

Reinhold Brinkmann (1934-2010)

Karol Berger

Był, obok Carla Dahlhausa, najwybitniejszym muzykologiem niemieckim swojego pokolenia. W muzykologii amerykańskiej natomiast odgrywał rolę szanowanego outsidera, wysoko cenionego przez swych uczniów i przez tych kolegów, którzy zadali sobie trud, aby zapoznać się z jego twórczością i rozpoznali odrębność jego sposobu myślenia o muzyce. Muzykologiczna większość w USA ostatniego ćwierćwiecza szukała wzorów i podnieć gdzie indziej. Rok 1985, moment jego przenosin z Niemiec do USA (gdzie był profesorem Uniwersytetu Harvarda do 2003 roku — przedtem uczył w Berlinie, a jeszcze wcześniej w Marburgu), zbiegł się dokładnie z głęboką przemianą paradygmatu w muzykologii amerykańskiej, która właśnie wtedy straciła przekonanie o centralnej roli muzyki niemieckiej w tradycji zachodniej muzyki artystycznej i o centralnej roli źródłownawstwa i analizy wśród metod nauki o tej tradycji.

Brinkmann odnosił się do tej zmiany paradygmatu raczej z sympatią, widząc w niej wyzwolenie z ciasnych dyscyplinarnych ram, które, jak sądził, dławiły poważniejsze ambicje nauki o muzyce także w jego kraju rodzinnym. Gdy w 2001 roku przyznana mu została nagroda muzyczna imienia Ernsta von Siemens (był pierwszym muzykologiem, którego spotkał ten zaszczyt), wykorzystał tę okazję, aby przedstawić swoją wizję nowej muzykologii — dyscypliny szeroko otwartej na muzyczne dziedzictwo kultur całego globu, dyscypliny, dla której sprawą centralną byłaby współczesna kultura muzyczna, i w końcu także dyscypliny, która przekazywałaby wyniki swych badań publiczności przekraczającej wąskie grono specjalistów, posługując się prozą zasługującą na czytanie (to mu szczególnie leżało na sercu).

Niemniej jednak nie był skłonny odrzucać wszystkiego z przeszłości dyscypliny i niektóre tendencje nowego paradygmatu raczej go niepokoiły. Szczególnie niepokoił go raptowny zanik zainteresowania muzyką dawną i szybko topniejącą liczbą katedr jej poświęconych na amerykańskich uniwersytetach. Mimo że sam zajmował się przede wszystkim muzyką nową, rozumiał, że tradycja europejskiej muzyki artystycznej jest jakąś całością i że zaniedbanie pewnych jej części będzie dla tej całości szkodliwe.

Podobnie nie był skłonny pozbywać się wszystkich tradycyjnych narzędzi dyscypliny. Choć najbardziej pociągały go wyższe szczeble interpretacji, choć szukał związków między muzyką a innymi obszarami szeroko pojętej kultury, choć chciał widzieć muzykę w kontekście całego życia artystycznego, umysłowego, społecznego i politycznego epoki, niemniej nie gardził ani muzyczną filologią, ani analizą. Jednym z najwybitniejszych osiągnięć najnowszej filologii jest jego krytyczne wydanie *Pierrot lunaire* w ramach dzieł wszystkich Schönberga. (Źródłem cyklu Schönberga poświęcił też interesujący artykuł z 1987 roku, *What the Sources Tell Us About Pierrot lunaire* [w tomie *From Pierrot to Marteau*]). Szczegółowa analiza tekstu muzycznego zaś była dla niego narzędziem centralnym

od samego początku, od czasów pracy doktorskiej, *Arnold Schönberg, Drei Klavierstücke Op. 11: Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, która ukazała się w formie książkowej w 1967 roku (i ponownie w roku 2000).

Ani filologia jednak, ani analiza, nie były dlań celem samym dla siebie. Były raczej koniecznym, niepomijalnym wstępem do spraw naprawdę istotnych — do rozumiejącej interpretacji dzieła, interpretacji, w której dzieło miało współbrzmieć z całym życiem duchowym, społecznym i politycznym swego czasu. Zajmował się głównie tradycją muzyczną niemieckiego obszaru językowego w dziewiętnastym i dwudziestym wieku. Szczególnym zainteresowaniem darzył trzy wątki tej tradycji. Po pierwsze, od początku w centrum jego uwagi znalazła się druga szkoła wiedeńska. Wspomnianemu już dziełu Schönberga poświęcił w 1997 roku piękny szkic, *The Fool as Paradigm: Schönberg's Pierrot Lunaire and the Modern Artist* (w tomie *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*). Drugim obszarem, do którego często wracał, była symfonia dziewiętnastego wieku. Eriice poświęcił jedno ze swych najważniejszych studiów, *Die Zeit der Eroica* (w tomie *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, 2000) — szkic, który jest owocną i inspirującą próbą zastosowania do wyników analizy muzycznej pojęcia „przyspieszenia”, którym historyk Reinhard Kosselleck charakteryzuje poczucie historii na przełomie dziewiętnastego wieku. Prawdziwą lekcją metody Brinkmanna jest jego książka o *Drugiej Symfonii* Brahmsa (1990), gdzie analiza paru niespodziewanie pochmurnych taktów z na ogół idyllicznej pierwszej części symfonii prowadzi poprzez rozważania o melancholijnym temperamencie kompozytora do znaczenia melancholii w kulturze drugiej połowy dziewiętnastego wieku. Inspirując się pracą socjologa Wolfa Lepeniesa, Brinkmann uprawia tu swoistą antropologię nastrojów, wiążąc bardzo konkretne cechy dzieła Brahmsa nie tylko z jego prywatną strukturą psychiczną, ale — co ważniejsze — z duchową strukturą jego czasu i miejsca, także miejsca w historii muzyki. Trzecią wreszcie dziedziną, której Brinkmann poświęcał szczególną uwagę, była pieśń romantyczna. Był człowiekiem o wysokiej kulturze literackiej i słuchając pieśni Schuberta albo Schumanna, wrażliwy był w równym stopniu na ich muzykę co na słowa ich poetów (pod tym względem nie naśladował Schönberga, który przyznał kiedyś z nieukrywaną satysfakcją, że nie ma pojęcia, o czym mówią słowa jego ulubionych pieśni Schuberta). Jego lektura pieśni *Mondnacht* w książce o cyklu Eichendorffa, *Schumann und Eichendorff: Studien zum Liederkreis Op. 39* (1997), jest wielka lekcja uważnego i wrażliwego słuchania poezji i muzyki.

I jeszcze jedna sprawa, ale może najważniejsza: Brinkmann myślał o przeszłości europejskiej tradycji muzycznej z punktu widzenia teraźniejszości i wraz z jej współczesnymi twórcami. Do bliskich przyjaciół zaliczał Helmuta Lachenmanna, Wolfganga Rihma i Luciano Berio (który dedykował mu w 2001 roku swą *Sonatę na fortepian*). Ale pomiędzy współczesnością i tradycją, która prowadziła od Beethovena do Schönberga, istniała w jego odczuciu przepaść — fundamentalna zmiana optyki na kulturę europejską, jaką wprowadziła do tej kultury katastrofa niecałych trzynastu lat Trzeciej Rzeszy. W przeciwieństwie do większości pokolenia swych nauczycieli Brinkmann nie udawał, że to, co się wydarzyło w jego kraju i w Europie, było niefortunną przerwą, którą można ignorować. Dlatego właśnie wybrał sobie za temat pracy doktorskiej Schönberga, i dlatego też, już w USA, organizował wraz ze swym harvardzkim kolegą, Christophem Wolffem, międzynarodowe konferencje poświęcone muzyce wygnańców z nazistowskich Niemiec. Mam wrażenie, że najgłębszym pytaniem, jakie motywowało twórczość Brinkmanna, było pytanie o zakorzenienie nazizmu w tradycjach romantyzmu niemieckiego. Niepokój kryjący się w tym pytaniu pozwala zrozumieć jego ważne studium *Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus* w zbiorze z roku 2000 redagowanym przez Saula Friedländera i Jörna Rüsena, *Richard Wagner im Dritten Reich*. Brinkmann zamierzał skonfrontować się z tą tematyką bezpośrednio w ostatnich latach swego życia. Nie pozwoliła mu tych planów

spełnić bardzo szybko postępująca choroba Parkinsona. Najlepsze pojęcie o kierunku, w jakim posuwała się jego myśl, daje szkic z roku 2003, *Distorted Sublime*, w tomie *Music and Nazism: Art und Tyranny, 1933-1945*.

Jego studenci i przyjaciele pamiętają człowieka, który poświęcał swemu rozmówcy tyleż zainteresowania i uwagi, co słuchanej muzyce — a przecież muzyki słuchał z pasją i wrażliwą inteligencją. W Nowym Jorku o kimś takim jak on powiedziałoby się, że był to prawdziwy *Mensch*.