

Nasłuchując tonu Epoki

Rozmowa Maxa Nyffelera z Reinholdem Brinkmannem, laureatem Nagrody Muzycznej im. Ernsta von Siemensa w 2001

1. Z Berlina na Harvard

Niecodziennie się zdarza, aby niemiecki muzykolog został zatrudniony na uniwersytecie amerykańskim. Jak to się stało, że rozpoczął Pan pracę na Harvardzie i co Pana do tego skłoniło?

To nie takie rzadkie, jak by się mogło wydawać. Po pierwsze, jesteśmy kierunkiem względnie międzynarodowym i istnieje wiele obustronnych korelacji między Europą a USA. Również na niemieckich uniwersytetach zatrudniani są nasi amerykańscy koledzy. Po drugie, moją specjalnością była historia muzyki XX wieku. W Ameryce zaczęli ją reprezentować przede wszystkim teoretycy muzyki, ale nastąpiło to dopiero przed dziesięcioma, piętnastoma laty. Uniwersytet Harvarda szukał kogoś, kto mógłby opracować chylący się ku schyłkowi wiek XX z punktu widzenia historyka muzyki, a nie poprzez analizę i teorię muzyki. Tak dotarło do mnie i zaproponowano mi profesurę gościnną. Dwa lata później otrzymałem nominację. Mnie i moją żonę nęciła możliwość rozpoczęcia w wieku pięćdziesięciu lat zupełnie czegoś nowego, zainicjowania niejako procesu odmładzania. Oznaczało to wprawdzie poświęcenie kilku lat na publikacje, gdyż musiałem się wdrożyć w nowy system. Ale było to zupełnie nowe wyzwanie, *a new challenge*, jak mawia się w Ameryce: zaczynanie jeszcze raz wszystkiego od nowa. Zyskałem ponownie duży napęd: radość życia, ciekawość, intensywność pracy, zadowolenie...

Czy oczekiwania wobec Pana jako naukowca różniły się od tych europejskich?

Tak bardzo może się nie różniły, gdy dotyczyły tradycyjnego, metodycznego nastawienia, a mianowicie historycznej perspektywy nakierowanej na *music and its context*. Chciano mieć możliwość rozpatrywania wieku XX pod kątem historycznym, a nie tak bardzo systematyczno-teoretycznym. Móc wyciągnąć historyczne refleksje i opisać je, co do tej pory można było uczynić z perspektywy kompozytora – mowa o czasopiśmie *Perspectives of New Music* – a obecnie taką możliwość powinna otrzymać historyczna perspektywa humanistyczna. Wierzę, że z moim muzyczno-historycznym zorientowaniem mogłem sprostać temu oczekiwaniu, tym bardziej że równocześnie miałem styczność z współczesną nową muzyką.

Jakie dostrzegł Pan różnice w funkcjonowaniu uniwersytetu po przybyciu na Harvard?

W Ameryce jest zupełnie inaczej, począwszy już od materialnego wyposażenia. Na Uniwersytecie Harvarda mamy warunki, których w Niemczech nie można sobie nawet wyobrazić. Pod tym względem wylądowałem naprawdę w raju. Sytuacja dydaktyczna jest doskonała, warunki badawcze nieporównywalne, do tego zasoby i wszelka możliwa pomoc. Na przykład: w wielkiej bibliotece uniwersyteckiej jest wiele ścian z książkami traktującymi o Wiedniu w drugiej połowie dziewiętnastego wieku i w okresie *fin de siècle*, teksty, których nigdy nie ujrzałem, ale które tam stoją, ponieważ od ponad wieku zbierano systematycznie wszystko z tego czasu, miasta i jego kultury. W Niemczech wręcz przeciwnie. Panuje tam kryzys finansowy, który w pełni przenika w sprawy biblioteki. Ponieważ latem najczęściej przebywam w Berlinie i w ogóle w Niemczech, zauważam jako osoba zainteresowana, że luki w nabytkach stają się coraz większe. Kiedyś ta jakość będzie musiała zmienić się siłą rzeczy w inną, ponieważ warunki pracy staną się po prostu gorsze. Należy podziwiać moich europejskich kolegów, że mimo tej nędzy udaje im się jeszcze prowadzić badania.

Poza tym znajdujemy się w takiej szczęśliwej sytuacji, że nie musimy nauczać jak nasi niemieccy koledzy osiem godzin tygodniowo, lecz tylko cztery. Dzięki temu mamy więcej czasu dla studentów. Na Harvardzie przyjmujemy na muzykologię na szczeblu *graduate* tylko trzech do czterech studentów na rok, przy czym jest pięciu profesorów. Co to oznacza: moje seminaria liczą ośmiu do dziesięciu uczestników, a stosunek profesorów do studentów to jak jeden do czterech. Daje to zupełnie inną sytuację tutorską. Jesteśmy bliżej studentów, musimy o wiele częściej być do ich dyspozycji. Oczekuje się również, że cały dzień spędzi się na uniwersytecie, a nie w domu przy biurku. Poprzez to integruje się o wiele bardziej z całym życiem uniwersyteckim.

Z jakimi spotkał się Pan różnicami mentalnymi?

Dorastałem w Niemczech pod bardzo silnym wpływem Theodora W. Adorno; do mojej muzykologicznej generacji twórców należą Rudolf Stephan i Carl Dahlhaus, a doktorat pisałem u Hansa Heinricha Eggebrechta. Nie piszą oni lekkiej prozy, lecz posługują się skomplikowanym językiem niemieckim i produkują skomplikowane zakola myślowe, co znajduje wyraz w języku. W USA jest zupełnie inaczej. Zależy to od języka samego w sobie. Język angielski wymaga zwięzłych, jasnych zdań. Musiałem się nauczyć wyrażania w sposób daleki od tych komplikacji, do których przywykłem. Z pewnością całkowicie mi się to jeszcze nie udało, ale mam nadzieję, że w międzyczasie dostrzeże się pewną różnicę. I jeszcze aspekt ogólny: istnieje tam o wiele większa bezstronność wobec historii. Związane jest to z tym, że sztuki w USA są jeszcze bardzo młode. Znaczący kompozytorzy znani są w Stanach dopiero od dwudziestu lat. Ives pracował wprawdzie wcześniej, ale został odkryty bardzo późno. Nie inaczej jest ze sztukami plastycznymi. Ta odległość historii – lub bliskość teraźniejszości – zmienia również spojrzenie na dawną muzykę. To było dla mnie zupełnie nowe doświadczenie.

Europejska kultura muzyczna a Ameryka

Można by zatem przyjąć, że europejska tradycja muzyczna na uniwersytetach amerykańskich lepiej jest przechowywana niż w Europie.

Tak i nie. To osobliwe, jak Amerykanie są muzycznie mocno zależni od Europy. Przykładem jest recepcja Beethovena. Gdy pójdzie Pan do wzniesionej w 1905 roku *Symphony Hall* w Chicago, zobaczy Pan nad wejściem fryz z pięcioma nazwiskami kompozytorów: Bacha, Haydna, Mozarta i Schuberta, a w środku Beethovena. A w prawie stuletniej bostońskiej *Symphony Hall* nazwisko Beethovena znajduje się nad podium. Amerykańska praktyka muzyczna zorientowana była od dziewiętnastego wieku na Europę i powoli musiała się nauczyć, jak znaleźć tożsamość we własnym kraju. Interesujące jest studiowanie statystyk koncertów z roku 1944. Choć prowadzono wojnę z Niemcami, Beethoven był wciąż najczęściej granym kompozytorem. Istnieje w Stanach niezwykle potężna tradycja muzyki europejskiej, z którą musi walczyć nowa awangarda. Powoduje to, że również i dziś sytuacja jest bardzo trudna. Z drugiej strony, i to jest nowe, istnieje coraz więcej Amerykanów przywiązujących duże znaczenie do narodowej tożsamości w sztuce. Młodszy ludzie przyglądają się tradycji europejskiej coraz bardziej krytycznie. Odtąd współczesna muzyka amerykańska zyskała dużą szansę wobec muzyki dawnej.

Gdzie w tym sporze znajduje się Pan? Czuje się Pan bardziej zobowiązany wobec tradycji europejskiej, czy udziela się Pan również w dyskusji dotyczącej problematyki amerykańskiej?

Nie można ot tak wymazać ponad trzydziestu lat pracy nad tradycją europejską. Dlatego przeszedłem z wyraźnymi europejskimi kryteriami. Ale ponieważ pielęgnuję muzykę dwudziestego wieku, prowadzę oczywiście również seminaria o muzyce amerykańskiej. Czynię to jednak w takiej formie, że łączę tematy europejskie i amerykańskie. Prowadziłem na przykład przed dwoma laty seminarium, które odnosiło się do wielkich centrów z początku dwudziestego wieku. Temat seminarium brzmiał: „Paryż – Wiedeń – Moskwa – Nowy Jork od 1900 do 1920”. A teraz zakończyłem właśnie seminarium „Music after World War II” – porównywalimy rozwój w latach 40. i 50. w Stanach i Europie z wczesnym Darmstadt, Tanglewood itd. Związki takie wydają mi się ważniejsze niż transportowanie narodowych tożsamości. To jest właśnie to, czego potrzebują studenci, czego chcą i co kochają.

Byłoby miło, gdyby takie prezentacje zakrojone na szeroką skalę znajdowały się częściej na porządku dziennym również w Europie.

To zdarza się tu i tam. Mój kolega na przykład, Hermann Danuser, bardzo się postarał, aby poprzez swoje publikacje przybliżyć muzykę amerykańską w Niemczech. Niestety niemieckie spojrzenie na powojenny rozwój jest często bardzo ograniczone. Postępuje się na przykład tak, jak gdyby muzyka serialna powstała w Europie. A przecież Milton Babbitt zdefiniował już swoją własną muzykę serialną, zanim jeszcze Stockhausen i Boulez przelali swoje teorie na papier. Z muzyczno-historycznego punktu widzenia centralne znaczenie dla rozwoju we wczesnej Europie powojennej należy przypisać również postaci Johna Cage’a.; po niedawno opublikowanej korespondencji pomiędzy Cagem a Boulezem ten pierwszy musi być rozpatrywany jako jeden z twórców muzyki serialnej. Omawiał on bowiem z Boulezem określone metody techniczno-kompozytorskie, które weszły później bezpośrednio do techniki serialnej. Z tej międzynarodowej perspektywy należałoby zatem na nowo opisać historię muzyki.

Zajmował się Pan zatem na swoim seminarium również Cagem?

Naturalnie. Cage jest w Ameryce bardzo kontrowersyjny, w przeciwieństwie na przykład do Niemiec. Cage i Nowy Jork: ponury rozdział w historii prasy. Dla studentów amerykańskich było to nowe doświadczenie. Usłyszeli bowiem, że z perspektywy materiału europejskiego, który obecnie jest do dyspozycji, należy rozpatrywać Cage'a jako centralną figurę w rozwoju muzyki po II wojnie światowej.

3. Lata powojenne jako prowokacja

Pański osobisty rozwój jako muzyka i historyka muzyki był silnie nacechowany specyficzną sytuacją lat pięćdziesiątych. Jak dziś wspomina Pan sobie ten czas – Pańską sytuację osobistą oraz współczesne wówczas środowisko nowej muzyki?

Pochodzę z małej miejscowości, w której w ogóle nie było nowej muzyki. Istniała orkiestra dęta, w której mój ojciec grał na rogu tenorowym, i to były moje pierwsze doświadczenia. Przez niego doszedłem do muzyki. (Poza tym był on jednym z ostatnich muzyków, którzy uzyskali w latach dwudziestych wykształcenie muzyków miejskich – tzw. *Stadtpeifer*: internat dla muzykantów miejskich, lekcje w trzech różnych grupach instrumentalnych: smyczkowej, dętej drewnianej i dętej blaszanej – aby móc być obsadzonym w różnych obszarach, od mszy porannej, przez koncert w południe na rynku, aż po wieczorny bal). Jako pianista otrzymałem zupełnie konserwatywne wykształcenie i studiowałem wychowanie muzyczne, gdyż wydawało mi się, że to pewniejsza droga. Później dostrzegłem, że nauka bardzo mnie zainteresowała. Muzykologia była wówczas bardzo nakierowana na renesans i barok, również mediewistyka miała wysokie względy wśród specjalistów, szczególnie z powodu swej pozornej politycznej neutralności. Był to ważny czynnik dla naukowców, którzy właśnie aktywnie współpracowali nad wiarygodną odbudową Tysiącletniej Rzeszy. Nową muzykę reprezentowały wielkie nazwiska jak Hindemith i Strawiński. Kompozytorzy drugiej szkoły wiedeńskiej byli całkowitymi outsiderami. Związane jest to z historią niemieckiej muzykologii w okresie nazizmu i przerwana recepcją nowej muzyki na okres dwunastu lat panowania hitleryzmu. Przybyłem do konserwatorium w Hamburgu, gdzie śpiewałem Orffa i Strawińskiego. A potem w trakcie jednego roku z moich wczesnych lat akademickich skonfrontowany zostałem nagle na koncercie z okazji tygodnia szkół wyższych w Alpbach w Austrii z muzyką Schönberga i Stockhausena. Amerykański pianista Paul Jacobs grał zebraną twórczość fortepianową Schönberga i kilka utworów na fortepian Stockhausena. Było to dla mnie niezwykle przeżycie. Nigdy nie zapomnę, jak rano po koncercie uprzejmy artysta tłumaczył młodemu studentowi *XI Utwór na fortepian* Stockhausena i *Suite* op. 25 Schönberga. Natychmiast rzuciłem się na te utwory. Zacząłem je studiować i o nich pisać. Drugim doświadczeniem tego typu było dla mnie jeszcze tylko kilkakrotne wystawienie *Pierścienia Nibelunga* w Bayreuth z okazji stuletniego istnienia tamtejszego festiwalu (*Jahrhundert-Ring*); inscenizacja Patrice Cherau jeszcze raz dogłębnie mnie poruszyła. Owo schönbergowskie przeżycie towarzyszyło mi w pewien sposób przez całe moje życie naukowe.

Dziesięć lat później doprowadziło to do Pańskiej dysertacji na temat Trzech utworów na fortepian op. 11 Schönberga¹. Książka ukazała się obecnie w drugim wydaniu. W przedmowie do drugiego wydania opisuje Pan, jak wówczas, w 1967 roku, Schönberg był przedmiotem ostrych sporów. Dziś jest inaczej. Schönberg jest wszędzie akceptowany.

¹ Arnold Schönberg: *Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Wiesbaden: Steiner, 1969.

Ówczesne problemy związane były ze sposobem kompozycji tej muzyki, jej zawilocią, ale oczywiście również z faktem, że Schönberg był Żydem i musiał wyemigrować. To polityczne podłoże wpływało w późnych latach pięćdziesiątych i wczesnych latach sześćdziesiątych ciągle jeszcze na recepcję. Ktoś taki jak Adorno, kto bronił Schönberga, nie był wówczas w ogóle słuchany, przynajmniej nie w kręgach muzykologicznych. Niedawno przeczytałem we *Frankfurter Allgemeine Zeitung* recenzję zbioru rozpraw, m.in. Adorno, i autor, młody muzykolog, nazwał Adorno „Słupnikiem niemieckiej muzykologii”. Czytałem to z początku ze zdziwieniem, a potem pojąłem, że młodsza generacja nie zna oczywiście sytuacji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Adorno nie był wówczas w żadnym razie „Słupnikiem muzykologii”, lecz totalnym outsiderem, można by powiedzieć, że prawie potępieńcem. Gdy czyta się w *Leksykonie Riemanna*, w dwunastym wydaniu z 1962 roku, artykuł o Adorno, można zauważyć, że zebrane zostały tu wszystkie uprzedzenia wobec intelektualistów, które panowały między 1933 a 1945 rokiem. Wstawiennictwo Adorno za Schönbergiem zyskało poprzez to wymiar polityczny. Tego dziś już nie można zrozumieć. Powiedziano mi: jeśli chcesz pisać doktorat o Schönbergu, musisz zadać sobie pytanie, czy możesz w ogóle zrobić karierę. To, że w krótkim czasie uległo to zmianie i stałem się jako znawca Schönberga osobą poszukiwaną, jest prawie ironią historii. Takiej szybkiej akceptacji, która znacznie została przetransportowana przez Adorno i innych, nie można było wówczas przewidzieć.

4. Utrata krytycznego myślenia i kryzys życia muzycznego

Ta zmiana zainteresowań i perspektyw związana jest z pewnością z modyfikacją pojęcia kultury w latach sześćdziesiątych i wczesnych latach siedemdziesiątych. Ale jak Pan właśnie wspominał, ten czas jest bardzo odległy dla młodszej generacji. W odniesieniu do takiej postaci jak Adorno obserwuje się często pewien rodzaj przesyty. Dzisiejsza instytucja kultury nasiąknięta jest blaskiem reprezentacji i wydaje się, że krytyczne modele myślenia nie cieszą się już dziś szczególnym zainteresowaniem. Również krytyka ma tendencje do ciekawych informacji, a czasem po prostu do reklamy. Krytyczne dyskusje na temat przedmiotu muzycznego wydają się słabnąć. W jakim stopniu aktualne są dziś jeszcze stanowiska Adorno?

Obraz, który właśnie Pan nakreślił, przekonuje o jego aktualności. To, czy treści są wciąż te same, stanowi inną kwestię. Jednakże – trzeba przyznać – brakuje niestety tego rodzaju krytycznego komentarza w odniesieniu do kryzysu kultury. Obecnie sytuacja związana z zainteresowaniami, dotyczącymi Adorno, w Europie i USA, jest istotnie różna. Szczególnie z powodu języka i sposobu myślenia Adorno nie jest w Ameryce naprawdę zauważalny. Istnieje obecnie pewien renesans Adorno, przyczepiony jednak bardziej do recepcji Benjamina. W tej chwili Benjamin stanowi całkiem spory temat na uniwersytetach amerykańskich, również publicystyczny, wraz z przekładami i nowymi wydaniem.

Lecz niezależnie od Adorno chciałbym zaakcentować inny punkt w Pana pytaniu: zebrany kryzys piśmienniczy i myślowy o muzyce odzwierciedla kryzys bardziej fundamentalny, a mianowicie kryzys klasycznej kultury muzycznej w ogóle. Można go dowieść statystycznie. Co dziesięć lat Narodowy Fundusz na rzecz Sztuki (*National Endowment for the Arts*), instytucja państwowa, publikuje w Stanach raport o rozwoju imprez koncertowych, muzeów i teatrów. Według najnowszego sprawozdania można wywnioskować, że liczba słuchaczy podczas koncertów

klasycznych ogromnie spadła, a sprzedaż płyt CD i nagrań video mocno się skurczyła, podczas gdy w teatrach i muzeach istnieje lekka tendencja zwykła. Dotyczy to przede wszystkim generacji dwudziesto - aż po czterdziestolatków, a więc centralnej grupy wiekowej dla kulturowego rozwoju następnych trzydziestu lat. Istnieją tacy, którzy finansowo wspierają kulturę, gdyż w USA, jak wiadomo, życie kulturowe finansowane jest głównie prywatnie. Liczba słuchaczy podczas koncertu oraz sponsorów gwałtownie się obecnie zmniejsza. To bardzo fatalny rozwój. Młodsza generacja oddała się do innych obszarów, lecz nie całkiem dalekich klasycznej kulturze, bo po prostu do teatrów i muzeów, gdzie zastaje lepiej zorganizowaną scenę sztuki. Z tym problemem muszą się dziś zmagać nasi menadżerowie muzyki. Gdy teraz do Berlina z wielką pompą zostaje sprowadzony [Franz Xavier] Ohnesorg, należy od niego oczekiwać, że w pewien sposób na nowo uaktualni Filharmonię. Lecz to uaktualnianie nie może polegać na akcentowaniu samej atrakcji. Czyste organizowanie koncertów pop bądź wymieszanie koncertów symfonicznych z lekką muzyką, rozwój nowych form prezentacji itd. – to nic nie da.

Ogólny kryzys uderza również silnie w moją dziedzinę. Jeśli muzykologia nie może się przemóc, aby zająć stanowisko w tej kwestii i w pewien sposób ingerować zawsze, to nie pełni już sama żadnej funkcji i zostanie wciągnięta w proces zanikania. Jako historyk muszę jednak powiedzieć: wiemy, że klasyczna kultura muzyczna ma prawie 250 lat. Powstała niegdyś i myśl, że kiedyś zaniknie, nie przeraża mnie jako historyka. To mogłoby być zupełnie normalne. Za sto lat taki rodzaj kultury muzycznej mógłby w ogóle nie istnieć. Nowa generacja rozwijałaby nowe rzeczy, o których nic byśmy nie wiedzieli. Możliwe, że w tym momencie znajdujemy się na początku tego procesu. Później mogłoby to wyglądać następująco: jedynie mała elitarna grupa będzie się troszczyć o stary kanon, podczas gdy masa zainteresowana kulturą odejdzie w inny obszar.

To gwałtowne poparcie muzykologii, która ingeruje w aktualne problemy życia muzycznego. Czy zawsze rozumiał Pan w ten sposób swoje zadanie jako muzykologa?

Nie. I należy równocześnie powiedzieć: możliwości bezpośredniej ingerencji są bardziej nikłe, niż się myśli. Jest jednak jasne, że młodsza generacja musi się bardziej nastawić na publikacje w mediach dla szerszej publiczności. Sam zrobiłem w swoim niemieckim czasie wiele radiowych audycji. Oczywiście były to również programy późnowieczorne, ale omówienie tematów w sposób nie tak bardzo specjalistyczny jak na wykładach akademickich wydało mi się ważne. Myślę, że również pod tym względem nasze wykształcenie musi ulec zmianie. W dużej mierze dotyczy to również języka: często brakuje nam ogólnie rozumianego sposobu wyrażania się. Znikome, precyzyjne sprawozdanie, pochwylenie uwagi słuchacza itd. – to kwestie, których musi nauczyć się nowa generacja. Częstszego poruszania się wśród ogółu, a mniejszej działalności akademickiej.

Rozpoczyna się to we własnym miejscu pracy. Z wielką radością prowadzę wykłady w ramach *Studium Generale*, na które muszą uczęszczać studenci. Wymaga tego od nich Uniwersytet Harvarda. Mam wówczas zupełnie inną publiczność – słuchaczy ze wszystkich dziedzin, fizyków, biologów itd. To studenci, którzy nigdy nie praktykowali muzyki, ale bardzo są nią zainteresowani. Czasem to aż 150 ludzi, czasem 80 lub 60. Przybliżam im historię symfonii w dziewiętnastym wieku lub początki atonalności w Wiedniu około 1910 roku. Ze względów kulturowo-politycznych wydaje mi się niezwykle ważne to, że dajemy studentom możliwość zrozumienia kultury, która kiedyś może zaniknąć. Szansę jej kontynuowania tak długo, jak to będzie możliwe. Ukazuje się tu stara myśl wychowawcza, na którą jestem w stu procentach nastawiony. Nie istnieje dla mnie nic piękniejszego, gdy będąc

w bostońskiej *Symphony Hall* na koncercie, przechodzący obok swobodnie ubrany młody mężczyzna lub kobieta powie: „Witam, Profesorze Brinkmannie!” Wówczas wiem, że byli na moim kursie.

Przyszłe znaczenie muzykologii polegałoby więc przede wszystkim na otwarciu się na inne dyscypliny i szeroką publiczność?

Chciałbym jeszcze raz wrócić do artykułu z *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Odnosił się on do publikacji w czasopiśmie *Archiv für Musikwissenschaft*, gdzie muzykolodzy zastanawiali się nad przyszłością swojej dziedziny. Jeden z kolegów, wybitny naukowiec, widzi uzdrowienie muzykologii w opracowaniu średniowiecza i renesansu. Uważam, że to kompletnie błędna perspektywa. Nie chodzi o to, aby te historyczne czasy przestały być opracowywane i przez to muszą zostać na nowo aktywowane. Moim zdaniem chodzi o to, że muzykologia zmienia swój stosunek do aktualnej, nowej muzyki. Od pięćdziesięciu lat to olbrzymi temat. Nędza muzykologii wynika częściowo z tego, że nie ma ona żadnego stanowiska wobec aktualnej muzycznej produkcji. W USA wygląda to inaczej, gdyż na tamtejszych uniwersytetach studiuje się też kompozycję jako kierunek. Na swoich kursach mam studentów, którzy uprawiają zarówno historię muzyki, teorię muzyki, jak i kompozycję. Tak więc historycy muzyki znajdują się od razu z kolegami kompozytorami i dyskutują nad najnowszymi trendami obecnej muzyki. Różni się to fundamentalnie od perspektywy – lub bardziej braku perspektywy – na niemieckich uniwersytetach, która pojawia się przez odgraniczenie się od muzyki praktycznej. Kompozytorzy studiują tu w konserwatoriach i wyższych szkołach muzyki, a muzykolodzy na uniwersytetach. Dlatego też swoje ostatnie stanowisko w Niemczech zająłem w *Hochschule der Künste* w Berlinie, dawniej *Hochschule für Musik*. Obiecałem sobie: jeśli tam, w punkcie styczności kompozycji i praktyki muzycznej, powstanie silna muzykologia, mógłby z tego wyniknąć nowy typ muzykologa.

5. Muzykologia a obecne komponowanie

Jakie znaczenie ma dla Pana jako muzykologa i historyka muzyki kontakt z dzisiejszymi kompozytorami?

Stało się to dla mnie istotne. Mówiłem o koncercie, podczas którego po raz pierwszy zetknąłem się z muzyką fortepianową Schönberga i Stockhausena. Od owego doświadczenia jeździłem do Darmstadtu. Uczestniczyłem w koncertach nowej muzyki i szukałem bliskiego kontaktu z kompozytorami i interpretatorami. Wpłynęło to również konkretnie na moją pracę naukową oraz oczywiście na moje zrozumienie historii. Znajomość z Karlheinzem Stockhausenem, Pierre’em Boulezem, Luigim Nono, Donaldem Martino, Johnem Cagem, Helmutem Lachenmannem..., przyjaźń z Wolfgangiem Rihmem, Dieterem Schneblem, Ivanem Tchemepninem, Earlem Kimem, Mario Davidovskim, Lucianem Berio, Yehudim Weinerem...: to dla mnie ważniejsze niż kontakt z pewnymi kolegami z mojego fachu. Do tego dochodzą interpretatorzy: Aloys Kontarsky, Siegfried Palm, Siegfried Mauser, James Avery, Robert Levin i inni. Dlatego moje przemyślenia odnoszą się częściowo bardziej do kompozycji niż do historii. Była to wada muzykologii, gdy do niej wszedłem; nie chciano aktualnej muzyki. Być może przypomina sobie Pan spór Friedricha Blumego, swego czasu prezydenta *Gesellschaft für Musikforschung* (i już w okresie nazizmu jednego z „czołowych” muzykologów), z Karlheinzem Stockhausenem, i to, w jaki sposób Blume zaatakował Stockhausena: „Czy to jeszcze jest muzyka?”. Ukazało się wówczas czasopismo *Melos* z takim nagłówkiem. Był to dla mnie zawsze niezrozumiały

punkt widzenia, ta poza, opowiadanie się przeciwko kompozytorom. Powiedziałem już, że w Ameryce jest o wiele prościej, gdyż już w trakcie kształcenia muzykologów i kompozytorzy studiują razem na wielkich uniwersytetach. Dziwnym sposobem istnieje tytuł doktora filozofii dla kompozytorów. Pociąga to za sobą jednak konieczność udziału kompozytorów w seminariach muzykologicznych, podczas których uczą się oni myślenia o muzyce w sposób historyczny. Z kolei odwrotnie – i to być może jest nawet ważniejsze – muzykologowie zostają bezpośrednio skonfrontowani z myśleniem kompozytorskim. Są na przykład świadkami, jak kompozytorzy analizują i interpretują frazę Mahlera lub *Gruppen* Stockhausena. To inna perspektywa w porównaniu z tą historią muzyki. To niezwykle ważne, że dziedzina naukowa szuka bliskości obecnych kompozytorów.

Z Pańskich publikacji można wywnioskować, że zajmowanie się współczesną muzyką prowadzi zupełnie oczywiście także do wartościowania na nowo muzyki tradycyjnej i do nowego spojrzenia na historię w ogóle.

Nigdy nie byłem przedstawicielem antykwarycznego pojęcia historii, lecz zawsze chciałem widzieć przeszłość z perspektywy terażniejszości. Dlatego też napisałem sporo na temat historii recepcji. Użyłem zatem metody, która bardzo dobrze odpowiada owej tezie zasadniczej. Nie wierzę, że można dokonać rekonstrukcji przeszłości. Nasza metoda musi raczej pojąć przeszłość poprzez to, co przekazała ona terażniejszości i rozpatrywać ją z terażniejszego punktu widzenia. Należy przy tym oczywiście samemu snuć refleksje dotyczące własnej pozycji, jednakże jest to zupełnie normalny proces naukowy. Walter Benjamin powiedział, że nauka w swej materii, na przykład utwór muzyczny, powinna dążyć do Organonu historii i rozważyć jego recepcję, jego wyżyny i nize od powstania do terażniejszości. Nadal wydaje mi się, że to dziś sensowny program dla nauki.

6. Odwrócenie *Dziewiątej Symfonii* Beethovena: Od Brahmsa do Leverkühna

Napisał Pan dwie książki o Brahmsie oraz Schumannie i w Pańskim wyobrażeniu ci dziewiętnastowieczni kompozytorzy zadziwiająco się do nas zbliżają. W ostatnim rozdziale wydania amerykańskiego Pańskiej książki o Brahmsie² przybliży Pan na przykład interesujące powiązanie pomiędzy II Symfonią Brahmsa a tą fikcyjną Adriana Leverkühna z „Doktora Faustusa” Tomasza Manna. W obu przypadkach chodzi o problem „odwrócenia” (Zurücknahme).

Gdy zestawimy Brahmsa z tradycją recepcji Beethovena, tego emfatycznego mieszczańskiego patosu wolności, co w ostatniej frazie *IX Symfonii* wyrażone zostaje nawet werbalnie, tego, co koledzy w Ameryce nazywają „archetypiczną fabułą”, symfonicznym archetypem dziewiętnastego wieku, wówczas można dostrzec, że Brahms pod koniec tak optymistycznie rozpoczynającego się dziewiętnastego wieku miał zupełnie inne stanowisko: sceptycyzm wobec wchodzącego w dwudziesty wiek rozwoju. W kompozycji znajduje to wyraz raczej jako „odwrócenie”. Dlatego wynikają z tego całkiem ściśle związki z nową muzyką na początku naszego stulecia. Próbowałem to ukazać w książce na temat *II Symfonii* Brahmsa, przede wszystkim w rozdziale o problemie melancholii. (Poza tym amerykańskie wydanie książki o Brahmsie jest ostateczne. W porównaniu z wersją niemiecką zostało poszerzone i skorygowane.) To, że analiza odgrywa dużą rolę, jest spuścizną lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, okresu moich własnych „lat nauki”. Dziś już bym tak nie czynił, lecz przyłożyłbym większą wagę do aspektów generalnych – tych, które Tomasz

²*Late Idyll. The Second Symphony of Johannes Brahms*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Mann dostrzegł jako kategorię pośredniczącą między tym co polityczne a artystyczne. Idea odwrócenia *IX Symfonii* jest symbolem tego, że wiek dwudziesty nie spełnił nadziei, którą od czasów Rewolucji Francuskiej chciał przewidzieć mieszczański przełom. W obliczu dwóch dużych wojen należy mówić raczej o zupełnie innym znaku.

Dziś to odwrócenie jest jednak kategorią, która powstała jako refleksja wobec dziewiętnastego wieku. W opisywanej przez Tomasza Manna kompozycji Leverkühna *Lament doktora Fausta*, do którego odnosi się określenie, wychodzi na jaw związek z Mahlerem. Istnieje tu ten dźwięk wiolonczeli, który zawisł, zaczerpnięty z ostatniej frazy *VII Symfonii* Mahlera, a później zanika cała orkiestra – tak kończy się *IX Symfonia*. Można pójść jednak dalej: pierwszą dużą symfonią, która kończyła się adagio, można zatem powiedzieć, że negatywnie, była *VI „Patetyczna” Symfonia* Czajkowskiego. I dalej: pierwszym, który zironizował Beethovenowski patos i odniósł się bezpośrednio do interferencji obu tematów głównych w czwartej frazie *IX Symfonii* – *O radości iskro bogów* i *Bracie, miłość niezmierna nakładają się* – był Berlioz. W *Sabacie czarownic*, w piątej części swojej *Symfonii fantastycznej* łączy on *Dies irae* z *Danse macabre*. Krytyka Beethovena pojawiła się zatem bardzo wcześnie: romantycznie zironizowany u Berlioza, później bardzo poważnie traktowany u Brahmsa. Odpowiedzią na to był kontrprojekt, jak to zinterpretowałem, a następnie rezygnacja ze schematu formy u Czajkowskiego i Mahlera, owego archetypu wieku dziewiętnastego. O tym rozmyślał Tomasz Mann w swojej powieści.

I to wszystko niezmiennie w centrum tradycji symfoniki mieszczańskiej.

Tak, oczywiście. Interesujące jest śledzenie w dziennikach Manna, które są do dyspozycji, tego, czego słuchał. Każdego wieczora słuchał muzyki z gramofonu. A gdy siedział razem z Adorno w pewnym punkcie pracy nad swoją powieścią, punkcie, który można określić co do dnia, słuchał Czajkowskiego. Najprawdopodobniej była to jego *VI Symfonia*, gdyż w tym czasie pisał rozdział o odwróceniu. Słuchał też Mahlera i konsultował się z Brunonem Walterem. Tomasz Mann sporządzał sumę wielkiej muzyki mieszczańskiej i formułował sprzeciw wobec *IX Symfonii*, podążając za doświadczeniami kompozytorów późnego wieku dziewiętnastego i wczesnego wieku dwudziestego. Klaus Mann, syn Tomasza Manna, napisał jak wiadomo biografię Czajkowskiego, *Symfonia życia*. Pisał w niej o prapremierze *Symfonii Patetycznej*, która wywołała dreszcze u wszystkich obecnych słuchaczy tej muzyki. Chłód jest znów momentem, który Tomasz Mann przedstawia w *Doktorze Faustusie* jako atrybut diabła; chłód pochodzi od diabła, gdy Leverkühn spotyka go w Palestrinie. Zadaję sobie pytanie, czy Tomasz Mann wpadł na idee chłodu dzięki powieści swojego syna o Czajkowskim. Motyw chłodu u Tomasza Manna odgrywa również rolę gdzieś indziej; należy tu interpretacja *Podróży zimowej w Czarodziejskiej górze* i jeszcze coś. To ogromny temat sztuki mieszczańskiej: zamarzanie mieszczańskich nadziei na mrozie i śniegu.

7. Mieszczańskie procesy uduchowienia

W przedmowie do drugiego wydania Pańskiej książki o Schönbergu zwraca Pan uwagę, że wiele Pańskich prac zajmuje się procesami uduchowienia w centrum muzyki.

W swoich publikacjach zawarłem pewien rodzaj myśli przewodniej. *Trzy utwory na fortepian* op. 11 Schönberga, bagatele Weberna, symfonia Brahmsa, pewne aspekty muzycznej dramaturgii Wagnera, Schumann oraz

recepja Beethovena – we wszystkich tych badaniach interesowały mnie zawsze mieszczańskie procesy uduchowienia, gdzie doświadczenie rzeczywistości uderza całkowicie do wewnątrz i wydobywa nowy sposób myślenia, nowe struktury. Aktualność Schumanna polega na przykład na tym, że znajduje się on naprawdę na początku moderny i również w tym znaczeniu powinien być odbierany; dla muzyki znaczy on wraz ze swą muzyczną liryką (tzn.: pieśń i liryczny utwór fortepianowy) to samo, co Baudelaire i inni poeci dla literatury. Ponieważ nadal żyjemy w epoce mieszczańskiej i sami doświadczamy uduchowienia rzeczywistości, muzyka Schumanna jest nam bardzo bliska. Bardziej wyraźnie ujawnia się to u Brahmsa. Istnieją jednak dwie możliwości rozpatrywania owych procesów uduchowienia. Z jednej strony w sposób powszechnie stosowany można potępić ją jako odwrót od rzeczywistości, jako ucieczkę. Lecz pouczające zawsze było dla mnie słowo Henzego. Dostrzega on w muzyce kameralnej możliwość „refleksji i przyszłościowego myślenia”. Oznacza to: uwewnętrzniona przestrzeń rodzajowa, taka jak muzyka kameralna, gdy jest właściwie przemyślana, skrywa znaczny potencjał przyszłościowy. W swych książkach próbowałem zrealizować to wymaganie. Jest to jednak pewien szereg, który się kończy, a do centrum przesuwają się teraz wg mnie bardziej kontynuacja tej tematyki w dwudziestym wieku: to, co u Tomasza Manna określone jest w kategorii przekreślenia i ukazane poprzez refleksję nad narodowym socjalizmem jako rezultatem niemieckiej historii. Wróć teraz jeszcze do doświadczeń z dzieciństwa. Moim najwcześniejszym wspomnieniem jest płonąca synagoga w moim małym rodzinnym mieście Wildeshausen podczas Nocy Kryształowej. Coraz bardziej i bardziej, wbrew swojej woli, ukazuje mi się to jako symbol mojej generacji i dlatego zamierzam teraz uczynić tematem swoich publikacji doświadczenie z muzyką w okresie faszyzmu. Wielokrotnie rozprawiałem o tym na swoich seminariach i wiele o tym rozmyślałem.

8. Muzyka i ideologia

Pracuje Pan również nad projektem książki, która porusza wprawdzie fenomen estetyczny, lecz nieuchronnie wprowadza w obszary muzyczno-polityczne: „The Distorted Sublime”. Chodzi oczywiście o to, jak w okresie narodowego socjalizmu została przekreślona i zafalszowana duża mieszczańska tradycja. W którym kierunku skłania się Pańska praca?

Na razie to refleksja na temat tego, co wydarzyło się w badaniu muzyki w okresie narodowego socjalizmu. Są to badania godne podziwu, prowadzone z nieocenioną akrybią, ale zazwyczaj posiadają osobistą perspektywę: Strauss w III Rzeszy, Furtwängler w III Rzeszy, Karajan w III Rzeszy itd. Te badania, nakierowane na osoby, były przez długi czas ważne. Przede wszystkim byli to outsiderzy, tacy jak Fred K. Prieberg, i niemuzykolodzy, którzy zdobyli tu duże zasługi. Bardziej chciałbym się teraz zagłębić w zasadniczą problematykę muzyki z jej stosunkiem do ideologii narodowosocjalistycznej, ogólnie rzecz biorąc. Tak nasuwa się teoria wzniosłości (*the sublime*). Estetyczna teoria symfonii zapożyczyła swoje kategorie z dyskusji nad wzniosłością, mającej miejsce w osiemnastym wieku. Wg mojej tezy muzyczna ideologia nazizmu przedstawia zniszczoną ideologię wzniosłości. Chciałbym zestawzić tę teoretyczną dyskusję z sytuacją muzyki w III Rzeszy. Istnieją tu dwie podstawy. Z jednej strony Hitler i Goebbels życzyli sobie koniecznie takiego wielkiego dzieła symfonicznego, które III Rzesza powinna gloryfikować. Dlatego kompozytorzy pisali utwory, które zajmowały się tak zwanym „okresem walki” narodowych socjalistów w latach dwudziestych i wczesnych latach trzydziestych. Tak pojawiają się znów stare toposy: przez walkę do zwycięstwa etc.

W dziełach tych można wyróżnić znów dwie tendencje. Z jednej strony ta duża symfonia, która nigdy nie została napisana, gdyż czas symfonii już dawno minął. Był to anachroniczny ruch nazistowskich rozmiarów. Chciano namówić kompozytorów do gatunku, którego oni już nie chcieli. W latach dwudziestych i trzydziestych chciano pisać neobarokowe suity, a nie wielkie symfonie, podążając za Beethovenem. W archiwach leżą jednak liczne dzieła, które reflektują za owym podążaniem. Częściowo zostały napisane dla Hitlera. Na przykład utwór ogromnych rozmiarów na chór i orkiestrę Gottfrieda Müllera, który był wówczas wielką nadzieją, a dziś został całkowicie zapomniany. Lub ogromna symfonia Friedricha Junga, która również została zapomniana. Jako dzieła typowe dla tamtego okresu są jednak te kompozycje niezwykle ciekawe. Drugą tendencją był kult czczenia zmarłych przez nazistów. Rozpoczyna się to wraz z ofiarami I wojny światowej, które przypisali swojemu ruchowi. Kontynuacja następuje ze świętem poległych w trakcie marszu na Korpus Pancerny Feldherrnhalle itd. Do tego dochodzi muzyka na duże ceremonie pogrzebowe. Uczestniczyli w tym ważni naukowcy, na przykład znaczący niemiecki muzykolog pierwszej połowy dwudziestego wieku Heinrich Basseler. Wybitny uczony, lecz niezwykle podatny na narodowosocjalistyczne bałamucenie. Napisał on tekst o Schillerze i klasyce muzycznej, gdzie rozwój historii muzyki, poczynszy od wczesnego wieku dziewiętnastego i niemieckiej kultury osiąga ostatecznie punkt kulminacyjny w momencie pojawienia się Adolfa Hitlera. Całkiem jasno zostaje to podkreślone: od Beethovena do Hitlera. Hitler stanowi, można powiedzieć, spełnienie patosu beethovenowskiej symfonii. Coś podobnego dzieje się z Brucknerem. Owo zafałszowanie tradycji mieszczańskiej w hitlerowskich Niemczech zostaje poruszone w drugiej części książki. Zostaje jednak zadane pytanie, czy pewne momenty w tej wielkiej tradycji symfoniki nie sprzyjały „korzystaniu” w znaczeniu ideologii narodowosocjalistycznej.

9. Muzyczne badanie emigracji

Innym obszarem, na którym jest Pan aktywny, jest badanie emigracji. W przedmowie do wydanej przez Pana książki z tej dziedziny, dostarcza Pan pewien zarys różnych stadiów tego wciąż młodego obszaru badawczego³. Kiedy muzykologia zaczęła zajmować się tym tematem? Czy zapoczątkowane zostało to bardziej w Europie czy w Ameryce?

Wszystko rozpoczęło się w latach sześćdziesiątych. W latach siedemdziesiątych istniał w *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (Niemieckim Towarzystwie Badawczym) projekt „Badanie emigracji”, który przez wiele lat prowadzony był głównie przez literaturoznawców i historyków. Mogłem wówczas przejąć mały muzykologiczny projekt badawczy na temat emigracji kompozytorów. Powstały wtedy prace jak ta Claudii Maurer Zenck o Ernście Křeneku, najprawdopodobniej najważniejsza ówczesnie praca. Literackie badanie emigracji było od samego początku międzynarodowe, koniecznie z punktem ciężkości w Niemczech. Istnieje na przykład rocznik badań nad emigracją, który ukazuje się co prawda w Monachium, ale przygotowywany jest przez międzynarodowe gremium. W USA emigracja muzyków, tzn.: imigracja, nie była jeszcze tak gruntownie badana. Zainteresowanie tym przejawiało się pierwotnie w Niemczech, co związane było z *exodusem* badaczy i artystów. W badaniu emigracji kompozytorów można wyróżnić wiele faz. Należało najpierw dostrzec tam materiały, aby stworzyć bazę informacyjną. To też zostało zrobione. Uniwersytety amerykańskie są dziś pełne spuścizny imigrantów z Europy, z czego część tam powróciła. Po drugie pojawiła się później refleksja nad sytuacją emigracji. W Niemczech odniesiono to z początku do sytuacji

³*Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, red. R. Brinkmann, Chr. Wolff, Berkeley: University of California Press, 1999.

sprzed emigracji, a więc do emigracji przed emigracją: szykanowanie żydowskich badaczy na przykład na uniwersytetach czy również bardzo wczesne wewnętrzne wygnanie Żydów w inne dziedziny. Sposób, w jaki Schönberg i inni zostali potraktowani w prawicowej prasie, doprowadził do sytuacji podobnej emigracji. Potraktowano to w Niemczech pierwotnie. Po trzecie – skutki dla niemieckiej sceny. Wezmę swoją dziedzinę, muzykologię: w załączniku do książki *Driven into Paradise* istnieje lista muzykologów i publicystów, którzy wyemigrowali. To około 170 osób, poważna liczba dla niemieckich stosunków. Postawiliśmy to w centrum pierwszej konferencji odbywającej się w Essen, która została przygotowana i poprowadzona przez Horsta Webera: Kto opuścił Niemcy, a kto został, i kto zajął miejsce wypędzonych? Całkiem wyraźnie widać, jak fałszywi ludzie się habilitowali i otrzymali stanowiska. Bezproblemowe przejście od hitlerowskiej muzykologii do muzykologii powojennej, które dokonało się w Niemczech, wpłynęło zupełnie na cały rozwój tamtejszej muzykologii. Protagonisci niemieckiej muzykologii w okresie nazizmu, Friedrich Blume, Karl Gustav Fellerer i inni, pozostali w swym urzędzie i zostali później prezydentami Towarzystwa do Badań nad Muzyką, itd. Bez skrupułów wymieniam te nazwiska, gdyż ci starsi panowie, których wówczas poznałem, bardzo przyjaźni na zewnątrz, przemilczeli swoje nazwiska tam, gdzie powinni je wymienić: nie wspomnieli w swoich artykułach, które sami pisali w leksykonach, o swoich zbiorowych pismach nazistowskich. Bessler pominął wszystko, co mogłoby go obciążać. Blume przedłożył wprawdzie książkę, która mogłaby go obciążać, lecz bez swojego wkładu w jubileuszową księgę Hitlera i swojej jubileuszowej przemowy na konferencji *Muzyka i rasa* w Düsseldorfie w 1938 roku itd., itd. Nazistowska przeszłość i powojenne kontinuum tych samych centralnych postaci niezwykle zaszkodziła tej dziedzinie.

Jakie znaczenie ma dziś emigracja i badanie emigracji bądź imigracji w Stanach?

Imigracja jest dziś niezwykle interesującym przedmiotem, gdyż ów import naukowców i artystów wpłynął w decydujący sposób na życie naukowe i artystyczne w USA. Należy pomyśleć, ilu dyrygentów, pianistów, skrzypków udało się do Ameryki. Wyburzone zostały całe szkoły interpretatorskie w Europie i kontynuowane w Stanach. Proszę wziąć na przykład Artura Schnabla, który założył tu własną szkołę fortepianową. Boom w amerykańskim kształceniu muzycznym wywodzi się częściowo z tego. Czołowi interpretatorzy kształceni są dziś w Ameryce, a nie w starej Europie. To samo tyczy się mojej dziedziny. Akademska muzykologia upowszechniona została w zasadzie dopiero dzięki emigrantom. Oznacza to również, że w pewnym momencie, w którym wykształciła się również w Ameryce w kompozycji własna narodowa kultura muzyczna – dzięki Coplandowi, Cowellowi, Ivesowi i innym – została nagle znów zmieniona sytuacja poprzez grupę europejskich emigrantów: Hindemith stał się najbardziej odnoszącym sukcesy nauczycielem kompozycji na Uniwersytecie w Yale. Później nastąpił wpływ Schönberga – nie bezpośrednio z uczniami, lecz dopiero w drugiej generacji. Lecz nie tylko Niemcy, również Milhaud, Nadia Boulanger i wielu innych w pozostałych krajach nauczało w Ameryce. Ta druga grupa europejskiego wpływu wpełniła znów całkowicie do muzyki falę amerykańskiej.

10. Problem amerykańskiej tożsamości

Czyż to nie właśnie specyfika kultury amerykańskiej, że składa się z tak wielu różnych wpływów i nie można mówić o „tożsamości” w znaczeniu europejskich kultur narodowych dziewiętnastego wieku?

To z pewnością prawda. Istnieją jednak różne stanowiska. Z jednej strony owi młodszy kompozytorzy, którzy mówią, że wpływy europejskie przyniosły bogactwo artystyczne i nowe perspektywy, te ogromne możliwości wyboru muzyki, które mamy dziś w Stanach. Z drugiej strony istnieją młodzi kompozytorzy oraz Ned Rorem i inni, którzy narzekają, że od początku narażeni byli silnie na wpływ europejski i ciężko było odnaleźć własny głos. Złożoność sytuacji ukazuje przypadek niemieckiego fizyka, którego emigracja zagnała do małego miasteczka na północy stanu Nowy Jork. Nie widział on możliwości pracy w swoim zawodzie, a ponieważ nie było tam orkiestry, jako miłośnik muzyki wpadł na pomysł jej utworzenia, wydania serii subskrypcji na koncerty i ich zorganizowania. Tak ugruntował on życie muzyczne w tej miejscowości. Był człowiekiem sukcesu. Jego inicjatywa została przejęta przez mieszczan i oddziałuje do tej pory. Istniała jednak inna tendencja, zawierająca moment tragiczny. Mężczyzna nie mógł się zdecydować na inne programy niż przede wszystkim niemieckie; dzieła amerykańskie czy francuskie nie odgrywały u niego żadnej roli bądź jedynie niewielką. Uniemożliwiło to prawdziwy sukces serii w tej małej miejscowości i musiał on ustąpić. Zatem: to połączenie kulturowej inicjatywy, która przynosi coś faktycznie krajowi, wraz, należy to powiedzieć, z ideologią tradycji niemiecko-europejskiej jako właściwej tradycji muzycznej doprowadziło tu do klęski. Byłby to dla mnie kolejny krok na polu problemowym, który zostaje rozwinięty w *Driven into Paradise*. Tom ten rozpatruje głównie kompozytorów. Wraz ze swoim kolegą Christophem Wolffem dołączyłbym jeszcze drugi tom, który dotyczy takich spraw: Kim stał się muzyk, który siedział w orkiestrze symfonicznej przy drugim pulpicie drugich skrzypiec? Kim stał się żydowski kantor, który musiał uciekać z Berlina do Buffalo? Emigracja, lub „migracja”, jak mawiamy w Stanach, stanowi ogromny temat historii powszechnej w ogóle. O ocenę tych procesów asymilacyjnych w kontekście międzynarodowym poproszeni zostali również etnomuzykolodzy.

11. Kompleks wagnerowski

W ubiegłym roku na sympozjum w Niemczech wygłosił Pan referat o recepcji Wagnera w III Rzeszy⁴. Zawiera ono piękną puentę: mianowicie, że w okresie hitlerizmu istotna literatura na temat Wagnera nie powstała w Niemczech, lecz w innych krajach.

Ostatnią wielką książką o Wagnerze, która została napisana w Niemczech (względnie na niemieckim obszarze językowym) przed okresem hitlerizmu była praca Ernsta Kurtha na temat harmoniki w *Tristanie i Izoldzie*. Tym, co najważniejsze, co nastąpiło później międzynarodowo, była biografia Wagnera Ernesta Newmana. Została ona jednak wydana w Anglii i nigdy nie została przełożona na język niemiecki. Gdyby przetłumaczono, jak angielski wagnerzysta przedstawia w całkiem fajny sposób Wagnera, jego recepcja w Niemczech przebiegałaby z pewnością inaczej. Tego jestem zupełnie pewien. Joachim Kaiser powiedział to już raz w odniesieniu do „wagnerzysty doskonałego” George’a Bernarda Shawa. To prawda i to samo tyczy się Newmana.

W latach dwudziestych, po załamaniu się kultury dziewiętnastego wieku podczas I wojny światowej, antypostawa wobec wieku dziewiętnastego i Wagnera była bardzo silna. Według statystyk z lat dwudziestych do czterdziestych częściej wystawiano wówczas w Niemczech Verdiego niż Wagnera, a na krótko przed II wojną światową wystawianie Wagnera w Niemczech nadal spadało. Verdi był bardziej ceniony niż Wagner. Również duża część partii nazistowskiej była przeciw Wagnerowi. Rosenberg nie był wagnerzystą, również Goebbels. Lecz był nim

⁴*Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandesaufnahme, [w:] Richard Wagner im Dritten Reich, red. S. Friedländer, J. Rösen, München: Beck, 2000.*

Hitler. W pewnej mierze ze względu na Hitlera Wagner był tak propagowany jako niemiecki muzyk. Z tych samych powodów naziści nie odnosili sukcesu w propagowaniu wielkich dzieł symfonicznych. Jak już wcześniej wyjaśniłem, kompozytorzy nie byli zainteresowani pisaniem dużych symfonii z ogromnym finałem. Symfonia nie była historycznie na porządku dziennym w Europie, a przez to również i w Niemczech. Beethoven i Wagner nie byli odpowiednimi wzorcami kompozytorów w latach dwudziestych i trzydziestych, a mimo to ideologia nazistowska przycumowała się do tych kompozytorów.

Bayreuth mógł zyskać na propagowaniu Wagnera.

I zyskał. A jak dziś wiadomo – również z prywatnej szkatuły Hitlera, który dorzucił sporo pieniędzy. Bayreuth był, można powiedzieć, tablicą reklamową, na której naziści demonstrowali swoje poważne myślenie o sztuce oraz humanitarny obraz człowieka – jak po prostu czynili. Hitler przyjeżdżał tam każdego roku.

12. Książki muzyczne: w poszukiwaniu nowego języka

Na koniec chciałbym wrócić jeszcze raz do Pańskich książek. Interesuje mnie kwestia publiczności czytelniczej. Pana książka o Utworach fortepianowych op. 11 Schönberga jest ambitną pracą analityczną dla znawców. Książka o Brahmsie z kolei, choć zawiera również pasaża analityczne, skierowana jest niewątpliwie do pewnego typu czytelnika, którego można by określić jako wykształconego laika. Porusza Pan to również w przedmowie do wydania amerykańskiego. Czy w Ameryce istnieje możliwość zyskania takiej publiczności, większej niż w Niemczech?

Niekoniecznie. Publiczność jest większa, ponieważ większy jest kraj. Książka o Schönbergu jest dysertacją, w której pełno przypisów. Byliśmy wówczas tym zafascynowani. Nasi starsi nauczyciele akademicy reprezentowali wówczas metody historii prądów intelektualnych. Naszkicowali wielkie perspektywy i nie martwili się tak bardzo o detal w dziele sztuki. Kiedy miano już tego dosyć, nadszedł kontrruch w postaci interpretacji bazującej na tekście u germanistów, a u muzykologów w postaci analizy. Moja książka jest, jak ta Elmara Buddego o Webernie, typowym produktem tego czasu. Naszym punktem wyjścia był pogląd Adorno, że treść dzieła leży w jego technice, a przez analizę może ono zostać otworzone. Muszę przyznać, że w rzeczy samej nadal jestem z tym związany, choć nie napisałbym już więcej książki, takiej jak ta o *Utworach fortepianowych op. 11 Schönberga*. Jest zbyt hermetyczna i odpycha za bardzo czytelnika. Przy nowym wydaniu, które właśnie się ukazało, obstawałem, aby książka nie kosztowała już 100 marek, a 19,80. To mała odpowiedź na pytanie o czytelnika. Książka o Brahmsie została napisana z myślą o wspomnianych wykształconych laikach. Dziś powiedziałbym jednak krytycznie: wciąż zawiera zbyt dużo analitycznych detali. Należałoby znaleźć drogę, aby tak pisać, by zachować te analityczne rzeczy, lecz drobnym drukiem, aby czytelnik mógł je ominąć. Bądź jeszcze inaczej: analizę przeprowadza się dla siebie, lecz jej nie publikuje w takiej książce, a ewentualnie w czasopiśmie specjalistycznym. Dostępność dla szerszego grona czytelników powstaje poprzez przetransportowanie analizy szczegółowej w wyższy rodzaj analizy formalnej, a tej z kolei w ogólnie estetyczną. Gdy zrezygnuje się z dolnej warstwy, książka stanie się bardziej zrozumiała. Wśród „wykształconych laików”, którzy czytają taką książkę, znajduje się także mój kolega z germanistyki czy historii sztuki. Muzykologia powinna jeszcze bardziej praktykować dialog z sąsiednimi naukami. Został on raptownie przerwany przez naszą

analityczną podbudowę, gdzie przytaczamy wiele przykładów nutowych bądź skomplikowanych diagramów itd. Do ogólnie zrozumiałego przedstawienia muzycznego stanu rzeczy potrzebowano innego języka. Musiało być to dla wszystkich, piszących o muzyce, ważne: uczynić język tak bogatym, zdolnym wyrażać estetyczne niuanse, aby można było dzięki niemu przybliżyć wszystko czytelnikowi, a nie poprzez techniczne detale z odnośnikami do partytur. Byłby to w zasadzie mój ideał „późnego stylu” jako muzykologa. Konieczne byłoby rozwinięcie rodzaju hermeneutyki, która nie lęka się zebrania pewnych potocznych rzeczy, metafor na przykład. Zatem pójdzie do poetów na naukę.

13. Osobiste perspektywy

Jeszcze osobiste pytanie: Czy czuje się Pan przez swoją pracę i środowisko życia bardziej Amerykaninem, czy jest Pan jeszcze mocno zakorzeniony w Niemczech?

Jestem nadal mocno zakorzeniony w Niemczech. Na wschodnim wybrzeżu Ameryki wszystko jest bardzo europejskie, w przeciwieństwie na przykład do Los Angeles. Mamy wielu amerykańskich przyjaciół zorientowanych na Europę. Komunikacja zostaje zatem ułatwiona przez rodzaj jedności kultury. Nagle zauważyłem jednak pewnego dnia, że gdy mówiłem „w domu”, nie myślałem już o Berlinie, lecz o Bostonie. Ma to związek po prostu z istotą pracy, z faktem, że znajduje się tam duże mieszkanie ze wszystkimi moimi książkami, moim miejscem pracy i fortepianem, a więc z pewnymi udogodnieniami. A gdy staje się starszym, traci się również starych przyjaciół i zyskuje nowych w miejscu, w którym się dłużej mieszka. A mieszkam osiem do dziewięciu miesięcy w roku w Stanach. Tymczasem poprzez dialog z kolegami naukowo bardziej pochodzę stamtąd; nie znam już w ogóle młodszych naukowców z Europy. Ogólnie rzecz biorąc, powiedziałbym sobie: pozostanę tam, również gdy odejdę na emeryturę.

Czego życzy Pan swojej dziedzinie na przyszłość?

To trudne pytanie. Życzę jej całkiem otwartego i krytycznego narybku, który uczyni rzeczy, jakich ja nie zdążę lub jakich nie uczyniłem ze względu na swoją kondycję bądź ograniczenie. Dziedziny, która jest bardzo otwarta na świat i rozwija się z bliskości obecnej produkcji artystycznej.

Tłumaczenie: Agata Płuska

Rozmowa ukazała się na witrynie Maxa Nyffelera *Beckmesser*. *Die Seite für neue Musik und Musikkritik*: www.beckmesser.de

Redakcja składa serdeczne podziękowania pani Dorothei Brinkmann oraz panu Maxowi Nyffelerowi za pozwolenie na polskie tłumaczenie i publikację rozmowy.