



MAGDALENA DZIADEK

## Kilka uwag o fenomenologii muzyki Hansa Mersmanna

Zadaniem, jakie postawił sobie Hans Mersmann w pracy *Angewandte Musikästhetik* opublikowanej w 1926 roku<sup>1</sup>, było wypracowanie metody poznania (*erkennen*) dzieł muzycznych wolnej od kontekstów filozoficznych, poetyckich i psychologicznych oraz umożliwiającej spojrzenie na zbiór wydedukowanych z analizy tych dzieł zagadnień szczegółowych z jednego punktu widzenia, umożliwiającego ukazanie problematyki dzieł jako całości. Mersmann z góry kwestionuje prawomocność metod poznania muzyki poprzez dyskurs filozoficzny (w znaczeniu refleksji o muzyce zapośredniczonej z poglądów estetycznych epoki) oraz hermeneutyczny, ukazując je jako subiektywne i zbyt obciążone zainteresowaniami autorów. Jako prekursorów swojej koncepcji wskazuje na — spośród teoretyków muzyki — Hugona Riemanna i Ernsta Kurtha, zaznaczając jednak, że interesuje go konstrukcja uniwersalnych narzędzi rozpoznawania właściwości dzieła muzycznego przydatna także do objaśniania charakteru rozwojowego muzyki, co oznacza włączenie myślenia historycznego w takim sensie, że ma ono potwierdzić ponadhistoryczność (bezczasowość) rozpoznanych mechanizmów konstytuujących postać dzieła muzycznego. Schemat postępowania analitycznego wdrożony przez Mersmanna obejmuje równoczesny ogląd dzieła z trzech perspektyw: odgadnięcie tego, co w dziele typowe, analityczne rozpoznanie jego cech indywidualnych oraz całościową syntezę, przy czym możliwość osiągnięcia owej syntezy pozostaje kwestią otwartą. Pojęcia typizacji i syntezy kojarzą się nam oczywiście z fenomenologią Edmunda Husserla. Mersmann nie wymienia jednak nazwiska tego uczonego w przypisie omawiającym inspiracje pracy. Deklarując związek swojej koncepcji z fenomenologią, odsyła czytelnika do książki Helmutha Plessnera *Jedność zmysłów* (*Die Einheit der Sinne*)

---

<sup>1</sup> H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926.

z 1923 roku<sup>2</sup> oraz do artykułu Arthura Wolfganga Cohna *O rozumieniu muzyki. Nowe cele* (*Das musikalische Verständnis. Neue Ziele*), zamieszczonego w 1921 roku na łamach „Zeitschrift der Musikwissenschaft”<sup>3</sup>. W tym ostatnim artykule znajdujemy bezpośrednie, aczkolwiek jedynie zdawkowe nawiązania do prac Husserla i Maxa Schelera. Cohn reklamuje mianowicie projektowaną przez siebie metodę rozumowania jako wiodącą do poznania istotnych właściwości rzeczy (*Wesenheiten*) oraz istotnych powiązań między nimi (*Wesenszusammenhänge*). Ustala, że rozumienie muzyki jest aktem świadomości, czynnością — nie stanem — i ma charakter intencjonalny. Dalej zajmuje się relacją czynnika intelektualnego (rozumienia) i emocjonalnego (przeżycia) jako czynników rozumienia muzyki prowadzących do obiektywnego ustalenia jej wartości — wartości czysto muzycznej, lecz istotnie powiązanej z prawami natury i kosmosu. Omawiany artykuł ma charakter publicystyczny, ujęty jest w ramy dywagacji na temat kryzysu sztuki muzycznej i potrzebie wyjścia z niego w celu jej odbudowy, gwarantującej osiągnięcie poziomu wartości odpowiadającej „duchowości niemieckiej”.

W ujęciu Mersmanna dyskurs o istotnych i obiektywnych czynnikach poznania dzieła muzycznego został pozbawiony jakichkolwiek akcentów ideologicznych. Uczony pragnął stworzyć nową naukę o muzyce, uporządkowaną wokół fundamentalnych zagadnień fenomenologii: stosunku obserwującego „ja” do dzieła sztuki oraz możliwości ujęcia struktury i właściwości tego dzieła poprzez redukcję fenomenologiczną. Punktem wyjścia ogółu rozważań Mersmanna jest odrzucenie romantycznej teorii wczucia (*Einfühlungstheorie*), zgodnie z którą emocjonalna treść dzieła jest momentalnie dana odbiorcy dzięki jego umiejętności wczucia się w tę treść. W zmienionej przez Mersmanna perspektywie dzieło plasuje się jako fakt sam w sobie, dostępny poznaniu jako zjawisko (*Erscheinung*). Zachowuje ważność założenie aktywnego udziału odbiorcy w procesie percepcji, proces ten rozumiany jest jednak jako jasne, obiektywne rozpoznanie pozbawione pozamuzycznych skojarzeń czy momentów uczuciowych. Ukierunkowane jest ono na odkrycie sił (*Kräfte*), których działanie określa mechanizm rozwoju dzieł w perspektywie jednostkowej i historycznej (jako ich ewolucję). Nie chodzi tu przy tym o traktowanie dzieła jako prostej sumy elementów składowych, lecz o ukazanie jego czystej istoty w sposób wolny od ograniczeń, umożliwiający włączenie uzyskanej wizji w horyzont tego, co nieskończone i niemierzalne.

---

<sup>2</sup> H. Plessner, *Die Einheit der Sinne: Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, Bonn 1923.

<sup>3</sup> A.W. Cohn, *Das musikalische Verständnis. Neue Ziele*, „Zeitschrift der Musikwissenschaft” 1921, Jg. 4, H. 3, s. 129–135.

Równoczesne śledzenie sił działających w dziele jednostkowym oraz w historii muzyki umożliwia ich zdefiniowanie jako momentów elementarnych, stanowiących zarodek zarówno pojedynczych dzieł (w ich wieloelementowym złożeniu), jak i ich ciągów synchronicznych i diachronicznych. Ewolucja dzieł następuje wskutek działania tych samych, obiektywnych praw, które określają istotę dzieła jednostkowego. Synchroniczny i diachroniczny przyrost dzieł następuje na skutek działania prawa naturalnego, przyjmując postać koncentrycznych, coraz to większych kręgów. Do wytyczenia kręgów leżących najbliższej obserwatora wystarcza podjęcie problematyki czysto muzycznej, im dalsze kręgi — tym bardziej potrzebne jest włączenie zagadnień pozamuzycznych, np. w przypadku dzieł połączonych ze słowem konieczne jest włączenie zagadnień literackich oraz historycznokulturowych.

Układ wytyczonych przez Mersmanna kręgów jest zgodny z tradycją traktatów teoretycznych: pierwsza część książki przybliży sens muzyki na poziomie elementarnym — prymarnych i sekundarnych elementów muzycznych (melodyka, rytmika, harmonika jako elementy podstawowe, natomiast dynamika, artykulacja, faktura, kolorystyka jako elementy poboczne). Przybliżone w tej części książki mechanizmy omawiane są dalej na coraz to wyższym poziomie skomplikowania: melodie, ciągi harmoniczne, podstawowe układy polifoniczne, a następnie formy muzyczne: instrumentalne, z podziałem na homofoniczne i polifoniczne oraz wokalnie-instrumentalne. Formy są omawiane w porządku od małych do wielkich i od konwencjonalnych do eksperymentalnych. Na końcu przybliżone są zagadnienia dotyczące treściowych i stylistycznych czynników dzieła muzycznego, a także stosunku między twórcą, dziełem i odbiorcą.

W doświadczeniu tego ostatniego dzieła muzyczne jawi się jako zjawisko posiadające dwa wymiary: horyzontalny, obserwowany jako następstwo kolejnych dźwięków w czasie i wertykalny, wyznaczony przez równoczesne brzmienie struktur dźwiękowych, odpowiadający wymiarowi przestrzennemu. Oba te wymiary są w muzyce, jak i w innych fenomenach rzeczywistości, ściśle i wielorako powiązane. Mogą działać zgodnie lub przeciw sobie, zawsze jednak chodzi o ich wzajemną relację. Pierwotna siła muzyki to siła horyzontalna — działa samodzielnie w najdawniejszej muzyce jednogłosowej, w której następstwo dźwięków nie jest percypowane jako ich powiązanie. W odróżnieniu od tego, każde następstwo wertykalne dźwięków posiada w sobie potencjał rozwoju horyzontalnego, choćby tylko ukryty.

Wymiar horyzontalny i wertykalny są zarazem określeniami elementarnych sił muzyki, które można skojarzyć odpowiednio z czynnikiem melodycz-

nym i harmonicznym. Mechanizm działania tych sił jest taki sam w dziele jednostkowym, jak i w odniesieniu do stylu muzycznego i epoki, pozwala zatem określać wielkie prawa historii muzyki pojętej jako następstwo stylów, wśród których można wyróżnić style horyzontalne i wertykalne. W celu uwydatnienia rytmicznej zasady zmienności tych stylów przywołuje Mersmann Kurthowskie pojęcie fali<sup>4</sup>.

Koncepcja elementarnych sił daje się odnieść do elementów muzycznych. Zasada następstwa tonów o określonej wysokości określa zarówno istotę następstw melodycznych, jak i harmonicznych. W odniesieniu do rytmu, który jest układem dźwięków o różnym czasie trwania, działa prawo ciężkości (*Schwere*). Czas trwania jest także wyjściowym pojęciem agogiki — można ją zdefiniować jako naukę o stopniowaniu czasu muzycznego. Kategoria przeciwstawna względem agogiki — dynamika — to z kolei nauka o stopniowaniu siły dźwięku. Listę elementów muzycznych kończy barwa dźwięku, rozumiana jako koloryty muzyki. Zasada porządkowania elementów muzycznych funduje formę muzyczną, natomiast stosunki między nimi określają styl muzyczny, zatem stratyfikacja elementów prowadzi zarówno do określenia właściwości pojedynczego dzieła, jak i do poznania historii muzyki jako sumy wszystkich różnic w użytkowaniu elementów w obrębie różnych kultur.

Pojęciem, które jest uprzywilejowane w dyskursie o muzyce, chociaż można je odnieść także do innych sztuk, jest tektonika. Tektoniczne siły muzyki mają charakter prymarny, ukazują się bezpośrednio — nie jako związane czy przyporządkowane zjawisku muzycznemu, lecz jako ono samo. Tektonika jest sumą wszystkich sił przejawiających się bezpośrednio w dziele. Tektoniczne siły muzyki działają już na poziomie elementarnym, w obrębie interwału czy prostej kadencji. Obserwacja ich działania w większych wymiarach prowadzi do rozpoznania zarówno formy, jak i treści utworu. Nauka o siłach elementarnych jest jedyną, na bazie której można racjonalnie rozważać treść muzyki w ten sposób, że zakłada się wpływ podmiotu tworzącego na ich układ w dziele. Zaprojektowane przez twórcę następstwo sił określa wyraz utworu, jego duchową zawartość, która jest jego wartością.

Dzieło muzyczne (odtąd mowa jedynie o muzyce instrumentalnej) stanowi kompleks wzajemnie oddziaływujących na siebie sił. Siły te mogą się wspo-

---

<sup>4</sup> Pojęcie to zaproponował Ernst Kurth w drugim rozdziale pierwszego tomu monografii Brucknera na określenie wewnętrznej „psychodynamiki” formy symfonicznej tego kompozytora. Jej istotą jest według Kurtha wyzwalamąca energię, ekspansywna „gra fal” (*Wellenspiel*), E. Kurth, *Bruckner*, Band 1, Berlin 1925, s. 271–278 i nast.

magać, wzmacniać, działać przeciwko sobie, wzajemnie wygaszać, a struktura kompleksu dźwiękowego może stanowić efekt stopienia się ze sobą sił (najprostsza postacią będzie tu stopienie się dźwięków w akord) albo też ich przeobrażenia. To ostatnie jest źródłem muzycznego wyrazu. Jako przykład przeobrażenia podaje Mersmann wyposażenie prostej chorałowej melodii w bogatą oprawę harmoniczną czy też wprowadzanie do narracji synkop i ornamentów, jak to ma miejsce u Beethovena. To właśnie zasada przeobrażenia doprowadziła do tego, że muzyka, leżąca początkowo blisko natury, stała się w XIX wieku nośnikiem subiektywnej woli twórczej.

Równoczesność przejawiania się wertykalnych i horyzontalnych kompleksów sił w dziele muzycznym prowadzi do powstania skomplikowanej struktury, którą percypujemy jako obraz kalejdoskopowo zmieniający się w czasie. Zasadą tworzenia się związków na różnych poziomach: od interwału do melodii, od trójdźwięku do kadencji jest napięcie. Estetyczne znaczenie muzyki, jako ruchu umiejscowionego w czasie, ufundowane jest na istnieniu przeciwieństw. Dzieło muzyczne to polifonia różnorodnie ukierunkowanych napięć. Można je przedstawić jako konfigurację magnetycznych sił działających odśrodkowo i dośrodkowo. Współdziałanie sił odzwierciedla logikę muzyki, jej uniwersalne prawa. Są one czytelne na poziomie struktur elementarnych: następstwa dźwięków w melodii i kadencji, jak również na elementarnym poziomie kształtowania się formy muzycznej opartej na zależności między czołem tematu muzycznego i jego rozwinięciem. Logika muzyki nie jest formalistyczna, gdyż w grę wchodzi tu także przypadki losowe, wynikające z pracy twórczego podmiotu, określające jednorazowość dzieła muzycznego. Z tego względu trafniej jest określać całość muzyczną jako organizm, którego prawa mogą być zarówno logiczne, jak i alogiczne. Dzieło sztuki to owoc wiecznego powtarzania i modyfikowania praw elementarnych, będących prawami natury. Wkład woli twórczej sprawia, że każde mistrzowskie dzieło posiada indywidualną fizjonomię, przewyższając wszelką typowość.

Przechodząc do omówienia szczegółów swojej koncepcji, omawia Mersmann zasady energetyki interwałów jako składników melodii, kierując się zasadą dualizmu, z której wynika opozycyjność interwałów wielkich i małych oraz wznoszących i opadających — dzielą się one na „dźwięczące” — dynamiczne, uosabiające siłę oraz „martwe” — statyczne, uosabiające przestrzeń; także interwały czyste typu kwinta i kwarta traktowane są jako opozycyjne. Idąc dalej tą drogą, wyjaśnia Mersmann układ sił w kadencji. Punktem wyjścia jest tutaj założenie swoistej funkcji toniki, subdominandy i dominandy. W kadencji typu

tonika-dominanta-tonika cała energia jest skoncentrowana na przejściu od dominanty do toniki, natomiast przestrzeń między toniką a dominantą jest uboga w energię. W przypadku subdominanty sytuacja jest odwrotna, natomiast sama subdominanta dąży do połączenia się z dominantą. Energię czteroczłonowej kadencji doskonałej można wyrazić w postaci okręgu: pomiędzy toniką a subdominantą występuje relacja odpychania, zaś pomiędzy kolejnymi członami — relacja przyciągania.

Prawidłowość ta staje się jeszcze bardziej oczywista, gdy dołączymy czynnik rytmiczny, czyli relację między lekkim i ciężkim, znajdującą uzasadnienie w nadrzędnym pojęciu równowagi. Rytmu nie da się co prawda uzasadnić przekonująco jako siły; ma on jedynie charakter relatywny — porządkuje zjawiska muzyczne, rozczłonkując je w czasie. Jednak to co ciężkie bądź lekkie, można odzwierciedlić jako wagę, czyli wielkość, nadając ukształtowaniom rytmicznym sens procesów odśrodkowych i dośrodkowych. O ich kwalifikacji przesądza punkt wyjścia konstrukcji rytmicznej, która jest w miarę rozwoju narracji muzycznej intensyfikowana bądź rozluźniana, przeciwstawia się czasowi (jak synkopa, rytm punktowany czy też obecność ugrupowań triolowych w rytmie dwudzielnym) lub podąża za nim. Za Riemannem wiąże Mersmann naukę o ukształtowaniach rytmicznych z teorią frazowania, uwzględniając wprowadzoną przez niego (za Kurtem Westphalem) zasadę odtaktowości (*Auftaktigkeitsprinzip*), mówiącą o tym, iż realna energetyka rytmu muzycznego odstaje od porządku wprowadzonego przez kreskę taktową. Mersmann traktuje frazowanie jako zagadnienie estetyczne, dotyczące nie tyle praktycznego zagadnienia rozczłonkowania motywów, co ustalania związków między siłami działającymi w utworze. Frazowanie jest podążaniem za przebiegiem utworu, wspólnym z nim „oddychaniem”, potwierdzającym konstruktywne siły melodyki. Dzięki frazowaniu można rozróżnić główne i poboczne składniki melodii, jak również ustalać znaczenie pauz wewnętrznych i końcowych jako momentów przestrzeni bądź siły na analogicznej zasadzie, na jakiej wcześniej zostały wyróżnione interwały martwe i dźwięczące.

Przejście od refleksji nad elementami muzycznymi do refleksji nad formą stanowi twierdzenie, że jedność zarodkowych sił elementarnych funkcjonujących w obrębie poszczególnych elementów dzieła przekłada się na jedność rozwoju dzieła muzycznego, gdyż ów rozwój podlega takim samym prawom, tj. prawom tektoniki.

Najprostszą formą muzyczną jest przebieg zamknięty, w którym siła narasta od punktu początkowego do kulminacji i powraca do stanu wyjściowego. Jej

przykładem jest choćby piosenka dziecięca. Drugi typ formy symbolizuje wahadło. Idea tej formy opiera się na zróżnicowaniu poziomów; siły działają w niej w dwóch przeciwstawnych kierunkach. Ma to miejsce w wewnątrznie skontrastowanych przebiegach melodycznych i harmonicznym, a w większych wymiarach — na gruncie tematu, formy sonaty i fugi oraz w formach swobodnych. Trzeciemu typowi ukształtowania formalnego odpowiada symbol fali. Forma ta powstaje wskutek rozciągnięcia w czasie zasady przeciwstawienia. Powstaje falowy ruch wstępowania i zstępowania, nie nadążający za czasem lub go znośzący. Siła działa na zasadzie huśtawki, w owym bujaniu ukryty jest sens kierunkowego rozwoju formy. Wykracza ona poza prostą symetrię, a jej zasadą jest stała proporcja. Formę taką miewają preludia bądź finały form cyklicznych.

Już na tym poziomie rekonstrukcji istoty procesu formotwórczego można stwierdzić, że w każdym przypadku cechuje go dualizm. Decyduje on także o całokształcie zbioru form, który także ma strukturę organizmu. Z zasady dualizmu wypływa zarówno opozycyjność zjawiska symfonii w stosunku do zjawiska pieśni, jak i opozycyjność pierwszej części sonaty w stosunku do drugiej, tematu i drugiego tematu, czoła tematu i jego rozwinięcia. Siły działające w formie utworu są rozpoznawalne nie tylko jako zjawiska wynikające z porządkowania, rozczłonkowania czy wiązania, lecz również jako elementy treści muzycznej, która odzwierciedla to, co w dziele twórcze, same z siebie urastające do znaczenia zjawiska muzycznego.

Mersmann szczegółowo omawia dualizm działania sił odśrodkowej i dośrodkowej na przykładzie przebiegów melodycznych, kładąc nacisk na układ motywów — zgodny z naturalnym kierunkiem rośnięcia sił bądź mu się przeciwstawiający, jak również na typy zakończeń (męskie i żeńskie). Ogólnie dzieli przebiegi melodyczne na okresy (struktury zamknięte, o dośrodkowym układzie sił) oraz tematy (struktury otwarte, dynamiczne, o układzie odśrodkowym). Wraz z tym podziałem wprowadzone zostaje rozróżnienie pomiędzy typami przebiegu muzycznego: statycznym, zamkniętym (*Ablaufsförmig*) i rozwojowym, otwartym (*Entwicklungsform*). Oba typy są przyporządkowane do różnych stylów muzycznych. Typ zamknięty, którego idea jest oparta na łączeniu ze sobą odnawianych bądź pokrewnych części, jest symbolizowany przez wariacje, typ otwarty — przez pracę tematyczną, przewyciężającą pierwotną logikę formy. Przykładami stylów indywidualnych, które reprezentują te typy są style Mozarta i Beethovena, natomiast w ujęciu historycznym style: romański, renesansowy i klasyczny można przyporządkować do pola siły, natomiast style gotycki, barokowy i romantyczny — do pola przestrzeni. Cechy, które przemawiają za taką klasyfikacją,



są nie tylko pochodnymi technik kompozytorskich, ale i światopoglądów: style „mocy” odpowiadają epokom, których przedstawiciele kierują się pełną napięcia wolą, dążąc do koncentracji i jedności tego, co dzięki nim wzrasta, natomiast style „miękkie” są budowane przez artystów, którzy raczej naśladowają niż tworzą, skupiając się na pięknie, ciepłe, barwie i wyrazie.

Powracając do zagadnienia współdziałania sił w formie muzycznej, podaje Mersmann ogólną definicję formy muzycznej jako projekcji siły w przestrzeni. Siły bowiem nie są jedynie istotą czy też prawami formy, lecz są formą samą w sobie. W takim przypadku powstaje perspektywa obserwowania nie tylko dualizmu działania sił, ale i ich jedności. Zostaje ona dookreślona jako potrójne zadanie: odtworzenia elementarnych zjawisk formotwórczych, odkrycia praw ich działania w przestrzeni muzycznej oraz rozpoznania struktury samej przestrzeni w jej wewnętrznych cząstkach i związkach. W praktyce chodzi o wykrycie tendencji formotwórczych sił działających w motywie czy temacie oraz scharakteryzowanie na tej podstawie całej formy.

W zbiorze form, uprzednio podzielonych na zamknięte i otwarte, rozróżnia Mersmann formy oparte na zasadzie symetrii bądź proporcji. Najprostszy typ formy symetrycznej to oczywiście forma okresowa. Drugi typ to forma wolna, nieokresowa, asymetryczna, spotykana w dawnej muzyce wokalne. Typ trzeci — odpowiadający ewolucjonizmowi tematycznemu — to forma wolna od symetrii (*symmetrisch-frei*), tj. odmawiająca zasadzie symetrii. Wreszcie typ czwarty to forma oparta na zasadzie proporcjonalności, występująca w formach bazujących na snuciu motywicznym bądź wolnym przebiegu (jak preludium Bachowskie). Kształtowanie się wszystkich typów form można śledzić w ich rozwoju historycznym. Najbardziej spektakularny ciąg rozwojowy muzyki europejskiej polega na przejściu od posługiwania się „wolnymi”, niepowiązanymi myślami muzycznymi do zasady tematyczności, a następnie, w konsekwencji wykształcenia się harmonii funkcyjnej — do powstania form symetrycznych o klarownej strukturze wewnętrznej. Sama muzyka czysto instrumentalna posiada swoistą zasadę rozwoju — temat, który ją początkowo jedynie rozpoczynał, zmierza do jej całkowitego opanowania, otwierając drogę do wykształcenia się formy otwartej. Romantyzm przynosi reakcję w postaci powrotu do zamkniętej formy symetrycznej. Współczesność zrywa z symetrią, w czym można widzieć powrót do fazy dominacji zasady asymetrycznej, która dominowała w wiekach dawnych. Wizja historyczności muzyki, którą proponuje Mersmann, zakłada możliwość porównywania ze sobą epok w celu wyodrębnienia pewnych całościowych, powtarzających się procesów. Epoki nowożytne stają się w tej wizji analogo-



nami epok dawnych. Muzyka współczesna, tj. twórczość około 1900 roku, jest dla Mersmanna szczególnym przypadkiem takiej analogii. Postrzega ją uczony jako konsekwencję przemian, które zaszły w późnej fazie romantyzmu (przede wszystkim u Wagnera), a równocześnie ukazuje jako powtórzenie praw formy muzyki renesansowej — konkretnie Orlanda di Lasso. Muzyka współczesna, którą omawia Mersmann na przykładzie Schönberga, stanowi według uczonego logiczne dopełnienie dotychczasowych dziejów muzyki. Logikę tę wyraża symbol okręgu. Po kilku wiekach panowania formy otwartej, typu przestrzennego, następuje zwrot ku formie typu „Kraft”, maksymalnie zdynamizowanej, a zarazem skoncentrowanej. Uruchamiany w niej proces rozwojowy osiąga maksimum, wykorzystując minimum czasu i przestrzeni. Zasadą formy Schönbergowskiej nie jest już rozczłonkowywanie czy wyróżnianie części, lecz samo rozwijanie, którego kierunek wyznacza treść muzyki. Ów przebieg nowego typu jest całkowicie wolny od reguł i założeń. Porównuje go Mersmann do elementarnych zjawisk natury: fali, oddechu, lotu ptaka.

Kolejna część pracy Mersmanna dotyczy muzyki wokalne. I w tej dziedzinie zachowuje ważność twierdzenie o istnieniu przeciwstawnych sił tektonicznych: siła odśrodkowa (*Raum*) zostaje przyznana słowu, siła dośrodkowa (*Kraft*) — dźwiękowi. Problematykę związku muzyki ze słowem ukazuje autor, również w porządku historycznym, jako walkę obu czynników. Punktem wyjścia rozumowania jest rozróżnienie dwóch typów muzyki wokalne: centralnego, zakorzenionego w słowie, które jest intensyfikowane poprzez dźwięk, stapiając się z nim oraz spolaryzowanego, gdzie oba czynniki: słowo i ton stapiają się ze sobą nawzajem. Stanem pierwotnym muzyki jest zdominowanie jej przez słowo, jak to ma miejsce w monodii chorałowej, stanem zaawansowanym — prymat tonu, charakterystyczny dla muzyki wielogłosowej. Wraz z narodzinami dramatu muzycznego powracamy do przewagi słowa. Po trzystu latach tej hegemonii muzyka wokalna porzuca bezpośredni związek ze słowem, upodabiając się do głosu instrumentalnego, rozwijającego się według praw energetyki melodii. Można to obserwować w późnej twórczości Mahlera.

W końcowych rozdziałach pracy Mersmann rozważa problemy związane z aktywnością podmiotu twórczego, tj. zagadnienia obiektywnej i subiektywnej treści muzycznej, indywidualnego charakteru twórczości, kategorii wyrazowych oraz stylu muzycznego, który ma być syntezą indywidualnego wkładu kompozytorów (np. styl komiczny, patetyczny) i tendencji epoki. Na koniec pada propozycja nowej metodologii historii muzyki, która nie byłaby prostą historią epok, form czy stylów, lecz historią problemów, zdefiniowanych tak, by móc rozpoznawać

czynniki rozwoju muzyki w zakresie formy i treści, proces krystalizowania się gatunków muzycznych, a także wpływ czynników historycznokulturowych i społecznych na rozwój muzyki. Nowatorstwo tego ujęcia polegałoby na tym, że wnioskowanie na temat wszystkich tych spraw, łącznie z indywidualnym podłożem twórczości, musiałyby być zapośredniczone w analizie samego dzieła, pojętego jako żywy twór, który prawa swego istnienia czerpie sam z siebie. Jako ostateczną konkluzję przytacza Mersmann słowa Gustava Mahlera: „Kiedy słucham muzyki, uzyskuję odpowiedź na wszystkie moje pytania — wszystko staje się jasne i pewne. A w gruncie rzeczy odczuwam bardzo wyraźnie, że to właściwie nie są pytania”<sup>5</sup>...

---

<sup>5</sup> „Wenn ich Musik höre, höre ich ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen — und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind”, H. Mersmann, op. cit., s. 752 (tłum. M. Dziadek).

## STRESZCZENIE

Nieczęsto dziś przywoływana monumentalna praca Hansa Mersmanna *Angewandte Musik-ästhetik* jest imponującym przykładem „wielkiej narracji” w muzykologii I połowy XX wieku. Artykuł przybliży filozoficzne i naukowe źródła myśli Mersmanna, przedstawiając książkę jako kontynuację pomysłów zawartych w tych źródłach, a zarazem pionierskie przedsięwzięcie w muzykologii, zmierzające do stworzenia wielkiej syntezy wiedzy o muzyce, bazującej na konstatacjach nauk ścisłych i zmierzającej do ukazania muzyki, w jej poszczególnych przejawach historycznych, jako sztuki uniwersalnej, ogarniającej prawa kosmosu.

SŁOWA KLUCZOWE: estetyka muzyki, historiozofia muzyczna, muzykologia XX wieku, Hans Mersmann

## ABSTRACT

## A Few Remarks on the Phenomenology of Music by Hans Mersmann

The monumental work by Hans Mersmann *Angewandte Musikästhetik*, rarely cited today, is an impressive example of the “great narrative” in musicology of the first half of the 20th century. The article shows the philosophical and scientific sources of Mersmann’s thoughts, presenting the book as a continuation of the ideas contained in these sources, and at the same time as a pioneering undertaking in musicology, aimed at creating a great synthesis of knowledge about music, based on the conclusions of the sciences and tending to show music in its subsequent historical manifestations as universal art embracing the laws of the cosmos.

KEYWORDS: music aesthetics, musical historiosophy, 20<sup>th</sup> century musicology, Hans Mersmann