 1759 over aspects of music harmony proved disastrous to Sorge. Marpurg succeeded in discrediting him as a theorist. As a result, Sorge’s output fell into obscurity for a long time.

Unlike Sorge, Marpurg keenly advocated the theory formulated by Jean-Philippe Rameau. In 1757 he translated *Éléments de musique, théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* (pub. 1752 by Jean le Rond d’Alembert) into German, thus triggering an exchange of arguments for and against Rameau’s theory in Germany. In his own theoretical works, however, Marpurg diverged from the French theorist’s harmonic concepts on many points, for

instance concerning the idea of the fundamental bass (fr. *basse fondamentale*). From Rameau, Marpurg took only the teaching on chords, including the principle of inversion and the concept of ‘chords by supposition’ (fr. *accords par supposition*), which would become the main subject of the polemic between Marpurg and Sorge.

Marpurg presents the theory of *accords par supposition* in the first volume of his *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1755), which tells German readers that chords ranging over more than an octave are based on the principle of supposition, i.e. the expansion of a seventh chord by adding notes below the root. This concept of legitimising chords by supposition was firmly rejected by Sorge, who presented his arguments in the treatise *Compendium harmonicum* (Lobenstein 1760).

Translated by Tomasz Zymer

Dr Katarzyna Korpanty ukończyła studia w zakresie germanistyki i muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, gdzie jest członkiem zespołu redakcyjnego serii wydawniczej *Monumenta Musicae in Polonia*. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na historii i teorii muzyki w wiekach XVI–XVIII, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia relacji słowo-dźwięk oraz protestanckiej kultury muzycznej. W 2019 r. opublikowała monografię *Niemiecka nauka kompozycji w XVII i na początku wieku XVIII*.
katarzyna.korpanty@ispan.pl
