

ВСТРЕЧАЙТЕ ГОСТЕЙ!

LET'S WELCOME THE GUESTS!



*Профессор  
Майкл Бекерман,  
доктор философии  
(Колумбийский  
университет),  
декан факультета музыки  
Нью-Йоркского  
университета*

*Professor Michael  
Beckerman,  
Ph.D. (Columbia  
University), the Dean  
of Music Department  
at the New York  
University*

Профессор Майкл Бекерман — один из ведущих музыковедов-историков США, специалист по музыке Восточной Европы. Педагогическая деятельность его связана с университетами Калифорнии и Сант Луиса, степень доктора философии (Ph.D.) получена в Колумбийском университете. Доктор Бекерман награжден медалью Яначека и является лауреатом Чешского музыкального совета. Его труды по чешской музыке, пасторальной стилистике в музыке классических и романтических композиторов, исследования в области мелодрамы, музыки кино и цыганской музыки широко известны на обоих побережьях Атлантики. Последние несколько лет д-р Бекерман работает над большим проектом, посвященным музыке, написанной в концентрационном лагере Терезин.

В данный момент профессор возглавляет один из наиболее престижных музыкальных факультетов США.

### Предисловие и комментарий переводчика

В выборе автора статьи для первой публикации редакция «ПМН» руководствовалась и критериями общего характера, и актуальностью темы. Рассуждения об ответственности в описании фактов музыкальной истории как ничто другое подходят, на наш взгляд, для инаугурационной статьи. Вероятно, российским музыковедам покажутся близкими многие из опасений американского коллеги, касающиеся проблемы интерпретации фактов в историческом исследовании. В качестве образца доктор Бекерман избирает событие, отличающееся исключительным трагизмом. Предметом исследования становится рукопись совсем еще юного композитора и пи-

аниста Гидеона Кляйна, который создавал свое Трио не в плодотворной атмосфере консерваторских классов, а в концентрационном лагере.

Каковы в данном случае возможности музыковеда? Какие семантические поля и просторы открываются перед исследователем и каковы пути выхода из лабиринта фактов и домыслов? Автор использует собственный богатый опыт исторических описаний отдаленных (исторически, географически) объектов и предлагает читателю свой, оригинальный и глубоко прочувствованный взгляд...

**Д-р Ильдар Ханнанов**

МАЙКА БЕКЕРМАН  
*Нью-Йоркский университет*

УДК 78.036

## ПРАВДА И ВЫМЫСЕЛ В СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ\*



**Композитор  
Гидеон Кляйн**

Седьмого октября 1944-го года Гидеон Кляйн<sup>1</sup> завершил работу над финалом своего последнего произведения — Струнного трио в трех частях. Девять дней спустя он был переведен в Освенцим вместе с другими музыкантами — композиторами Павлом Хаасом, Виктором Ульманом и Гансом Красой. К концу января 1945-го Гидеона Кляйна не стало.

Правда ли все сказанное о композиторе? Конечно же да, если под правдой подразумевать нечто, «не противоречащее документальным свидетельствам». К их числу относятся пометки в партитуре с указанием даты завершения работы. Аккуратные записи в архиве Освенцима о перемещениях узников также представляют документальную информацию. Гибель Кляйна засвидетельствована другими заключенными.

### ДАВАЙТЕ ПРИБАВИМ ОГНЯ!

Однако попытаемся сделать наши требования к стандартам знания более строгими, то есть «прибавим огня» и посмотрим, что будет. Да, Кляйн зафиксировал дату завершения работы над Трио. И что бы это могло означать? Скорее всего то, что Кляйн действительно закончил писать и размышлять над своим произведением в указанный день. Это может означать также и иное. Кляйн, как и многие другие композиторы в *Терезине*, мог на самом деле создать это произведение ранее — днями, неделями, и даже месяцами ранее, — и нотная запись могла представлять лишь время его письменной фиксации. Или же в обманчивой обстановке конца лета 1944-го Кляйн играл датами, чтобы представить

все так, как будто произведение написано позже, чем было на самом деле.

Перевод Кляйна в Освенцим документирован точно. Так, что почти не может быть сомнения в том, что он произошел 19-го октября. Однако здесь мы сталкиваемся с другой исторической проблемой. Знание того, *что* и *когда* произошло, вовсе не является свидетельством того, что мы твердо знаем то, о чем говорим. Можно ли с уверенностью утверждать, что реально произошло с Кляйном, когда мы говорим — «он был переведен в Освенцим». Запись имен других композиторов предполагает, что они были вместе с Кляйном, но у нас нет тому подтверждения. И говоря о кончине Кляйна, несмотря на то, что это скорее всего правда, мы не имеем действительной информации о том, как он умер: шел ли он в марше смерти, умер ли от голода или его застрелили.

Давайте прибавим огня... Конечно, то, как я начал эту статью, слишком узко по смыслу. Читатель брошен в новый для него материал и испытывает мучения, не зная более широкого контекста. Как же создать контекст? Возможно так: «В декабре 1941-го, молодого многообещающего моравского пианиста и композитора Гидеона Кляйна перевели в гарнизонный город Терезин (Терезинштадт), который нацисты перенесли в концентрационный лагерь. Если в начальной фазе строительства лагеря все было направлено на создание инфраструктуры и условия пребывания были нечеловеческими, то к 1943-му году Терезин решили использовать в пропагандистских целях. Артистам разрешили творить; театр, музыка и изобразительные искусства процветали как ни в каком другом концентрационном лагере нацистов. Однако по окончании визита Красного Креста весной 1944-го и по завершению съемки позорного пропагандистского фильма летом того же года стало понятно, что осенью лагерь катастрофически

\* Перевод д-ра Ильдара Ханнанова.

опустеет, большинство его узников отправят в Освенцим».

Нет ничего особенно неправильного в моем небольшом добавлении контекста, ничего, что могло бы специально ввести в заблуждение читателя. Однако, как и все умозаключения, оно содержит неправду. Используемые высказывания типа — «артистам разрешили» или «стало понятно, что...» перемешаны с реальными фактами о том, что «Кляйн был переведен», — все это необходимо для того, чтобы создать картину точности и авторитетности, а также легкости повествования. Излагая факты, которые мы подразумеваем, мы получаем их в большем количестве, чем те, которыми располагаем.

#### КОЕ-ЧТО О НАРУШЕННОМ ДОГОВОРЕ

Существует некий негласный договор в историческом описании. Автор пишет — читатель читает. Автор делает все, что может, преодолевая безусловные сложности росчерком пера. Читатель воспринимает это с благодарностью, но и с подозрением, стараясь помнить о том, что все, что он получает, есть лишь некая схема, мозаика с большим количеством отсутствующих элементов. Автор должен писать так, чтобы читатель мог всегда помнить об этом, а читатель должен читать так, чтобы всегда возникало много вопросов. Мы — хрупкие сосуды — всегда нарушаем наши соглашения. Мы, «ученые», всегда пишем убежденно, даже тогда, когда мы не до конца в чем-то уверены. Даже когда мы не знаем ничего, мы действуем так, как если бы знали все. Вы, читатели, поддаетесь соблазну через наш лексикон, наши истории и нашу композицию, особенно тогда, когда мы находимся в состоянии вдохновения.

#### ВОЗВРАЩАЯСЬ К КОНТЕКСТУ

Жан Амери, бывший узник Освенцима, ставший впоследствии писателем, однажды заметил: «Человек может посвятить всю жизнь сравнению воображаемого с реальным, и тем не менее ни к чему не прийти»<sup>2</sup>. Поэтому контекст, который я пытаюсь ввести для того, чтобы исправить мою изначальную узость описания, не достаточен. Именно потому, что это — контекст, он по определению абстрактен, обобщен и уводит от того, что Амери называет «реальным». (И тогда можно подумать, что описания того, как Амери пытались в Гестапо, ничего не стоят). Более того, мои высказывания не стано-

вятся убедительнее, когда в них используются выражения типа «мы не уверены», «возможно», «возможно, что». Сам акт введения контекста с целью «помочь» читателю обычно представляет попытку создания мнимой уверенности перед слушателями, которые слишком доверяют говорящему.

Люди проживают жизнь изнутри, в реальном времени. Каждый прожитый момент поражает количеством воздействий. Мы чувствуем атмосферное давление и слышим фоновый шум. Мы обладаем кинестетическими ощущениями нахождения в пространстве. Мы видим бёлок на дереве и чувствуем легкие симптомы артрита в наших ногах. И вдобавок ко всему этому, мы обладаем так называемой «богатой умственной жизнью», которая, используя метафору Ричарда Доукинса из его книги «Развивая радугу», обладает ртутной подвижностью переливающейся кожи кальмара: «Волны цвета разбегаются по поверхности как облака в фильме с ускоренной съемкой; рябь и водовороты бегут по живому экрану»<sup>3</sup>. Непрактично и невозможно для человеческого мозга сохранять всю информацию нашего прожитого опыта. Поэтому наши воспоминания о пережитом мгновении могут быть совершенно отличными от него самого. Возможно поэтому мы и рассказываем истории. Не для того, чтобы обманывать, отвлекать внимание или искажать правду, но просто потому, что мы не можем вспомнить все, как оно случилось на самом деле. Мы придумываем, иначе не можем существовать.

Остается лишь догадываться, как исторические описания могли развиваться до современного состояния без учета подобных особенностей памяти. Наверное, можно использовать для их объяснения компьютерную метафору: наш винчестер настолько заполнен тем, что мы знаем, что на нем не осталось места для того, что мы не знаем.

#### МЕТЕОРОЛОГИ НЕ МОГУТ ПРЕДСКАЗАТЬ, НАМОЧИТ ЛИ ДОЖДЬ ИМЕННО ВАС

Историческая редукция во многом осуществляется так же, как функционирует метеорология. Когда-то, вероятно для того, чтобы избежать столкновений с разъяренными слушателями новостей, метеорологи научились представлять свои результаты в виде процентов вероятности. Чаще всего, вместо того, чтобы услышать, например, что «между 4 часами 10 минутами и 6 часами 12 минутами будут осадки в 1.3 дюй-

ма», мы узнаем из прогноза погоды, что «существует 60-процентная вероятность ливня», или «дождь ожидается по всему району, с сильными ливнями время от времени». Опять же, нет в этом никакой конкретной информации о том, попадете ли под дождь именно вы, или вымокнет ваш кузен.

#### ЧТО ЖЕ ЗНАЛ КЛЯЙН, И КОГДА ОН УЗНАЛ ОБ ЭТОМ?

Я, пожалуй, признаю, что вымокну я или нет, не имеет значения для истории нашей дисциплины. Но если я скажу, что «Трио Кляйна, написанное в самый страшный момент истории *Терезина*, безусловно, отражает то, что композитор хорошо знал о готовящемся переводе в Освенцим»? Каков смысл этого высказывания?

Может быть это утверждение веры: «Я, Майкл Бекерман, действительно *верю* в то, что Кляйн знал, что произойдет осенью 1944 года». Или же это представляется правдивым всем, кто находится со мной в одном климатическом поясе?

Конечно, когда он был посажен в поезд, идущий в Освенцим, он знал, что поезд идет в какое-то ужасное место. Но *что именно* он знал, *когда* он это узнал, и *как*, с какими мыслями он воспринял это? Любой аргумент, связывающий одно событие с другими, важен для прояснения этих вопросов. Может быть, к счастью, а может быть и нет, нам известны даты написания каждой части Трио. Первая часть датирована 5 сентября 1944 года, вторая — 21 сентября того же года, и последняя — 4 октября 1944. Существует множество свидетельств того, что о переводе в Освенцим сообщили в конце сентября. Что же знал об этом Кляйн, и когда он узнал это?

Задача не в том, чтобы что-то уточнить. Но тем не менее, что означает *знать что-либо*? Возьмем утверждение «Кляйн знал, что ожидало его в Освенциме». Это может означать, что Кляйн имел представление об этом ужасном месте, в котором погибло множество людей. Но означает ли это, что он думал, что сам умрет там? И вообще, что означает, в любой момент думать, что мы умрем? Финал Трио, в соответствии с датами, был написан после начала перевода узников, а его первая часть завершена за много недель до этого. Можно ли изобразить «график», отражающий связь между композицией и реальными событиями?

Предположим, что «72 процента тех, кто был в *Терезине*, знали о предстоящих переводах в Освенцим». Это все равно еще не говорит о том, *что* знал Кляйн, и тем более о том, какое воздействие эта новость оказала на него. И мы никогда не сможем добраться до того, что знал Кляйн. Если, конечно, музыка не подскажет нам этого.

#### МУЗЫКА — ИСТОРИЧЕСКОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО?

Каким видом исторического документа является партитура? Какой вид информации она несет? Ответы на эти вопросы разнятся: от «совсем никакой» — до «музыка сохраняет в закодированном виде сущность культуры». И то, и другое может быть правдой. Однако ясно, что ни то, ни другое не может быть доказано.

Представленное в узком смысле, Трио Кляйна сохранилось как реальный документ, который композитор оставил после своей смерти и который попал к его сестре после войны. У меня есть и бумажная, и виртуальная копии этого документа. Он написан твердой рукой, со сравнительно малым количеством помарок, если учесть обстоятельства его создания. Как уже упоминалось, каждая часть датирована, хотя в конце первой и второй частей есть стертые надписи. Композитор оставил множество обозначений разного типа, в частности, экспрессивные ремарки, наподобие «*con massimo espressione*».

#### ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Выразительность всегда считалась особым качеством музыки, хотя всегда неясно, что именно ею может быть выражено. Обычно это всегда что-то типа «эмоции», но если познакомиться поближе с такими областями науки, как аффективная неврология, можно обнаружить, что определение эмоций всегда кругообразно («эмоция есть аффект, который...»). Отделение эмоций от «интеллекций» также не вяжется с представлениями большинства людей о жизненном опыте. Тем не менее многие согласятся, что несмотря на трудности определения, Трио Кляйна обладает неким «экспрессивным потенциалом», который каким-то образом может передать то, *что композитор чувствовал* во время написания Трио. На самом деле единственный более-менее авторитетный комментарий Трио принадлежит сестре Кляйна Элишке, которая

также была узницей Терезина. Ее слова звучат так: «Это Трио представляет нашу жизнь в то время».

### ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ

Во многом наши наблюдения зависят от того, насколько мы согласны принять категорию музыкального смысла и того, чем он порождается. Вторая часть Трио Кляйна представляет тему и вариации на песню «Кнездубская башня», или, как обычно говорят, вариации на моравскую тему (и Кляйн дает такое название). Но это приведет нас либо к проблеме обобщения (почему не чешская, или даже «европейская песня»), либо к проблеме детализации (скорее всего, лучше называть ее «восточно-моравской» или просто «кнездубской» песней).

Текст песни повествует о диком гусе (или гусях), пролетающем над Кнездубской башней. В большинстве версий молодой деревенский красавец, Яничек, убивает гуся, а вместе с ним свою возлюбленную, или даже саму свободу. Конечно, мы не настолько удачливы в наших исследованиях, чтобы знать точно, какой вариант песни был известен Кляйну и использовал ли он его мелодию...

Свидетельствует ли эта часть Трио, как исторический документ, о жизненном опыте Кляйна, или о жизненном опыте других узников *Терезина*? Уместно привести данные о том, что в моравской поэзии и песнях дикий гусь символизирует свободу. Башня может символизировать репрессии, выстрел в гуся — убийства в башне. Учитывая то, что *Терезин* пропагандировался, многие артисты, его узники, надеялись это использовать, чтобы донести информацию о происходящем в его застенках. Может быть, Трио Кляйна — тайное послание тем, кто находился на свободе?

Давайте рассмотрим еще два момента. Первая вариация отходит от характера темы внезапно и превращается в трехголосный канон. В результате в конце вариации наблюдается восходящее движение, в противовес нисходящему движению в конце мелодии песни. Здесь возникает аллюзия на первую песню из цикла «Песни об умерших детях» Малера. Возможно, это даже прямое цитирование. Является ли такое цитирование эмоциональным порывом, или

же оно представляет попытку буквально послать «письмо в бутылке», говорящее о том, что «в этой потемкинской деревне есть умершие дети». Если это не так, то как же опасно и бессмысленно с нашей стороны предлагать подобную интерпретацию! А если это так, то как горько приходится сожалеть о том, что мы не можем это доказать!

Другой момент — внезапный перелом в партии виолончели в середине пятой вариации, обозначенный как «*con gran espressione, quasi improvisatio senza rigore*». Используя тот же прием, что и в своих мадригалах, Кляйн выделяет яркое соло, обозначенное «*forte*» и «*con sordino*», при помощи неожиданного хода вниз на две октавы с последующим скачком вверх и хроматическим завершением, почти блюзовым, с плавным нисходящим движением.

Г. Кляйн. Струнное трио. Рукопись. II ч.  
Кнездубская башня. Пятая вариация



Является ли этот пассаж в партии виолончели «историческим документом», и если да, то каким?

Может ли быть, что это драматическое напряжение олицетворяет то, что сестра Кляйна назвала «нашей жизнью в то время»? Или же это крик души Кляйна? Или, может быть, это речевая мелодия Яначека, или мелодия из Реквиема Верди, исполнению которой Кляйн аккомпанировал в камере? А может быть Кляйн хотел имитировать жестокость обстоятельств через резкие линии виолончели?

### У НАС НЕТ ОТВЕТОВ НИ НА ОДИН ИЗ ЭТИХ ВОПРОСОВ

Мы находимся, как всегда, между знанием и верой. Очень небольшое количество вещей доподлинно известно, поэтому почти всему можно верить. Мы верим в то, что был Кляйн, что он писал музыку. Мы можем ве-

рить также в то, что он использовал музыку для передачи специфической информации, касающейся обстоятельств его жизни, верить в то, на что музыка не должна быть способной. Мы также можем верить, что Кляйн начал писать свое Трио и только в процессе сочинения узнал о своей возможной судьбе, после чего он вернулся к началу и переписал ранее сочиненное. Мы можем верить, что это произведение было единственным средством передачи информации о реальных событиях его жизни, или же, напротив, что он пожелал следовать великой традиции сознательного отделения музыкального произведения от событий личной жизни.

Мы можем верить тому или этому, но для того чтобы *знать* то или другое, мы должны располагать значительно большим объемом информации о состоянии вещей, и нам понадобится бесконечно более яркое воображение. Но, вполне возможно, что даже и после этого мы будем теряться в догадках.

#### ДОСТОВЕРНОСТЬ И НАУЧНОСТЬ

В своей книге «Руины Освенцима» Джорджио Агамбен<sup>4</sup> тратит максимум усилий на описание проблемы закона и морали, вещей, совершенно отличных друг от друга. Закон, рассуждает Агамбен, предназначен только для вынесения приговора, после чего процесс прекращается. Таким образом, законное, или судебное расследование нацелено на вынесение

вердикта и сбор достаточной информации для обоснования приговора. И хотя и адвокаты, и историки исследуют прошлое, а историки используют информацию для доказательства своих выводов, наша работа не ведет к судебному разбирательству, нас не торопят жесткие сроки. Нас не ждут в камерах заключенные и наша информация не нужна судьям с присяжными заседателями для решения судеб заключенных. Нам можно не торопиться. У нас другие заботы, а посему, и другими должны быть наши методы. Двойственность области наших исследований — музыка и история — похожа на бесконечные приключенческие видео-игры. Как только, казалось бы, мы освоили один уровень игры, нас забрасывают в странный, незнакомый ландшафт, в котором окружение, на которое мы надеялись на предыдущем этапе, оказывается совсем другим и не предназначенным для передвижения. И чем лучше мы начинаем играть, тем труднее становится игра, вплоть до того момента, когда оказывается, что играть более невозможно.

А поскольку мы передаем наши открытия посредством письма, то только при помощи изучения «погоды и недовольных ею»<sup>5</sup>, путем избрания способов письма, соответствующих тому, *как* и *что* мы знаем о музыке и о прошлом, мы можем внести нечто ценное и долговечное в исторические исследования.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Фонд композитора Гидеона Кляйна [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gideonklein.cz/ukuvod.htm>. — Прим. пер.

<sup>2</sup> Amery Jean. *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor of Auschwitz and Its Realities* [Амери Ж. У пределов разума. Размышления уцелевшего из Освенцима и его обстоятельства]. — Trans. Sidney and Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press, 1980. — P. 25.

<sup>3</sup> Dawkins Richard. *Unweaving the Rainbow* [Доукинс Р. Развивая радугу]. — New York: Houghton Mifflin, 1998. — P. 8.

<sup>4</sup> Agamben Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* [Агамбен Дж. Что остается после Освенцима. Очевидец и архив]. — New York: Zone Books, 2005. — P. 18-21. — Прим. пер.

<sup>5</sup> Аллюзия на книгу З. Фрейда «Цивилизация и недовольные ею». — Прим. пер.



MICHAEL BECKERMAN  
*New York University*

UDC 78.036

TRUTH, LIES AND IGNORANCE  
IN CONTEMPORARY MUSIC-HISTORICAL INVESTIGATION

On October 7<sup>th</sup>, 1944 Gideon Klein completed the final movement of his final work, a string trio in three movements. Nine days later, he was transported to Auschwitz along with fellow composers Pavel Haas, Viktor Ullmann and Hans Krasa. By the end of January, 1945 he was dead.

Is all this true? The answer is certainly «yes», if by true we mean, «non inconsistent with documentary evidence.» There is a notation on the score attesting to the completion date; careful records at the Auschwitz Archive provide information about the transports, and Klein's demise was noted by other prisoners.

LET'S TURN UP THE HEAT

Turning up the heat. That means, let's make our standards of knowledge a bit more rigorous and see what happens. Yes, Klein put a date at the end of his Trio, but what does it mean? It could indicate that Klein actually finished writing and conceiving the piece on that date. But there could be at least two other possibilities. Klein, like many other composers in Terezin, might have actually created the piece some time before-days, weeks, months-and the notation simply represents the point of writing it down. Or, in the treacherous, late summer atmosphere in 1944, Klein played with the dates to make it seem as if the piece was written later than it actually was.

Klein's transport to Auschwitz is documented clearly, and there is almost no likelihood that it did not happen on October 16<sup>th</sup>. However, here we have another kind of historical problem. Knowing that it happened and when it happened is no indication that we know what we are talking about. Could Klein's real-time experience of this transport be recaptured as surely as our authoritative speech about it suggests: from above: «he was transported to Auschwitz...» Including the names of other composer suggests that they were together, but we have no proof that this is so. Speaking about the end of Klein's life, while it is probably true that he was dead, we have no real idea of how he died; whether he was on a death march, died of hunger, or whether he was shot.

LET'S TURN UP THE HEAT

But of course, the way I began the paper was rather narrow. The reader is immediately thrown into a new subject, and a tortured one at that, without any broader context. So how should a context be set? Perhaps something like: «In December of 1941 the promising, young Moravian pianist/composer

Gideon Klein was transported to the garrison town of Terezin (Theresienstadt) which the Nazis were turning into a concentration camp. While the initial phases of the camp's incarnation were devoted to building an infrastructure, and conditions were brutal, by 1943 the decision had been made to use Terezin for propaganda purposes. Thus artists were encouraged to create, and theater, music and visual arts flourished in this camp as in no other under Nazi rule. However with the Red Cross visit complete by the Spring of 1944 and an infamous propaganda film wrapped up by the summer, it was clear that the Fall of the year would bring a catastrophic emptying of the camp's long-term inhabitants, almost all of whom were sent to Auschwitz.»

There's nothing particularly wrong with my little bit of context, and nothing purposely misleading. However, like all summaries it is mostly little lies. Frequently encountered statements such as «artists were encouraged» or «it was clear that» follow along with known factoids such as «Gideon Klein was transported» to create the image of accuracy and authority, of easy storytelling. By reciting facts we imply we have more facts than we have marshaled.

SOMETHING ABOUT OUR BROKEN  
CONTRACT

You see, there is something like a contract in historical writing. I write, you read. I do the best I can, «brutally» compressing undeniable complexities with the whiff of a paragraph. You receive this gratefully, but skeptically, and try as hard as possible to remember that you are being supplied with a mere skeleton, a mosaic with almost all the pieces missing. I should write in a way that allows you to remember this, and you should read in a way that raises more questions. Weak vessels that we are, we always break our contracts. We «scientists» write with authority, even when we are questioning our authority, even when we are saying we know nothing, we act as if we know everything. You readers cannot help being seduced by our vocabularies, our stories and our structures when we are at our best.

BACK TO CONTEXT

Jean Amery, a former prisoner at Auschwitz turned writer once said «one can devote an entire life to comparing the imagined and the real and still never accomplish anything by it». (*At the Mind's Limits*, p.25). Thus even the context I try to set to rectify my original narrowness, can never suffice. Because it is context it is necessarily abstract, generalizing, moving even

further from what Amery refers to as «the real.» (And it perhaps worth noting that Amery was writing about his experience of being tortured by the Gestapo.) Yet my language does not become more tentative, nor does it fill up with hedge words such as «we are not sure,» «possibly,» «it might be that.» The very act of providing context to «help» the reader is usually a matter of delivering a sermon of false certitude to an audience far too trusting.

Life is lived from the inside, in real time. Each lived moment has an astonishing number of stimuli. We feel air pressure and hear background noise. We have the kinesthetic sense of our body in space. We see a squirrel in a tree, are aware of some mild arthritis in our heels. And then we have our rich so-called «mental life» which, to use the metaphor of Richard Dawkins in *Unweaving the Rainbow* has the quicksilver vitality of the shimmering skin of a squid: «Waves of colour chase across the surface like clouds in a speeded-up film; ripples and eddies race over the living screen.»

It is neither practical nor possible for the brain to store all the information of our lived existence, so our memory of a moment may not have much to do with the moment as actually experienced. Perhaps this is why we tell stories. Not to lie, or dissemble, or distort, but because we simply cannot remember. We must make things up because otherwise there is nothing there.

One wonders how historical writing managed to evolve without acknowledging this. Perhaps to use a computer metaphor, our floppy discs are so filled with what we do know there is scant room for what we do not know.

#### METEOROLOGY CAN'T TELL YOU IF IT'S RAINING ON YOU

Much historical deduction is done through something akin to meteorology. At some point, perhaps to save their skins from attacks by irate consumers, Meteorologists learned to present their results in the form of percentages. For the most part one does not read: «It will rain 1.3 inches this afternoon between 4:10 and 6:12 PM,» but rather, «there is a 60% chance of showers,» or «rain is expected across the region, some showers may be heavy at times.» Again, no specific information on whether you or your cousin will actually get wet.

#### WHAT DID KLEIN KNOW AND WHEN DID HE KNOW IT?

We may agree that whether I actually get wet is of scant value to the history of our discipline, but what if I were to say something like, «Klein's Trio, written at a fraught moment in the history of Terezin, undoubtedly reflects the composer's knowledge of impending transports.»? What is the nature of this utterance? Is it a statement of belief: «I, Mike Beckerman actually *believe* that Klein knew what was going on in the Fall of 1944.» Or is it something that holds for the rest of the folks under my weather pattern. Certainly, when he was put on

the train to Auschwitz he knew he was on a train to someplace very bad. But what did he know and when did he know it and how and in what mental mode, did he know it? Surely any argument linking events in the piece with other events needs to clarify this issue.

Fortunately, or not, we have dates for each of the movements of the Trio. The first is dated September 5, 1944, the second on the 21<sup>st</sup> of the same month, and the last, October 4, 1944. Most evidence suggests that the transports were not announced until the end of September. What did Klein know and when did he know it?

Not to put a fine point on it, but what does it mean to know something? Let's take the sentence «Klein knew what was waiting for him in Auschwitz.» Now that could mean, that Klein had some idea that it was a horrible place where lots of people had died. But does that mean that he thought he would die there? To go further, what does it mean at any point to think we will die? While the last movement of the Trio--by the dates--was written after the transports had started, the first was completed weeks before they began. Is there any graph on which we can plot the relationship of composition and events?

Let's imagine we can say, «72% of those in Terezin knew the transports were coming.» That still doesn't tell us what Klein knew, still less, the impact it had on him. And we can never know what Klein knew. Unless of course, the music tells us.

#### MUSIC AS EVIDENCE?

What kind of historical document is a score? What kind of information does it offer? Here answers have been as varied as «none at all» to «music encodes the essentials of a culture.» Both may be true, or not, but one thing is certain, neither is provable in any way.

Narrowly construed, the Klein Trio survives as an actual document that was left behind by the composer and delivered to his sister after the war. I have both paper and virtual copies of this document. The document is written in a clear hand, with few mistakes considering the circumstances. As mentioned, each movement is dated, although there are erasures at the conclusion of the first and second movements. The composer has written in many indications of various sorts, particularly expression markings such as «con massimo espressione.»

#### EXPRESSION

Expression is always considered a special power of music, though it is never clear what might be expressed. Usually it is something like an «emotion,» but if you look carefully at fields like Affective Neurology, you will note that their definitions of emotion are mostly circular (an emotion is an affect which...). Separating emotions from «intellections» is not really consistent with the way most of us view experience.

However, most would agree, whether it could be defined or not, that Klein's Trio had something like «expressive potential,» that it could somehow convey something of *what he felt* at the time. In fact, the only semi-authoritative comment on the Trio comes from Klein's sister, Eliska, also a prisoner in Terezin, who echoes this idea by saying, «The Trio represents our life at that time.»

#### THEME AND VARIATIONS

To some extent all our speculations depend on whether we can agree at all about musical meaning, and how it comes about. The second movement of Klein's Trio is a theme and variations on a song called «Ta knezdubská vez.» (The Knezdub Tower) Normally one would say «variations on a *Moravian* song,» for that is what Klein calls it. But that would get us into a question of lumping (could we also call it a «Czech» or «European» song) or splitting (perhaps it is better described as a song from Eastern Moravia, or simply a song from Knezdub).

The text of the song deals with a wild goose (or geese) flying by the Knezdub tower. In most versions a young village swain, Janicek, shoots the goose, and so destroys his beloved, or destroys freedom itself. Of course we are not lucky enough to know which version of the song Klein knew and whether he was referring to it by using this tune...

Does this movement «speak» as a historical document about Klein's experience, or the experience of other prisoners in Terezin? One could assemble evidence that in Moravian poetry and song the wild goose is a symbol of freedom. The tower might be oppression, the shooting the murders taking place within. Considering the fact that Terezin was being used for propaganda purposes, many artists had a stake, and a high one, in getting out information about the reality of the place. Is Klein's Trio like a secret letter to those of us on the outside?

Let's go further and look at two additional moments in Klein's composition. The first variation departs rather suddenly from the theme and becomes a three-part canon, and the end of the variation moves upward instead of downward like the template melody. This appears to be a reference to the first song of Mahler's *Kindertotenlieder*, perhaps even something like a quote. Is such a reference an affective one, or an attempt to send a kind of literal «message in a bottle,» saying: there are dead children in this Potemkin Village? If not, how dangerous and pointless of us to suggest it. If so, how bitterly sad that we cannot prove it!

The second passage to consider is a cello interruption in the middle of the fifth variation marked «*Con gran espressione, quasi improvisato senza rigore.*» Using the same technique as Klein uses in his contemporary madrigals to set off an intense solo utterance, the cello line, marked *f* and *con sordino*, plunges downward for two octaves before leaping upwards to a chromatic, somewhat «bluesy» descent. Is this passage a historical document, and if so what kind?

Could the dramatic tension embody what Klein's sister suggested as «our life at that time.»? Or could it be Klein's own personal scream? Might it be a Janackian speech melody, a line from the Verdi *Requiem* that Klein had accompanied during his incarceration? Or could it be simply that Klein wanted the jerky physical gyrations of the cellist to mimic the violence of his circumstances?

#### WE KNOW THE ANSWERS TO NONE OF THESE QUESTIONS

We are poised as always between knowledge and belief. Few things can be known, therefore almost anything can be believed. We believe there was a Klein, and that he wrote music. We may believe that he was using music to communicate something specific about his circumstances, something music is not supposed to be able to do. We may believe that Klein began his Trio and only during its composition learned of his eventual fate, and came back and rewrote earlier passages. We may believe the piece was his only way to communicate his reality, or that he wanted to keep the great tradition going by explicitly *not* linking the piece to his personal situation.

We may believe this or that, but to *know* these things we would require endlessly more information about the situation than we now possess, and endlessly greater imaginations, and even then it would be guesses in the end.

#### JUSTICE AND SCHOLARSHIP

In his *Remnants of Auschwitz* Giorgio Agamben takes great pains to speak about the issue of law and morality, things that are quite distinct. Law, he argues, is simply devoted to reaching a judgment, after which time, the process is concluded. Thus legal or forensic investigation is about coming to a verdict, and assembling sufficient information to argue for a given judgment. While both lawyers and historians investigate the past, and historical scholarship also uses information to argue for conclusions, our work does not lead to a court case, there is no timetable, no prisoner waiting in a cell for the judge and jury to decide their fate. There is no rush.

Our pressures are different and so must be our methods. Our twin areas of study, music and the past, are like some endlessly fractal video adventure game. No sooner have we supposedly mastered a level, we immediately are shot forth into strange and unrecognizable landscapes, where the terrain we counted on in the earlier level is no longer navigable. The better we get, the harder it is, until at the end our task is routinely almost impossible.

In the end, we must keep our eyes on the weather and its discontents. And since we communicate our results by writing, it is only by seeking to invent modes of writing that are true to what we know about the past and music, and how we come to know it, that we can contribute something of lasting value to the process.