

## Notatki z ostatniej książki Reinholda Brinkmanna

S ł a w o m i r W i e c z o r e k

Ostatnia praca Reinholda Brinkmanna stanowi erudycyjny, rozległy (ponad 70-stronicowy) esej o architekturze budynku wydziału muzycznego Uniwersytetu Harvarda. Tekst zatytułowany *Harvard's Paine Hall. Musical Canon & the New England Barn*<sup>1</sup> ukazał się w roku 2010, a więc w roku śmierci Profesora Brinkmanna. Choroba uniemożliwiła mu samodzielne zakończenie pracy nad publikacją. Dzięki bezcennej pomocy Lesley Bannatyne, pracującej na wydziale muzycznym w Harvard, rozprawa została jednak ukończona. Pomogła ona odnaleźć brakujące materiały źródłowe oraz uzupełniła brakujące partie tekstu, jest więc współautorką książki.

Jest to raczej mało znana publikacja sławnego muzykologa; chciałbym ją przedstawić oraz skomentować<sup>2</sup>.

Profesor Brinkmann wielokrotnie przyznawał, że po przybyciu w 1985 roku na Harvard zainteresowała go umieszczona na ścianach sali koncertowej wydziału muzycznego niezwykła inskrypcja z nazwiskami dwudziestu sześciu wielkich kompozytorów z historii muzyki. Chronologicznie rozpiętej od G. P. da Palestriny, przez G. F. Haendla, J. S. Bacha, L. van Beethovena i F. Chopina, aż do J. Brahmsa i C. Francka, przedstawiającej swoisty muzyczny kanon (**zdjęcie 1**). Studenci i współpracownicy muzykologa wspominają, że w czasie swoich amerykańskich wykładów oraz seminariów często nawiązywał do tej listy z nazwiskami kompozytorów. Omawiana książka jest błyskotliwym esejem komentującym ową inskrypcję, a także architekturę całego budynku. Autor przygląda się im z kilku perspektyw: perspektywy źródłowej, na podstawie drobiazgowych kwerend archiwalnych rekonstruuje proces powstania na początku dwudziestego wieku budynku i inskrypcji, w tle ukazując jednocześnie ówczesne kontrowersje wokół prawomocności uniwersyteckich studiów muzycznych, perspektywy porównawczej – inskrypcje odnosząc do podobnego rodzaju napisów z innych sal w samym Bostonie, w kilku wybranych miastach Ameryki oraz Europy z salą Concertgebouw oraz dawną salą lipskiego Gewandhausu na czele, wreszcie perspektywy kulturoznawczej, pytając o intencje autorów inskrypcji oraz o jej współczesne znaczenie.

Zanim przybliżę badania Reinholda Brinkmanna, chciałbym spróbować scharakteryzować omawianą pracę w kontekście całości jego dorobku. Wydawać się może zaskakujące, a może i dziwne, że autor tak detalicznych i wnikliwych analiz muzyki fortepianowej A. Schönberga, pieśni romantycznej czy dziewiętnastowiecznej symfoniki L. van Beethovena i J. Brahmsa, przygotował pracę poświęconą architekturze i dekoracji budynku uniwersyteckiej sali koncertowej, a w zasadzie liście wspomnianych dwudziestu sześciu nazwisk artystów. Ostatnia praca Brinkmanna wpisuje się jednak dość naturalnie w linię rozwojową wytyczoną jego całą twórczością. Szczególnie

<sup>1</sup> Reinhold Brinkmann, Lesley Bannatyne, *Harvard's Paine Hall. Musical Canon & the New England Barn*, Department of Music Harvard University, Cambridge, Massachusetts 2010.

<sup>2</sup> Jest ona w całości dostępna na stronie internetowej Uniwersytetu Harvardzkiego <http://www.music.fas.harvard.edu/painehall/brinkmann.html>

bliska jest działalności z amerykańskiego etapu kariery. Myślę, że wskazać można na przynajmniej pięć argumentów przemawiających za takim ujęciem.

Przyglądając się bibliografii muzykologa najbardziej uderza jedna rzecz<sup>3</sup>, ponieważ oprócz hasła o romantycznej pieśni przygotowanego dla redagowanego przez Hermanna Danusera tomu *Handbuch der musikalischen Gattungen*<sup>4</sup>, nie ma w niej zbyt wielu prac o charakterze obszernej syntezy historycznej. Jest on więc autorem studiów na temat *Trzech utworów fortepianowych* op. 11 A. Schönberga (jego doktorat)<sup>5</sup>, rozprawy o *II Symfonii* J. Brahmsa<sup>6</sup> czy politycznym aspekcie cyklu *Winterreise* F. Schuberta<sup>7</sup>. Bardzo charakterystyczna dla podejścia Brinkmanna jest publikacja o *Liederkreis* op. 39 R. Schumanna<sup>8</sup>, w której drobiazgowej analizie poddał jedynie wybrane pieśni z cyklu. W przypadku książki *Late Idyll* punktem wyjścia jest analiza małego fragmentu *II Symfonii* J. Brahmsa. W kontekście tym nie może więc zdziwić siedemdziesiąt stron poświęconych „zaledwie”, jak mógłby ktoś powiedzieć, architekturze sali koncertowej oraz inskrypcji z nazwiskami kompozytorów. Szczupły, co nie oznacza, że ograniczony, materiał tematyczny jako punkt wyjścia dla podjęcia rozległych, rozbudowanych studiów wydaje się być z pewnej perspektywy czasowej znakiem rozpoznawczym muzykologii Reinholda Brinkmanna.

Również sam przedmiot badań nie powinien zdziwić, ponieważ odpowiada późnym metodologicznym sympatiom muzykologa. Karol Berger w pośmiertnym wspomnieniu Reinholda Brinkmanna napisał: „Rok 1985, moment jego przenosin z Niemiec do USA, 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”<sup>9</sup>. Sam wybór niekonwencjonalnego i niezbyt popularnego tematu, jakim jest w muzykologii architektura budynku sali koncertowej, stanowi już dowód opisywanej przez Karola Bergera sympatii. A sposób „czytania” przez niego zarówno budynku, jak i inskrypcji można uznać za przykład znakomitej analizy kulturoznawczej, której celem jest przedstawienie kulturowych powiązań obu zjawisk: ukazania znaczeń nadawanych muzyce u progu dwudziestego wieku w Ameryce oraz sposobu postrzegania jej społecznej roli. Jak zobaczymy, jednym z kluczowych kroków Brinkmanna jest relatywizacja przedstawionego w inskrypcji kanonu – zarówno względem zawartych w nim ram chronologicznych, jak i kwestii narodowości oraz płci kompozytorów wpisanych do kanonu. Podważenie jego uniwersalistycznych roszczeń stanowi zresztą przejaw, wspomnianej przez Karola Bergera, sympatii dla zakwestionowania kluczowej roli muzyki niemieckiej w obrębie zachodniej tradycji artystycznej.

<sup>3</sup> Por. Verzeichnis der Schriften Reinhold Brinkmanns, w: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung*. Für Reinhold Brinkmann, red. Tobias Bleek, Camilla Bork, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, -2010, ss. 169-174.

<sup>4</sup> Por. Reinhold BRINKMANN, *Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert*, w: *Musikalische Lyrik*, red. Hermann DANUSER, Laaber 2004 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, tom 8, część 2), ss. 6–138.

<sup>5</sup> Por. Reinhold BRINKMANN, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Stuttgart 2000.

<sup>6</sup> Por. Reinhold BRINKMANN, *Späte Idylle. Die zweite Symphonie von Johannes Brahms*, München 1992, także w wersji angielskiej: *Late Idyll. The Second Symphony of Johannes Brahms*, transl. by Peter PALMER, Cambridge 1995.

<sup>7</sup> Por. Reinhold BRINKMANN, *Monologe vom Tode, politische Allegorie und die „heil’ge Kunst“*. *Zur Landschaft von Schuberts „Winterreise“*, „Archiv für Musikwissenschaft” 2005, nr 62, ss. 75–97.

<sup>8</sup> Por. Reinhold BRINKMANN, *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39*, München 1997.

<sup>9</sup> Karol BERGER, *Reinhold Brinkmann (1934-2010)*, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 4, [na:] [www.demusica.pl](http://www.demusica.pl)

Dodajmy zresztą, że inskrypcja ta już wcześniej spotkała się z pewnym zainteresowaniem muzykologów, dla których analiza kulturowa jest nieodłącznym składnikiem procedury badawczej w muzykologii. Jeden z fundamentalnych dla perspektywy *new musicology* zbiór artykułów pod redakcją Philipa Bohlmana oraz Katheriny Bergeron o dyscyplinowaniu muzyki, muzykologii oraz muzycznym kanonie wydany w roku 1996, rozpoczyna się właśnie opisem inskrypcji w sali muzycznej uniwersytetu Harvarda i komentarzem: „oto kanon, uroczyste przedstawienie dyscyplinowania muzyki”<sup>10</sup>.

Trzeci argument. Przywołajmy wypowiedź Reinholda Brinkmanna z wywiadu udzielonego Maxowi Nyffelerowi, w którym mówił o swojej amerykańskiej przygodzie naukowej: „Musiałem się [tutaj] nauczyć wyrażania w sposób daleki od tych komplikacji, do których przywykłem. Z pewnością całkowicie mi się to jeszcze nie udało, ale mam nadzieję, że już można dostrzec pewną różnicę”<sup>11</sup>. Istotnie, język ostatniej pracy jest lekki, momentami żartobliwy, od czasu do czasu nawet zgryźliwy, umiejętnie wyważony jest balans między prezentacją materiału źródłowego a autorską interpretacją. Po lekturze, tekst ten nazwiemy właśnie esejem. Esejem spełniającym zarazem postulat Brinkmanna z przemówienia wygłoszonego po otrzymaniu nagrody Siemens, w którym apelował o próbę komunikacji ze „zwykłą publicznością” na łamach prac muzykologicznych. Muzykologia zgodnie z jego zamiarem w ten sposób może zdobyć znaczenie w przestrzeni publicznej<sup>12</sup>.

Po czwarte – trudno nie zauważyć, że sam wybór tematu jest świadectwem przywiązania do amerykańskiego etapu w swojej naukowej biografii; wśród wielu podobnych inskrypcji z nazwiskami kompozytorów wybiera przecież ten harwardzki. W cytowanym wywiadzie z Maxem Nyffelerem opisywał to doświadczenie z wielką sympatią, wspominając o podjętym przez siebie wyzwaniu, które zaowocowało, jak mówił, zadowoleniem, ciekawością, intensywnością pracy, a nawet „radością życia”.

Po piąte, Brinkmann wielokrotnie podkreślał, że w swoich publikacjach zawarł pewien rodzaj myśli przewodniej – wspólny aspekt zarówno dla swoich dociekań nad utworami A. Schönberga, bagatelami A. Weberna, symfonią J. Brahmsa, dramaturgią R. Wagnera, pieśniami R. Schumanna oraz recepcją L. van Beethovena, którym były badania nad mieszczańskimi procesami uduchowienia poprzez muzykę. W przyszłości, a sprawa ta wymaga jeszcze dalszej refleksji, zapytać warto czy jego zainteresowanie muzycznym kanonem, a ten temat stoi przecież w centrum poszukiwań w omawianej publikacji, powstałym na przełomie XIX i XX wieku jako hołd dla niemieckiej tradycji muzycznej, nie było kolejnym przykładem kontynuowania wspomnianego wątku mieszczaństwa i procesów kulturowych.

#### *Harvard's Paine Hall* w spojrzeniu Reinholda Brinkmanna

Z bogatego zasobu problemów obecnych w rozważaniach Brinkmanna chciałbym wybrać jeden, kluczowy. Będzie nim sposób, w jaki budynek wydziału muzycznego oraz dekoracja sali koncertowej uczestniczyły w dyskusji towarzyszącej instytucjonalnemu rozwojowi pierwszego wydziału muzycznego w Stanach Zjednoczonych.

<sup>10</sup> *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, red. Katherine BERGERON, Philip V. BOHLMAN, University of Chicago Press, Chicago 1992, s. 1.

<sup>11</sup> Max NYFFELER, *Nasłuchując tonu Epoki. Rozmowa z Reinholdem Brinkmannem*, przeł. Agata Płuska, „Krytyka Muzyczna” 2011, nr 4, [na:] [www.demusica.pl](http://www.demusica.pl) (przekład zmodyfikowany).

<sup>12</sup> Reinhold BRINKMANN, *Przemówienie z okazji odebrania Nagrody Muzycznej im. Ernsta von Siemens* przeł. Michał Bristiger, „De Musica” 2003, vol. 5, [na:] <http://free.art.pl/demusica>

Rozpocznijmy więc od paru słów historycznego wprowadzenia. W 1871 roku Uniwersytet Harvarda jako pierwszy w Stanach Zjednoczonych otworzył wydział muzyczny. Dzięki dziewięcioletnim staraniom i aktywności kompozytora, organisty i historyka muzyki Johna Paine'a muzyka stała się przedmiotem akademickich studiów. Paine z dumą podkreślał później, że inne uniwersytety amerykańskie poszły w ślad za Harvardem. Co ciekawe, nie obyło się bez sprzeciwu innych profesorów, kwestionujących zasadność utworzenia placówki i akademickich studiów muzycznych. Brinkmann przypomina wypowiedź jednego z profesorów historii, który podczas dyskusji miał wręcz powtarzać: *musica delenda est*. Szybko rozwijający się w drugiej połowie XIX wieku wydział muzyczny nie miał jednak osobnej siedziby. Paine w jednym z listów podaje, że stu dwudziestu pięciu studentów musi dzielić jedno pomieszczenie, a w salach mieszczących maksymalnie 40 osób, uczyło się podczas niektórych przedmiotów nawet 80. Na początku wieku dwudziestego, w roku 1902, z inicjatywy Paine'a rozpoczęto akcję organizacyjną zmierzającą do powstania budynku – nie tylko zapewniającego komfort pracy, ale będącego zarazem niepodważalnym znakiem zakorzenienia tego rodzaju instytucji na amerykańskich uniwersytetach.

Ciekawostką jest dość charakterystyczny dla sposobu działalności tamtejszych uczelni sposób finansowania inwestycji. Prośby o wsparcie wysłano do absolwentów. Same władze uniwersytetu wykonywały jedynie czynności organizacyjne, nie wspierając zbytnio budżetu projektu. Odzew jednak był bardzo nikły. Dopiero w 1910 roku, a więc po ośmiu latach starań, dotacja jednego z absolwentów – mieszkającego w Niemczech bankiera, który wyłożył niemal 100% potrzebnej sumy, pozwoliła rozpocząć budowę siedziby wydziału. Po czterech latach budowa była zakończona, a w 1916 w sali koncertowej pojawiła się inskrypcja z nazwiskami kompozytorów. Paine nie doczekał nawet momentu rozpoczęcia budowy, ponieważ zmarł w roku 1906.

Budynek, zarówno pod względem architektury, jak i dekoracji, zdaniem Brinkmanna jest konserwatywnym manifestem przywiązania z jednej strony do europejskiej tradycji artystycznej, architektonicznej oraz muzycznej, a z drugiej przejawem nawiązania do lokalnej, nowo-angielskiej, tożsamości kulturowej. A przypomnę, że New England jest regionem nazywanym kolebką amerykańskiej kultury. Muzykolog sprawy nie postawił wprost, ale na podstawie lektury domyślamy się, że właśnie ta manifestacja podwójnego zakorzenienia, historycznego i lokalnego, miała być odpowiedzią na głosy konserwatywnych krytyków podważających sens istnienia wydziału muzycznego. Wskazanie na historyczną ciągłość kultywowanej w budynku praktyki posłużyło za argument legitymizacyjny.

Opisując swój pierwszy kontakt z budynkiem, Reinhold Brinkmann przypominał sobie wrażenie solidnej, precyzyjnie zaplanowanej kompozycji architektonicznej złożonej z trzech prostokątów – zaakcentowanego środkowego, nawiązującego do tradycji włoskiego renesansu, oraz dwóch mniejszych, bocznych, przywołujących na myśl kontekst lokalny: architekturę swoistą dla Nowej Anglii, dla stylu New England Barn (**zdjęcie 2**). Środkowa część to biały portyk, z sześcioma pilastrami utrzymanymi w stylu korynckim, przywodząca, zdaniem Brinkmanna, na myśl wzór palladiański. Będąca, jak w architrawie, podstawą dla pasma z zewnętrzną inskrypcją. Część środkowa, komentuje Brinkmann, sprawia arystokratyczne wrażenie; odwiedzający na moment budynek ma uwierzyć, że wchodzi do zamku czy majestatycznej posiadłości.

Natomiast dwie części z czerwonej cegły, nazywanej z racji popularności w tym rejonie, cegłą harwardzką, nawiązują do pozostałych budynków kampusu. Klockowata całość, przywodząca słusznie na myśl stodołę, wywodzi się z kolei z rolniczej zabudowy, charakterystycznej dla całego regionu Nowej Anglii, a dach, z dobrze widocznym betonowym, przypominającym ogrodzenie, płotem kolarzy z innym swoistym dla Nowej Anglii elementem

architektonicznym, popularnym w XVIII i XIX wieku. Chodzi tutaj o tzw. Widow's Walk („wybieg dla wdów”), specjalny punkt, z którego zgodnie z legendą żony rybaków żegnały wzrokiem swoich wyruszających na niebezpieczne łowy mężów.

Drugim przejawem nawiązania do europejskiej i lokalnej tradycji są dwie inskrypcje. Z jednej strony inskrypcja zewnętrzna. Z wersami poematu *The Singes* autorstwa Henry'ego Longfellowa – nazwanego najwybitniejszym poetą Nowej Anglii: *To charm, to strengthen and to teach/These are the three great chords of might*. Z drugiej inskrypcja na trzech ścianach sali koncertowej: środkowej oraz obu bocznych, składająca się z nazwisk dwudziestu sześciu europejskich kompozytorów. Brinkmanna szczególnie interesuje środkowa część inskrypcji. Z powodu swojego położenia odgrywała rzecz jasna kluczową rolę w konstruowaniu kanonu. Umieszczenie na niej nazwiska J. S. Bacha jest dowodem świadomego złamania chronologii, zgodnie z którą środkowy rząd powinno rozpoczynać nazwisko Ch. W. Glucka urodzonego w 1714 roku, a więc niemal 30 lat po Bachu. Jak pisze Brinkmann, nie to jest oczywiście pomyłka, lecz drobny element ideologii. Podobnie, gdyby o kolejności nazwisk decydowała chronologia, w reprezentacyjnym rzędzie zabrakłoby miejsca dla R. Wagnera urodzonego w 1813 roku, a więc dwa lata po F. Liszcie. Jednak kryterium wyboru nazwisk dla środkowego rzędu nie stanowiła chronologia, lecz chęć wskazania na najwybitniejsze postaci z historii muzyki. Dla pomysłodawców inskrypcji szczyt muzycznego kanonu rozciągnięty był od Bacha do Wagnera. Ich nazwiska tworzą granicę kulminacji procesu rozwoju muzyki w historii. Fundamentalne miejsce zajmuje w nim rzecz jasna Beethoven. W centralnym rzędzie znajduje się tylko siedem nazwisk, zatem Beethoven stanowi środek, swoistą *axis mundi* całej historii muzyki. Nazwiska W. A. Mozarta i F. Schuberta, a dalej J. Haydna i F. Chopina oraz Bacha i Wagnera stanowią obramowanie. Nie ma wątpliwości, że układ nazwisk jest układem aksjologicznym – im bliżej centrum, czyli L. van Beethovena, tym nazwisko kompozytora plasuje się wyżej w hierarchii kompozytorskiej, im dalej tym oceniane jest niżej. Wizja historii muzyki wyznaczona w sali muzycznej jest historią zmierzającą do Beethovena, a muzyka po Beethovenie, jak podkreśla muzykolog, ma wyraźne konotacje aksjologiczne. Inskrypcja jest konserwatywnym manifestem, kanon nie jest otwarty na przyszłość, zamyka go przecież nazwisko zorientowanego na muzyczne dziedzictwo i kontynuację C. Francka.

Beethoven stanowiący centrum historii muzyki, jak dowodzi Brinkmann, to również idea lokalna. Beethoven był przecież ulubionym kompozytorem dla wielu z przedstawicieli amerykańskiego transcendentalizmu – nurtu w filozofii i kulturze, który zrodził się właśnie w Nowej Anglii. Muzykolog zaakcentował postać Johna Sullivana Dwighta, członka komuny w Brook Farm, wydawcy najważniejszej amerykańskiej gazety muzycznej w XIX wieku, autora wielu tekstów na temat Beethovena. Zwraca również uwagę na ikonografię muzycznych amerykańskich sal – w pochodzącej z roku 1900 Boston Symphony Hall nazwisko Beethovena odseparowano przestrzennie od innych nazwisk kompozytorów z historii muzyki, umieszczając je na honorowym miejscu, wprost nad sceną. Brinkmann przypomina też niezwykle ciekawą reprodukcję zamieszczoną w grudniu 1911 roku w amerykańskim magazynie muzycznym „Etiuda”. Widzimy na niej obraz przedstawiający postaci znakomitych kompozytorów z historii muzyki – od G. F. Haendla i J.S. Bacha do J. Brahmsa i E. Griega. Schemat ikonograficzny przywodzi na myśl *Szkołę Ateńską* Rafaela. Tyle tylko, że w przypadku amerykańskiego zdjęcia w centrum jest tylko jedna postać – oczywiście Beethovena, siedzącego w otoczeniu kompozytorów. Jedynie Wagner ukazany jest blisko mistrza, ale raczej jako wierny uczeń niż postać równorzędna wobec niego.



Brinkmann postawił szereg pytań o kryteria wyboru nazwisk do kanonu, zarazem ukazując jego ograniczenie, zależność od partykularnej wizji historii muzyki oraz pretensje do uniwersalności. Przypomnijmy te pytania: dlaczego historia muzyki zaczyna się od G. P. da Palestriny? Dlaczego w części centralnej nie ma nazwisk kompozytorów ze średniowiecza? Dlaczego nie ma żadnej kobiety-kompozytorki? Dlaczego w centralnym rzędzie na siedem nazwisk, sześć przynależy do kultury języka niemieckiego? Dlaczego F. Chopin jest więc w obrębie centrum jedynym nie-Niemcem? Dlaczego z kompozytorów barokowych jest G. Tartini, a nie ma ani A. Vivaldiego, ani A. Corellego? Dlaczego nie ma przedstawiciela kultury angielskiej? Dlaczego nie ma żadnego kompozytora amerykańskiego? Rosyjskiego? Dlaczego muzyka kończy się na C. Francku – nie ma ani G. Mahlera, ani R. Straussa, ani C. Debussy'ego? Brinkmann w tym kontekście krytykuje inskrypcję, przekazując nam swój ideał podejścia do historii muzyki, zapośredniczonego zawsze poprzez artystyczną współczesność. Cytuje też znane stwierdzenie T. W. Adorna o współczesnym zadaniu sztuki jako wnoszeniu chaosu do porządku. Obojętność wobec tego postulatu wytyka autorom inskrypcji.

Brinkmann harwardzką inskrypcję porównuje z innymi listami kompozytorów zamieszczonymi w budynkach sal koncertowych, odnotowując, że jedynie w sali muzycznej imienia Johna Paine'a układ nazwisk jest ściśle hierarchiczny i bardzo ograniczony. Za teorią muzyki, i nieco przekornie, nazywa go nawet w jednym miejscu „zbiorem uporządkowanym” (*ordered set*). Zapytajmy w takim razie co odróżnia Paine Music Hall na przykład od amsterdamskiego Concertgebouw? W Amsterdamie na ścianach pojawia się znaczna liczba nazwisk kompozytorów – i to nie tylko ze szczytu hierarchii, ale także tych drugorzędnych, choć ważnych w lokalnym kontekście – na przykład A. Diepenbrocka. W kontekście sali Concertgebouw Brinkmann przypomina, w jaki sposób na historię muzyki wpłynął okres totalitaryzmów. W latach 1940-1945 podczas niemieckiej okupacji tapetą zaklejono nazwisko G. Mahlera. Z kolei w dziewiętnastowiecznym budynku lipskiego Gewandhausu, między 1872 a 1895 istniała inskrypcja z szeregiem nazwisk kompozytorów – od J. S. Bacha do R. Schumanna. Brinkmann zwraca uwagę na zaakcentowanie nazwiska L. van Beethovena oraz ze względu na lokalne uwarunkowania szczególnie mocno wyróżnioną osobę F. Mendelssohna.

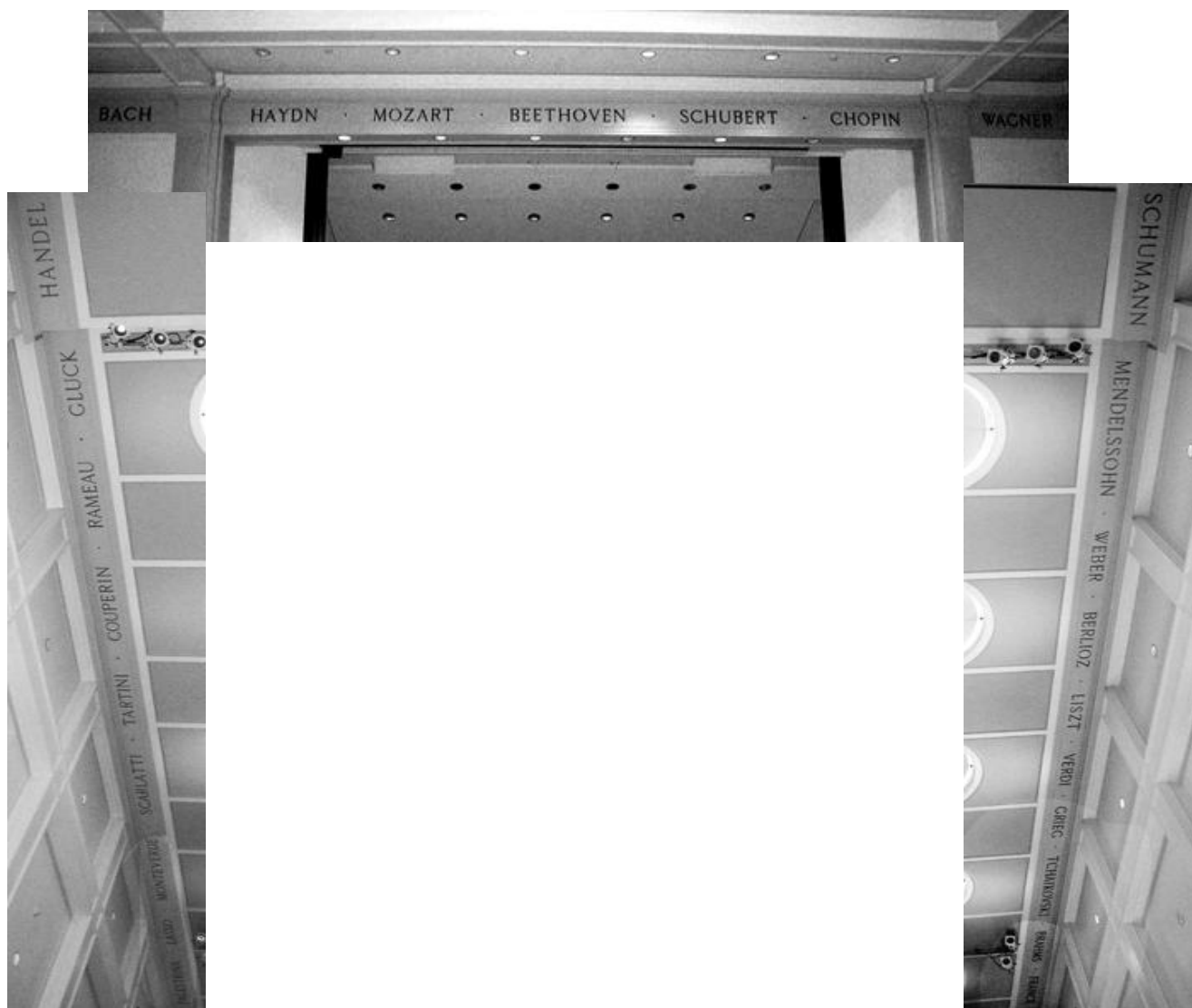
Na koniec swoich rozważań Brinkmann odnosi układ inskrypcji do treści wykładów z historii muzyki opublikowanych przez Johna Paine'a w 1871 roku. Rezultat nie jest zaskakujący – nie ma zbyt wielkiej różnicy w prezentowanych ocenach, co potwierdza hipotezę, że inskrypcja ułożona została w gronie współpracowników i uczniów Paine'a. Najważniejszą różnicę stanowi docenienie i uznanie w inskrypcji R. Wagnera, podczas gdy w wykładach Paine'a – ówczesnego adherenta E. Hanslicka i J. Brahmsa – ocena Wagnera nie jest aż tak wysoka. W świetle wykładów nie dziwi już wybór G. Tartiniego, ponieważ Paine wyróżnił go w swoich rozważaniach ze względu na znaną i modną już wówczas *Sonatę z diabelskim trylem*. Ponadto badacz uważa, że gdyby Paine osobiście odpowiadał za listę kompozytorów, w centralnej siódemce zabrakłoby miejsca dla F. Chopina, a zamiast niego pojawiłby się R. Schumann.

\*\*\*

W dorobku Reinholda Brinkmanna omówiona praca nie uzyska zapewne takiego miejsca, jak studia o muzyce fortepianowej A. Schönberga czy rozprawa o *II Symfonii* J. Brahmsa. Ostatnia publikacja muzykologa nie odbiega poziomem od jego najlepszych osiągnięć, gdy pod uwagę weźmiemy bogaty materiał źródłowy, jakość podejmowanych analiz, a zwłaszcza pomysłowość w rozszerzaniu dociekań badawczych i stawiania nowych pytań poprzez stopniowe obudowanie tematu różnymi kontekstami. Specyficzną cechą ostatniej publikacji Reinholda

Brinkmanna byłby zatem wybitny rezultat osiągnięty przy średnio-atrakcyjnym punkcie wyjścia. Jak mi się wydaje, jest to najlepszy dowód jego naukowego mistrzostwa.

### Zdjęcie 1



#### **Bach Haydn Mozart Beethoven Schubert Chopin Wagner**

Handel	Schumann
Gluck	Mendelssohn
Rameau	Weber
Couperin	Berlioz
Tartini	Liszt
Scarlatti	Verdi
Monteverdi	Grieg
Lasso	Tchaikovsky
Palestrina	Brahms
	Franck

Zdjęcie 2

