

Историја  
музике **данас**

Music  
History **Today**

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

26 I/2019

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

Реч уреднице  
Editor's Note

Тема броја 26 Историја музике данас инспирисана је међународном конференцијом *The Future of Music History* [Будућност историје музике], одржаном септембра 2017. године у Српској академији наука и уметности, у организацији Музиколошког института САНУ. Према је свежа неколико чланака у теми броја проистекло из радова изложених на конференцији (који су значајно проширени и рецензирани) – док су преостали текстови настали независно од овог повода – обједињује их размишљање о положају историјске музикологије као научне дисциплине у првим деценијама XXI века.

The main theme of No 26 Music History Today was inspired by the international conference *The Future of Music History* organised by the Institute of Musicology SASA. The conference took place at the Serbian Academy of Sciences and Arts in September 2017. Although only a few articles in this issue originated from papers presented at the conference (which have been significantly expanded and peer-reviewed) – while the remaining articles were written independently – all authors gathered here share a consideration of the current position of historical musicology as a scientific discipline in the first decades of the 21st century.



ISSN 1450-9814

26

I/2019



Историја музике **данас** Music History **Today**

Историја  
музике  
**данас**

Music  
History  
**Today**

Часопис **МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**  
Journal of **THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA**

26

I/2019

**М**УЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

Историја  
музике  
**данас**

Music  
History  
**Today**



Часопис **МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**  
Journal of **THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA**



МУЗИКОЛОГИЈА  
Часопис Музиколошког института САНУ  
MUSICOLOGY  
Journal of the Institute of Musicology SASA

~  
26 (I/2019)  
~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF  
Ивана Медић / Ivana Medić

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD  
Александар Васић, Ивана Весић, Јелена Јовановић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Милановић,  
Весна Пено, Катарина Томашевић /  
Aleksandar Vasić, Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Milanović, Vesna Peno,  
Katarina Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT  
Наташа Марјановић / Nataša Marjanović

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL  
Светислав Божић (САНУ), Џим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила  
Габријелова (Праг), Разија Султанова (Кембриџ), Денис Колинс (Квинсленд), Сванибор Петан  
(Љубљана), Здравко Блажековић (Њујорк), Дејв Вилсон (Велингтон), Данијела Ш. Берд (Кардиф) /  
Svetislav Božić (SASA), Jim Samson (London), Albert van der Schoot (Amsterdam),  
Jarmila Gabrijelova (Prague), Razia Sultanova (Cambridge), Denis Collins (Queensland), Svanibor Pettan  
(Ljubljana), Zdravko Blažeković (New York), Dave Wilson (Wellington), Danijela Š. Beard (Cardiff)

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе могу се преузети овде: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

Musicology is a peer-reviewed journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade), dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon and primarily focused on musicological and ethnomusicological research. Editorial board also welcomes music-centred interdisciplinary research. The journal is published semiannually. Instructions for contributors can be found on the following address: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

ISSN 1450-9814  
eISSN 2406-0976  
UDK 78(05)

БЕОГРАД 2019.  
BELGRADE 2019

Одрицање од одговорности / Disclaimer

Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не сносе одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови су тачни у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. /

The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS

Зорица Симовић, Шон Рајли, Ивана Медић / Zorica Simović, Sean Reilly, Ivana Medić

ЛЕКТОРИ ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Иван Муџи, Зорица Симовић / Ivan Moody, Zorica Simović

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Мирјана Нешић / Mirjana Nešić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Наташа Марјановић / Nataša Marjanović

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Студио Omnibooks, Београд / Studio Omnibooks, Belgrade

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексиран на <http://doiserbia.nb.rs/>, <http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/914> и у међународној бази ProQuest. /

The journal is indexed in <http://doiserbia.nb.rs/>, <http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/914> and in the international database ProQuest.

Издавање ове публикације подржали су Министарство културе и информисања Републике Србије, Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и СОКОЈ - Организација музичких аутора Србије /

The publication of this volume was supported by the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia, the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and SOKOJ - Serbian Music Authors' Organization

# САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИЦЕ / EDITOR'S FOREWORD  
9–12

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME  
ИСТОРИЈА МУЗИКЕ ДАНАС / MUSIC HISTORY TODAY

*Žarko Cvejić*

MUSIC HISTORY AND THE HISTORICIST IMAGINATION: REVISITING CARL  
DAHLHAUS AND LEO TREITLER

*Жарко Цвејић*

ИСТОРИЈА МУЗИКЕ И ПРОМИШЉАЊЕ ИСТОРИЗМА: СЕЋАЊЕ НА КАРЛА  
ДАЛХАУСА И ЛИЈА ТРАЈТЛЕРА

15–26

*Jānis Kudiņš*

PHENOMENON OF THE BALTIC SINGING REVOLUTION IN 1987–1991:  
THREE LATVIAN SONGS AS HISTORICAL SYMBOLS OF NON-VIOLENT  
RESISTANCE

*Јанис Кудиниш*

ФЕНОМЕН БАЛТИЧКЕ ПЕВАНЕ РЕВОЛУЦИЈЕ 1987–1991: ТРИ ЛЕТОНСКЕ  
ПЕСМЕ КАО ИСТОРИЈСКИ СИМБОЛИ НЕНАСИЛНОГ ОТПОРА

27–39

*Nurpu Koivisto*

NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS  
IN EUROPE, 1870–1918

*Нују Коувистио*

НОВИ ПОДАЦИ, НОВЕ МЕТОДЕ? ГРАЂА О ЕВРОПСКИМ ЖЕНСКИМ  
ОРКЕСТРИМА, 1870–1918

41–60

*Derek B. Scott*

MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL  
INSTITUTION

***Дерек Б. Скоѿ***

Мјузик-хол: прописи и понашање у БРИТАНСКОЈ КУЛТУРНОЈ  
ИНСТИТУЦИЈИ  
61–74

***Rūta Stanevičiūtė***

BALTIC MUSICOLOGICAL CONFERENCES: NATIONAL MUSIC  
HISTORIOGRAPHIES AND TRANSNATIONALISM

***Руѿа Сѿаневичуѿе***

БАЛТИЧКЕ МУЗИКОЛОШКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ: НАЦИОНАЛНА МУЗИЧКА  
ИСТОРИОГРАФИЈА И ТРАНСНАЦИОНАЛИЗАМ  
75–89

***Helmut Loos***

POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART–RELIGION

***Хелмуѿ Лос***

ПОСТЧИЊЕНИЧНА ИСТОРИОГРАФИЈА МУЗИКЕ: ЛЕГЕНДЕ О  
УМЕТНОСТИ–РЕЛИГИЈИ  
91–105

***Valia Christopoulou***

A NATIONAL PERSPECTIVE AND INTERNATIONAL THREADS TO  
POSTMODERNISM AT THE FIFTH HELLENIC WEEK OF CONTEMPORARY  
MUSIC

***Валиа Хрисѿѿѿулу***

НАЦИОНАЛНА ПЕРСПЕКТИВА И ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ  
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ТОКОВИ НА ПЕТОЈ ГРЧКОЈ НЕДЕЉИ САВРЕМЕНЕ  
МУЗИКЕ  
107–113

***Mirjana Veselinović-Hofman***

ON THE FUTURE OF MUSIC HISTORY IN PROFESSIONAL AND CENTRAL-  
PERIPHERAL EUROPEAN MUSICAL CIRCUMSTANCES

***Мирјана Веселиновић-Хофман***

О БУДУЊНОСТИ ИСТОРИЈЕ МУЗИКЕ У ПРОФЕСИОНАЛНОМ И  
ЦЕНТРАЛНОПЕРИФЕРНОМ ЕВРОПСКОМ МУЗИЧКОМ ОКРУЖЕЊУ  
115–124

**András Ránki**

THEORIES ON SOCIALIST REALISM AND SOCIALIST MUSIC CULTURE IN  
THE 1960S IN HUNGARY

**Андраш Ранки**

ТЕОРИЈЕ О СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ РЕАЛИЗМУ И СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ  
МУЗИЧКОЈ КУЛТУРИ У МАЂАРСКОЈ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА  
125–140

VARIA

**Моника Новаковић**

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ НА ПРИМЕРУ  
ФИЛМОВА САМУРАЈ (*Le SAMOURAÏ*, 1967) ГОЈИНЕ УТВАРЕ (*GOYA'S GHOSTS*,  
2006), УМЕТНИК (*THE ARTIST*, 2011) И ЧИНОВИ ОСВЕТЕ (*ACTS OF  
VENGEANCE*, 2017)

**Monika Novaković**

SILENTIUM EST AURUM: THE RELATIONSHIP BETWEEN SILENCE AND  
SOUND IN FILM AS ILLUSTRATED BY FILMS *Le SAMOURAÏ* (1967), *GOYA'S  
GHOSTS* (2006), *THE ARTIST* (2011) AND *ACTS OF VENGEANCE* (2017)  
143–159

**Бранислава Трифуновић**

КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО  
МИСТЕРИЈУМА – ТОТАЛНОГ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

**Branislava Trifunović**

COMPOSER OF THE REVOLUTION: SCRIBIN'S IDEA  
OF THE MYSTERIUM – THE TOTAL WORK OF ART  
161–181

**Igor Radeta**

ONTOLOGICAL HERMENEUTICS AS A CATALYST OF MUSICOLOGICAL  
DISCOURSE: A FEW SKETCHES

**Игор Радеџа**

ОНТОЛОШКА ХЕРМЕНЕУТИКА КАО КАТАЛИЗАТОР МУЗИКОЛОШКОГ  
ДИСКУРСА: НЕКОЛИКО СКИЦА  
183–192



НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА  
/ SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

***Данка Лајић Михајловић***

МИРЈАНА ЗАКИЋ, ДУШОМ И ФРУЛОМ: ДОБРИВОЈЕ ТОДОРОВИЋ.  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД,  
2015. (ISBN 978-86-88619-59-2)  
195–198

***Нађааша Марјановић***

МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, ДРУШТВЕНА УЛОГА САЛОНСКЕ  
МУЗИКЕ У ЖИВОТУ И СИСТЕМУ ВРЕДНОСТИ СРПСКОГ ГРАЂАНСТВА У  
XIX ВЕКУ. БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2014. (ISBN  
978-86-80639-20-8)  
199–203

***Свејлана Ђачанин***

МИЛОРАД ЛОНИЋ, КОРЕОГРАФИЈА. ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕС НА СЦЕНИ.  
НОВИ САД: МАТИЦА СРПСКА, 2018. (ISBN 978-86-7946-230-5)  
204–205

***Јелена Јанковић Беђуш***

О ЉУБАВИ ПРЕМА (ПОСТ)ОПЕРИ  
JELENA NOVAK, OPEROFILIA. BEOGRAD, ORION ART, 2018.  
(ISBN 978-86-6389-088-6)  
206–208

***Кайшарина Томашевић***

СОЊА МАРИНКОВИЋ И ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ (УР.), О УКУСИМА  
СЕ РАСПРАВЉА. ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ (1901–1985). БЕОГРАД,  
МУЗИКОЛОШКО ДРУШТВО СРБИЈЕ И ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ,  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ, 2017.  
(ISBN 978–86–87757–08–0)  
209–216

## РЕЧ УРЕДНИЦЕ

Тема броја 26 *Историја музике данас* делимично је инспирисана међународном конференцијом *The Future of Music History* [Будућност историје музике], одржаном у јесен 2017. године у Српској академији наука и уметности, у организацији Музиколошког института САНУ. Према је свега неколико чланака у Теми броја проистекло из радова изложених на конференцији (који су значајно проширени и рецензирани), док су преостали чланци настали независно од овог повода, свима је заједничко разматрање положаја историјске музикологије као научне дисциплине у првим деценијама XXI века, код нас и у свету.

У тексту који отвара Тему броја, Жарко Цвејић се осврће на допринос двојице великана музичке историографије, Карла Далхауса и Лија Трајтлера, посебно у погледу наслеђа историзма и позитивизма у историографији музике, као и тумачења појма музичког дела. Јанис Кудинш се бави феноменом балтичке *йеване револуције* у годинама пред распад Совјетског Савеза, показујући како су одабране песме, као симболи протеста и балтичке независности, сигнализирале крај комунистичког режима. Нупу Коивисто сагледава сложене проблеме везане за анализу историјских података о женским оркестрима, користећи примере из Финске с краја XIX века, док Дерик Б. Скот проучава мјузик-хол у Великој Британији с краја XIX века као пример културне институције у којој су се преплитале законске одредбе, интерни прописи и неписана правила понашања. Рута Станевичиуте проучава на који начин су балтичке музиколошке конференције од 1967. до данас прошириле истраживачко поље у вези са музиком својих земаља, али и отвориле питање балтичког музиколошког простора као могуће совјетске геополитичке конструкције. Доајен немачке музикологије Хелмут Лос указује да писање историја музике у Немачкој до данашњег дана карактерише романтичарска визиura и њен „модел два света“, при чему се реални свет супротставља идеалном свету музике, као вишем ступњу постојања идеја и идеала. Лос указује да оваква романтизована поставка доводи до искључивања музикологије из јавног дискурса и њеног неразумевања међу сродним хуманистичким дисциплинама.

Ваиа Христулу посматра пето издање фестивала Грчка недеља савремене музике у контексту друштвенополитичких превирања средином седамдесетих година XX века и указује на промењену улогу грчке музичке авангарде након

пада диктатуре. Мирјана Веселиновић-Хофман сагледава будућност историје музике у професионалном и централно-периферном европском музичком окружењу, нудећи одређења према самом појму историје музике, као и према њеној (могућој) будућности. У тексту који закључује Тему броја, Андраш Ранки разматра главне доприносе естетици музике од стране заступника тзв. *креативної марксизма* – тројице угледних мађарских естетичара из социјалистичког раздобља, чији радови су анализирани у контексту тадашње културне политике.

Рубрика *Varia* садржи радове троје српских музиколога млађе генерације, којима се демонстрира широка разгранатост данашње музикологије. Моника Новаковић проучава третман тишине у филмској уметности, Бранислава Трифуновић сагледава Скрјабинов неостварени пројекат *Мистеријум* као наговештај Октобарске револуције, док се Игор Радета бави онтолошком херменеутиком као катализатором музиколошког дискурса.

Рубрика *Научна кријшка и полемика* садржи пет осврта на издања везана за српску културу и традицију, односно за делатност наших научника у иностранству.

У име чланова редакције и своје лично, захваљујем се колегама из Србије и иностранства који су, у својству рецензената, читали радове припремљене за овај број и дали велики број корисних сугестија за њихово побољшање.

У Београду, 10. јуна 2019. године  
др Ивана Медић, главна и одговорна уредница

## EDITOR'S FOREWORD

The main theme of No 26 *Music History Today* was partly inspired by the international conference *The Future of Music History*, held in the autumn of 2017 at the Serbian Academy of Sciences and Arts and organised by the Institute of Musicology SASA. Although only a few articles in this issue originated from papers presented at the conference (which have been significantly expanded and peer-reviewed), while the remaining articles were written independently of this occasion, all authors gathered here share a consideration of the current position of historical musicology as a scientific discipline in the first decades of the 21<sup>st</sup> century.

In the article that opens the issue, Žarko Cvejić looks at the contributions of two great historical musicologists, Karl Dahlhaus and Leo Treitler, especially in terms of the legacies of historicism and positivism, as well as their interpretations of the work concept. Jānis Kudiņš deals with the phenomenon of the Baltic *singing revolution* in the years before the collapse of the Soviet Union, demonstrating that selected songs as symbols of protests and Baltic independence signaled the end of the communist regime. Nuppu Koivisto examines complex problems related to the analysis of historical data on women's orchestras, using examples from the late 19<sup>th</sup>-century Finland, while Derek B Scott discusses British music hall of the same period as an example of a cultural institution in which legal measures, in-house regulations and unscripted codes of behaviour all came into play. Rūta Stanevičiūtė studies how the Baltic musicological conferences organised since 1967 have expanded the research field related to the music of their countries, but also opened the issue of Baltic musicological space as a possible Soviet geopolitical construct. German musicologist Helmut Loos suggests that writing history of music in Germany to this day is characterised by a romantic "two-world-model", with the real world opposing the ideal world of music as a higher realm of existence of ideas and ideals. Loos indicates that such a romanticised view leads to the exclusion of musicology from public discourse and its misunderstanding among related humanistic disciplines.

Valia Hristopoulou overviews the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music in the context of socio-political turmoils in the mid-1970s and points to the changed role of the Greek avant-garde after the fall of the dictatorship. Mirjana Veselinović-Hofman observes the future of music history in the professional and central-peripheral European music contexts, offering definitions for the very notion of music history, as well

as its (possible) future. In the text that concludes this issue, András Ránki considers the main contributions to the aesthetics of music by the advocates of the so-called *creative Marxism* – the three distinguished Hungarian aesthetists from the socialist era, whose works are analysed in the context of the cultural policy of that era.

The *Varia* section contains works by three young Serbian musicologists, demonstrating the wide diversity of contemporary musicology. Monika Novaković studies the treatment of silence in film, Branislava Trifunović regards Scriabin's unfulfilled project *Mystery* as an antecedent of the October Revolution, while Igor Radeta deals with ontological hermeneutics as a catalyst for musical discourse.

The section *Scientific Reviews and Polemics* contains five reviews of publications related to Serbian culture and tradition, and the activities of Serbian musicologists abroad.

On behalf of the members of the editorial board and myself, I would like to thank colleagues from Serbia and abroad who, in their capacity as peer-reviewers, read the articles prepared for this issue and provided a great number of useful suggestions for their improvement.

In Belgrade, 10 June 2019  
Dr Ivana Medić, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА  
THE MAIN THEME  
ИСТОРИЈА МУЗИКЕ ДАНАС  
MUSIC HISTORY TODAY



# MUSIC HISTORY AND THE HISTORICIST IMAGINATION: REVISITING CARL DAHLHAUS AND LEO TREITLER

---

*Žarko Cvejić*<sup>1</sup>

Associate Professor, Faculty of Media and Communications,  
Singidunum University, Belgrade, Serbia

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

This text offers a discussion and reappraisal of the historical impact of the Prussian historical school in general and of historicism in particular, epitomised in the works of Leopold von Ranke and Johann Gustav Droysen, on the historiography of music, as diagnosed by Carl Dahlhaus and Leo Treitler in *Foundations of Music History* and *Music and Historical Imagination*, with special focus on the distinction between historicism and Treitler's "neopositivism", its role and those of narrativity, aesthetics, and the work concept in music historiography.

KEYWORDS: music history & historiography, historicism, Leopold von Ranke, Gustav Droysen, Leo Treitler, Carl Dahlhaus

This year, 2019, marks the 30<sup>th</sup> anniversary of two important events in the history of musicology: the publication of Leo Treitler's *Music and the Historical Imagination* and the untimely passing of Carl Dahlhaus, the author of *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) and a doyen of German and European musicology. The purpose of this text is to commemorate these two important figures in the history of our discipline and their contributions to the historiography of music, that is, in this context, the scholarly examination of the doing of music history, with special focus on the two seminal texts mentioned above. In my mind, their contributions to our discipline are still invaluable, inasmuch as they address some of the central – and most challenging – issues in the historiography of music, that is, in the production of music history. In a few words, these comprise the paradigms of narrativity in music history – positivistic, historicist, and so on – and the role of aesthetics in music historiography. I will take them in order, with special attention to the heritage of Prussian/German histo-

1 zarko.cvejic@fmk.edu.rs



ricism in music historiography, epitomised in the works of Leopold von Ranke and Johann Gustav Droysen, who both feature prominently in the discussions of both Treitler and Dahlhaus.

\* \* \*

“What Kind of Story Is History?”, asks the title of Chapter Six in Treitler’s *Music and the Historical Imagination*, his collection of groundbreaking essays in the historiography of music written during the 1960s and 70s. That history is indeed a kind of story almost goes without saying. Almost, because history is no ordinary kind of story, one that faithfully relates its subject matter without affecting it in any way. These days, most of us would agree that telling such an objective and neutral story remains a utopian ideal. But the historiography of music that Treitler attacked rested on a different premise – that of the pleasure of narration, a pleasure that allows one to forget that narration not only relays but also constructs, forms its subject matter: “There is a satisfaction in narrative, a sheer narrative pleasure. [...] To narrate is to depict, and to evoke a sense of what happened. [...] Nothing is more satisfying than the formation of a pattern in one’s mind through which once disjunct items from the distant become recognizably connected past. [...] an important component of the satisfaction of history is the belief that one is depicting some real world of the past as it was [...]” (Treitler 1989: 167–168).

In other words, it is an archaeological kind of pleasure: real events, real people, excavated from the past and inserted into coherent stories, themselves supposedly recovered from that past, so that the seemingly chaotic morass of the past may be ordered, rationalised, and faithfully represented in meaningful narratives. History is a story and in most languages this is incontrovertible at least as far as etymology goes. Or, rather, it is a vast collection of stories that are waiting for the historian to unearth them from the historical data and faithfully retell them to her audience.

This historiographic outlook, the belief in the existence of coherent narratives in the past that are accessible to the historian, Treitler alternately labels “neopositivism” and “historicism”. In his understanding, both terms denote roughly the same conception of history: that events occur along the lines of causal narratives and that the historian’s job is to *uncover* and retell those narratives. In other words, events do not merely occur – they occur because they *have* to occur, having been caused by preceding events; therefore, understanding an event comes down not to understanding it in its own right, but to *discovering* its causes. “Historians fire on moving targets”, Treitler writes; “they cannot take aim without plotting their course [...] The historicist can answer the recurring question, ‘Who are we, and what do we stand for?’ only with reference to the past and the future” (Treitler 1989: 98).

And, as far as much of music historiography goes, Treitler is probably right. To support his point, he offers a number of examples from some venerable sources, such as Guido Adler’s *Methode der Musikgeschichte* (1919), for whom “[t]he task of music history is the investigation and the setting forth of the development paths of music” (Ibid.: 85). I might add that Raphael Georg Kiesewetter, writing his *History of*

*the Modern Music of Western Europe* almost a century earlier, likewise saw as his task to relate the “gradually progressive development of the art of sound to the present” (Kiesewetter 1973: 29–30).

But returning to Treitler and his critique of positivist musicology, which, in Gary Tomlinson’s phrase, “had taken the measure of the positivist approach to history” (Tomlinson 2007: 4), “(neo-)positivism” does not equal “historicism” and the story is a little more complex than the pleasure of the narrative, at least when it comes to the historiography of music. In fact, positivism and historicism (sometimes also referred to as “historism”) constituted in European and especially German historiography two fiercely opposed conceptual outlooks for much of the 19<sup>th</sup> century, with historicism finally winning the day after 1848, at least in German-speaking areas.<sup>2</sup> And this is particularly important for the historiography of music, because on either side of the Atlantic, Treitler’s “neopositivism” in our discipline was not only motivated by Cold War concerns. Rather, its roots reach much deeper into the history of general historiography, back to the pioneers of historiography in the United States, including Andrew D. White, John Fiske, and Henry and Brooks Adams. These scholars combined aspects of both historical positivism, foremost represented by Auguste Comte and Henry Thomas Buckle, and Prussian or later German historicism, defined by Ernst Troeltsch as “the fundamental historicisation of all our thinking about man, his culture and his values” (Beiser 2011: 2), foreshadowed by Wilhelm von Humboldt and championed by Leopold von Ranke and Johann Gustav Droysen. And as Treitler asserts, the influence and reverence of the Prussian School of historiography, led by Ranke, is chiefly to blame for the imposition of positivism and later “neopositivism” on the historiography of music, as its normative conception of history (Treitler 1989: 97).

To be sure, already in his lifetime, Ranke, “a groundbreaking figure in the history of historiography” (Braw 2007: 46), virtually hegemonised Germanic historiography; in Frederick Beiser’s assessment, he was “crucial in raising the scientific status of history in nineteenth-century Germany” with his pioneering critical method (Beiser 2011: 254–255). After him, the supreme prestige of the Prussian School, as the conceptual paradigm of the discipline, was only enhanced by his heirs, most notably Droysen. In Donald Kelly’s assessment, Ranke was “the doyen and leader of [the Prussian] school for two generations and more, as well as the source and symbol of an extraordinary posthumous legend, positive and negative, in Anglo- and Francophone as well as German and East European areas, and a large professional progeny. [...] Ranke was the father – the *Doktor-vater* – of a great extended family of scholars, of disciples, grand-disciples and great-grand-disciples over at least five academic generations” (Kelly 2003: 175).

Perhaps owing as much to his scholarly prestige as to the complicated and scholarly nepotistic institutional setup of German universities in the 19<sup>th</sup> century, through his pupils Ranke was able to hegemonise virtually all of Prussian and German history departments: “This credentialed elite came to monopolize chairs of history in more

<sup>2</sup> A good survey of the hostility to positivism prevailing among Germany’s leading historians for much of the 19<sup>th</sup> century is found in Phillips 2018.

than fifty German universities and to establish a scholarly community that was broken only (and even then only occasionally) by the upheavals of the Third Reich. Despite debates and revisionist moves this scholarly community preserved social and intellectual coherence over space and time and imposed a certain methodological and ideological orthodoxy on the interpretation of European as well as German history” (Kelly 2003: 175). Soon after 1850, through the works of Lord Acton, Edward Pusey, Goldwin Smith, and the aforementioned White and Fiske, the teaching of Ranke, whom Helmut Berding counts “among the greatest of historians” (Berding 2005: 41), achieved paradigmatic status in British and US historiography as well (Iggers 1968: 63–64). Therefore, by the time the new discipline of music historiography came into being, in the latter half of the 19<sup>th</sup> century, the conception of history championed by Ranke and the Prussian School had been accepted as normative both within and without the newly unified Germany’s borders. Thus it is only inevitable that Ranke should loom large in any account of the historiography of music in its nascent stages, as he does in the analyses of both Treitler and Dahlhaus.

But *pace* Treitler, Ranke would have never accepted the label of positivism. In fact, his entire project was motivated by his dissatisfaction with the rule of positivism in 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century historiography. A late offspring of the Enlightenment, the historiographical positivism of Comte and Buckle was predicated on a dogmatic belief in the presence of scientific causality in the subject matter of history, as well as, concomitantly, in the applicability of causal deduction in the writing of history and the “discovery” of causal narratives in the past. Comte, Buckle, and other positivists modelled their methodologies after those of the natural sciences, which were at the time enjoying unprecedented cultural prestige (much as they do in our time as well, we might add). Briefly, positivist historiography sought to explain its subject matter – historical events and other historical phenomena – not directly but by “discovering” their causes and consequences; thus for instance, the French Revolution was “explained” by the deteriorating economic conditions of most of France’s population under Louis XIV, Louis XV, and Louis XVI, the economic rise of the third estate, the arrogance and incompetence of Louis XVI and the nobility, and so on. Ultimately, the goal was to demonstrate the operation of universal natural laws in the history of humanity, and thus to order and rationalise the past.<sup>3</sup>

For Ranke, who considered every generation “equally immediate to God”, this amounted to no less than the violation of that same past. Positivism’s cardinal sin, Ranke believed, was the imposition of preconceived narratives on the past, to which preconceptions the past was then forced to conform and was therefore at once distorted. To facilitate a faithful representation of the past, Ranke and Droysen after him advocated instead a strictly historical contextualisation of every historical event and phenomenon and separate historiographical consideration of every historical period. “[E]very generation is immediate to God”, Ranke asserted, “and its worth is not at all based on what derives from it but rests in its own existence, in its own self” (Ranke 1973: 53).

3 For more on the reception of positivism in Germany, see, for instance, Fuchs 2000.

From the same standpoint, Ranke rejected Hegel's philosophical conception of history as the unstoppable unfolding of the Spirit and man's gradual progress to freedom (which both Ranke and Hegel and later Droysen, too, rather conveniently understood as the subject's "freely" chosen existence inside the existing political order). "To many", Beiser writes, "Ranke was the gallant knight of history who slayed the monster of Hegelianism" (Beiser 2011: 254). Thus "the gallant knight" asserted in his first lecture to King Maximilian II of Bavaria, given in 1854, that "[t]he doctrine according to which the world spirit produces things and uses human passions to achieve its goals is based on an utterly unworthy idea of God and mankind. Pursued to its logical conclusion consistently, this view can lead only to pantheism" (Ranke 1973: 55). Likewise Droysen, once a regular in Hegel's lectures at the University of Berlin, parted ideological company with the philosopher in his later years, sharing much of Ranke's motivation for his own anti-Hegelianism.<sup>4</sup>

But none of this is to say that there was no common ground between historicism and Hegel's philosophy of history or, for that matter, between historicism and historical positivism. For, just like the positivists and the idealists, Ranke, Droysen, and the historicists believed in history as a coherent, causal, teleological, and meaningful narrative waiting to be uncovered and retold by the historian. Thus Humboldt, one of historicism's early prophets, in 1821 lectured his audience at the University of Berlin on the task of the historian: "The fabric of events is spread out before him in seeming confusion, merely divided up chronologically and geographically. He must separate the necessary from the accidental, uncover its inner structure, and make visible the truly activating forces in order to give his presentation the form on which depends, not some imaginary or dispensable philosophical value or some poetical charm, but its truth and accuracy, its first and most essential requisite. For events are only half understood or are distorted, if one stops with their superficial appearance" (quoted in Ranke 1973: 10). In an 1830s manuscript Ranke likewise tells us that "[e]vents which are simultaneous[,] touch and affect each other; what precedes determines what follows; there is an inner connection of cause and effect. Although this causal nexus is not designated by dates, it exists nevertheless. It exists, and because it exists we must try to recognize it" (Ranke 1973: 40). The conclusion of a much later manuscript, dating from the 1860s, suggests that his basic convictions remained substantially the same until the end of his career: "we must work in two directions: the investigation of the effective forces behind events and the perception of their general connection" (Ibid.: 59).

While Droysen and his generation certainly cherished similar convictions, their conception of history was much more explicitly teleological than Ranke's.<sup>5</sup> For the nationalist Droysen, who played an active role on Germany's political stage, the *telos* of all German and even world history was something much less lofty than Hegel's unfolding of the Spirit: it was the political unification of Germany under the domi-

4 On Droysen's complicated relationship with Hegel, see Southard 1995: 4–13.

5 For a detailed discussion of Droysen's *Historik* – his conceptions of historiography – see Assis 2014.

nation of Hohenzollern Prussia. For much of his career, Droysen was an active player on the German political scene. While still in Schleswig-Holstein, where he taught at the University of Kiel, he helped energise the Duchy's resistance to continued Danish rule and was very much the spokesman of German nationalism there. Later on, he stepped onto the national stage, as member of the Frankfurt *Volksparlament* for Schleswig-Holstein in 1848 and 1849. When in the final months of 1849 things went awry and the somewhat naive Frankfurt parliamentarians finally realised that their nationalist political agenda was not yet going to materialise, Droysen and many of his colleagues were forced to rethink their conceptions of history. In Droysen's case, this entailed a substantially more pragmatic outlook, with distinctly Darwinian overtones: whatever happened in past and present political struggles (for international politics always monopolised the scholarly attention of all the historians associated with the Prussian School) Droysen now legitimised as the logical outcome of invisible political forces, simply guided by the invisible hand of political power. While Droysen now realised that it still lay in the future, the unification of Germany remained for him the ultimate *telos* of history, and whatever happened in the meantime, even seemingly regressive developments such as Friedrich Wilhelm IV's refusal of the German crown, Droysen sought to legitimise as steps that had to be taken on the path to that *telos*. "All development and growth is movement toward an end, which is to be fulfilled by the movement, thus coming to its realization", he wrote in his influential *Historik*; "[i]n the moral world end links itself to end in an infinite chain" (Droysen 1893: 46–47).

One of the difficulties in Droysen's (and by extension Prussian) *Historik* or conception of history is that it implicitly appears to advocate political conservatism, or even passivism. For, if the invisible hand of history will take care of everything, why bother to do anything? In other words, what might be the purpose of human agency then? In fact, this was a major point of contention between Droysen and the much more cosmopolitan (and conservative) Ranke, who considered man's free will, understood theologically according to the Judaeo-Christian tradition, equally responsible for the progress of history as the invisible hand of God. Indeed, the preservation of free will was Ranke's main motive for rejecting both the positivist and Hegelian conceptions of history, which, according to the historian, threatened "to do away with human freedom and makes men into tools without a will of their own" (Ranke 1973: 51).

From an ethical point of view, however, a still greater difficulty in Droysen's understanding of history lies in his relativisation of all value, historical, ethical, political, and other. For, if all historical events are indispensable links in a vast teleological chain, then none of them can be deemed undesirable, no matter how appalling or atrocious they might be. This problem, implicit in all historicism, has been raised with varying degrees of concern in most studies of Germanic 19<sup>th</sup>-century historiography. Thus Paul Hamilton, for instance, acknowledges that historicism "progressively relativized all historical truth, making it a function of the particular culture or group to which it belonged". He then attempts to mitigate "the fear that this amounts to an uncontrolled relativism on the part of the historian or critic" by pointing out that "changeability in our view of the past is a condition of getting our present into proper perspective"

---

ŽARKO CVEJIĆ  
MUSIC HISTORY AND THE HISTORICIST IMAGINATION

(Hamilton 2003: 16). By contrast, Georg Iggers offers a damning and, in my mind, fair critique of historicism's ethical relativism, going so far as to accuse it of proto-fascism: "The classical national tradition of German historicism undoubtedly contributed to the atmosphere that facilitated the rise of an authoritarian regime and many of the historians in this tradition, but by no means all found it easy to come to terms with the Nazis" (Iggers 1968: xi). To do justice to Droysen, perhaps he would have rethought some of his core beliefs, had he lived to see the horrors of 1930s and 1940s Europe. By then, many in Germany and beyond had been forced to view historical "progress", like Walter Benjamin's angel of history, as "a single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage" (Benjamin 1969).

When it comes to the historiography of music, one need not look for too long to find traces of the historicist conception of history. To be sure, there is much historicist heritage in general as well as in music historiography that we should be thankful for. Crucially, historicism helped historiography attain the status of a modern scientific discipline, shedding much of its pre-Enlightenment metaphysical baggage along the way. Its agenda was "simple but ambitious: to legitimize history as a science", "to justify the scientific status of history" (Beiser 2011: 6–7). While the Neapolitan early 18<sup>th</sup>-century philosopher and historian Giambattista Vico has sometimes been hailed as a precursor of historicism, it was really the Prussian historians Humboldt, Ranke, and Droysen who forcefully and irreversibly broke with both scholastic traditionalism on the one hand, and the *Diktat* of positivism and the natural-law conception of history on the other. In addition, as Peter Koslowski notes, historicism emancipated the human sciences "from the metaphysics of German Idealism" (Koslowski 2005: 4), at a time when Hegel's lectures at the University of Berlin were still thronged by the city's students, the young Droysen included. Ranke and Droysen's generations of Prussian and German historians are to be credited with the imposition on historiography of a scholarly respect for the past as its subject matter, which conditioned their thoroughness and care in dealing with historical sources. Without these basic tenets of the Prussian School, neither general nor music historiography would be conceivable as modern scholarly disciplines. Toward 1900 and beyond, the then nascent historiography of music benefited the most from the historicist treatment of the historical sources, which facilitated the discovery of vast repertoires of "early music", which had previously been all but forgotten. Only thanks to the historicist respect of history could the founding texts of music historiography be written, such as the large histories of Brendel, Ambros, Adler, and Riemann, to name but a few. The works of these figures unearthed a wealth of historical data without which our discipline would have been bereft of its subject matter.

However, musicology bears not only traces, but also scars from its historicist heritage. These are most conspicuous in the kinds of narratives that have, until recently, been normative in the historiography of music. In so many 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century histories of music the "inconsequential", the "peripheral", the "backward" are winnowed from, to borrow Donald Francis Tovey's coinage, "the mainstream of history". Owing to its interest in the biographies of "great composers", which it adopted from general historiography's interest in "great men", the historiography of music has erected a

pantheon of masters, using as its foundation the remains of those “peripheral” ones who were not admitted into the core canon: most typically Schubert, Chopin, Mendelssohn, Tchaikovsky, Mahler, among others. In this way, the historicist conception of history as an amorally teleological narrative has served more often than not to uphold thinly veiled chauvinist prejudices. On a still larger scale, it has also legitimised the euro-centrism from which our discipline has not yet fully recovered and, when it comes to the historiography of European music, the focus on the “central” and the concomitant neglect of all the “peripheral” nations. Franz Brendel’s 1867 *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* is an early and quite explicit document of this valorisation.

\* \* \*

Of course, the present text is hardly the first complaint about the undesirable effects of the heritage of Prussian/German historicism in the historiography of music. For instance, in one of the essays assembled in *Music and the Historical Imagination*, Treitler concludes that “[i]n our quest for the sources of art we neglect its quality. We do so to the disadvantage of our faculty for judging artworks, for our standards of judgement have little to do with the ways in which we apprehend works” (Treitler 1989: 93–94). But the rest of Treitler’s conclusion suggests that his concerns rest elsewhere, away from the problems I have been discussing so far: “Then we are left with a history in which aesthetics and hermeneutics play no significant part” (Ibid.). Two concepts from these quotations are of utmost importance here: aesthetics and the work, the indispensable category of all music aesthetics since at least the late 18<sup>th</sup> century. Surprisingly, elsewhere in the same article Treitler blames the “essentialist” interpretation and usage of the work concept in the historiography of music for enabling the construction of distorting, “positivist” narratives: “at the core of each process of development [...] there must be something that is recognizably the same even while it changes with respect to its outer form. We affirm this in our willingness to name what it is that is undergoing development [...]” (Ibid.: 90). Treitler then goes on to outline the defining characteristics of the developmental-essentialist historiography of music: 1) it is predicated on a fixed, closed, and abstract conception of the (musical) work, of which essence individual instances are viewed as particular embodiments; 2) they are understood in terms of their antecedents and consequences; and 3) the history of music is presented as a teleological narrative of progressive (artistic) perfection.

By contrast, Dahlhaus shared few of Treitler’s concerns. In his view, not only are musical works “historical facts” with which a conscientious music historian must reckon, but they also define the “special nature” of music historiography and delineate it from general historiography: “Music historiography has a different legitimation from political historiography. It differs from its political counterpart in that the essential relics that it investigates from the past – the musical works – are primarily aesthetic objects and as such also represent an element of the present. [...] The concept ‘work’, and not ‘event’, is the cornerstone of music history” (Dahlhaus 1983: 4). Of course, a necessary ingredient of any such work-based historiography of music

is aesthetic autonomy – “a primary category for Dahlhaus” (Zagorski 2015: 252) but today a concept that is extremely difficult to sustain. On the left, some, most notably Adorno (in the guise of his “relative” aesthetic autonomy of music), have used it as the foundation of their music criticism. But on the whole, aesthetic autonomy has been attacked more often than not, which has rendered any notion of a music historiography predicated upon it increasingly precarious. For instance, Terry Eagleton offered a particularly compelling Marxian critique in *The Ideology of the Aesthetic*, as a phantasmatic sanctuary from the exigencies of advanced capitalism (Eagleton 1990). While aesthetic autonomy could perhaps be salvaged as one historiographic-interpretative paradigm among many, Dahlhaus subscribed to it in the strong sense, as a *reality* in the history of music: “aesthetic autonomy is not merely a methodological principle an historian is free to take or leave, but an historical fact that he has to accept” (Dahlhaus 1983: 28). And despite his declarative openness to the possibility of music historiographies based on different conceptual grounds, in a few instances Dahlhaus issues some quite surprising verdicts: “The aesthetic premise behind the history of reception – the thesis as to what music ‘really’ is – does not make good historiographical tender” (Ibid.: 39). This is, Dahlhaus tells us, because the historiography of music ought to be about music *qua poiesis* not *praxis*; in other words, the subject matter of music historiography should comprise not music itself as a cultural practice, but only the products of music inasmuch as they constitute musical works in Dahlhaus’s fixed understanding of the concept.

This strict adherence to aesthetic autonomy on Dahlhaus’s part was motivated by the sheer immensity of the repertory that music historiography must address and the necessity to reduce and organise that vast body of music into more manageable chunks. The aesthetic of music and music analysis as its main tool are meant to help us winnow the influential from the inconsequential, the great from the not-so-great, the canonical from the ephemeral. That is why, in Dahlhaus’s judgement, the canon “is at one and the same time a bothersome impediment to, and an indispensable mainstay of, historical criticism” (Ibid.: 97). While of course one cannot possibly discuss all the composers who ever lived, Dahlhaus’s assertion that the concept of greatness in music has only served us beneficently, that “[n]o-one had a burden to bear because Beethoven wielded authority in music”, (Ibid.: 6) will strike anyone at least vaguely familiar with the reception of, say, Schubert or Chopin in music scholarship as factually incorrect, if not also ethically bewildering.<sup>6</sup>

Although the difficulties entangled with the concepts of musical greatness, the work, and aesthetic autonomy are indeed challenging, one need not dismiss them altogether and thus throw out the baby with the bathwater. For, while we should no longer labour under its tyranny, we must accept that the aesthetic autonomy of music was at least a reality in the minds of such figures as Beethoven, E. T. A. Hoffmann, Walter Pater, and Adorno, and that ought to count for something in our dealings with music history. Aesthetic autonomy and its concomitant concepts have certainly regulated the production and reception of “art music” (for want of a better term) in much

6 For more on the (ab)use of Beethoven in the early reception of Chopin, see Cvejić 2016: 254–261.



of Europe at least since 1800, a historical fact we cannot afford to ignore. Few would deny that the final decades of the 18<sup>th</sup> century saw a paradigm shift in the conception of music in the West, whereby the disavowal of all social function became the *sine qua non* of all “great” music and especially instrumental, which was elevated from Johann Sulzer’s “pleasant nonsense” to the paradigm of all art, precisely on account of its non-referentiality that had marginalised it in the first place.

In this context, it might be worthwhile to remember Lydia Goehr’s theorisation of the work as a “regulative open” concept. Briefly, an open concept is determined by the different tasks it performs within a given cultural practice and only receives its meaning by functioning within that practice. A regulative open concept serves to determine, stabilise, and order the structure of a practice, by means of determining the normative content of its subsidiary concepts (for instance, in the case of 19<sup>th</sup>-century European “art music”, concepts such as “composer” or “score”) and associated ideals (for instance, perfect compliance with the score in performance). The regulation proceeds not by *Diktat* but by setting ideals, which can, by definition, only ever be approximated but never reached: “Recognizing something to be an ideal means that it is rarely if ever perfectly realized, this does not undermine its existence and force in any way” (Goehr 1992: 100). In this way – and this in my view constitutes Goehr’s greatest potential contribution to the historiography of music – we get to have our cake and eat it, too: we are forced neither to essentialise the work concept nor to ignore its regulative operation.

\* \* \*

In lieu of concluding, a few caveats: of course the construction of causal narratives will always have a role to play in the writing/doing/making of history; as both Dahlhaus and Treitler rightly observed, historiography would scarcely be conceivable without them. Also, it would be equally inadvisable to dismiss aesthetic autonomy and its satellite concepts. While we might agree with Eagleton and many others that aesthetic autonomy was always-already an ideological concept, it has nonetheless shaped the production and reception of European music for a long time and this should not be ignored. For instance, the collusion between German cultural nationalism on the one hand and so-called absolute music and aesthetic autonomy on the other is a complex and fascinating topic that has not yet received enough attention in music scholarship. The same can be said about similar ideological uses of historicism in music historiography. These are some of the areas that historical musicology, mindful of the heritage bequeathed to it by major figures such as Dahlhaus and Treitler, would do well to pursue.

ŽARKO CVEJIĆ  
MUSIC HISTORY AND THE HISTORICIST IMAGINATION

LIST OF REFERENCES

- Assis, Arthur Alfaix (2014) *What is History for? Johann Gustav Droysen and the Functions of Historiography*. New York: Berghahn.
- Beiser, Frederick C. (2011) *The German Historicist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter (1969) "Theses on the Philosophy of History." In Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York: Schocken.
- Berding, Helmut (2005) "Leopold von Ranke." In Peter Koslowski (ed.) *The Discovery of Historicity in German Idealism and Historism*. Berlin & Heidelberg: Springer.
- Braw, J. D. (2007) "Vision as Revision: Ranke and the Beginning of Modern History." *History and Theory* 46/4: 45–60.
- Cvejić, Žarko (2016) *The Virtuoso as Subject: The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815–c. 1850*. Newcastle-upon-Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Dahlhaus, Carl (1983) *Foundations of Music History*. J. Bradford Robinson (trans.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Droysen, Johann Gustav (1893) *Outline of the Principles of History*, E. Benjamin Andrews (trans.), Boston: Ginn & Company.
- Eagleton, Terry (1990) *Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Fuchs, Eckhardt (2000) "English Positivism and German Historicism: The Reception of 'Scientific History' in Germany." In Benedikt Stuchtey and Peter Wende (eds.), *British and German Historiography, 1750–1950: Traditions, Perceptions, and Transfers*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, Paul (2003) *Historicism*. London & New York: Routledge.
- Iggers, Georg G. (1968) *The German Conception of History*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Kelly, Donald R. (2003) *Fortunes of History: Historical Inquiry from Herder to Huizinga*. New Haven: Yale University Press.
- Kiesewetter, Raphael Georg (1973) *History of the Modern Music of Western Europe*. Translated by Robert Muller. New York: Da Capo Press.
- Koslowski, Peter (2005) "'Absolute Historicity', Theory of the Becoming Absolute, and the Affect for the Particular in German Idealism and Historism: Introduction." In Peter Koslowski (ed.), *The Discovery of Historicity in German Idealism and Historism*. Berlin & Heidelberg: Springer.
- Phillips, Denise (2018) "Trading Epistemological Insults: 'Positive Knowledge' and Natural Science in Germany, 1800–1850." In Johannes Feichtinger, Franz L. Fillafer, and Jan Surman (eds.), *The Worlds of Positivism: A Global Intellectual History, 1770–1930*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ranke, Leopold von (1973) *Theory and Practice of History*, Georg G. Iggers and Konrad von Moltke (eds.). Translated by Wilma Iggers and Konrad von Moltke. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Southard, Robert (1995) *Droysen and the Prussian School of History*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Tomlinson, Gary (2007) *Music and Historical Critique: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate.

Treitler, Leo (1989) *Music and the Historical Imagination*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

Zagorski, Marcus (2015) "Carl Dahlhaus and the Aesthetics of the Experiment." *Acta musicologica* 87/2: 249–264.

## ЖАРКО ЦВЕЈИЋ

### ИСТОРИЈА МУЗИКЕ И ПРОМИШЉАЊЕ ИСТОРИЗМА: СЕЋАЊЕ НА КАРЛА ДАЛХАУСА И ЛИЈА ТРАЈТЛЕРА

#### (РЕЗИМЕ)

Ове године, 2019, обележавамо 30. годишњицу преране смрти Карла Далхауса, као и 30 година од објављивања збирке написа под насловом *Music and the Historical Imagination* (Музика и промишљање историје) Лија Трајтлера, двојице великана музичке историографије у њеном изворном смислу – у смислу бављења историјом музике. Док су Трајтлерови пионирски радови у овој области, писани шездесетих и седамдесетих година прошлог века, већином сакупљени у овој књизи, Далхаус се овом проблематиком највише позабавио у књизи под насловом *Grundlagen der Musikgeschichte* (Основи историје музике) из 1977. године. Обојица су исправно дијагностификовала дубински историјски утицај пруске школе историографије уопште а посебно историзма (*Historismus*), с Леополдом фон Ранкеом и Густавом Дројзенем на челу, на историографију музике као научну дисциплину (укључујући историјску музикологију) – нарочито Трајтлер, који је, додуше, мешао историзам с „неопозитивизмом“, што би Ранкеу, Дројзену и већини немачких историчара из XIX века било неприхватљиво. У погледу наслеђа историзма и позитивизма у историографији музике, главни проблеми тичу се сложених улога наративности и естетике, тачније појма (музичког) дела у писању историје музике, чији је утицај био и користан и штетан – користан јер је историчарима музике омогућавао научно утемељено бављење разним канонизованим репертоарима, али и штетан, јер је наметао и оправдавао занемаривање свих других.

Кључне речи: историја музике и историографија, историцизам, Леополд фон Ранке, Густав Дројзен, Лио Трајтлер, Карл Далхаус

# PHENOMENON OF THE BALTIC SINGING REVOLUTION IN 1987–1991: THREE LATVIAN SONGS AS HISTORICAL SYMBOLS OF NON-VIOLENT RESISTANCE

---

*Jānis Kudins*<sup>1</sup>

Professor, Department of Musicology,  
Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Rīga, Latvia

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

The denomination *singing revolution* (coined by Estonian artist Heinz Valk, b. 1936) is commonly used for events in Baltic States between 1987 and 1991 that led to the restoration of the independence of Estonia, Latvia and Lithuania. Three songs – the folk song *Pūt, vējiņi!* (*Blow, Wind!*), the choir song *Gaismas pils* (*The Castle of Light*) by the national classical composer Jāzeps Vītols (1863–1948) and the song *Saule, Pērkons, Daugava* (*Sun, Thunder, Daugava*) by the composer Mārtiņš Brauns (1951) – at that time in Latvia had a special significance in society. Each song represented references to different layers in Latvian cultural and political history. The characteristics of the three songs in the *Singing Revolution* process are based on the approach and methodology of distant (objective) analysis of cultural context and recent historical experience. As a result, this article reveals the meaning and reception of the three songs as symbols of *nonviolent resistance* during the fall of communist regime in Latvia in the late 1980s.

KEYWORDS: fall of communist regime, *singing revolution*, Latvian cultural-historical traditions, songs, symbols

In 1988, the Estonian artist Heinz Valk (b. 1935) published a paper after the Estonian Song Festival in Tallinn, and the term that he coined, *singing revolution* (Valk 1988) immediately gained wide usage and was relevant to all three of the Baltic States –

Estonia, Latvia, and Lithuania. *Singing revolution* characterized broad societal political manifestations and events, at which hundreds of thousands participated to protest against the Soviet occupation. In all three Baltic States, these grandiose national manifestations were characterized by the spontaneous singing of various songs. In each of the Baltic States many songs with a patriotic theme crystallized. Those included folk, rock and choir songs. It is interesting that a rock song written by two Latvian authors – Boriss Rezniks (music) and Valdis Pavlovskis (lyrics) – with the symbolic title *The Baltics Are Waking Up!* became very popular on account of its text being in all three of the Baltic languages – Latvian, Lithuanian and Estonian, and became a symbol of the *Baltic singing revolution*.<sup>2</sup>

Thirty years after these historic events, societal, cultural and musical questions of the impact of the *singing revolution* on the fall of the communist regime in the Baltic States gradually appear more often in the forefront in the fields of the humanities and social sciences. To a certain degree, this was predictable. At the end of the 1980s and beginning of the 1990s, as well as during the first decade of renewed Latvian independence, there was a dominant desire primarily to accent the emotional experience of the events that had occurred. Over the last thirty years, *singing revolution*, in its various meanings, has been actively described in papers and serves as an important element in the explanation of national identity. At the end of the 1980s, the characterization of the *singing revolution* process reflected a link to both the national awakening of the second half of the 19<sup>th</sup> century, when there was a gradual crystallization of the idea of self-determination for all three Baltic nations, as well as the formation of independent states in the 20<sup>th</sup> century in the time between the two World Wars. The time of the loss of independence after World War II was notable for a hidden resistance, which was spontaneously activated at the end of the Soviet Union, during the period of perestroika. In this way, today the term *singing revolution* has become a notion that is topical in the explanation of the histories of the Baltic States.

Another notable local trait of the *singing revolution* in the three Baltic States is the link between the independence movement and the Song Festival tradition. At the end of the 19<sup>th</sup> century in Estonia<sup>3</sup> and Latvia,<sup>4</sup> and chronologically later also in Lithuania<sup>5</sup>, a tradition of singing in choirs and gathering in large, grandiose choir concerts developed. This tradition was preserved in the second half of the 20<sup>th</sup> century, during the time of the Soviet occupation. In turn, at the end of the 1980s, the Song Festival tradition was one of the impulses that stimulated the practice of spontaneous singing in the political manifestations.

2 Atmosas Baltija, Bunda Jau Baltija, Ārgake Baltimaad, The Baltics Are Waking Up! <https://www.youtube.com/watch?v=UKtdBAJGK9I&list=PLzw16m6yrbPMkvMXmFYyGOLPQIxb9xNzN&index=3&t=0s>

3 <https://estonianworld.com/culture/estonian-song-celebration-timeline/>

4 <https://dziesmusvetki.lv/en/about-the-celebration/history/>

5 <https://www.dainusvente.lt/en/history/>

It should be noted that, until now, the main focus has been on the research and revelation of various social, political, and cultural-historical aspects of the Estonian *singing revolution*. This is confirmed by information about research and sources (Subrenat 2004; Vesilind 2008). Perhaps this is because that it was in Estonia that the term *singing revolution* appeared, and, since then, it has been identified with Estonia, even internationally. However, six years ago, in 2013, Guntis Šmidchens, professor at the University of Washington in Seattle, published his extensive monograph *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution* (Šmidchens 2013). Up until now, it is one of the largest additions to the research of the *Baltic singing revolution*. Also in Lithuania, many authors have published research at the beginning of the 21<sup>st</sup> century regarding the *singing revolution* (Martinelli 2014; Miniotaite 2002).

The key terms in the research of this phenomenon are *nonviolent resistance* and *singing tradition*, as well as references to the unique cultural-historical experience of the three Baltic States. Still, as one of the researchers of this questions writes, "As yet only little is known about the actual musical mechanisms by which songs affected people, expressed national identity, proposed action derived from that identity, and moved historical events" (Kaire 2016).

One can truly agree with this statement, since research into the various aspects of the *Baltic singing revolution* has really only just begun. It is also important to characterize in detail the unique local aspects of each Baltic nation. That is why I will cover three examples or symbolic songs and their cultural-historical context relating to the *singing revolution* in Latvia.

\* \* \*

Regarding the Latvian folk song *Pūt, vējiņi* / *Blow, Wind*, the first time this song text was published was at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, but the melody was first published at the end of the same century. One of the first professional composers of the era of Latvian national awakening, Andrejs Jurjāns (1856–1922), arranged *Blow, Wind* for choir in 1884, and since then this arrangement has become very popular.<sup>6</sup> In the 20<sup>th</sup> century, other composers in Latvia created arrangements of the song, but Andrejs Jurjāns' version has always been the most popular and has become one of the most significant songs in the Song Festival repertoire (see Example 1). Additionally, over time, this folk song has gained new aspects in societal reception.

6 Jurjāns, Andrejs. *Pūt, vējiņi*. *Latviešu kordziesmas antoloģija VI / Anthology of Latvian Choral Music VI*. Rīga: Musica Baltica, 1999, 120.

3. Pūt, vējiņi

Mēreni

S.  
A.

Pūt, vē - ji - ņi, dzen lai - vi - ņu, aiz - dzen ma - ni Kur - ze - mē.

T.  
B.

Rainis (1865–1929), one of the most significant Latvian national poets and writers in the first half of the 20th century, created an epic love drama in 1905, partially rooted in the Latvian ethnographic environment and it was given the title of this folk song – *Blow, Wind*. This play by Rainis is today a Latvian national cultural symbol. It is interesting to note that, during the Soviet occupation, in 1973 in Latvia, the Riga Film Studio made a film based upon the play. One of the most distinguished Latvian 20<sup>th</sup> popular music composers, Imants Kalniņš (b. 1941), composed the music for this film, using the folk melody. Based on testimonies found in current research, society in Latvia considers this film and its music as a kind of resistance symbol to the Soviet regime. That was also certainly the genius of the composer Imants Kalniņš, as he gave this Latvian folk song a unique musical vividness in a rock music style.

When considering the previously discussed topics, one finds a basis for concluding that, even before the historical events of the end of the 1980s, the Latvian folk song *Blow, Wind* had already gained significant meaning in Latvian national culture. However, what can be considered unexpected is the fact that this song became one of the most vivid symbols of resistance to the Soviet occupation. One reason for that was the first true manifestation of a national spontaneous reaction, which began in 1986 in Latvia, protesting against the plans of the Soviet regime to build a gigantic hydroelectric power plant on the Daugava River.

The Daugava is the largest river in Latvia and, in the second half of the 20th century, large power plants were already built on it. The Daugava is treated as a mythical symbol in Latvian folklore, literature and poetry, and this is why the decision by the Soviet regime to build yet another gigantic power plant on it was viewed very negatively by Latvian society. Taking advantage of perestroika, begun by the final Soviet leader Gorbachev, Latvians began actively gathering signatures against the building of the power plant and to gather in protests. And it was at that time that, completely spontaneously, large groups began to sing the folk song *Blow, Wind*, turning it into a protest song (King 2012).

Later, but particularly in 1988, 1989 and 1990, *Blow, Wind* became an essential political element of the *Singing Revolution* – it was always sung at gatherings. It is interesting to note that, at that time, an idea was circulated to make the folk song *Blow, Wind* the Latvian national anthem when state once again became independent. A vivid example is the Song Festival that took place in Riga in 1990. On stage were gathered a record number of singers, twenty thousand, a number never exceeded in the history of this

## JĀNIS KUDIŅŠ

PHENOMENON OF BALTIC SINGING REVOLUTION IN 1987–1991

festival. *Blow, Wind*, was sung in an atmosphere that was unique, especially when one considers that on 4 May 1990 the independence was once again declared in Latvia.

Still, the representation of all the political protest and unity in the musical symbol of this one folk song included a paradox. The text of the folk song *Blow, Wind* follows:

<p><i>Pūt, vējiņi, dzen laiviņu, Aizdzen mani Kurzemē. Kurzemniece man solīja Sav' meitiņu malējiņ'.</i> <i>Solīt sola, bet nedeva, Teic man' lielu dzērājiņ'.</i> <i>Teic man' lielu dzērājiņu, Kumeliņa skrējējiņ'.</i> <i>Kuru krogu es izdzēru, Kam noskrēju kumeliņ'?</i> <i>Pats par savu naudu dzēru, Pats skrēj' savu kumeliņ'.</i> <i>Pūt, vējiņi, dzen laiviņu Aizdzen mani Kurzemē.</i></p>	<p><i>Blow wind, drive my boat, Drive me to Kurzeme. A woman from Kurzeme promised me Her daughter as a bride. She promised, but didn't fulfill the promise, Calling me a drunkard. She called me a drunkard And a horse racer. Where is the tavern in which I drank too much, Whose horse did I run down? I drink for my own money, And ride my own horse. Blow wind, drive my boat, Drive me to Kurzeme.</i></p>
--	--

The folk song itself is about love, possible drama, and there is also an indirect indication that the young man is a drunk, and that is why the girl's mother turns him away. Thus, one of the most significant political protest songs at the time of the fall of the Latvian communist regime, was a folk song with an unpretentious text. Perhaps it was a confluence of circumstances. After the renewal of Latvian independence, the song *Blow, Wind* lost its previous symbolism of political protest. Today it represents mainly the Song Festival tradition and exists in texts about recent historical events. If *Blow, Wind* became one of the characteristic musical symbols of national political manifestations during the time of the fall of the communist regime, then there was a slightly different situation with the choral song *Gaismas pils / The Castle of Light*.

\* \* \*

The text of this song involves a link to the National Awakening period in Latvia in the second half of the 19th century. The poet Auseklis (1850–1979) initially published a poem, in which there is encoded a message concerning the freedom of the Latvian people. Later, at the very end of the 19<sup>th</sup> century, one of the composers of that era, Jāzeps Vītols (1863–1948), composed a choral song with the text of Auseklis's poem.<sup>7</sup> At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the choral song *The Castle of Light* became a

7 Vītols, Jāzeps. *Gaismas pils*. *Latviešu kordziesmas antoloģija I / Anthology of Latvian Choral Music I*. Rīga: Musica Baltica, 1997, 51–56.



fundamental part of the Song Festival repertoire. The epic and musically expressive message of the song became, over time, one of the most recognizable symbols of national music culture (see Example 2).

12. *Gaismas pils* Ausekļa vārds

Andante

S.  
A.  
T.  
B.

*p*

Kur - ze - mī - te, Diev - ze - mī - te, brī - vas tau - tas auk - lē - tāj!

In turn, after World War II, when Latvia was under Soviet occupation, *The Castle of Light* gradually became a symbol of secret resistance in various musical events. This was related to the communist regime's political censorship and the song was banned from the Song Festival repertoire of the second half of the 20<sup>th</sup> century. This was on account of the clearly expressed idea of the freedom of the Latvian nation and independence. However, regardless of political censorship, it only facilitated the popularity of *The Castle of Light*.

In 1985, when the former Soviet Union initiated a more liberal politics, or *perestroika*, the 19<sup>th</sup> Song Festival took place in the summer in Riga. Political censorship had again removed the song *The Castle of Light* from the grandiose concert of many thousands of choir singers. However, during the concert, there was a spontaneous event that today is considered one of the initial impulses for the fall of the communist regime and the beginning of the restoration of national independence in Latvia. Disregarding the presence of representatives of the occupying regime, thousands of singers and audience members spontaneously requested the performance of this song, and there was a public call for the conductor Haralds Mednis (1906–2000) to come on stage, even though he had been prohibited from participating in the concert. Without a single rehearsal, the Song Festival choir performed the song *The Castle of Light*, the event immediately acquiring the significance of a nonviolent resistance in Latvia.

In contrast to *Blow, Wind*, whose melody can be sung by anyone at mass political manifestations, *The Castle of Light* was created within the genre of art music. This is why the representation of this song in the *singing revolution* related chiefly to the highly developed choir singing and Song Festival tradition in Latvia. This tradition was also one of the most vital elements of the Singing Revolution. In the summer of 1990, a few months after the declarations of the restoration of independence in Latvia, a Song Festival took place, in which *The Castle of Light* was received by the public as one of the particularly notable musical symbols of the revolution.

It is interesting that the songs *Blow, Wind* and *The Castle of Light* had already gained broad popularity prior to the events of the *singing revolution* at the end of the

1980s. The *singing revolution* process gave these songs new meanings, relating to the protests against the communist regime. Still, these songs were not written during the events of the revolution. The third example or song, however, was indeed born during the *singing revolution* process.

\* \* \*

In the summer of 1988, the premiere of a theatre play of the poet Rainis's play *Daugava* took place in the Valmiera theatre. The music for this performance was written by composer Mārtiņš Brauns (b. 1951). One of the musical numbers in the play was the song *Saule, Pērkons, Daugava / Sun, Thunder, Daugava* with lyrics by Rainis. The composer called this song a *Latvian Mass*. A year later, the song was sung at the Latvian Youth Song Festival in Riga and immediately became very popular, and also became a part of the political process of the *singing revolution*, the main reason for this being that the text was about the Daugava River as a significant symbol in Latvian history and culture.

What is also interesting is the text and music synchronization of the song *Sun, Thunder, Daugava*. The song text refers to aspects of Latvian folklore prior to Christianization or pagan culture and mythology, describing objects of nature as sources of godly power.

In turn, in the song's music is clearly a reference to the Christian church chorale genre. This synthesis of various cultural elements in the song possibly reflects the composers conscious artistic manipulation of text and musical symbols in one composition. At the Song Festival in the summer of 1990 in Riga, *Sun, Thunder, Daugava* attained the status of a *Singing Revolution* musical symbol among Latvian society. Similarly to *Blow, Wind* and *The Castle of Light*, the song *Sun, Thunder, Daugava* has also been, since that time, a consistent element of the Song Festival repertoire.

Saule Latvi sēdināja  
Tur, kur gali satiekas  
Balta jūra, zaļa zeme  
Latvei vārtu atslēdziņa  
Latvei vārtu atslēdziņa,  
Daugaviņas sargātāja.

Sveši ļaudis vārtus lauza  
Jūrā krita atslēdziņa.  
Zilzibēņu pērkonš spēra,  
velniem ņēma atslēdziņu.

Nāvi, dzīvi Latve slēdza,  
Baltu jūru, zaļu zemi  
Saule Latvi sēdināja  
Baltas jūras maliņā  
Vēji smiltis putināja  
ko lai dzēra latvju bērni?

Saule lika Dieviņami,  
Lai tas raka Daugaviņu.  
Zvēri raka, Dieviņš lēja  
No mākoņa dzīvūdeņi.

Dzīves ūdens, nāves ūdens  
Daugavā satecēja.  
Es pamērcu pirkstu galu  
Abus jūtu dvēselē.

Nāves ūdens, dzīves ūdens  
Abus jūtu dvēselē

Saule mūsu māte-  
Daugav - sāpju aukle.  
Pērkonš velna spērējs  
Tas mūsu tēvs.

Latvia was put down by the Sun,  
Where the ends came together.  
White sea, green land.  
Latvia had the key of the gate.  
Which Daugava did protect.

Foreigners tried to break the gate,  
The key fell deep into the sea.  
The ground was struck by blue lightning,  
The key taken from the devil.

Death and life Latvia locked in,  
White sea, green land.  
Latvia was put down by the Sun  
On the white sea's land,  
Wind blew over the sand.  
What will the children of Latvia drink?

The sun ordered God,  
To dig out Daugava.  
Animals dug it out,  
God filled it with water from a cloud.

Water of life, Water of death  
Filled the river up,  
I dipped in a finger tip,  
And felt both in my soul.

I dipped in a finger tip,  
And felt both in my soul.

Sun was our mother,  
Daugava the nanny of our pain,  
Thunder was the devil's kicker,  
That was our father.

It should be noted that, in contrast to the two previously mentioned songs, the song *Sun, Thunder, Daugava* regularly appears in various extra-musical cultural and political processes, even after the fall of the communist regime and the renewal of Latvian independence. In the last twenty years, there has been discussion in Latvian society about how *Sun, Thunder, Daugava* should become the new national anthem, partly based on the song's symbolic significance in the *Singing Revolution* process. However, it is considered that the anthem is a national symbol and it is a very complex process to change it, and so this suggestion was not implemented. In addition, another reason for the song not being appropriate for a national anthem is its changing time, which regularly moves between 3/4 and 4/4 (see Example 3).

The song *Sun, Thunder, Daugava* in a certain way is also a unique example of how a musical symbol of social and political change process in one nation can also be taken over and adapted to similar processes in another nation. In 2014, it became known that the song inspired representatives of the Catalan independence movement and the music was used in a new song with a text in Catalan – *Ara és l'hora* (*Now is the Time*). The political process in Catalonia in recent years has been, to a great degree, similar to the events of the *singing revolution* in Latvia thirty years ago. Catalonia has also experienced large national political manifestations, and one of the elements is the singing of various nationally important songs. The fact that a song symbolic of Latvia's *singing revolution* has been carried over to another nation's political process, which is similarly focused on the idea of independence, is of a particular interest.

## SAULE, PĒRKONS, DAUGAVA

Rainis

Mārtiņš Brauns

1 *p* unis.

S. A.  Sau - le Lat - vi sē - di - nā - ja  
unis.

T. B.  *p*

6

S. A.  Tur, kur ga - li sa - tie - kas, Bal - ta jū - ra, za - ļa ze - me

T. B. 

10

S. A.  Lat - vei vār - tu at - slē - dzi - ņa. Lat - vei vār - tu at - slē - dzi - ņa,

T. B. 

14

S. A.  Dau - ga - vi - ņa sar - gā - tā - ja, Sve - ši ļau - dis vār - tus lau - za,

T. B. 

\* \* \*

To conclude, I would like to emphasize again that the end of the communist regime and Soviet occupation in the Baltic nations thirty years ago was reflected in the events of the singing revolution. Three songs of various styles – folk music, academic choral-music and popular music – became symbolic elements in the political process in Latvia. As a result it is possible to assert, the meaning and reception of three songs as musical symbols of nonviolent resistance during the fall of the communist regime in Latvia in the late 1980s. Certain songs in the context of historical changes are primarily perceived not as musical artefacts, but as deeply symbolic messages.

A significant impact on the recent revolution that has been labelled *singing revolution* in Latvia and the Baltic States was made by the historical tradition of the Song Festival. This is why in Latvia, during the fall of the communist regime, songs of different genres were so important, not only in the area of popular music (especially in rock music) as was the case in other countries, but also in the field of classical style *a cappella* choral songs. This is an aspect of the fall of the communist regime in the late 1980s in Latvia (as also in the other two Baltic States - Estonia and Lithuania) which is characterized by a special local cultural context and musical aspect.

In turn, the analysis of such musical messages allows us to reveal references to different layers of culture and specific local traditions and their resonances nowadays within the framework of one national culture. And it is possible that further research into the historical experience could include questions of cultural memory and cultural trauma in social, psychological, semiotic, and communicational aspects in society.

## LIST OF REFERENCES

- King, Olga Viola (2012) "Latvia's Unique Path Toward Independence: The Challenges Associated With The Transition From A Soviet Republic To An Independent State", *International Social Science Review* 87, No. 3/4: 127–154.
- Maimets, Kaire (2016) "Estonian Singing Revolution: Musematic insights". In Ivana Perković (ed.) *Musical Identities and European Perspective: an Interdisciplinary Approach*, Bern: Peter Lang Verlag.
- Martinelli, Dario (2014) *The Lithuanian Singing Revolution as Cultural Heritage and Source of Soft Power* [http://www.iass-ais.org/proceedings2014/view\\_lesson.php?id=149](http://www.iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=149)
- Miniotaite, Grazina (2002) *Nonviolent Resistance in Lithuania: A Story of Peaceful Liberation*, Cambridge, MA: The Albert Einstein Institution.
- Subrenat, Jean-Jacques (2004) *Estonia: Identity and Independence*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Šmidchens, Guntis (2013) *The Power of Song: Nonviolent National Culture in the Baltic Singing Revolution*, Seattle, WA: University of Washington Press.
- Thomson, Clare (1992) *The Singing Revolution: A Political Journey through the Baltic States*, London: Joseph.
- Valk, Heinz (1988) "Laulev revolutsioon", *Sirp ja Vasar* (Tallinn), 1988, June 17. Vesilind, Priit (2008) *Singing Revolution How Culture Saved a Nation*, Tallinn: Varrak Publishers.

## ЈАНИС КУДИНШ

ФЕНОМЕН БАЛТИЧКЕ ПЕВАНЕ РЕВОЛУЦИЈЕ 1987–1991: ТРИ ЛЕТОНСКЕ ПЕСМЕ  
КАО ИСТОРИЈСКИ СИМБОЛИ НЕНАСИЛНОГ ОТПОРА

## (РЕЗИМЕ)

Термин *певана револуција*, који је сковао естонски уметник Хајнц Валк (Heinz Valk, 1936–), реферира на збивања у балтичким земљама између 1987. и 1991. године, која су довела до поновног успостављања независности Естоније, Летоније и Литваније. Масовне демонстрације против совјетске окупације започеле су након свеобухватне либерализације совјетског режима. У Москви су се надали да ће не-руске нације остати у оквиру Совјетског Савеза, захваљујући уклањању ограничења у вези са слободом говора и коришћењем националних симбола (попут локалних застава из раздобља пре 1940. године и сл.) Међутим, ситуација се до те мере погоршала да су још пре 1989. године започете кампање за ослобађање балтичких нација из окова Совјетског Савеза. Грандиозне манифестације на којима су људи заједно певали биле су карактеристичне за све три балтичке државе. Песме, као симболи протеста и ослобођења, сигнализирале су крај комунистичког режима.

Три песме – народна песма *Pūt, vējiņi!* (*Дуни, ветре!*), хорска песма *Gaismas pils* (*Замак светлости*) летонског националног композитора Јазепса Витолса (*Jāzeps Vītols*, 1863–1948) и песма *Saule, Pērkons, Daugava* (*Сунце, гром, Даугава*) композитора Мартинша Браунса (*Mārtiņš Brauns*, 1951–), имале су посебан друштвени значај у Летонији тога доба. Свака песма је садржала референце на одређене слојеве летонске културне и политичке историје. Свака од ове три песме имала је другачију судбину након пада совјетског режима и поновног успостављања летонске независности. Стога, фокусирање на ове песме пружа нијансиран поглед на различите културне и политичке контексте пада комунистичког режима у балтичким државама, посебно у Летонији.

У приступу овим песмама, карактеристичним за певану револуцију, примењена је методологији дистанциране (објективне) анализе културног контекста и скорашњег историјског искуства. Последично, овим чланком се осврћемо на значење и рецепцију ове три песме као симбола ненасилног отпора у време пада комунистичког режима у Летонији, крајем осамдесетих година прошлог века. Могуће је закључити да се поједине песме, у контексту историјских промена, не доживљавају као примарно музички артефакти, већ као дубоко симболичне поруке. Заузврат, анализа ових порука омогућава нам да откријемо референце на разне слојеве културе и специфичних локалних традиција, као и њихових данашњих одјека у оквирима традиционалне културе.

Кључне речи: пад комунистичког режима, певана револуција, летонске културно-историјске традиције, песме, симболи





# NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS IN EUROPE, 1870–1918

---

*Nuppu Koivisto*<sup>1</sup>

PhD candidate, Doctoral Programme of History and Cultural Heritage,  
University of Helsinki, Finland

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

This article addresses the problems that pertain to macro-historical data in music research. By presenting examples from recent research on European ladies' orchestras of the late nineteenth century, I aim to establish how large data sets could be used in a meaningful way. First, I shall present an overview of source materials. Second, methods for analyzing concert programmes will be critically assessed. Third, the possibilities of visualizing concert tours will be explored. Finally, special attention will be paid to questions regarding social class and gender.

KEYWORDS: ladies' orchestras, digital humanities, gender history, nineteenth-century music

## 1. INTRODUCTION

As several publications have shown, the use of quantitative data and digital methods in historical research remains a widely debated issues in the academic community (see e. g. Burdick 2012). In the age of information technology, new tools and applications are constantly being developed for analyzing big data and finding new approaches to traditional source criticism. This is also the case in the field of music history. With the help of innovations and high-speed global telecommunications, it is possible to gather data on musicians, composers, audiences, and musical works with increasing efficiency.

<sup>1</sup> nuppu.koivisto@helsinki.fi

In this article, I shall discuss the question of data management in music historiography with an emphasis on issues of social class and gender. As the digitization of sources and the availability of new data management applications are being developed, individual researchers have better possibilities to collect large amounts of information and observe this information from a macro-historical point of view. This raises some crucial questions for the socially conscious historian. How can one utilize the new technological possibilities in a historiographically meaningful way? When conducting research on international phenomena, what ways are there to share data among historians? Is it possible to avoid an overly simplifying view of different social groups and individuals when dealing with quantitative information? This is of special importance with regard to minorities such as women, lower-class musicians, and people of colour which have traditionally been excluded from the canons of music history (Citron 2000: 2–4; George-Graves 2000: 2–3).

The above-mentioned issues are closely related to broader trends in music history making. Even though various socio-historical and transnational topics have sparked interest among academics during recent years (see e. g. Kurkela & Mantere 2015), the traditions of European music history remain focused on so-called art music and nation states (Fulcher 2013: 5, 7). The study of women musicians, for example, tends to limit itself to cultural elites, famous soloists, and key figures in nationalist and feminist movements (cf. Reich 1993: 127–129). This localized and monolithic narrative is what I aim to challenge by gathering and analyzing data on so-called ladies' orchestras. My other important objective is to find ways of mediating the discoveries of researchers working in different parts of the world in order to help disseminate a broader perspective of the transnational endeavours of historical musicians.

The examples shown in this article have been drawn from the data I have used in my doctoral thesis.<sup>2</sup> In the thesis, I analyze the transnational activities of so-called ladies' orchestras (*Damenkapellen*) in late nineteenth-century Finland. These itinerant ensembles were very much in vogue throughout Europe from the 1890s until the Great War. Their members usually came from the German-speaking regions of Central Europe, and the bands played in urban restaurants, cafés and variety theaters. A typical ladies' orchestra would consist of some ten to fifteen musicians, and the line-up would be that of a salon orchestra centred around a piano trio. The bands' repertoire consisted of entertainment music and hit tunes, such as opera paraphrases, waltzes, marches, and character pieces. The orchestras had close ties to the variety show business of the era and often performed together with *chansonnettes*, clowns, or dancers (see e. g. *Program-bladet* 25.12.1895, no 50, p. 3). Since competition for jobs in this field was stiff, the bands' public image was carefully constructed and maintained. Most of the orchestras advertised themselves as Viennese to emphasize

2 My doctoral thesis *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteealan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916* [*Electric lights, champagne, and a Wiener Damenkapelle: women's salon orchestras and transnational variety show networks in Finland, 1877–1916*] has passed the preliminary review process at the University of Helsinki. The thesis is due to be published in September 2019.

their musical talent and cosmopolitan allure, and the musicians normally performed in long, white evening gowns that accentuated their youth, innocence, and charm (Babbe 2011; Babbe 2017; Bagge 2018; Kaufmann 1997; Myers 1993).

Methodologically, my approach includes elements from three traditions of music research: gender history, social history, and transnationalism. Following the example of scholars such as Nancy B. Reich, Dorothea Kaufmann, Margaret Myers and Susanne Rode-Breymann, I am interested in the complex relationship between gender, class, and music-making in European society (see e. g. Reich 1993; Rode-Breymann 2017). On the other hand, the transnational networks between musicians, impresarios, and restaurant owners offer a fruitful new perspective on data analysis (Vertovec 2009: 32–36). It should be noted that these social issues and cross-border cultural transfers had an impact not only on ladies' orchestras, but on other musicians and ensembles as well (see e. g. Everist & Fauser 2009). Thus, the examples shown here may be applicable to other case studies.

Ladies' orchestras form an intriguing example for discussing the previously mentioned issues of social class and gender. So far, these bands have been studied only sporadically, mainly in Germany, Scandinavia, and the United States (e. g. Keil 1998; Neuls-Bates 1987). The most in-depth publications in the field have been the doctoral theses of Margaret Myers (1993) and Dorothea Kaufmann (1997). In my opinion, this marginalization in music history results from three different factors. First of all, women musicians in general have been neglected in the patriarchal canon of "great composers" and eminent musicians because of their gender, as Marcia J. Citron has shown (Citron 2000: 219). Second, since the bands' repertoire consisted of waltzes, potpourris, and other types of "light" salon music, they have not been considered worthy of academic attention (Kaufmann 1997: 113–125; Myers 1993: 162–176). Third, ladies' orchestras have been excluded from music history because of the musicians' cosmopolitan work routine which does not fit into the framework of nationally oriented developments in music history (Kaufmann 1997: 97–100).

## 2. SOURCE MATERIALS: AN OVERVIEW

Music historians use a myriad of different sources in their work – sheet music, recordings, newspaper clippings, and letters, to name just a few. Every source type has its own characteristics that should be considered when analyzing the material critically (see e. g. Monika Tibbe's comments on Marie Stütz's diaries, Tibbe 2012: 109–121). In addition, historians working with little-known phenomena such as women musicians or early popular music often need to tackle the problems of fragmentary sources and missing pieces of personal information on historical actors (Kaufmann 1997: 16–17). However, it has turned out that the case of ladies' orchestras offers somewhat surprisingly varied data sets which include information on dozens of different bands.

The focus of this article will be on two such corpora of data gathered from late nineteenth-century press. For one, a series of 850 concert programmes by five diffe-

rent ladies' orchestras will be presented.<sup>3</sup> These concerts were played at the famous luxury hotel Kämp in Helsinki between 1895 and 1901.<sup>4</sup> The programmes were published in a local periodical *Program-bladet* (1882–1916) which followed the entertainment business in the capital region closely. In the programme analysis, I have followed the example set by Vesa Kurkela and Olli Heikkinen, who have collected a comprehensive database of similar data gathered from the Helsinki Philharmonic Society's late nineteenth-century popular concerts (see e. g. Kurkela 2015; Kurkela 2017: 72–74).

For my second example, I have gathered data concerning the European touring routes of 48 different ladies' orchestras in the year 1892.<sup>5</sup> This information can be found in the Düsseldorf-based paper *Der Artist* which first started appearing in 1882 (Kaufmann 1997: 17, Anhang 2). As *Der Artist* was a so-called *Fachblatt*, i. e. a publication for entrepreneurs and artistes within the entertainment business, it contains much fruitful information on the career possibilities and the everyday life of restaurant musicians (see e. g. *Der Artist* 13.11.1898 (no 718) p. 17–18).

As the materials here consist only of printed sources, it should be kept in mind that they do not offer a comprehensive account on ladies' orchestras as a cultural phenomenon. Rather, these data sets are presented as examples for treating the theoretical problems of quantifying and analyzing source material in historical research. In addition, it should be noted that both of the aforementioned publications have been available only as reproductions for the purposes of this article.<sup>6</sup>

3 The five musical groups in question are the ladies' orchestras of Marie Mikloska's (1895–1896), I. C. Schwarz's (1896–1900), Marie Pollak's (1896–1897), Geschwister von Bugányi's (1898), and Gustav Richter's (1898–1899, 1901). It seems that they originally came from Central Europe. This was the case with most other ladies' orchestras that visited Finland during the late nineteenth century. For a more detailed analysis on the five orchestras, see Koivisto 2018 and Koivisto 2019 (forthcoming).

4 The data presented in this article includes approximately half of the concerts in my dissertation database, into which I have incorporated 1 340 concert programmes for 11 ladies' orchestras that performed in Helsinki between 1895 and 1905. This corpus of 850 concert programmes has been analyzed previously from a different point of view related to the cultural and national identities of different composers (Koivisto 2018).

5 Like the concert programmes, this data set has been extracted from my thesis database which contains routes for approximately 350 ladies' orchestras for the periods 1885–1887, 1892–1896, and 1898–1899. Unfortunately, the *Der Artist* material includes only scant information on the bands' line-up, origins, and public image. However, the 48 ladies' orchestras do seem typical examples of Central European ladies' orchestras. For example, they mostly advertised themselves as Viennese (Wiener) or Austrian (österreichische). For a thorough list of the orchestras, please see Table 2.

6 *Program-bladet* has been digitized until the year 1901 (<https://www.doria.fi/> and <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu>, accessed 11.03.2019), whereas *Der Artist* may only be viewed on microfilm at the Carl-von-Ossietzky Universität Oldenburg (sig. F 61 mus 545 VT 0076, 1892).

### 3. CASE STUDY: *PROGRAM-BLADET* AND LADIES' ORCHESTRAS' CONCERT PROGRAMMES

The series of 850 concerts published in the Helsinki-based *Program-bladet* newspaper offers a new and unique perspective on the repertoires of late nineteenth-century ladies' orchestras. Even though Margaret Myers has analyzed such information before, she used considerably smaller samples based on approximately 150 programme leaflets from different decades (Myers 1993: 162–163, 176, 263–273). Moreover, as the concerts analyzed here were played during six entertainment seasons, the data may help us understand what the core repertoire of restaurant music in Northern Europe consisted of during these years. Thus, the results could be of use for urban historians and soundscape researchers on a wider spectrum.

However, the data studied here give a somewhat restricted picture of ladies' orchestras' repertoires, as the 850 concerts were played by only five orchestras: those of Marie Mikloska, I. C. Schwarz, Pollak, Geschwister von Bugányi and Gustav Richter (Koivisto 2018: 254–256). According to newspaper articles, critiques, and other sources, the line-up for all these bands was that of a traditional salon orchestra (Koivisto 2019, forthcoming). Consequently, any conclusions do not necessarily apply to other popular types of ladies' orchestras such as brass bands and folk ensembles (Kaufmann 1997: 67–78). Secondly, all the performances took place in Helsinki's hotel Kämp, a well-known elite establishment frequented by local and international high society (Kolbe 2016: 31). Thus, the present analysis does not take into account different audiences or concert venues.

The programmes demonstrate that a typical concert consisted of circa 12 pieces and it included one intermission (see illustration 1). The key in concert planning was variability: restaurant concerts were meant to entertain the audience, first and foremost. Thus, the evening both started and ended with energetic and cheerful tunes, typically military marches or fast polkas (see also Myers 1993; 173; Kaufmann 1997; 113). In between, the audience heard various types of salon music, including opera excerpts and potpourris, character pieces, waltzes, and mazurkas. This uniformity in structure makes individual concert programmes mutually comparable, which, in turn, facilitates refining and analyzing the data.

Working with a large corpus of data, the first critical question that arises is what kind of information needs to be extracted and why. Even though the concert programme format may seem simple, and even though it normally includes only the names of composers and pieces, there are myriad potential starting points. For example, one could try and categorize all the pieces into different groups – such as overtures, polkas, waltzes, and potpourris – and find out which individual pieces or types of music were most common in the orchestras' repertoires. This is what I have attempted in my doctoral thesis, and Margaret Myers has used a similar approach (Myers 1993: 163–164). Another possibility would be to concentrate on the differences between individual orchestras or to trace regular or repeating patterns in concert-planning, as Myers has also done (Myers 1993: 176). Information on composers could, in turn, help us find out where the music came from and when it was written. Myers

has included information on composers in her thesis, and the issues have also been addressed in an earlier publication based on the *Program-bladet* material (Koivisto 2018: 260–265; Myers 1993: 166–167).

Converting these types of information into a quantified form presents, of course, problems relating to source criticism that need to be carefully considered. First of all, information on composers, pieces and piece types in concert programmes is sporadic and prone to variation in spelling. This is especially challenging in the case of prolific composers and families of composers who shared similar names from generation to generation. For example, if the concert programme states that a “gallop” by “Fahrbach” was played, it is simply impossible to identify either the piece or the composer (see e. g. *Program-bladet* 5.10.1898 (no 14) p. 4). Moreover, the programmes do not include information on encores or changes that might have been made to the programme on the spot.

In addition, since the “light” repertoire of late nineteenth-century restaurant orchestras has been neglected by music historians, the names of many composers and hit tunes have not been included in academic catalogues or encyclopaedias. My data suggests that it was also typical for bandleaders to compose potpourris and other works for their own orchestras. Apparently, these pieces were rarely published unless they were exceptionally popular, which further complicates the identification process (for further information on potpourris, see e. g. Jalkanen 1989, 216–217).

I have tried to tackle these problems by taking extreme care in the categorizing process. If sufficient information on the composer or the type of the piece cannot be found in original sources such as sheet music catalogues (Pazdírek 1904–1911; The Hofmeister XIX Catalogue, <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>, accessed on 11.03.2019), I have avoided making straight-forward assumptions and speculations.<sup>7</sup> On the other hand, this results in a relatively large amount of unidentified composers and pieces within the data set, which needs to be taken into account in the analysis. When categorizing the pieces, I have followed the specifications in the original sources as closely as possible. As a rule, if a piece was marked as a “polka” in the programme, for example, I have included it in that category in my database as well.

On account of the aforementioned problems, it is vitally important that data sets such as the concert programme database be available to other scholars in open access formats. This has been successfully done, to give an example, by Simon McVeigh, whose list of London concerts from the second half of the 18<sup>th</sup> century is freely downloadable on the website of Royal Holloway, University of London, in xlsx, csv and PDF formats (<http://research.gold.ac.uk/10342/>, accessed on 11.03.2019). Not only do they offer points of reference for academics working in different fields of expertise, but digital availability also means that potential errors and misinterpretations are easier to point out. In this way, open access concert databases can raise new questions and enhance the discussion on source criticism within the field of music history.

7 There are, however, some individual exceptions to the rule. For example, if a very well-known piece was regularly played and if it was erroneously placed under the name of another composer in a programme, I have treated this as a mistake. This also applies for simple typographic variations: a gallop composed by E. Hornischer, for example, was performed both under the name “Buzgo” and “Buzco”.

#### 4. CASE STUDY: *DER ARTIST* AND TOURING ROUTES OF LADIES' ORCHESTRAS IN 1892

Another interesting example of quantifying and visualizing large data sets can be found in digital map applications which have been specifically developed for visualizing historical data. For example, a tool of this type, named Palladio, has been developed by researchers in the University of Stanford and it is available on the Internet for everyone to use (<https://hdlab.stanford.edu/palladio/>, accessed on 28.02.2019). The application may be used for many purposes, such as constructing charts and tables. However, one of its most interesting features is the possibility of visualizing historical data layers on geographical maps. A somewhat similar, albeit considerably simpler feature is offered by Google Maps (<https://www.google.com/maps>, accessed on 11.03.2019).

In my research, I have used the Palladio map feature to exemplify ladies' orchestras touring routes in Europe. As the bands travelled constantly from town to town and across borders, it is vitally important to try and trace their itineraries (Kaufmann 1997: 97; Tibbe 2011: 217–218). This has not been done on a large scale in previous scholarship, partly because Palladio-like tools have not been available. However, taking into account the transnational aspects of the musicians' careers as well as their close ties to the cosmopolitan music hall industry considerably lowers the risk of methodological nationalism in historical research.

Palladio provides an excellent way of analyzing data derived from *Der Artist*, as the periodical included a list of addresses for ladies' orchestras (*Damen-Capellen*) and other variety performers in its every issue. By following these lists, it is possible to create an overview of the orchestras' touring routes. It should be noted, however, that since the publication only appeared bi-weekly and, later, weekly, there are limits to the level of detail the address information can provide. Furthermore, because of the scarcity of information on individual bands, identifying ensembles is often challenging. These problems need to be carefully considered when tracking the geographical centres and peripheries of the ladies' orchestra phenomenon.

For this article, I have drawn two Palladio maps reflecting the touring routes of the 48 ladies' orchestras found in the address lists of *Der Artist* in the year 1892 (see Maps 1 and 2). The first map shows the bands' destinations, mostly larger cities which have been scaled according to the number of the orchestras' visits to each town. Based on these results, we may deduce that the bands mostly toured in Central Europe and in the German Empire, occasionally venturing into Russia and France. More detailed information on the number of different orchestras, on their destinations, and on the number of times they visited different cities may be found in Table 1. By combining statistical analysis with a visualized data set, it is possible to create a multifaceted overview of the transnational touring practices of ladies' orchestras.

The second map, in turn, shows nodes and linkages between different destinations. By connecting the dots, so to speak, we may find valuable information on the orchestras' travelling patterns, popular itineraries and restaurant networks. Links have only been drawn when continuous address information has been found so as not to



suggest unnecessarily straightforward conclusions. If there has been an interruption in the list, i. e. if the orchestra's address is missing right before an address change, a connection has not been established. This is to ensure that the map stays as faithful to the original sources as possible.

We should bear in mind that these visualizations do not offer a complete view of ladies' orchestras touring routes. First of all, the data is gathered from a single source – not all orchestras advertised in *Der Artist*, and some bands did so periodically (see e. g. Myers 1993: 279–280). Since sources on ladies' orchestras itineraries are scarce, there are no points of reference to examine the reliability of these maps critically. Therefore, sharing both the data and the results between researchers would be of the utmost importance. Furthermore, if data of this kind were available on a single website or database that researchers from across the globe could access, a great deal of time and effort could be saved. As information on musicians' and orchestras' touring routes is scattered around in different archives, a shared database for academics working on transnational networks would greatly facilitate the research process.

## 5. GENDER, SOCIAL CLASS, AND BIG DATA

The aforementioned information gathered from *Program-bladet* and *Der Artist* does, of course, have its limitations. Statistical approaches to concert programmes and bands' touring routes tend to overpower historical actors such as individual musicians. Furthermore, concentrating on printed and published sources emphasizes the point of view of the public, not the musicians' perspective. This is problematic since anonymization of historical actors might lead to neglecting questions of social class and gender which are of utmost importance when doing research on marginalized groups in music history.

In the case of ladies' orchestras, the issue of social class could be dealt with in various ways. The most effective method would be properly to contextualize data on touring itineraries and repertoires, i. e. to incorporate as much textual evidence as possible to research databases. Special attention should be paid to archival references or source excerpts on individual musicians and bands. Another way of emphasizing the topic of social class would be to compare routes and programmes with similar data on other types of ensembles. In addition, it should be noted that a great amount of information on women musicians' salaries can be found in the advertisement section of *Der Artist* (Kaufmann 1997: 131–133). A systematic, quantified analysis of revenue logic could offer us a clearer picture on the social status of musicians working in ladies' orchestras.

As for the question of gender, the key concern would be to avoid the white, middle-class, and emancipated gaze in gender history. When doing feminist research, it is all too easy to concentrate on major opinion-leaders such as women's rights activists or well-known composers. Building these kinds of "counter-canon" (Dolan 2012: 7) is by no means redundant, quite the contrary. However, it is at least equally important to shed light on women musicians from modest socio-economic backgro-

unds or cultural minorities. Ladies' orchestras offer an excellent example of such a doubly marginalized group in music history.

In addition to clearly indicating the musicians' and bands' names in databases, the gender issue could be tackled by gathering additional data on women's collegial networks and musical education. Since we know that many musicians who worked in ladies' bands came from the Ore Mountains region (*Erzgebirge*) in north-western Bohemia, biographical sources such as baptismal books, marriage and death records from the area could be used in finding out their identities and social backgrounds (Babbe 2017: 305–306). This is what I have attempted to do on a small scale in my doctoral thesis by examining 136 musicians from the renowned *Musikerstadt* of Pressnitz (Přísečnice) during the 1870s. The analysis on their parents' professions and family networks revealed surprising facts about the patriarchal power structures and about women musicians' positions in local ladies' orchestras.

A somewhat similar analysis could be made based on conservatories' student records which might reveal more on women musicians' professional networks and profiles. These types of surveys have been successfully executed by Margaret Myers and Carita Björkstrand, who have included a thorough analysis of women students in the Helsinki Music Institute and in the Stockholm Conservatory in their dissertations (Björkstrand 1999: 91–125; Myers 1993: 59–94). Combining and comparing these types of background information with data on the orchestras' itineraries could produce fruitful results, especially within transnational research.

In short, there is a plethora of different approaches that could be used to tackle the questions of gender and social class in data management. They could be utilized individually or combined in different ways. Furthermore, analyses on women musicians' education and background could offer a fruitful way of incorporating more traditional archival work and textual information into quantified, macro-historical data sets.

## 6. CONCLUSION

In conclusion, I argue that in the era of digital opportunities, music historians could greatly benefit from databases and applications. Not only do these new tools facilitate data management on a practical level, they also have crucial implications on a broader historiographical scope. The availability of both data and research on the Internet may, in turn, enhance contacts and facilitate the accumulation of information between academics, especially researchers studying transnational themes. In addition, these aspects may serve to provide a wider background for the marginalized history of music hall and early popular music.

As I have demonstrated, even a marginalized historiographical topic like the *Damenkapelle* phenomenon offers multiple ways of constructing large data sets. Even though first-hand archival evidence is scarce, information on the bands' itineraries, repertoires, and social status can be extracted from late nineteenth-century sources. First of all, the orchestras' programs can be charted and statistically analyzed based on publication like *Program-bladet*. Second, address lists published in the weekly maga-

zine *Der Artist* offer an overview on the orchestras' touring routes. This geographical information can be further illuminated by turning the results into various kinds of historical maps. In addition, all this data could be backed up with content drawn from biographical sources such as baptismal books and conservatories' student records so as to highlight individual musicians' perspectives. This diversity of textual and statistical evidence would ensure that crucial ethical issues concerning social background and gender would be taken into account.

It should be emphasized that this is not to discard traditional, qualitative, and narrative ways of writing history but rather to offer concrete tools and new prospects for music historians. My aim is by no means to undermine traditional historiographical source work which should always be respected and carefully conducted. Rather, I suggest that by openly collecting and sharing our data, maps, and charts amongst ourselves as well as by working on them as a collective, we might be able to streamline and focus our research processes even better.

Obviously, developing and maintaining large digital databases requires resources and continuous funding. International networks and platforms such as web pages of academic institutes or musicological societies could certainly be of use in hosting new databases. These kinds of initiatives have already been taken in Germany, where the Sophie-Drinker-Institut of Oldenburg University and the Musik und Gender Institute in Hamburg have successfully constructed Internet encyclopaedias on women musicians and composers (<https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon> and <https://mugi.hfmt-hamburg.de/>, accessed on 11.03.2019). This goes to show that issues concerning the digital future of transnational and cosmopolitan music history are important. It is crucial that they be thoroughly and internationally addressed within the academic community.

## NUPPU KOIVISTO

NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS IN EUROPE, 1870-1918

## APPENDIX

# Hôtel Kämp.

Fredagen den 17 Januari kl. 8 e. m.

Program:

1. Dornbacher Hetz-Marsch . . . . . Schrammel.
2. Française ur „Fogelhandlaren“ . . . . . Zeller.
3. Ouv. Zigenerskan . . . . . Balfe.
4. By-svalor; vals . . . . . Strauss.
5. Concertino för 2 Violer . . . . . Beriot.  
(frk. Halina och Pospischil)
6. Förgät mig ej, sång . . . . . Suppé.
7. Fantasie ur „Hugenotterna“ . . . . . Meyerbeer.

**PAUS.**

8. Mandolinen-Polka . . . . . Dezormes.
9. Bröllopet på Ulfåsa . . . . . Södermann.
10. Wintergartensterne, vals . . . . . Kersten.
11. A. B. C.-Potpourri . . . . . Kral.

1. Aida. 2. Barber. 3. Cagliostro. 4. Dönorsb. 5. Ernant.  
6. Fattinza. 7. Gjeulle Girofla. 8. Hanyadi. 9. Ika. 10. Kohlsers.  
11. Lohengrin. 12. Mignon. 13. Nachtlager. 14. Orpheus.  
15. Prophet. 16. Guitarraspieler. 17. Robert d. Teufel. 18. Som  
mernachtstraum. 19. Tannhäuser. 20. Undine. 21. Viellteschen.  
22. Wanda. 23. X. 24. Ylona. 25. Zampa.

12. Militärisch, Polka . . . . . Ziehrer.
13. O dyra Margaretha, sång . . . . . Kühn.
14. Kapp-snabbar, galopp . . . . . Fahrbach.

**Illustration 1:** Concert program for I. C. Schwartz's Viennese Ladies' Orchestra (Hotel Kämp, Helsinki, published in *Program-bladet* 17.1.1896 (no 60) p. 3)



**Map 1:** Destinations of 48 ladies' orchestras (*Der Artist* 1892, nodes sized to match the number of visits)

## NUPPU KOIVISTO

NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS IN EUROPE, 1870–1918



**Map 2:** Itineraries of 48 ladies' orchestras (*Der Artist* 1892)

**Table 1:** European cities visited by ladies' orchestras (*Der Artist* 1892)

City	Orchestras	Visits
Aachen	7	10
Altona	3	3
Amsterdam	1	1
Antwerp	2	3
Barmen	6	8
Bergen	1	1
Berlin	13	19
Bielefeld	2	2
Bochum	1	1
Bonn	1	2
Bordeaux	1	1
Bremen	2	2
Budapest	1	1
Bydgoszcz [Bromberg]	1	1
Cologne	6	6
Copenhagen	2	2
Cottbus	1	1
Daugavpils [Dünaburg]	1	1
Dortmund	3	4
Dresden	6	7
Duisburg	3	3
Düsseldorf	11	13
Elberfeld	1	1
Essen	3	3
Gdańsk [Danzig]	1	1
Hagen	2	2
Halberstadt	1	1
Halle	5	5
Hamburg	11	13

## NUPPU KOIVISTO

NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS IN EUROPE, 1870–1918

Hannover	6	6
Kiel	5	5
Koblenz	1	1
Krefeld	2	2
Leipzig	2	3
Liège [Lüttich]	1	1
Lille	3	3
London	1	1
Luxemburg	1	1
Magdeburg	8	8
Mannheim	1	1
Mülheim	1	1
Mönchengladbach	2	3
Nantes	1	1
Neuss	1	1
Paris	1	1
Posen	1	1
Prisečnice [Pressnitz]	4	5
Riga	1	1
Rostock	1	1
Rotterdam	2	2
St. Petersburg	1	1
Stettin	1	1
Thessaloniki	1	1
Trouville	1	1
Valencia	1	1
Wetter	1	1
Vilnius	1	1
Witten	1	1
Vlissingen	1	1
Wrocław [Breslau]	1	1



**Table 2:** Ladies orchestras in *Der Artist's* address lists (1892)<sup>8</sup>

Name
Osterreich. Damen-Orchester (dir. Franz Bartl [Bärtl])
Damencapelle [A.] Boriska
I. Concert-Damen-Capelle „Humor“ (dir. L. Brumond)
Wiener Damen-Orchester (dir. Franz Bärtl)
Österreichische Damenkapelle I. Ranges (dir. K. Dittl)
Ungarische Damen-Capelle M. Ehall-Rollinger
Original Krakauer Damencapelle Ehrlich
Original Wiener Damencapelle (dir. Henriette Fahrbach)
Original Wiener Damencapelle (dir. Henriette Fahrbach) [II]
Damencapelle Humor (dir. A. Fehnl)
Fellinghauer's Concert-Capelle
Damencapelle I. Ranges (dir. Joh. Fischer)
Damencapelle Josef Fischer
Damencapelle Flora
L'Orchestre des Dames francaises (dir. Mme Lena Forgues)
[Ungar.] Damencapelle Rákóczy (dir. Stephan Geyer [& Constantin Nicolis])
Hansa-Capelle, uniformirtes [sic] Damentrompetercorps
Grand Orchestre des Dames Hongroises (dir. Jos. Heisler)
[Carlsbader] Damencapelle (dir. Anton Huss)
Damen-Capelle F. Iser (dir. Frl O. Engelhardt)
Ungarische Damencapelle (Hegedüs Janka)
Kranl, Wiener Elite-Damen-Orch. [Elite Wiener Damenkapelle]
Damencapelle Adele Kullmann
1. Budapester Original ungarische National-Damen-Capelle [1. Budapester Original-Zigeuner-Mädchen] (Hegedüs Lipót)
Steyerische Mädchentruppe Gisela [Streichorchester] / I. Steirische Damencapelle Gisela (dir. [D.] Ludwig)
Malakoff, russ. Damencapelle
Erste Oesterr. Damenorchester (dir. Jos. Mann)

<sup>8</sup> I have tried to preserve the original spelling and orthography as much as possible. All variations or additions in the orchestras' names have been marked in square brackets.

**NUPPU KOIVISTO**

NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS IN EUROPE, 1870–1918

Damen-Capelle Flora (dir. Robert Mewes)
Polnische Concertcapelle (dir. Weni Nikovec [Mikovec])
Österreichische Damenkapelle (dir. J. Modell)
I. Carlsbader Damenkapelle (dir. Josef Panhans)
Adalb. Peinelt's Concert-Capelle [Isabella]
Österreichische Damencapelle Wiener Blut (dir. Josef Peinelt)
Wiener Schwalben [Original-Wiener-Damen-Orchester] (dir. Marie Pollak)
Oesterr. Damencapelle O. Puhl
Rauscher's Concert-Capelle (Leitung: Fr. Lucie Rauscher)
Schleswig Holsteinische Ensemble-Concert-Sänger-Gesellschaft und Damencapelle (dir. Fritz Rudolph)
Damencapelle [Concertcapelle] Flora (dir. Therese [Theresia] Rudolf)
Oesterr. Damencapelle (dir. Aadalb. Schlosser)
1. Wiener Damen-Capelle Leopold Schrenk
Oesterreichische Damencapelle (dir. Ed. Schüller)
Original Wiener Concert-Damen-Orchester J. C. Schwarz
Professor Joseph Seebold's Jungfrau-Capelle, Schweizer-Orchester und Gebirgssänger
Helgoländer Damen-Capelle (dir. Seeloff)
Wiener Damencapelle Seeloff
Damencapelle H. Skala
Oesterreichische Damencapelle (dir. Josef Tauber)
Damen-Capelle Wendisch
<b>In total: 48 orchestras</b>

## SOURCES

*Printed sources*

- Der Artist*, Vol. 1892. Bibliothek, Carl-von-Ossietzky Universität Oldenburg (signature F 61 mus 545 VT 0076).
- Program-bladet*, Vol. 1895–1901. National Library of Finland, Historiallinen sanomalehtikirjasto. [<https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu>]

*Internet databases and applications*

- Google Maps, application for creating customized maps. [<https://www.google.com/maps>].
- Instrumentalistinnen-Lexikon, Sophie-Drinker-Institut. [<https://www.sophie-drinker-institut.de/lexikon>].
- McVeigh, Simon. Calendar of London Concerts 1750–1800. Royal Holloway, University of London. [<http://research.gold.ac.uk/10342>]
- MuGi, Musik und Gender im Internet, Hochschule für Musik und Theater Hamburg. [<https://mugi.hfmt-hamburg.de>]
- Palladio visualization tool, University of Stanford. [<https://hdlab.stanford.edu/palladio>]

## LIST OF REFERENCES

- Babbe, Annkatrin (2011) “*Ein Orchester, wie es bisher in Europa noch nicht gesehen und gehört worden war*”: *Das “Erste Europäische Damenorchester” von Josephine Amann-Weinlich*. Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 8.. Oldenburg: BIS Verlag.
- Babbe, Annkatrin (2017) “Von Ort zu Ort. Reisenden Damenkapellen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.” In Christina Philipsen and Ute Omonsky (eds.), *Populares und Popularität in der Musik, XLII Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 6. bis 8. Mai 2016*. Michaelstein: Augsburg & Blankenburg.
- Bagge, Maren (2018) “‘am besten, wie Sie sehn, tut uns die Pfeife stehn’: Werbung und Inszenierungsstrategien von Damenensembles um 1900 auf Postkarten.” In Annette Kreuziger-Herr et al. (eds.) *Wege: Festschrift für Susanne Rode-Breymann*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Björkstrand, Carita (1999) *Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. PhD thesis. Turku: Åbo Akademi.
- Burdick, Anne (2012) *Digital Humanities*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Citron, Marcia J. (2000) *Gender and the Musical Canon*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Dolan, Jill (2012) *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2012.
- Everist, Mark and Fauser, Annegret (eds.) (2009) *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Chicago: University of Chicago Press.

## NUPPU KOIVISTO

NEW DATA, NEW METHODS? SOURCES ON LADIES' SALON ORCHESTRAS IN EUROPE, 1870–1918

- Fulcher, Jane F. (2013) "Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry." In Jane F. Fulcher (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- George-Graves, Nadine (2000) *The royalty of Negro vaudeville: the Whitman Sisters and the negotiation of race, gender and class in African American theater, 1900–1940*. New York: St. Martin's Press.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy: jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. PhD thesis. University of Helsinki.
- Kaufmann, Dorotea (1997) "... routinierte Trommlerin gesucht." *Musikerin in einer Damenkapelle zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*. Karben: CODA Musikservice und Verlag.
- Keil, Ulrike B. (1998) "Von Wandermusikanten zum Damenorchester: Professionelle Damenkapellen und Frauenorchester um die Jahrhundertwende." *Das Orchester* 46 (11): 18–25.
- Koivisto, Nuppu (2018) "'Wienin pääskysel' Pohjolassa: kansainvälisten naisorkesterien kiertueireitit ja ohjelmistot Suomen kaupungeissa 1890-luvulla." In Marko Lamberg et al. (eds.), *Satunnaisesti Suomessa*. Helsinki: SKS.
- Koivisto, Nuppu (2019, forthcoming) *Sähkövaloa, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja transnationaaliset varieteeverkostot Suomessa 1877–1916*. PhD thesis. University of Helsinki.
- Kolbe, Laura (2016) *Kämp – Hotelli ja sen kaupunki*. Helsinki: Kämp Oy.
- Kurkela, Vesa (2015) "Seriously Popular: Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in Late Nineteenth-Century Helsinki." In Vesa Kurkela and Markus Mantere (eds.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Farnham: Ashgate.
- Kurkela, Vesa (2017) "Suomen synty musiikkikulttuurissa. Orkesterimusiikki ja julkisuus Helsingissä 1860–1917." *Musiikki* 47 (1–2): 41–85.
- Kurkela, Vesa and Mantere, Markus (eds.) (2015) *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*. Farnham: Ashgate.
- Myers, Margaret (1993) *Blowing Her Own Trumpet: European Ladies' Orchestras & Other Woman Musicians 1870–1950 in Sweden*, PhD thesis, University of Gothenburg.
- Neuls-Bates, Carol (1987) "Women's Orchestras in the United States, 1925–1945." In Jane Bowers and Judith Tick (eds.), *Women Making Music: the Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1987.
- Reich, Nancy B. (1993) "Women as Musicians: A Question of Class." In Ruth Solie (ed.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Rode-Breymann, Susanne (2017) "Orte und Räume kulturellen Handels von Frauen." In Annette Kreuzziger-Herr and Katrin Losleben (eds.), *History/Herstory: Alternative Musikgeschichten*, Köln: Böhlau Verlag 2009.
- Tibbe, Monika (ed.) (2012) *Marie Stütz: Aufzeichnungen einer reisenden Musikerin. Quellentexte und Kommentare*, Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts 9. Oldenburg: BIS Verlag.
- Tibbe, Monika (2011) "Vom Erzgebirge über Konstantinopel nach Saigon – Marie Stütz und Ida Tschek." In Freia Hoffmann (ed.) *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts: Quellentexte, Biographien, Kommentare*, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*, London: Routledge.

Нупу Коивисто

НОВИ ПОДАЦИ, НОВЕ МЕТОДЕ? ГРАЂА О ЕВРОПСКИМ  
ЖЕНСКИМ ОРКЕСТРИМА, 1870–1918

(РЕЗИМЕ)

У овом тексту бавим се сложеним проблемима везаним за анализу историјских података о европским женским оркестрима, при чему користим примере из Финске с краја XIX века. Пошто су ови женски оркестри наступали у ресторанима и генерално имали лошу репутацију, извори из прве руке о њиховим активностима су некомплетни. Иако су о овој теми писале ауторке попут Маргарет Мајерс и Доротеје Кауфман пре двадесетак година, недавни пораст броја доступних дигитализованих извора и, последично, нова методолошка питања која овај материјал поставља, морају се пажљиво третирати. Како можемо да обрадимо ове изворе на релевантан начин у социоисторијском смислу и које врсте закључака можемо поуздано извући?

Наведена питања сагледана су из неколико различитих углова. Најпре, у овом чланку пружам детаљан осврт на грађу и изворе у вези са женским оркестрима. Даље, посебна пажња посвећена је међународним туристичким рутама и концертним програмима који досад нису били проучавани. Испитивањем два сета података изведених из грађе која се односи на ове теме, спроводим анализу употребе квантификованих и дигитализованих извора. Коначно, како оваквим изворима често недостаје лични печат писама и мемоара, разматрала сам и историографска питања у вези са класом и родом.

Мој кључни аргумент јесте да би, у случају женских оркестара, анализа нових материјала и представљених метода могла имати користи од комбинације више различитих приступа из области дигиталне хуманистике, родне историје и друштвене историје. Ова тачка гледишта може да понуди занимљиве и социоисторијски осетљиве перспективе, како за историчаре популарне музике, тако и за историчаре рода који раде са квантитативним доказима. Штавише, нови приступи могу понудити научницима нове алате за бављење централним историографским питањима која се односе на музику, пол и социјалну класу.

Кључне речи: женски оркестри, дигитална хуманистика, родна историја, музика у деветнаестом веку

# MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL INSTITUTION

---

*Derek B. Scott*<sup>1</sup>

Professor of Critical Musicology, University of Leeds, United Kingdom

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

The music hall in late nineteenth-century Britain offers an example of a cultural institution in which legal measures, in-house regulations, and unscripted codes of behaviour all come into play. At times, the performers or audience were under coercion to act in a certain way, but at other times constraints on behaviour were more indirect, because the music hall created common understanding of what was acceptable or respectable. There is, however, a further complication to consider: sometimes insider notions of what is normative or appropriate come into conflict with outsider concerns about music-hall behaviour. These various pressures are examined in the context of rowdiness, drunkenness, obscenity, and prostitution, and conflicts that result when internal institutional notions of what is normative or appropriate come into conflict with external social anxieties.

**KEYWORDS:** Institutionalism, Music Hall, drink, sexual innuendo, prostitution

The new institutionalism in sociological analysis of organizations strives not only to reveal the way human beings are under obligations to comply with rules and regulations, but also to show how an institution encourages actions that appear to be voluntary, self-governing, or taken for granted. The music hall in nineteenth-century Britain offers an example of a cultural institution that was governed by legal measures and in-house regulations, but in which unscripted codes of behaviour also came into play. Its organizational dynamics, its routines, classifications, and ambiguous goals, make it a ripe subject for an investigation guided by the shifts in emphases that have characterized the methodology of new institutional research (see Powell and Di Maggio, 1991: 13). At times, the performers or audience were under coercion to act in a certain way,

<sup>1</sup> D.Scott@leeds.ac.uk

but at other times constraints on behaviour were more indirect, because the music hall created common understanding of what was acceptable or respectable. There is, however, a further complication to consider: sometimes insider notions of what is normative or appropriate come into conflict with outsider concerns about music-hall behaviour. These various pressures are examined in the context of rowdiness, drunkenness, obscenity, prostitution, and aggressive nationalism.

The UK's Theatres Act of 1843 (which lasted until 1968) allowed magistrates to grant licences for popular entertainments, such as those that took place in saloons and pubs. Those entertainments developed into music hall. The Lord Chamberlain, however, retained control of theatres of spoken drama, and continued to censor plays before their production. Thus, it came about that some of the rules that music halls had to follow were not imposed primarily for moral reasons or for reasons linked to conventional ideas of criminality. For example, it was a contentious issue how long a sketch could be in a venue licenced as a music hall or theatre of varieties, rather than a legitimate theatre. The spoken drama was prohibited at music halls, because the legitimate theatre was its home. A problem arose in the 1880s, however, about the duration a comic sketch might have before it was considered a play. Sketches were becoming longer, but overstepping the mark was by consensus rather than a law demanding strictly that a sketch should not exceed a duration of ten minutes. However, although stretching a sketch to fifteen minutes might be tolerated, this flexible attitude was being severely tested in the 1890s, as sketches began to expand further. The problem was not resolved until 1912, when the Lord Chamberlain insisted that, for every sketch, there must be six other variety turns on the bill (see Russell 1996: 69).

Outsider concerns about the morality of the halls were strongly expressed in the 1890s by Mrs Ormiston Chant and others, who were scornfully labelled "prudes on the prowl," a phrase coined by Clement Scott of the *Daily Telegraph* (Short 1951: 212). The Empire Theatre of Varieties in Leicester Square had a spacious promenade at the back of the dress circle which, in the 1890s, became a focus of moral anxiety about prostitutes and young men of the town. Mrs Chant and her friends opposed the Empire Theatre's licence on the grounds that this part of the theatre "was a rendezvous for the purposes of solicitation by women of an improper character" (Stuart and Park 1895: 194). A screen was erected to allay some of these concerns, but it was torn down by a group of young men and deposited in pieces outside the theatre. It should not be casually assumed that those responsible for this action were members of a disaffected working class; Winston Churchill, who had been born into the aristocratic family of the Dukes of Marlborough, was among them (Short 1951: 212).

Changes took place in the auditoriums of music halls, and had an influence on the behaviour of patrons. Figure 1 shows the interior of the Oxford around 1870, with its apse stage (one that resembles a chapel).<sup>2</sup>

2 London Theatre Museum collection (wrongly dated as c.1875). Public Domain. <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19934650>>.

**DEREK B. SCOTT**

MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL INSTITUTION

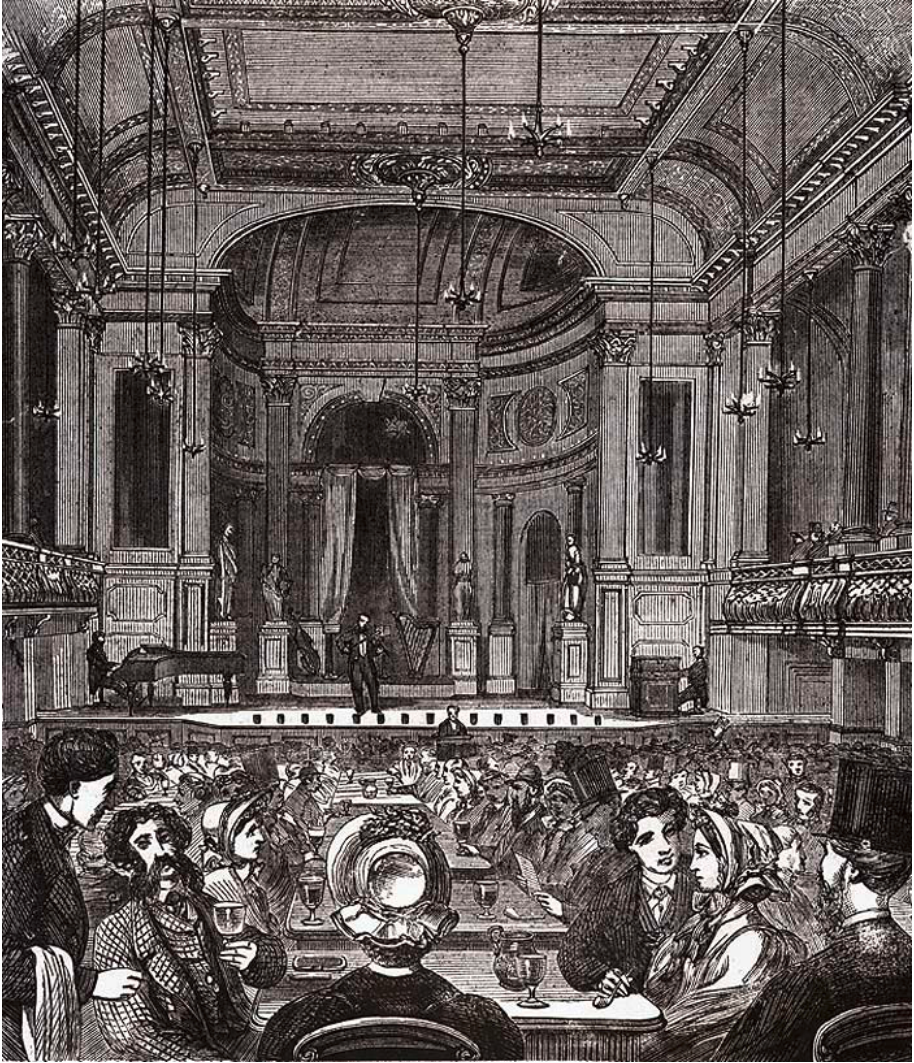


Figure 1: Oxford Music Hall, London, c. 1870



When it was rebuilt following a fire in November 1872, it acquired a proscenium, which created its typical window around the stage. The most significant change, however, was that benches replaced the tables and chairs in the auditoria. In Figure 1, people can be seen eating, drinking, chatting, and even ignoring what is happening on stage, but this now became more difficult. The next step in changing behaviour was to come about when London County Council, which had regulatory responsibility for the halls, began to refuse licences for the consumption of alcoholic drinks in the auditorium of newly built music halls.

That was part of a new phase of music hall development that took place in the 1880s and 1890s, as they were turned into theatres of variety. Cultural historian Dave Russell stresses that this change “was not the result of a coherent, planned strategy; individual managers and owners utilized numerous approaches” (1996: 61). Among the external influences on change were increases in disposable income, and increased desire on the part of women to attend theatrical performances. In the 1890s, the entrepreneur-manager George Edwardes had promoted a new genre of musical comedy that was attractive to women who would have harboured doubts about the respectability of music halls. There were legal pressures towards change, too, especially when London County Council showed growing reluctance to grant drink licences in the 1890s. In that decade, Russell estimates that drink sales brought in 15% to 20% of the total takings (1996: 62).

There is also a need to consider that the regulatory framework and practices of institutions change over time in response to competition from other institutions. Where music hall is concerned, such changes were brought about by competition in the entertainment business. The appeal of the newer style of variety entertainment that catered for family audiences in the later nineteenth century led to the “continuous show,” in which one performer followed on from another performer without the need for a chairman to make announcements, or maintain order when audience noise increased during the breaks between ‘turns’.

All these factors were drivers for change, although attention has tended to focus on the moral agendas of Oswald Stoll and Edward Moss who formed a business partnership in 1898, and, by 1905, controlled thirty-seven variety theatres in cities throughout the UK. These were commonly referred to as the Moss Empires, since they almost all had “Empire” in their name. The dominance of the singer—especially, the comic singer—began to weaken in the two closing decades of the nineteenth century, as the programme incorporated more diversity of performance (see Tables 1 and 2).<sup>3</sup> That, of course, is the very meaning of “variety theatre.”

3 Table 1 is drawn from a programme reproduced in Short, 1951: 229. Table 2 is drawn from a playbill reproduced on the Arthur Lloyd web pages: <<http://www.arthurlloyd.co.uk/Tivoli/TivoliTheatre-Programme.htm>>.

**DEREK B. SCOTT****MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL INSTITUTION****Table 1:** Music hall programme from the Oxford Music Hall, 18 September 1893

1	Overture	By the Band "Electric," J. Wosswick
2	Miss Winifred Johnson	Banjoist & Dancer
3	Mr. Tom Leamore	Comedian
4	Mr. Will Evans and Miss Ada Luxmore	Eccentric Instrumentalists
5	Miss Ada Lundberg	Comedienne
6	Miss Flo Hastings	Serio Comic
7	Mr. Sam Redfern	Negro Comedian
8	Miss Kate James	Comedienne
9	Miss Lucy Clarke	Ballad Vocalist
10	The Bros. Horn	In their Boxing Sketch
11	Miss Florrie Gallimore	Serio Comic
12	Mr. Harry Atkinson	The Australian Orpheus
13	Mr. R. G. Knowles	Comedian
14	Miss Minnie Cunningham	Serio Comic & Dancer
15	Mr. Leo Stormont	Baritone Vocalist
16	Miss Nellie Navette	Serio Comic & Dancer
17	Mr Charles Godfrey	Comedian
18	Miss Fannie Leslie	Burlesque Artist
19	Mr. Dan Leno	Comedian
20	Miss Marie Lloyd	Comedienne
21	Miss Jenny Valmore	Serio Comic
22	Mr. Arthur Rigby	Comedian

**Table 2.** Tivoli Music Hall on the Strand, programme for 2.30 Saturday matinee, 30 December 1893

1	Overture, "Tivoli Revels"	Angelo Asher
2	Little Chip	Comedian
3	Flo Gallimore	Comedienne
4	G. W. Kenway	Mimic
5	Bros. Horn	Boxing Sketch
6	Jenny Valmore	Serio-Comic
7	Dutch Daly	Comedian
8	Ada Lundberg	Comedienne
9	Harry Atkinson	The Australian Orpheus
10	Marie Le Blanc	Comedienne
11	The Three Delevines	In their Satanic Gambols
12	Minnie Cunningham	Serio & Dancer
13	G. W. Hunter	Comedian
14	Howard Reynolds	Cornet Soloist
15	"Mahomet"	The educated Talking and Thought-Reading Horse.
16	Tom White's Arabs	[Horses]
17	Kate James	Comedienne
18	F. H. Celli	Baritone Vocalist
19	Nellie Navette	Serio-Comic & Dancer
20	Sam Redfern	The Black Philosopher
21	The Kellinos	In their Risley Act
22	Evans and Luxmore	Musical Eccentrics

## DEREK B. SCOTT

## MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL INSTITUTION

The subject position of music halls and cafés-concerts was that of the upper-working-class or lower-middle-class male. Even the large Queen's Music Hall, situated in solidly working-class Poplar, assumed the audience would share the values of those social groups. Matthew Hanly, a representative of the London United Workmen's Committee (established in 1878), informed a Parliamentary Select Committee that the music halls in the East End and south east of London (home to a population of two million) were "considered the great entertainment of the working man and his family." He gave the example of the Queen's music hall at Poplar, and then added, "at the present time music halls have reached a very high state of morality, and can compare very favourably with the theatres" (*Minutes of Evidence*, 1892: 327). The performers themselves were of a mixed class background: of the *lions comiques* in London, for example, George Leybourne had been a mechanic and the Great MacDermott a bricklayer, but the Great Vance was formerly a solicitor's clerk. The toff or "swell" character of the 1860s appealed to socially aspiring lower-middle-class males. Leybourne, the most acclaimed of the swells, was given a contract in 1868, at the height of his success with the song "Champagne Charlie" (Fig. 2) requiring that he continued his swell persona off stage (Bailey 1986: 50–51, and 1998: 102–104). The swell, however, is double-coded: he might inscribe admiration for wealth and status, but he subverts bourgeois values in celebrating excess and idleness ("A noise all night, in bed all day and swimming in Champagne," boasts Charlie). In London, the socially-mixed music halls were in the center and attracted bohemian types from the beginning; the working-class halls were in the East End and south London.



Figure 2: Sheet music title-page depicting George Leybourne as "Champagne Charlie."

In London, attempts were made to control rowdy behaviour in music halls, although Peter Bailey observes that magistrates were generally tolerant to the halls unless they were “under pressure from reform lobbies” (1987: 157). Concern about prostitution in theatres and music halls grew in the second half of the century (Kift, 1996: 136–39, and Höher, 1986: 74–75). The music hall was especially disliked by some sections of “respectable” society, not just because of the availability of alcohol there, but because alcohol was also celebrated in song (hence, there were attempts to create “coffee music halls”). At one social level could be found Cockney costermonger characters such as Bessie Bellwood calling for her pint of stout (“What Cheer, ’Ria,” 1885), or Gus Elen yearning constantly for half pints of ale (“Arf a Pint of Ale,” 1905), and, at another, dandy characters George Leybourne and Alfred Vance praising, respectively, champagne from Moët (“Champagne Charlie,” 1866) and from Cliquot (“Cliquot,” 1870).

The music hall audience in London, however, defended its values and behavior when the law was used in a repressive manner, turning up in large numbers at the halls, at law courts and licensing sessions, and writing letters and petitions (Kift, 1996: 183). Indeed, when morality-campaigner Laura Ormiston Chant initiated action in 1894 against the Empire Theatre of Varieties, Leicester Square, claiming that prostitutes frequented its promenade, there was even middle-class resentment. It is a case that challenges the usual assumption of Victorian prudery.

Neglected in the above account of music-hall morality is the wholesome presence of entertainers like Harry Clifton and Felix McGlennon who prided themselves on their impeccable repertoire. Moreover, despite the variety of music-hall audiences, and despite the presence at times of subversive elements in the entertainment provided, it must be stressed again that the values most commonly upheld were bourgeois in character. This does not mean that the London bourgeoisie were unanimously in an insistence on moral propriety. Edward Pigott, Examiner of Stage Plays for the Lord Chamberlain, informed the Select Committee on Theatres and Places of Entertainment in 1892, “generally, it is towards the West End of the town, and amongst richer, idler, and more fashionable audiences that a famished manager would prefer to seek in scandal and indecency the means of replenishing an exhausted treasury” (*Minutes of Evidence*, 1892: 330).

The clearest example of coercive control is censorship. Censorship of British music-hall songs was a responsibility given, in the first instance, to the managers. A contract offered to performers at Collins’s Music Hall, Islington Green, required them to present any new song to the management for approval seven days before it was to be sung, and anyone “giving expression to any vulgarity” on stage was subject to instant dismissal.<sup>4</sup> Similar rules applied at the Middlesex Music Hall. In 1871, the Middlesex magistrates temporarily closed down the Alhambra Music Hall in Leicester Square after a high-kicking routine performed by a dancer outraged decency (while delighting most of the audience). The young woman responsible for the performance was immediately engaged at the Philharmonic Music Hall in Islington. The manager of that esta-

4 Contract reproduced in Appendix 4 of *Minutes of Evidence* taken before the Select Committee on Theatres and Places of Entertainment, 1892, 441.

blishment, Charles Morton, who had been fined for presenting spoken plays in the past had managed to obtain a full theatre licence and, therefore, his premises came under the jurisdiction of the Lord Chamberlain's Office. As a consequence, 'that wicked, wicked dance was danced every night' (Soldene 1897: 95). The lesson was learnt by the Alhambra and, when it was rebuilt after a fire in 1882, it re-opened with a theatre licence. That meant it could continue to offer variety performance, but, as a legitimate theatre, it was not allowed to sell drinks in the auditorium. After the passing of the Local Government Act in 1888, London County Council (LCC) became responsible for regulating and licensing music halls, meaning that, should a manager fail to restrain indecent performers, then the LCC could step in and, if deemed necessary, withdraw the hall's licence, thereby putting all its related staff out of work.

The music halls were diligently policed, and the law was sometimes used harshly. A hall could be closed if single women were seen entering without men, the assumption being that they were looking for business as prostitutes. Yet, it was more difficult to use the law to enforce moral rectitude where songs were concerned. The saucy song with a sexual theme was part of music hall from its beginnings. The difficulty for censorship was that "suggestiveness" was something difficult to pinpoint or prove. In "Jones's Sister" (c. 1865), the singer makes the mistake of courting his friend's wife under the impression, that she is his friend's sister. Since she makes no attempt to correct the mistake, this might be thought a song about licentious behaviour, or, it might be believed that she merely enjoys the flattery of his attentions. As another example, consider a song written, composed and sung by the *lion comique* Arthur Lloyd, a song whose title is still a well-known saying today, "It's Naughty but It's Nice" (1873). Here is a sample:

I kiss'd her two times on the cheek,  
I would have kiss'd her thrice,  
But I whisper'd, ain't it naughty?  
She said, Yes, but it's so nice.

The words are innocent enough, but the implication that naughtiness is nice brings with it a sense of moral danger. Another song plays upon fears of a moral threat to women and girls of respectable families. What men could pose a seductive danger in the hallowed middle-class home? For one, the piano tuner. We can only speculate about the parental reaction to the chorus of "The Tuner's Oppor-tuner-ty" (1879).

At first he'd tune it gently, then he'd tune it strong,  
Then he'd touch a short note, then he'd run along,  
Then he'd go with a vengeance, enough to break the key,  
At last he tuned when'er he got an opportunity.

Censorship was also blunt weapon when deployed against certain performers, and it is here that we find the more indirect forms of institutional constraints on behaviour coming into play. The music-hall audience had a common understanding of what was acceptable and what was obscene. The institution created common under-

DEREK B. SCOTT

MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL INSTITUTION

standings and normative obligations. Obscenity might have been tolerated on the make-shift stages of the “Penny Gaff,” but not in the music hall, and compliance in this matter was assured because obscene behaviour was something that was not even conceived of in this context. It furnishes an example of the kind of compliance without direct constraint that Richard W. Scott sees occurring in those circumstances where alternative behavior is unthinkable (2014: 68). In the music hall, it was innuendo that appealed to a knowing audience, not outright crudity.

The difficulty for the law was that suggestiveness was something awkward to pinpoint or prove, and I’ll end with some examples. There is no doubt, for example, that it was the *way* Marie Lloyd performed that had such an impact on her audience—the lack of bodily discipline seen in the gestures, winks, and knowing smiles that she employed to lend suggestiveness to apparently innocent music hall songs, like “What’s That For, Eh?” (Fig. 3).

This Song may be Sung in Public, without Fee or License, Except at Theatres & Music Halls.

ALSO KNOWN AS JOHNNY JONES.

**WHAT'S THAT FOR, EH?**

CHORUS —  
 "What's that for, eh? oh! tell me, Ma—  
 If you want tell me, I'll ask Pa.  
 But Ma said Eh, it's nothing but your raw—  
 Well, I've ask'd Johnny Jones, see!"

**'SO I KNOW NOW.'**

Written by  
**W. T. LYTTON,**  
 Composed by  
**GEO. LE BRUNN.**



SUNG BY  
**MISS MARIE LLOYD.**

LONDON FRANCIS DAY & HUNTER, 195 OXFORD STREET, W. Price 4/6.  
 Publishers of Smallwood's Celebrated Family Song Book. Continental 55, Mark Lane, E.C. 3, E.C.  
 NEW YORK: T. B. HARMS & C. 35 EAST 22<sup>ND</sup> STREET.  
 Copyright, 1892, by Francis Day & Hunter, Ltd. All Rights Reserved.

Figure 3: “What’s That For, Eh?” Words by W. T. Lytton, music by G. Le Brunn (London: Francis, Day & Hunter, 1892).



Marie Lloyd sang this song at the Oxford, and it was the subject of a complaint at a meeting of the London County Council in October 1896 (Pennybacker, 1986, 131). However, Marie Lloyd constantly found ways to evade censorship, even when it was clear that she was overstepping the mark. The device of innuendo is found in many of her best-known songs, such as “A Little of What You Fancy Does You Good” (1915) and “When I Take My Morning Promenade” (1910). In the latter, she concedes that her dress shows her shape just a little bit, but that’s “the little bit the boys admire.” Her song, “Twiggy Voo?” (1892), is entirely about the role of innuendo in its diverse social contexts. She often signalled an innuendo with a wink of the eye, and sings about that stratagem in “The Twiddly Wink” (1912).

What does it mean? Don't know. Do you?  
Still it's wonderful what a wonderful lot  
The twiddly wink can do

Some of her songs built on innuendo now require a little information to be given beforehand. It was common for prostitutes to avoid entrapment by police officers by using railway metaphors. Wondering how far a client wants to go, could easily be converted into talk about whether you want to get off a one railway station or another further down the line. In the song “Oh, Mr Porter” (1892) she sings of being taken on to Crewe when she meant to get off at Birmingham. When Marie Lloyd sang songs about the railways, it was never quite what it seemed. One of Lloyd’s songs told of a young woman with no experience of the railways, and contained the line: “She’d never had her ticket punched before” (“What Did She Know about Railways?”). The moral outrage felt by some people can easily be imagined, but it is far more difficult to say what they could have done about it. The words are absolutely harmless, and she would have argued—she always did—that those who protested about the vulgarity of her songs merely made their own filthy minds known to the public.

Marie Lloyd’s career illustrates the complex manner in which institutional power operated directly and indirectly. She achieved the highest stardom in the institution of music hall, and she may have seemed to have succeeded in always having her own way. However, when a shift in the institution’s quest for respectability led to the production of the very first Royal Variety Show in 1912, with royalty present, she was denied the opportunity to perform. Yet, saucy songs, of varying degrees of vulgarity, had continued unabated in the Edwardian music hall, an example being “Has Anybody Seen My Tiddler?” (1910). Royal Variety Shows were not going to put a stop to something so characteristic of the music hall. Indeed, such songs clearly informed the repertoire of later variety artists like George Formby, whose father (of the same name) was a music hall entertainer.

## DEREK B. SCOTT

MUSIC HALL: REGULATIONS AND BEHAVIOUR IN A BRITISH CULTURAL INSTITUTION

## LIST OF REFERENCES

- Bailey, Peter. 1986. "Champagne Charlie: Performance and Ideology in the Music Hall Swell Song." In Jacqueline S. Bratton, ed., *Music Hall: Performance and Style*. Milton Keynes: Open University Press. 49–69.
- Bailey, Peter. 1987. *Leisure and Class in Victorian England: Rational Recreation and the Contest for Control, 1830–1885*. London: Methuen, 1987. (Originally published by Routledge and Kegan Paul, 1978).
- Bailey, Peter. 1998. *Popular Culture and Performance in the Victorian City*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Höher, Dagmar. 1986. "The Composition of Music Hall Audiences." In Peter Bailey, ed., *Music Hall: The Business of Pleasure*. Milton Keynes: Open University Press. 73–92.
- Kift, Dagmar. 1996. *The Victorian Music Hall: Culture, Class and Conflict*. Trans. Roy Kift. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. (Originally published as *Arbeiterkultur im gesellschaftlichen Konflikt: die englische Music Hall im 19. Jahrhundert*. Essen: Klartext Verlag, 1991.)
- Minutes of Evidence*. 1892. Taken before the Select Committee on Theatres and Places of Entertainment. London: Eyre & Spottiswoode for HMSO.
- Pennybacker, Susan. 1986. "'It was not what she said, but the way in which she said it': The London County Council and the Music Hall." In Peter Bailey, ed., *Music Hall: The Business of Pleasure*. Milton Keynes: Open University Press. 118–40.
- Powell, Walter W., and Paul J. Di Maggio, eds. 1991. *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Russell, Dave. 1996. "Varieties of Life: The Making of the Edwardian Music Hall." In M. R. Booth and J. H. Kaplan, eds, *The Edwardian Theatre: Essays on Performance and the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press. 61–85.
- Scott, Richard W. 2014. *Institutions and Organizations: Ideas, Interests, and Identities*. Thousand Oaks, CA: Sage, 4th ed.
- Short, Ernest Henry. 1951. *Sixty Years of Theatre*. London: Eyre & Spottiswoode.
- Soldene, Emily. 1897. *My Theatrical and Musical Recollections*. London: Downey.
- Stuart, Charles Douglas and A.J. Park. 1895. *The Variety Stage: A History of the Music Halls from the Earliest Period to the Present Time*. London: T. Fisher Unwin.

## SONGS CITED

- A Little of What You Fancy Does You Good. Words by Fred W. Leigh, music by George Arthurs. London: Francis, Day & Hunter, 1915.
- 'Arf a Pint of Ale. Words and music by Charles Tempest, London: Darewski, 1905.
- Champagne Charlie. Words by George Leybourne, music by Alfred Lee. London: Charles Sheard, 1867.
- Cliquot. Words by Frank W. Green, music by J. Riviere. London, 1870.
- Has Anybody Seen My Tiddler? Words by J. Mills, music by Frank W. Carter. London: Feldman, 1910.

- It's Naughty but It's Nice. Written and composed by Arthur Lloyd. London: D'Alcorn, 1873.
- Jones's Sister. Written and composed by Harry Sydney. London: D'Alcorn, c. 1865
- Oh, Mr Porter. Words by Thomas Le Brunn, music by George Le Brunn. London: Francis, Day & Hunter, 1892.
- The Tuner's Oppor-tuner-ty. Words by H. Adams, music by Frederick Coyne. London: Howard, 1879.
- The Twiddly Wink. Words by Fred W. Leigh, music by Orlando Powell. London: Francis, Day & Hunter, 1912.
- Twiggy Voo? Words by Richard Morton, music by George Le Brunn. London: Francis, Day & Hunter, 1892.
- What Cheer, 'Ria. Words by Bessie Bellwood, music by Will Herbert. London: Hopwood & Crew, 1887.
- What Did She Know about Railways? (She'd Never Had Her Ticket Punched Before). Words by C.G. Coates, music by Bennet Scott. London, n.d.
- What's That For, Eh? Words by W. T. Lytton, music by George Le Brunn. London: Francis, Day & Hunter, 1892.
- When I Take My Morning Promenade (Do You Think My Dress Is a Little Bit?). Words by Arthur J. Mills, music by Bennett Scott. London: Star Music Publishing, 1910.

## ДЕРЕК Б. СКОТ

### МЈУЗИК-ХОЛ: ПРОПИСИ И ПОНАШАЊЕ У БРИТАНСКОЈ КУЛТУРНОЈ ИНСТИТУЦИЈИ

#### (РЕЗИМЕ)

Мјузик-хол у Великој Британији с краја XIX века представља пример културне институције у којој се преплићу законске одредбе, интерни прописи и неписана правила понашања. Понекад су извођачи или публика били присиљени да се понашају на одређени начин, али у неким другим случајевима ограничења у односу на понашање била су индиректнија, јер је у оквирима мјузик-хол постојало прећутно заједничко разумевање онога што је прихватљиво или достојанствено. Међутим, ситуацију компликује још једна околност коју треба узети у обзир: наиме, понекад су се интерни ставови о томе шта је нормирано или прикладно сукобљавали са забринутостима спољашњих посматрача у вези са понашањем у мјузик-холу. Ове различите врсте притисака истражујемо у светлу метежа, пијанства, опсценог понашања и проституције, као и конфликта који настају када унутрашње институционализовано схватање онога што је нормирано или прикладно дође у сукоб са спољашњим друштвеним анксиозностима.

Кључне речи: институционализација, мјузик хол, алкохол, сексуална провокација, проституција

# BALTIC MUSICOLOGICAL CONFERENCES: NATIONAL MUSIC HISTORIOGRAPHIES AND TRANSNATIONALISM\*

---

*Rūta Stanevičiūtė*<sup>1</sup>

Professor of Music History, Lithuanian Academy of Music and Theatre,  
Vilnius, Lithuania

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

The article explores the Baltic musicological conferences as a non-hierarchical network and its role and meaning in the changing political and cultural contexts. Starting from 1967, when the first conference took place, the annual meetings of the Baltic musicologists soon became a transnational space for the professional exchange and crosscultural discussion. Based on the results and the impact of cooperation between musicologists of neighbouring countries, the Soviet formation of the national history writing and the development of the Baltic musicological comparativism is discussed, given the political and cultural factors of these changes. The theoretical foundations and cultural aspirations of the concept of national music historiography by Vytautas Landsbergis is highlighted as representative example of the national self-confidence in Lithuanian musicology during the Soviet period.

**KEYWORDS:** Baltic musicological conferences, Lithuanian musicology, national music history writing, transnationalism, comparative music study, Vytautas Landsbergis

\* This article was written as a part of the project *Music of Change: Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music Before and After 1989* (Nr. P-LL-18-213), funded by the National Science Centre (Poland) and Lithuanian Research Council (Lithuania).

<sup>1</sup> ruta.staneviciute@gmail.com

## INTRODUCTION

For decades, the canons of national music historiography – especially in the so-called peripheral countries – have been dominated by a research paradigm of advance of national music culture. Recent paradigmatic shifts in historiography as well as in the humanities at large, including numerous turns (e.g. material, transnational, diasporic, global, affective, etc.) coincided with the epistemic crisis in national history writing. This relates to the current position of national music histories within post-national historiography, which might be primarily associated with two directions: critical re-assessment of the canons of the national music history in relation to the theory of nationalism or illumination of muted transnational elements in national music traditions.

The transnational perspective encourages both the detection of elements that may have been not assimilated or have been marginalised as part of national music and the exploration of the impact of cultural comparativism in the formation of national historiographies of music. Even though transnational processes are most frequently associated with the expansion of globalisation, according to Steven Vertovec, cross-border relationships, patterns of exchange, affiliations, and social formations are not a new phenomenon, thus transnationalism is even earlier than "nation" (Vertovec 2009: 3). Likewise, transnational music practices have inevitably left a deep imprint on the formation and development of national music cultures. A typical example is national music education institutions: particularly in smaller countries, they formed in the period of the international standardisation of music education, taking over the values and standards established in such cosmopolitan music centres as Paris, Vienna, Berlin, St. Petersburg, or other music metropolises having emerged as early as in the 18th–19th centuries. Here, just as in other fields of musical culture (e.g., composition, performance, musicology, music criticism, etc.), we are facing the transfer of the practices of one cultural milieu to another. In the attempts to find out how the process of transfer was proceeding, traditional comparativism studied in depth the similarities and differences of interacting cultures. The contemporary transnational turn, on the contrary, promotes attention to trends of a different character. On the one hand, it becomes important to study the process of change when the norms and representation of one culture are transferred to the context of another culture. On the other hand, the process is believed to usually be not one-way, which makes it possible to highlight the histories of cultural tangles. The concept of entangled history, or *histoire croisée*, proposed by Michael Werner and Bénédicte Zimmermann, points to another category important for transnationalism, i.e. that of a network (Cf. Werner and Zimmermann 2006). From the viewpoint of the researchers on transnationalism, it is the network as a complex system of interactions that is the central category „to the analysis of transnational social formations [that] are structures or systems of relationships” (Vertovec 2009: 4).

Lately the concept of network interaction has spread in the studies of social and cultural processes in the USSR. Such an approach deepened the understanding

of the structure of the Soviet society through the dissociation from the concept of hierarchised society, formed by the totalitarianism theories of the Cold War period. The change in the approach simultaneously gave special prominence to the phenomenon of informal networking by opening its impact on diverse social and cultural practices.<sup>2</sup> However, the said approach was mainly used for the studies of the formation and development of local social and cultural networks in the USSR, while transnational processes less frequently came into focus of the research on that kind of themes.<sup>3</sup>

A transnational dimension was undoubtedly characteristic of the field of Soviet musicology. In it, we can identify hierarchical relationships, based on the official ideology of internationalism and developed from the centre to the periphery, and horizontal relationships forged between musicological organisations and individual musicologists either in the Soviet republics or stretching beyond the Iron Curtain.<sup>4</sup> A vivid example of such a transnational interaction was the Baltic musicological conferences launched in 1967 as an interinstitutional musicological research network of three Soviet republics, Lithuania, Latvia, and Estonia. The conferences were launched simultaneously with the formation of the national canons of music historiography in those countries. In this context, it is important to find out the significance of transnational cooperation for the writing of the history of national music in the Soviet era, and at the same time to see whether the transnational network of conferences had an impact on the comparative studies in the Baltic region.

### FOUNDING OF THE BALTIC MUSICOLOGICAL CONFERENCES: FROM OFFICIAL RELATIONSHIPS TO AN INFORMAL NETWORK

Like most of the Soviet cultural cooperation initiatives of a similar character, the Baltic musicological conferences were initiated as regional forums of the official culture. In the musicological conferences of three Baltic states, i.e. Lithuania, Latvia, and Estonia, first launched in 1967, science and politics intertwined from the very start. Officially, the first conference was dedicated to the 50th anniversary of the October Revolution. On 26–29 September 1967, in the capitals of the three Soviet republics – Vilnius, Riga, and Tallinn – influential official figures, musicologists Juozas Gaudrimas, Jēkabs Vitoļņš, and Avo Hirvesoo gave the same presentations, while the concert programmes

2 In Lithuania, the most significant study on this topic is conducted recently by a team of researchers led by Ainė Ramonaitė. See Ramonaitė 2015.

3 The rare exception in the field of musicology is the publications by Peter J. Schmelz on transnational informal networking between Russian, Ukrainian and German musicians. For more see Schmelz 2015.

4 For example, the horizontal relationships between Russian and Lithuanian musicologists which transformed into informal networking during late Soviet period have been analysed in article by Gražina Daunoravičienė (2017).

consisted of symphonic and chamber compositions of Estonian, Latvian, and Lithuanian composers. However, even then, the organisers and participants of the conferences unofficially, in private conversations, remembered the interrupted prewar tradition of cooperation of the musicians of the Baltic states – the meetings of the Baltic musicians in Kaunas in 1939 and in Tallinn in 1940 that had set an example for the conferences. Latvian musicologist Arnolds Klotiņš, one of the most active members of the Baltic meetings, recalls the atmosphere of the 1967 conference: “At our founding conference no one mentioned these events of 1940, few even knew of them. But the formal nod to the founding of soviet rule ensured that our conferences would not be found guilty of that which the Russian soviet rule hated with biblical hatred – namely, the cultivation of Baltic unity. By flirting with the devil we actually invited Beelzebub again into our home, but this time – to our advantage. A paradox.” (Klotiņš 2007: 98).

The 1967 conference was the only one to be held in all capital cities of the Baltic republics. The subsequent conferences were in turn organised in the capital of each time different republic; later other cities were included as well. The musicological section of the composers’ union of the respective republic acted as a counsel for generating ideas, and then organising and implementing the entire event. Soon the conferences became thematic, addressing the matters relevant to the musicologists of all three Baltic republics.<sup>5</sup>

At the same time, the most important goals in the establishment of the Baltic musicological conferences were scientific exchange and professional development. As stated by Lithuanian musicologist Jūratė Burokaitė, “in the 1960s, the Baltic musicologists who attended the plenary sessions, congresses, and seminars for musical critics organised by the Soviet Composers’ Union, had limited opportunities to participate in discussions and voice their opinions. Secondly, a new generation of musicologists, educated at the local conservatories in Riga, Tallinn and Vilnius, was up and coming, with their first books being published and their candidate (a Soviet equivalent for PhD) dissertations defended, and establishing their careers as teachers, scholars, and critics. Observing this, their senior colleagues understood a necessity of regular meetings and closer cooperation between the nearest neighbours in order to stimulate the advancement of musical science, address the pressing issues of the day, and exchange experience as well as latest news.” (Burokaitė 2007: 83). From the historical perspective, those ideas presented in 2007 sound somewhat naive, especially on the limited opportunities to speak in the events held by the institutional Centre, however, it is certain that, as early as in the Soviet years, the Baltic musicologist cooperation initiatives were forming as an alternative network to the hierarchical Soviet system of the musicology, based on the colonial relations between the centre and the periphery.

5 The programmes of the 1st–39th Baltic musicological conferences published in bilingual collection on the history and reception of the conferences, see Stanevičiūtė, Burokaitė 2007: 43–69, 125–154.

## SOVIET-TIME LITHUANIAN MUSICOLOGY: PHENOMENOLOGICAL ASPECTS OF THE INSTITUTIONAL STRUCTURE

In order to understand the place of the Baltic musicologist networking in the field of official Soviet musicology, the institutional structure of the science of music must be taken into account. In the Soviet era, Lithuania, just as all the other Soviet republics, did not have an institutional network of musicology as an alternative to governmental organisations, and therefore the divides between the official and unofficial cultures, and particularly between the official and unofficial science, were rather imaginary *modi operandi*. Should we try to draw a boundary between the *modi*, in the case of musicology, the divide between the censored and uncensored activities would be more appropriate. The latter especially makes it possible to understand the way in which official events eventually transformed into spaces of gatherings and communication of musicians connected by informal relationships. For the purpose, it is useful to distinguish between the phenomenological and axiological aspects of the Soviet system of science.

In the post-Soviet research on the Soviet science system from the phenomenological perspective, two trends of its analysis formed: exploring the external characteristics (the place, the role, and the function) or the internal characteristics (the state, the structure, internal rules, priorities, prevailing themes, methodology, and style) (Cf. Švedas 2009). I shall mention several characteristic trends in this regard, based on the analysis of the Soviet time Lithuanian musicology field.

During the Soviet years, the main centres of Lithuanian musicology from the institutional viewpoint included the Section of Musicology of the Lithuanian Composers' Union and the divisions of the Lithuanian State Conservatoire: the Departments of Musicology and the labs of Folk Music and Music Theory. Thus, the official music research infrastructure was weak and had no coordinating centre, while in the evaluation of the Soviet science policies, an opinion formed that the area of music was hardly supervised from the ideological viewpoint, compared to other areas of the humanities. Valdemaras Klumbys who analysed the politicisation of Lithuanian culture indicated that "the humanities were treated differently: philosophy was particularly supervised, as well as history, while philologists were in a better position, and linguists in a still better one. In other words, the closer the science was to ideology, the more the regime was interested in it, and the more rigorous control that science experienced. Creators in some areas of arts that did not easily yield to ideologisation, and particularly musicians, found themselves in an intermediate position between the exact sciences and the humanities." (Klumbys 2009: 30).

Nevertheless, the research on music, especially in the area of musical heritage, experienced ideological constraints and faced the barriers of conjuncture. However, in the field of musicology, to recreate the impact of political decisions through inculcation of the mix of ideology and methodology is not so simple. As an example, we can use the situation of Lithuanian music historiography during Soviet times, as there was no academic institution that officially coordinated research on the history of music or assumed the responsibility for it.



The inculcation of the provisions and methodologies of Soviet musicology was particularly manifestly expressed in the preparation of comprehensive histories of Lithuanian music: three volumes of the “new”, Sovietised, history of Lithuanian music were published in the period between 1958 and 1967. The collective works were a tribute to the official science policy, even though they were coordinated not by an institution, but by an official figure that rose in the postwar years, academician Juozas Gaudrimas (Gaudrimas 1958, 1964, 1967). Immediately after publishing, the syntheses of the official history of Lithuanian music were sharply criticised in the articles of the younger generation musicologists Jonas Bruveris and Vytautas Landsbergis as examples of superficial traditional historicism, lacking solid foundations of the theory and methodology of historiography, the “space of historical summaries”, and „significant historical conclusions” (Bruveris 1969: 166).

Therefore, the Baltic musicological conferences were launched by already critically evaluating, or ignoring, the official discourse of the music historiography. To illustrate, during the conferences, Vytautas Landsbergis stated that the main objective of Lithuanian musicology was to develop a model of the historiography of Lithuanian music, thus ignoring the works that had established an official Soviet discourse (Landsbergis 1982). In consequence, the conferences brought together critics of the Soviet science doctrine imposed upon the musicology of the Baltic countries and became a productive laboratory of the search for alternative historical narratives.

### THE BALTIC MUSICOLOGICAL CONFERENCES IN THE SOVIET YEARS: THE AXIOLOGICAL PERSPECTIVE

In the analysis of the factual situation of musicology from the axiological perspective, first and foremost, the criteria of the research culture and openness are important. In the late Soviet years, in the discussion of the tradition developed by the Lithuanian, Latvian, and Estonian musicologists, Landsbergis emphasised the 5th Baltic Musicological Conference held in Vilnius and devoted to the general problems of musicology: he remembered the early 1970s as the time of self-evaluation of the situation of Baltic musicologists, the projections of study and science updating, and opening up for broader discussions (Landsbergis 1988b: 23). When disclosing the contribution of those conferences to the development of the aforementioned ideologically unrelated horizontal relations, the Soviet-time introspection cannot be ignored. In the mid-1980s, comprehensive overviews of the scientific contribution of the Baltic conferences were published by Lithuanian Vytautas Landsbergis and Estonian Mart Humal (Landsbergis 1988b, Humal 1985). The meaningful accents highlighted by the authors are structured below:

- Origins and stimuli: scientific exchange and the Baltic solidarity.
- Culminations: the 5th conference (1971), the 12th–15th conferences (1978–1981).
- Thematic focus: musicological problems, national composer schools, the new music.
- Problematic focus: the interaction of the national uniqueness and cultural integrity.

- Theoretical and methodological exposures: the methodology of music historiography, theoretical national research, and comparativism.
- Scientific value: cumulation of musicological knowledge and theoretical and methodological insights.
- Cultural meaning: the discourse of liberation.

Humal believed that scientific exchange was of “great significance in the field of comparative musicology” (Humal 1985: 109), while Landsbergis was impressed by the summary of the “becoming, developing, and flourishing” of national cultures, and he was especially interested in the “historical consideration, inventory and strategy” of national musicology as well as the integration of Lithuanian, Latvian and Estonian musicology (Landsbergis 1988b: 24).

To sum up the role of the Baltic musicological conferences before 1990, it should be noted that the culminations of their development, as identified by both musicologists – Vytautas Landsbergis and Mart Humal, were important conceptual turning points in getting rid of the Sovietisation of musicology. It is typical that the changes took place in the early 1970s and in the late 1970s and early 1980s, when in the USSR the fights about the interpretations of musical, and more broadly, cultural heritage escalated and the new Soviet strategies of falsification of the past in the official scientific discourse surfaced.

### BALTIC COMPARATIVISM AND MAPPING NATIONAL CULTURES OF MUSIC

The impact of the Soviet science doctrine on the historiography of music manifested itself primarily through ideological schemas, defining the field of research in national cultures from the geopolitical and chronological viewpoints. It is only natural that the official discourse of the history of music in the Baltic countries was squeezed into the framework of the historical period preferable for research: from the mid-19th century through the Soviet period, thus ignoring and severely distorting the early music history and the period of independence between the First and the Second World Wars. Equally mandatory was the emphasis of the essential impact of Russian musical culture on national schools of composers and performers, simultaneously ranking the canon of national classic musicians in accordance with their closeness to the normative guidelines of Soviet music – links with folklore, commitment to social progress, and stylistic models convenient for the development of Soviet music.

By opposing the imposed Sovietised approach to the development of national culture, the Baltic musicological conferences were expanding the geopolitical and chronological research field of the music of their countries. First of all, the research focused on the “rehabilitation” of the interwar period: three conferences on its critical reconsideration were held (1978, 1979, 1989). In the late Soviet era, the historical musical heritage and the music of emigration were actualised, although in the concerts accompanying the conferences the music of émigré composers was

performed as early as in the late 1960s. The said geopolitical and chronological research expansion opened up the space for comparative studies. Even though Lithuania, Latvia, and Estonia have been often considered as a homogeneous region, the cultural traditions and geocultural identifications of the three countries are different. The linguistic and religious identity differences here are complemented by different centres of cultural attraction, predetermined by political history: Germany and Northern Europe in the case of Estonia and Latvia, and Eastern and Central Europe in the case of Lithuania. Still, the dependence on the Russian Empire in the long 19th century and the Soviet occupation encouraged the musicologists of the three Baltic countries to look for similarities of their cultural development both during the periods of oppression and independence. Efforts were inspired to identify the similarities and differences in the transformation of the institutional structure of musical culture, stylistic changes in composition, educational systems, and musicological discourses in a broader historical context than advocated in the official historiography of music. Here, extremely rare cases of comparative analysis on selective issues should be noted: from that viewpoint, the works of Latvian musicologist Arnolds Klotiņš devoted to the comparison of the composition schools in the three countries and the stylistic development of symphonic music deserve special mention.<sup>6</sup>

Modest attempts to develop comparativism were best promoted by the common efforts to define the concept of national music culture and the categories typical of the concept: national school and national style. The comparative perspective was particularly characteristic of the presentations of Arnolds Klotiņš, Mart Humal, Vytautas Landsbergis, and Algirdas Ambrazas who summarised their fundamental research in the fields of music as a cultural practice and music styles. However, even in the works of the said musicologists, a more universal aspect was overshadowed by the traditional conception of the nationality expression in music. The fundamental ideas underlying the conceptions of the above mentioned musicologists were the national music tradition as a modernisation project and the definition of national identity through the means of music. As an example, the conception of possible theoretical-methodological approaches of the historiography of Lithuanian music laid out in 1979 by Vytautas Landsbergis<sup>7</sup> can be presented. The periodisation of the history of Lithuanian music proposed by Landsbergis and disproportionate attention to the period of Lithuanian history which highlighted the narrative of the political liberation of a modern nation (mid-19th through the 20th century) proved that he did not move away from the ideology of cultural nationalism.

6 In this context, the papers by Latvian musicologist "Issues of New Directions in Contemporary Music of the Baltic Republics" (1970) and "On the Parallels of Compositional Schools of the Baltic Republics" (1978) delivered at the Baltic musicological conferences must be distinguished.

7 Vytautas Landsbergis (b. 1932) – Lithuanian musicologist, pianist and politician. In 1988, he became one of founders and leaders of Sąjūdis, Lithuanian pro-independence movement which led to the reestablishment of the Lithuanian Republic in 1990.

Up to now, the only sketch of the theory of Lithuanian music historiography by Vytautas Landsbergis was intended not only to develop a research model but also to homogenise the image of national tradition. For its analysis, it is useful to consider a more general conception of music as a cultural practice in the works of Landsbergis. Without any more specific references to the theoretical foundations of his conception, Landsbergis defined music as a way of aesthetic self-expression and self-awareness of human communities and described its specificity as a system of three chains: creator-performer-perceiver. The conception of music as a socio-cultural practice allowed the author to overstep the distinction between the creation and the functioning of music in culture and society, characteristic of the works of Baltic musicologists at that time. When looking deeper into the theoretical inspirations of the musicological works of Landsbergis, his efforts should be noted to renew national musicology by including the approaches of music semiotics, hermeneutics, and sociocultural analysis, popular in the international musicology of the time, in the interpretation of music. The interaction of his activities as a music historian and critic highlighted Landsbergis' attention to the cultural significance and the social function of creation, which encouraged some researchers to emphasise the meaningful values of the sociality of music in Landsbergis' works.

For Landsbergis' conception of music, both its signification and communicative powers seemed to be equally important: he emphasised that music could *model* (a movement, a thought, life, or the Universe), *express* (spiritual and emotional states), and *encode* (cultural messages defined as containing metaphysical and psychological contents). Based on the concepts typical of the semiotic tradition, music was eventually defined as a *system of signs* serving communal communication ("music becomes people's communication") and the *affirmation* of reality ("music in a general sense is the expression of love for life in all its variations").<sup>8</sup> At the same time, it should be noted that Landsbergis avoided defining music as a language, which indirectly suggested a reserved attitude to the approaches typical of the structuralist semiotics of music in the 1960s to the 1970s that influenced the use of the that time concept of music language. Based on in-depth studies of the notional accents of Landsbergis' interpretations, one can state that individual creative innovations reflected upon by him and their cultural messages were interpreted as serving the dissemination of national identity or, to paraphrase Benedict Anderson, the creation of a nation as a product of common cultural imagination (Cf. Anderson 1999: 152). Nationality unfolded there as the non-verbalised perception of the 'national spirit' whose traces could be detected in mysterious imprints – details of compositions, musical gestures, atmosphere, and symbolism. From Landsbergis' viewpoint, music creators were linked not by institutions or rules, but rather by the cultural soil, esoteric cognition of "genuine music" and creativity, and the awareness of the creative mission (Cf. Landsbergis 1988a: 48–52).

8 The most comprehensive summary of musicologist's concept of music is represented in Landsbergis' post-soviet article "Music" written for national music encyclopedia (Landsbergis 2003: 495–496).

In the explanations of the historical and cultural development of national music, Landsbergis was particularly attentive to the interaction of individual intentions and public expectations. He was concerned with the creator's commitment to national culture as an ideological position, presented in a broad context of a wide variety of artistic phenomena as well as individual-psychological and cultural-social tensions. On the one hand, Landsbergis emphasised that composer's creativity unfolded at a specific time and place, under definite, and simultaneously contradictory, historical, cultural, and socio-political circumstances. On the other hand, the absorption and resonance of the cultural messages of composer's music were predetermined not merely by some special features of a musical style, but also by the historical situation, cultural awareness, and the horizons of the audience expectations. Following the hermeneutical interpretation of music, the inheritance of tradition was debated there, and the fullness of the tradition itself turned into an event, unexpected fulfillment, and creative illumination. Tradition was each time invented *ex nihilo*, however, simultaneously its sustainability was ensured by the vision of a non-verbalised imaginary foundation. The connection with that imaginary cosmos of tradition was preconditioned by the "subconscious reflections of cultural heritage" (Landsbergis 2008 [1979]: 86).

Landsbergis had never written an exhaustive study of a historical character on the development of music of Lithuanian composers or a theory of the meaning of music, however, the ideas laid out in his individual works were a vivid example of the self-awareness of Lithuanian musicologists in the Soviet and early post-Soviet periods. Opposition to the official discourse of Soviet musicology and commitment to the ideology of cultural nationalism predetermined their historical significance for the renewal of the national musicology, yet at the same time defined the limitations of the efforts to de-Sovietise musicology.

## UTOPIA OF THE BALTIC UNITY

Another special topic, matured in the early history of the Baltic musicological conferences, was the idea of the Baltic unity. Although even as early as in the Soviet years the Baltic Region was believed to be a Soviet geopolitical construct, artificially uniting the states with different histories and different cultural memories, the common political experience and cultural co-existence encouraged musicologists to consider such a utopia of Baltic unity.

In 1986, when the conferences only gathered pace and political and cultural changes were beginning to take shape, Vytautas Landsbergis shared his thoughts:

"One can speak of tangible and obvious results such as perception of music and diverse musical and musicological ideas generated in neighbouring republics; [...] the feeling of professional solidarity, and mutual perception of musicologist's lot in given environment and time. Today we are happy not only about our own achievements, but also about the Latvian and Estonian ones. That is different from the

way we were in the past. And, respectively, we are saddened not only by our own failures and difficulties. However, even if we look at the two recent decades self-critically and acknowledge myriads of unsolved questions, our life is dominated by moderate joy. We existed and were doing something.” (Landsbergis 2007: 96).

An extraordinary uplift was experienced by the participants of the Baltic conferences during the years of political and cultural revival, which have inspired discussions about the more general search for Baltic cultural identity and the possibilities of institutional establishment thereof. In the late 1980s and early 1990s, some of the old-timers and activists of the conferences, like Estonian musicologist Mart Humal, called for the institution of the association of Baltic musicologists and a centre for regional culture studies. At the 23rd Baltic Musicological Conference held in Kaunas in 1989, the joint declaration to found a non-governmental organization – a Baltic Musicological Association was accepted by the representatives of Estonia, Latvia and Lithuania (Goštautienė 1989: 70). These initiatives, however, were not destined to be realised.<sup>9</sup> The Baltic unity idea seemed to have lost its past appeal, and the international integration of Lithuanian, Latvian and Estonian music cultures and musicology became the key incitement for the renewal and further development of the conferences.

## CONCLUSION

The illusionarity of the Baltic unity became especially evident after 1990, when the three Baltic states regained their independence. In the second half of the 20th century, in Lithuania, Latvia, and Estonia, their specific musicological traditions, original research trends, and priorities formed. Despite the diversity of the Baltic musicological orientations surfacing after 1990, two distinct periods of the new self-awareness can be distinguished in the Baltic musicological conferences.<sup>10</sup> To sum up the themes of the conferences in the last decade of the 20th century, those were attempts to deal with the past and to critically review the musical heritage and the relations with the neighbouring musical cultures. In the 21st century, a more global approach to the situation of national cultures in the international science and culture

9 The fall of these initiatives were analysed in the article by Mart Humal (Humal 2007).

10 After the three Baltic states had regained their independence in 1990, the tradition of the Baltic conferences was resumed. The ranks of their organisers, next to the musicologist sections of the Composers' Unions, were joined by other musical institutions, such as music academies and musicological associations. In the very first conference held in the years of independence – that was the 24th Conference in Viljandi, Estonia – musicologists from abroad took part. After 1990, the Baltic musicological conferences developed into an open international forum, especially consolidated by the collaboration with the International Musicological Society since 2007. However, over the last decade, the conferences were held every two years, and the institutional relations of the musicologists of the three countries significantly weakened.

area became relevant. The need to integrate the national experience into a wider context and to respond to the change in the paradigms of musicology itself exacerbated the problems formed as early as during the period of uplift of the Baltic musicological conferences, i.e. in the 1970s and 1980s. In the analysis of the problems of historiography of Baltic musicologists, as early as in 1999, Estonian musicologist Urve Lippus noted: “However, a music history written basically from this point of view – advance of national music – brings up several problems. <...> Discussions about the essence of national individuality of some composer and descriptions of a national style were among the favourite themes at the Baltic conferences. It is clear that many musicologists avoided going directly into ideology and aesthetics. Those fields had double censorship - official doctrine from the outside and the need to support, not to question national values from inside.” (Lippus 1999: 55, 58).

Urve Lippus’ evaluation of the Soviet period works of Baltic musicologists leads to critical evaluation of the historical role of Baltic musicological conferences as a non-hierarchical musicological network. Formed as an alternative to the Soviet system of official musicology manipulated from the centre, the network of Baltic musicological conferences served as a catalyst for science and a platform for the exchange of scientific ideas. Within the framework of an increasing interest in non-formal networks and microcommunities in the post-Soviet research on the USSR history, Baltic musicological conferences can be assigned to numerous movements of that type that contributed to the emancipation of the Soviet Empire and its political fallout. The history of the conferences simultaneously shows that transnational interaction and the accompanying cultural comparativism can be promoted by political processes and the changing geocultural identifications.

#### LIST OF REFERENCES

- Anderson, Benedict (1999) *Įsivaizduojamos bendruomenės. Apmąstymai apie nacionalizmo kilmę ir plitimą*. [Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism]. Vilnius: Baltos lankos.
- Bruveris, Jonas (1969) “Seniai laukta knyga” [Long Awaited Book]. In: *Muzika ir teatras*. Vilnius: LTSR Kompozitorių sąjunga, LTSR Teatro draugija, 166–169.
- Burokaitė, Jūratė (2007) “Preface”. In: Rūta Stanevičiūtė, Jūratė Burokaitė (eds.) *Baltijos muzikologų konferencijos. Istorija ir tradicijos. I-XXXIX Baltijos muzikologų konferencijų programos, prisiminimai, komentarai / Baltic Musicological Conferences. History and Traditions. 1st–39th Baltic Musicological Conferences. Programmes, Recollections, Reflections*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 83–87.
- Daunoravičienė, Gražina (2017) “Muzikos teorijos diskurso atsinaujinimas vėlyvojo socializmo Lietuvoje: modernėjimo procesas ir profesinės partnerystės tinklas” [The Battle for New Music in Lithuania of Late Socialism: The Process of Modernization and Network of Intercultural Partnership]. *Lietuvos muzikologija XVIII*, 10 – 45.
- Gaudrimas, Juozas et al. (1967) *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. Tarybinė muzika 1940–1965* [From the History of Lithuanian Music Culture. Soviet Music 1940–1965] Vilnius: Mintis.

## RŪTA STANEVIČIŪTĖ

BALTIC MUSICOLOGICAL CONFERENCES: NATIONAL MUSIC HISTORIOGRAPHIES...

- Gaudrimas, Juozas (1964) *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1917–1940* [From the History of Lithuanian Music Culture. 1917–1940] Vilnius: Mintis.
- Gaudrimas, Juozas (1958) *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1861–1917* [From the History of Lithuanian Music Culture. 1917–1940] Vilnius: Mintis.
- Goštautienė, Rūta (1989) “XXIII Pabaltijo muzikologų konferencija” [The 23rd Baltic Musicological Conference]. *Krantai* 12: 70.
- Humal, Mart (2007) “The Idea of the Baltic Musicological Association”. In: Rūta Stanevičiūtė, Jūratė Burokaitė (eds.) *Baltijos muzikologų konferencijos. Istorija ir tradicijos. I-XXXIX Baltijos muzikologų konferencijų programos, prisiminimai, komentarai / Baltic Musicological Conferences. History and Traditions. 1st–39th Baltic Musicological Conferences. Programmes, Recollections, Reflections*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 105–110.
- Humalas, Martas [Humal, Mart] (1985). Bendradarbiavimo vaisiai [Results of Collaboration]. In: Jūratė Burokaitė (ed.) *Muzika* 5. Vilnius: Vaga, 107–109.
- Klotiš, Arnolds (2007) “Forty Years After...”. In: Rūta Stanevičiūtė, Jūratė Burokaitė (eds.) *Baltijos muzikologų konferencijos. Istorija ir tradicijos. I-XXXIX Baltijos muzikologų konferencijų programos, prisiminimai, komentarai / Baltic Musicological Conferences. History and Traditions. 1st–39th Baltic Musicological Conferences. Programmes, Recollections, Reflections*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 97–99.
- Klumbys, Valdemaras (2009) *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*. Daktaro disertacija. [Behaviour Models of the Lithuanian Cultural Elite in the Soviet Times: a PhD dissertation]. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- Landsbergis, Vytautas (2008) Lietuviško fakyro žydinti nostalgija. Apie B. Kutavičiaus muziką [Blooming Nostalgia of a Lithuanian Fakir. On Kutavičius’ Music] [1979]. In: Inga Jasinskaitė-Jankauskienė (ed.) *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas* [Music by Bronius Kutavičius. The Passing Time]. Vilnius: Versus Aureus, 75–88.
- Landsbergis, Vytautas (2003) “Muzika” [Music]. In: *Muzikos enciklopedija, II*. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 495–496.
- Landsbergis, Vytautas (1988a). Broniaus Kutavičiaus muzikos podirvis [Subsoil of Bronius Kutavičius’ Music]. In: Jūratė Gudaitė (ed.) *Muzika* 8. Vilnius: Vaga, 48–52.
- Landsbergis, Vytautas (1988b) “Dvidešimties metų baras. Mintys po 20-osios Pabaltijo muzikologų konferencijos” [A Field of Twenty Years. Some Thoughts after the 20th Baltic Musicological Conference]. In: Jūratė Gudaitė (ed.) *Muzika* 8. Vilnius: Vaga, 23–26.
- Landsbergis, Vytautas (1982) “Основные этапы развития литовской музыкальной культуры (возможности периодизации)”. In: *Прибалтийский музыковедческий сборник I*. Vilnius: Vaga, 117–134.
- Lippus, Urve (1999) “Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives”. *Acta Musicologica*, Vol. 71, Fasc. 1 (Jan.–Jun.), 50–60.
- Ramonaitė, Ainė et al. (2015) *Nematoma sovietmečio visuomenė* [Invisible Soviet Society]. Vilnius: Naujasis židinys-Aidai, 2015.
- Schmelz, Peter J. (2015) “Intimate Histories of the Musical Cold War: Fred Prieberg and Igor Blazhkov’s Unofficial Diplomacy”. In: Jessica C.E. Gienow-Hecht (ed.) *Music and International History in the Twentieth Century*. New York: Berghahn, 189–225.



Švedas, Aurimas (2009) *Matricos nelaisvėje. Sovietmečio lietuvių istoriografija 1944–1985* [In the Captivity of the Matrix. Soviet Lithuanian Historiography, 1944–1985]. Vilnius: Aidai, 2009.

Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*. London and New York: Routledge.

Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte (2006) "Beyond Comparison: *Histoire croisée* and the Challenge of Reflexivity". *History and Theory* 45 (2): 30–50.

### РУТА СТАНЕВИЧИУТЕ

#### БАЛТИЧКЕ МУЗИКОЛОШКЕ КОНФЕРЕНЦИЈЕ: НАЦИОНАЛНА МУЗИЧКА ИСТОРИОГРАФИЈА И ТРАНСНАЦИОНАЛИЗАМ

#### (РЕЗИМЕ)

Балтички културни простор – да ли је то реалност или фикција, спонтана транскултурална традиција или вештачка геополитичка конструкција? Ова питања, која доводе под сумњу балтичке музиколошке конференције, које се у континуитету одржавају већ педесетак година, уопште нису реторичка. Од 1967. године, када је одржана прва конференција, годишња окупљања балтичких музиколога нису била ограничена само на остваривање професионалних циљева. Политичке промене и културне пукотине увек изнова остављају своје отиске у историји транснационалне балтичке музиколошке сарадње. Приликом покретања прве конференције пре више од пет деценија, примењен је совјетски метод обредног посвећења: окупљање музиколога из три балтичке државе формално је било посвећено 50. годишњици Октобарске револуције, чиме је је успостављена традиција која је пркосила совјетској централизацији.

Ускоро су конференције постале простор за професионално самоизражавање и транснационално нехијерархијско умрежавање младих музиколога који су стасавали током шездесетих година XX века, као и каснијих генерација. Ова традиција је допринела успостављању институционалног статуса балтичке музикологије, настале као алтернатива званичној доктрини совјетске музике и музикологије у другој половини XX века.

Супротстављајући се наметнутом совјетском приступу развоју националне културе, балтичке музиколошке конференције прошириле су геополитичко и хронолошко истраживачко поље у вези са музиком својих земаља. Скромни покушаји да се развије компаративизам најбоље су промовисани заједничким напорима да се дефинише појам националне музичке културе и

категорије типичне за овај концепт: национална школа и национални стил. Компаративна перспектива била је посебно карактеристична за презентације Арнолдса Клотинша (Arnolds Klotiņš), Марта Хумала (Mart Humal), Витаутаса Ландсбергиса (Vytautas Landsbergis) и Алгирдаса Амбразаса (Algirdas Ambrazas), који су сумирали своја фундаментална истраживања у области музике као културне праксе и музичких стилова. Међутим, чак и у радовима наведених музиколога, универзалнији аспект је био засеђен традиционалном концепцијом националног израза у музици. Успостављање алтернативних канона националне класичне и модерне музике, као и модернизација музикологије, спадају у резултате ових конференција. Током година политичких промена деведесетих година прошлог века, културно оживљавање је инспирисало дискусије о општијој потрази за балтичким културним идентитетом и могућностима његовог институционалног успостављања. Међутим, истовремено су се отворила питања идентитета ове манифестације, доводећи у питање сам формат балтичког музиколошког простора као могуће совјетске геополитичке конструкције.

Кључне речи: балтичке музиколошке конференције, литванска музикологија, писање националних историја музике, транснационализам, компаративне студије музике, Витаутас Ландсбергис



# POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART–RELIGION

---

*Helmut Loos*<sup>1</sup>

Professor of Musicology, University of Leipzig, Germany

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

In many of its areas, the writing of music history in Germany is characterised by the Romantic music outlook and its “Two-World-Model”: the real world is seen as opposing the ideal world of music as a higher existence of ideas and ideals. Art music in the emphatic sense, commonly designated as serious music, pretends to represent that ideal world and makes claims to truthfulness. The science of music actually believes it is able to prove the universality of these claims. A large part of musicological publications are characterised by this assumption. However, a public discussion among musicologists as to whether such writings should belong to the field of theology rather than to historico-critical historiography (as a science in the strict sense) is non-existent. As a result, our field has not only disappeared from a public sphere that wishes to leave those claims to small elitist circles, but has also encountered a growing lack of understanding among other disciplines, even to the point of mockery. It would suffice here to refer to the lawyer Bernhard Weck, who wrote with regard to Beethoven’s Opus 112: “Only musicology could prove that ‘political ideas of freedom can be expressed through gestures of sound.’”

KEYWORDS: music history, “Two-World Model”, historiography, post-truth, Beethoven

The term “postfaktisch” (a loan translation of “post-truth”) was selected in 2016 as the German Word of the Year, raising public awareness of a phenomenon that is neither new nor unexplored in its dimensions. In fact, it is a topic for the field of Epistemology, which has constituted a central branch of European philosophy since antiquity and whose focus is on knowledge—the possibility of an exact rendering of reality, which in turn provides mankind with a reliable orientation in the world. In light of the complexity of these sorts of problems and the corresponding centuries-long struggle for a break-

<sup>1</sup> hloos@uni-leipzig.de

hrough, the term “postfaktisch” indeed comes across as a most naive battle cry, having a specific historical situation to thank for its current status in connection with “Brexit” and “Trump”. The term implies that its antonym, “faktisch”, describes a foregone conclusion and leaves no room for doubt. Now, there is no question as to the audacity and insolence with which “fake news” is produced and obvious circumstances are misinterpreted; the question nevertheless is, how could it come so far, to a point where it seems that a significant part of society is prepared to willingly accept such misconstructions?

Human knowledge and experience are topics traditionally addressed by the sciences, where they are systematically accounted for, preserved, taught, and examined with regard to their validity. Scientific theory has carried out this process time and again, culminating in the sociology of science, which, in turn, deals with procedures and dependencies within individual disciplines. Despite all efforts to treat intellect and nature separately in accordance with the principles of understanding and explaining, the entire scientific complex with regard to its goals and obligations is still dictated by the natural sciences. The demands on the humanities have thus been adapted, conforming to the use of precise methodology with the goal of making assertions that are verifiable and universally valid. Such a claim is frequently, and rather carelessly, skewed into a proclamation of fact; and a society that values scientific principles has accepted it all too willingly, to a certain degree even sanctifying it as a scientific world view. In the long run, however, this totalitarian claim to sovereignty with regard to the interpretation of reality has suffered, since so many statements have proven to be untenable due to the mere fact that they can be refuted by common knowledge. This situation has had an especially serious effect on the disciplines of arts research. The following will consider the field of German musicology, in particular its central figure, Ludwig van Beethoven.

The special role of music in the *bürgerliche Gesellschaft*, or middle-class society, since the Enlightenment consists in its apostrophization as modernist art-religion under the premises of the romantic music outlook (Cf. Loos 2017). Standing out among the many sources demonstrating this fact is an overwhelming number of publications with philosophical, literary, belletristic, and of course, scientific provenance. The divisions are not always distinguishable; however, a clear tendency is recognisable in an emphasis on the vital importance of principally German art music (serious music). Thus, in many areas, including source-philology and hermeneutics, German musicology is oriented around theology, the Christian doctrine of the understanding of God. Legends belonging to Christian tradition are theologically always understood as literary genres bearing a historical reference, and yet they lay no claim to verifiable reality; in fact, their intention is to provide an example of the Christian way of life. A similar phenomenon also occurs in modern art movements, when an author appropriates historical subjects. Friedrich Schiller provided perhaps some of the most prominent examples of the way in which personalities in history were artistically interpreted and shaped into societal role models in the context of modernism; the dramas *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, and *Wilhelm Tell* are worth mentioning here. Schiller’s interpretation was, however, understood by the likes of Richard Wagner as truth ahead of a “lagging historical criticism”

## HELMUT LOOS

POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART—RELIGION

(Cf. Loos 2013: 221–228). Wagner is only one of many representatives of this kind of animosity toward science that descended from early romanticism: Robert Schumann also apodictically voiced the primacy of art over science. His remark “reason makes mistakes, feeling does not” (Schumann 1914: 25) has become a dictum.

The romantic music outlook has its origins in the legend-creation of the time, appropriating composers and presenting them as guiding models for society. Beethoven played the most important role in this process. By virtue of his socialisation as a court musician, he himself was influenced by the notion of genius espoused by the Sturm und Drang movement and was indeed open to the heroic idealisation of the arts; in fact, he even promoted it in much of his writing, for example in the *Heiligenstädter Testament*. At the same time and while he was still alive, the literary idealisation of Beethoven took shape, a fact first made clear by Arnold Schmitz in 1927. Beethoven’s words assumed the stature of proverbs and played a decisive role in the understanding of his life and music. In doing so, historical and literary witnesses merged into an impermeable conglomerate, so that the separation of authentic statements made by Beethoven from those that were attributed to him either by memory or as literary devices is even today still not easy to make. The public interest was always widespread; an edition of letters (in selection) by Albert Leitzmann from 1909 reached in its second, improved edition a circulation of 40,000 into the 1930s (Leitzmann 1909).<sup>2</sup> A collection “Beethoven in his own words” by Friedrich Kerst (1904) was translated into English as early as one year after its publication in 1904 (Kerst, transl. Krehbiel 1905). This edition proves to be just as rudimentary as the editions by Otto Hellinghaus (1920)<sup>3</sup> and by Leitzmann (1933), *Letters and Personal Notes*, which was reprinted in 1952.<sup>4</sup> A colorful mixture of verified remarks as well as those attributed to Beethoven is found in Willi Reich’s collection *Beethoven. His intellectual personality in his own words* (1963). At the very least Reich, in contrast to his predecessors, makes the effort to provide citations for sources; however, he handles these rather carelessly when he writes about Bettina Brentano’s (married name von Arnim) portrayal of a leisurely walk that Goethe and Beethoven reportedly took in Teplitz: “Even though Bettina certainly took many liberties in her portrayal, it is nevertheless rather safe to assume that her account is based on actual occurrences.” (Reich 1963: 104).<sup>5</sup> In the following I would like to take a closer look at how music historiography as a whole has negligently handled these sources.

2 *Ludwig van Beethovens Briefe in Auswahl*, hrsg. von Albert Leitzmann, Leipzig: Insel-Verlag, 1909. – Second, revised edition (11,000–20,000) 1912. – (21,000–25,000) 1917. – (26,000–31,000) 1924. – (36,000–40,000) [1938?].

3 *Beethoven. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen und Tagebüchern*, hrsg. von Otto Hellinghaus, Freiburg i. Br. 1920. – 2. u. 3. Aufl. Freiburg i. B. 1922 (5,000–9,000).

4 *Briefe und persönliche Aufzeichnungen* / ausgewählt und erläutert von Albert Leitzmann. – Leipzig: Insel-Verlag, 1933. – *Beethovens Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, herausgegeben von Albert Leitzmann, Leipzig 1952.

5 In addition, see Moering 2003: 251–277.

While efforts to publish a critical edition of Beethoven's works began early on,<sup>6</sup> the question of the origin of his spoken remarks had been neglected for far too long. The accounts were not only handed down unreflected upon, but were often further embellished by surviving witnesses. Considering Beethoven's prominence, or better, his deification, one could even speak here of a competition among the story-tellers to outdo one another, a competition that was fueled by the sensationalism of the public. The validity of such sources is now looked upon critically by historians, their credibility being judged not just by external criteria, but also by taking into account the self-interest of each individual witness. A famous example is Anton Schindler, who, we all know, served as Beethoven's secretary for an extended period of time and later claimed sole legal guardianship of his estate. The arrogance exhibited by this claim was revealed by Heinrich Heine in the story of being in Cologne and seeing "ami de Beethoven" printed on Schindler's calling card. The story was actually fictitious, but Heine knew how to cleverly escape the accusation of lying: "Regarding the card I must charitably admit that I myself have doubts about whether those words were actually written on it. I did not invent the story, but maybe I believed, with great courtesy, that it, like everything in the world, had more to do with probability than with truth itself" (Heine 1843). The primacy of art over science, the higher truth before reality: Heine also followed this principle. In any case, Schindler's reputation was ruined: to this day and particularly since the discovery of his later entries in Beethoven's conversation booklets, he is regarded as a completely unreliable source. Ludwig Nohl judged Schindler harshly early in his edition of a collection of "passages from early and modern poets and writers selected or commented on by Beethoven" in the anniversary year 1870.<sup>7</sup> Though the excerpts would not give insight into the "poetic idea" (Nohl 1870: X) of Beethoven's works, they would indeed prove informative with regard to his heroic personality. Nohl described instructions given by Beethoven, "the musical Faust", to his "Schindler-Wagner", as having "little success, more likely leading to misunderstandings and even outrage than lending actual insights" (Nohl 1870: XV). On the other hand, the quote about the two principles, which was attributed to Beethoven by Schindler—"two principles also in the middle movement of the *Pathétique*—thousands do not grasp this" (Kähler und Beck 1983: 350)—has deeply influenced Beethoven-analysis since Arnold Schmitz (1923). A comprehensive examination of the credibility of Schindler as a contemporary witness is yet to be carried out (Cf. Brenner 2013).<sup>8</sup>

6 Ludwig van Beethoven, *Vollständige kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe*, 24 Bde, Leipzig 1862-1865, Supplement Bd. 25, Leipzig 1888.

7 *Beethovens Brevier*. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethovens geistiger Entwicklung, hrsg. von Ludwig Nohl, Leipzig 1870. This is hardly a groundbreaking work by Schering (1936). Lately there are also writings on Beethoven's faith (Grigat 2008; Appel und Ronge 2016).

8 Brenner does not consider aspects as they have been put forward, for example, by Hartmut Krones (2001: 94–113).

The same is true of other contemporary witnesses. For far too long there had been no reliable basis for making the simple distinction between their testimony and remarks verifiably made by Beethoven. Critical editions of Beethoven's writings were not published until later on: the conversation booklets 1972–2001,<sup>9</sup> the diary 1982,<sup>10</sup> the letters 1996.<sup>11</sup> Even to this day, a compilation of Beethoven's commentary and notes in his sketchbooks does not exist. Although there is a large number of preliminary works (especially in the field of draft-research), these are so scattered and isolated that a systematic differentiation is hardly possible. In contrast, comprehensive collections of memoirs of Beethoven contemporaries were published early on (Nohl 1877; Kalischer 1908–10; Kerst 1913; Leitzmann 1914).<sup>12</sup> A scholarly edition finally came in 2009 (Kopitz und Cadenbach 2009), though, needless to say, it does not include a thorough source criticism. To this day, it is more common for biographies and monographs to incorporate Beethoven's statements without any attempt at verification, a method which, depending on how dubious the supporting evidence is, inevitably leads to misinterpretations.

Here I would like to single out and take a closer look at one example of a particularly successful and significant writer on culture. Richard Benz is still well known today as a literary culture enthusiast. He supported the religious glorification of art, especially German art, in many of his widely distributed works (Cf. Loos 1998: 469–486). He occasionally apostrophised Beethoven as "God" and compiled his "Monument in Words" (Benz 1924). This short book was published in 1924 in Offenbach by the publishing house W. Gerstung as a "print of the gate in Heidelberg" and set generously in Fraktur (95 pages). The publishing house Piper in Munich bought it in 1935 and reprinted it in identical typeset and layout (supplemented only by a note on page 41 "Klopstock") (Benz 1935). Piper published it once again in Fraktur in 1946 (then 81 pages) with the "Military Government Information Control License Number US-E-125" (Benz 1946). A new edition was published in a modern layout four years later, of which at least 20,000 copies were printed (Benz 1950). Benz modernised Beethoven's writing style so that it could be understood more easily. He improved capitalisation and the spelling of individual words according to current conventions. He frequently changed punctuation; for example, he liked to use semicolons and periods where Beethoven used commas or even no punctuation at all. While this is all in good taste, it becomes more tendentious with the addition of exclamation points, which Benz tended to use particularly in key sentences.

9 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Grita Herre u. a., 11 Bde, Leipzig 1972–2001.

10 Maynard Solomon, *Beethoven's Tagebuch of 1812–1818*, in: *Beethoven Studies* 3, ed. Alan Tyson, Cambridge u. a. 1982, S. 193–285. – *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, hrsg. von Maynard Solomon, 2. Aufl. Bonn 2005.

11 *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel-Gesamtausgabe*, 6 Bde, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996 [hereafter abbreviated BGA].

12 See also Sonneck 1926; Prod'homme 1927.



Benz's collection is introduced by an extensive excerpt from Bettina von Arnim's epistolary novel *Goethe's Correspondence with a Child* from 1835, which Ann Willison Lemke called a "musical dream-autobiography" (Willison Lemke 2001: 145). It contains a few famous Beethoven quotations that have to be regarded as fictitious, such as the one at the very beginning: "I must condemn the world that does not recognise that music is a higher revelation than all wisdom and philosophy" (von Arnim 1835: 192 f.). The following quote by Goethe originates from the same literary source and, taken separately, in a sense forms the motto for the following first section: "Of that, however, which is uttered by such a person possessed by demons, a lay person must stand in awe. Goethe" (Benz 1935: IX). The blessed composer as leader, how could the claim be expressed more clearly? Overall, 180 Beethoven quotations follow, of which 153 are verifiable as original: 132 come from letters, 15 from the "diary" (the well known collection of notebook pages from the estate), three from scattered notes, two from the conversation books, and one from a draft from 1824 (Rexroth).

An original letter dated February 10, 1811, to Bettina Brentano (BGA 485), which Benz cites once, can be found in Beethoven's correspondence. The authenticity of the 27 other Beethoven quotations is, however, questionable; of these, 10 trace back to Bettina von Arnim's literary works (in addition to the introduction). Benz cites one time each from a letter to Prince Hermann von Pückler-Muskau from March, 1832 (in addition to the introduction), and from the novel *Goethe's Correspondence with a Child* with the subtitle *His Memorial* (published 1835), and eight times from the last publication *Three Letters to Beethoven* (published 1841). The remaining 17 citations are listed here only with information regarding the date of origin or, as the case may be, the first publication: seven testimonies of Johann Andreas Stumpff (first in TDR 5, 1908), one each by Fanny Giannatasio del Rio (earliest 1812), Georg August Griesinger (earliest 1802, according to excerpts of Carl Ferdinand Pohl 1882), Friedrich Rochlitz (1822), Carl Czerny (1852), Ignaz Ritter von Seyfried (second edition, 1853), Ferdinand Hiller (1870), Karl Gottlieb Freudenberg (1870), from the family register of the merchant Mr. A. Vocke in Nuremberg (1877), Louis Schlösser (1880), and from the "Notebook" (Notebook with drawings and sketches, autograph. Beethoven-Haus Bonn, Collection of H. C. Bodmer, HCB Br 276).

Following the extensive introduction, which is completely shaped by the romantic Beethoven image, come four sections that can be organised into specific subject areas according to their content, similar to the organisation of Hans Heinrich Eggebrecht in his content analysis of Beethoven-reception (Eggebrecht 1972).

The first section (pp. 1–17) – "Transcendence" – has to do with suffering and overcoming. It deals with the "better human being", with friendship, justice, and freedom.

The second complex (pp. 21–40) is introduced by the motto: "Resignation! What a miserable means of escape, and yet it is the only one left to me."<sup>13</sup>

The third part (pp. 43–69), is introduced by an excerpt from Beethoven's diary

13 BGA 65: „resignation: welches elende Zufluchtmittel, und mir bleibt es doch das einzige übrige. –“

## HELMUT LOOS

POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART—RELIGION

(Tagebuch 2005: 37 f.), possibly (according to the supplement of 1935) a Klopstock quote: “Show me the path at whose far end the palms are standing! Lend grandeur to my noble thoughts, lead them to truths that remain for eternity!” (p. 41) The fourth section (pp. 73–79) broaches the issue of “the inevitable”: “Oh God – look into the beautiful nature and quiet your mind about the inevitable!” (p. 71, BGA 582)

The conclusion comprises the “Heiligenstädter Testament” (pp. 81–91) and Franz Grillparzers memorial speech for Beethoven (pp. 93–95).

The incompleteness of Eggebrecht’s categories, ideas which themselves in fact are influenced by a heroic image of Beethoven, is evident in his omission of certain concepts that could be seen as negative, ones which are noticeably present in the compilation by Benz. These do not relate to nationalism, a characteristic that has been attributed to Beethoven by others (Cf. Loos 2006: 251–263), but rather primarily exhibit a general dislike of mankind, which emanates from a superiority complex and is characterised by a certain affinity with the romantic idea of “Weltenriss”, or world ambivalence. To this effect, Benz combines a Bettina quote with an original passage of a letter: “One has to be something if he wants to appear as something. The world must recognise him, it is not always unjust. This is not, however, important to me, since I have loftier goals”.<sup>14</sup> Moving on from Bettina, a sentence follows from an undated letter from Beethoven to Frau von Streicher: “For my own part, I never pay attention or listen to the gossip of the rifferaff.”<sup>15</sup> A fundamental problem becomes apparent here, which originates in taking sentences out of their contexts and implying their general validity, which Benz reinforces with the addition of exclamation points in other places. Beethoven speaks of “rifferaff” only in relation to his housemaids, with whom, as is well known, he had such a bad relationship it could be considered pathological. In a letter to his nephew Karl, he attributed to the “Satan” Barbara Holzmann “seething rage and madness”. Benz cites the following passage from this letter: “– away with this rifferaff vermin, that disgrace to our culture, to need what we despise, to have to let them come so close to us”.<sup>16</sup> At this point Benz reinforces even more strongly the semblance of misanthropic arrogance with a third quotation: “They say: vox populi, vox dei – I never believed in this.” This sentence was attributed to Beethoven by Ferdinand Hiller, published in the *Kölnische Zeitung* in 1870 (Kopitz/Cadenbach 2009: Vol 1, 437). Stefan Rumph builds an entire chapter of his Beethoven book (2004) upon this statement (Rumph 2004: 195).

Further questionable remarks by Beethoven that supposedly document his ruthlessness toward humankind are still circulating. The following rebuke, which apparently is directed toward Schuppanzigh, is not found in Benz: “Does he believe that I

14 Drei Briefe von Beethoven, in: *Athenäum. Zeitschrift für das gebildete Deutschland* 1 (1841), 21.

15 BGA 1205. Cited in: Lenz 1855: 176; also in Nohl 1865: 182.

16 Letter to the nephew Karl, possibly dated 29 August 1825, BGA 2034. Benz: „benötigen, was wir verachten, uns so nahe wissen zu müssen.“

am thinking about his wretched violin when the spirit speaks to me and I write down what it says?” (von Lenz 1855: 104; also in Kopitz/Cadenbach 2009: Vol 2, 867). It traces back to Wilhelm von Lenz’s work on Beethoven from 1855 and can be found in the Beethoven biography of Adolf Bernhard Marx from 1859 as follows: “Does he believe that I think of his miserable violin when the spirit speaks to me?” (Marx 1859; 1979: Vol. 2, 46). The statement has been modified many times. Max Kalbeck writes: “Does he believe that I care about his wretched violin when the spirit passes over me?” (Kalbeck 1904: Vol. 1, 472). Philipp Spitta cites von Lenz exactly (Spitta 1892; 1976: 190). In later years, the remark was regarded as entirely legitimate in its frequent use, such as early on by Paul Mies (Mies 1925: 144), but also as recently as Gerd Indorf in 2004 (Indorf 2004: 33). Today one can only speculate about the reliability of von Lenz (1808–1883) as a witness. Perhaps he did indeed get the anecdote first hand from Schuppanzigh, since von Lenz lived in Riga until 1827 and Schuppanzigh spent many years in Russia, possibly also in Riga, up until his return to Vienna in 1823. Lenz was still a child at this time, so it would be appropriate to have doubts about this. Lenz could also, however, have heard the anecdote from Count Michail Wielhorsky (1788–1856), a source he quotes on multiple occasions and who, beginning in 1808, lived for an extended period in Vienna (Kopitz/Cadenbach 2009: Vol. 2, 1099).<sup>17</sup> This would seem to fit even better, since the famous remark is supposed have been made in regard to the Rasumowsky Quartet op. 59 no. 1, which had been composed shortly before. Furthermore, it seems natural to assume that Wielhorsky, when in Vienna, communicated with his compatriot Rasumowsky. When one looks at the particular circumstances, however, the authenticity of the statement becomes more questionable, increasing the probability of a case of legend-making, or rather “fake news”. This is evident in the fact that one finds with von Lenz a whole string of questionable communications that emphasise the heroization of Beethoven. Take, for example, the story of Schupannzigh’s arriving to pick up Beethoven to go dine with the Russian ambassador Count Andreas Rasumovski. Annoyed at the interference with his work on *Missa solennis*, Beethoven reportedly drew a cross on Schupannzigh’s white vest and necktie with his ink, commenting: “He can wait, this comes first”. Von Lenz uses a comparison from nature to describe this situation: “This is how swarming insects feast on the blessing tree” (von Lenz 1855: Vol. 1, 104 f.). Characterising this anecdote and the concluding account as misanthropic does not seem to be exaggerated.

Careless treatment of such statements is even harder to understand. The case of Theodor W. Adorno must be classified as especially consequential considering his influence on at least one entire generation of musicologists. He uses the remark about the “wretched violin” twice without any elaboration, seeing fit to assume that it is so well known and the context obvious. He sees it as an important argument for the idea taking priority over reality, for “the primacy of the composed as a confrontation suspended from realisation, not adapting itself to fit it, perhaps thinking so little about it as Beethoven did about his “wretched violin”. Then the inner-compositional methods no longer wield blind authority: the authority is itself one of mere

17 I am grateful to Klaus Martin Kopitz for this kind suggestion.

## HELMUT LOOS

POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART—RELIGION

appearance. At the same time, the full sociological consequence would be extracted from a state of the music that only then tells the societal truth when it denies the dominant societal norm its allegiance, that existence of everything for everything, in which merely the will of those who dictate the production hides” (Adorno 2003: 239). Adorno takes his apostrophisation of the “Wiener Schule” also from this emphatic claim to truth: “Since Beethoven made his insult about the wretched violin, the indisputable primacy of the fantasy of sound prevails within the Wiener Schule. The productive imagination of sounds not yet heard goes hand-in-hand with a certain indifference to the execution” (Adorno 2003: 402).

If source criticism belongs to the indispensable foundation of musicology, then the careless handling of alleged Beethoven quotations must be seen not as a pardonable lapse, but as an evil that touches on the foundation of our self-understanding as a science, which allows us to separate the discipline from literary genres such as feuilleton, novel, emphatic apotheosis, or even the philosophy of history. If this is neglected, musicology will come across for those beyond the realm of academia as implausible; already today the field incurs criticism and occasionally even ridicule. Helmut Kirchmeyer, also a trained lawyer, has long criticised the careless treatment of sources (Kirchmeyer 2006: 257–271); Bernhard Weck caustically comments on the article *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112 in the respected standard work *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* with the remark: “Only in musicology can one find evidence of ‘political ideas of freedom through gestures of sound’” (Weck 2007: 54).

*Translated by Sean Reilly*



Figure 1. The Beethoven bust by Émil-Antoine Bourdelle from 1902 stands in the Beethoven-Halle Bonn (B 2741; photo credit: Klaus Weidner). The inscription on the pedestal reads: "I am Bacchus, who makes the delicious nectar for humans. Beethoven". This supposed Beethoven quote comes from Bettina von Arnim in her epistolary novel "Goethe's Correspondence with a Child" from 1835.

## HELMUT LOOS

POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART—RELIGION

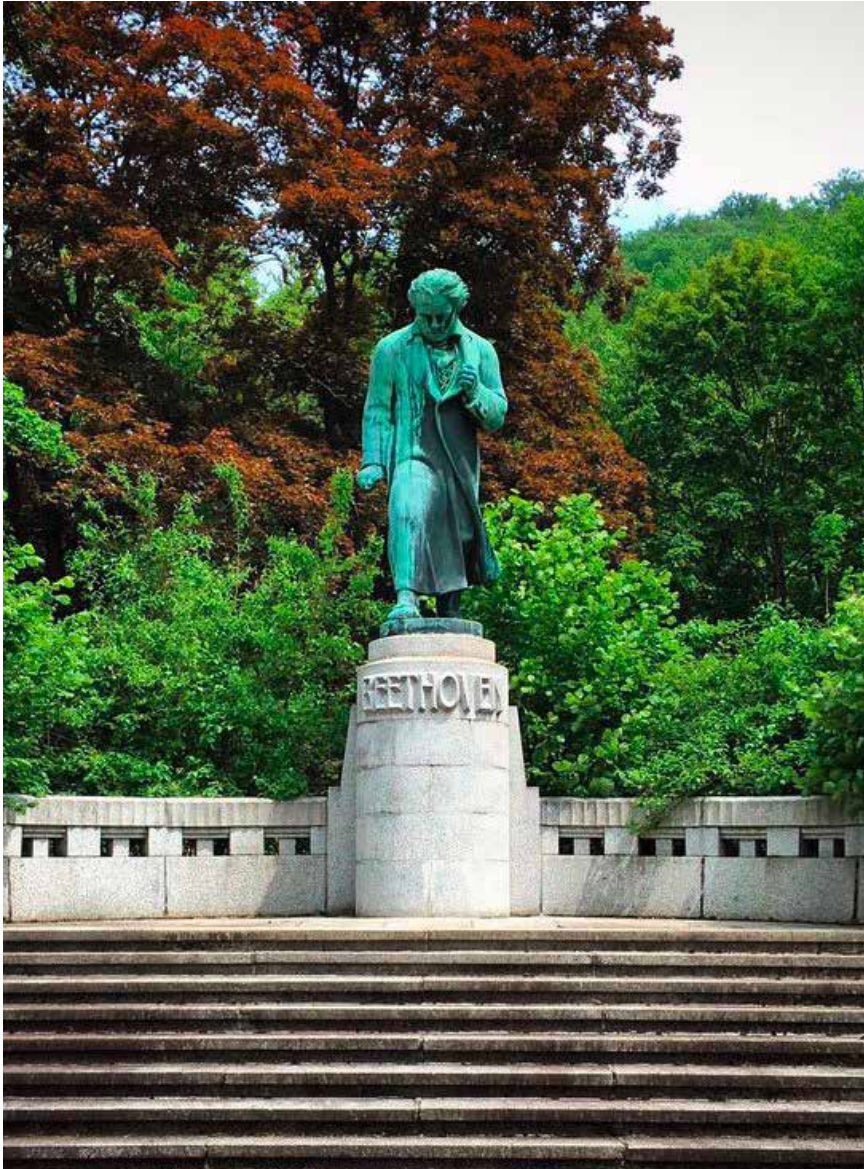


Figure 2. The Beethoven monument by Hugo Uher (1882–1945) was unveiled in 1929 in Karlovy Vary. The reliefs in the frame show how carelessly genuine Beethoven quotations were mixed with those that Bettina von Armin attributed to him: On the left, a made-up quote by Bettina from “Three Letters from Beethoven” (published 1841): “The music should strike fire from the soul of man”. In the original of Bettina it goes: “Emotion is only for womankind (forgive me for saying this), with a man, music must strike fire from his mind.” Or: „Emotion only affects women (forgive me); for a man, music must bring forth fire from his mind.” On the right, a quotation from Beethoven’s “diary”: “Show your might, destiny! We are not masters over ourselves, what is resolved, must be, and so be it!”

## LIST OF REFERENCES

- Adorno, Theodor W. (2003) "Musik und Technik." In *Gesammelte Schriften*, Vol. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Appel, Bernhard R. und Ronge, Julia (eds.) (2016) *Beethoven liest*. Bonn: Schriften zur Beethoven-Forschung, Vol. 28.
- Beck, Dagmar und Herre, Gritta (1979) "Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften." In Harry Goldschmidt (ed.), *Zu Beethoven: Aufsätze und Annotationen*. Berlin: Verlag Neue Musik, 11–89.
- Benz, Richard (1924) *Beethovens Denkmal im Wort*. Offenbach: W. Gerstung. Second edition: Richard Benz, *Beethovens Denkmal im Wort*, München, Verlag R. Piper & Co. 1935. Third edition, 1946. Fourth edition, 1950.
- Brenner, Daniel (2013) *Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik*. Reihe IV Schriften zur Beethoven-Forschung, Vol. 22. Bonn: Verlag Beethoven-Haus.
- Brosche, Günter und Herre, Grita (eds.) (2001) *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*. Vol. 11. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Heinz Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption; Beethoven 1970*. Mainz, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur; Wiesbaden, In Kommission bei F. Steiner [©1972]
- Grigat, Friederike (2008) "Beethovens Glaubensbekenntnis: drei Denksprüche aus Friedrich Schillers Aufsatz 'Die Sendung Moses.'" *Jahresgaben des Vereins Beethoven-Haus*, Heft 24. Bonn: Verlag Beethoven-Haus.
- Heine, Heinrich (1843) *Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben – Zweiter Teil, LVI*. Paris, 26. März 1843.
- Hellinghaus, Otto (1920) *Beethoven. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen und Tagebüchern*. Freiburg im Breisgau [etc.]: Herder & co., Gmbh. Second and third editions in 1922.
- Indorf, Gerd (2004) *Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Kalbeck, Max (1904) *Johannes Brahms*. Vol. 1 Wien: Wiener Verlag.
- Kalischer, Alfred Christlieb (1908–1910) *Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen*, 4 Vols. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Kerst, Friedrich (ed.) (1904) *Beethoven im eigenen Wort*. Berlin-Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Kerst, Friedrich (ed.) (1913) *Die Erinnerungen an Beethoven*, 2 Vols. Stuttgart: J. Hoffmann.
- Kirchmeyer, Helmut (2006) "Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität. Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung." *Archiv für Musikwissenschaft* 63: 257-271.
- Köhler, Karl-Heinz und Beck, Dagmar (eds.) (1983) *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*. Vol. 3. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Kopitz, Klaus Martin und Cadenbach, Rainer (eds.) (2009) *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen. In Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, 2 Vols. München: Henle.

## HELMUT LOOS

## POST-FACTUAL MUSIC HISTORIOGRAPHY: LEGENDS OF ART—RELIGION

- Krehbiel, Henry Edward (ed.) (1905) *Beethoven. The man and the artist, as revealed in his own words, compiled and annotated by Friedrich Kerst*. Translated and edited by Henry Edward Krehbiel, New York: B.W. Huebsh.
- Kreisig, Martin (ed.) (1914) *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, fünfte Auflage mit den durchgesehenen Nachträgen und Erläuterungen zur vierten Auflage und weiteren*. Vol. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Krones, Hartmut (2001) "Von der 'Beethoven'schen Redekunst am Pianoforte'. Beethovens Klavierwerk in der Sicht Czernys, Kannes und Schindlers." In Wolfgang Ruf (ed.), *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Fleischhauer*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 94–113.
- Leitzmann, Alber (ed.) (1909) *Ludwig van Beethovens Briefe in Auswahl*. Leipzig: Insel-Verlag, 1909. – Second, revised edition in 1912; Third edition in 1933. Fourth edition in 1952.
- Leitzmann, Albert (1914) *Beethoven's Persönlichkeit. Urteile der Zeitgenossen*, 2 Vols. Leipzig: Insel.
- Lemke, Ann Willison (2001) "Bettines Beethoven. Wahrheit und Dichtung." In Bettina Brand und Martina Helmig (eds.), *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. München: Edition Text + Kritik, 145–158.
- Loos, Helmut (1998) "Heilige Musik. Religiöse Aspekte in musikalischem Schrifttum des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Richard Benz." In Peter Andraschke und Edelgard Spaude (eds.), *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, Freiburg: Rombach Druck- und Verlagshaus, 469–486.
- Loos, Helmut (2006) "Beethoven und der deutsche Nationalismus im 20. Jahrhundert." In Mieczysław Tomaszewski und Magdalena Chrenkoff (eds.), *Beethoven 3. Studien und Interpretationen*. Kraków: Academia Muzyczna, 251–263.
- Loos, Helmut (2013) "Richard Wagners kunstreligiöse Sendung. Der Komponist als Gott, Genie und Held." In: Helmut Loos (ed.), *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Leipzig: Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, 221–228.
- Loos, Helmut (2017) *E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*. Kassel: Bärenreiter.
- Marx, Adolf Bernhard (1859) *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*. Berlin: O. Janke. Reprint edition: Hildesheim: Olms, 1979, 2 vols.
- Mies, Paul (1925) *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Moering, Renate (2003) "Bettine von Arnims literarische Umsetzung Ihres Beethoven-Erlebnisses." In Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach (eds.), *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 251–277.
- Nohl, Ludwig (ed.) (1865) *Briefe Beethovens*. Stuttgart: J. G. Cotta.
- Nohl, Ludwig (ed.) (1870) *Beethovens Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethovens geistiger Entwicklung*. Leipzig: Ernst Julius Günther.
- Nohl, Ludwig (1877) *Beethoven. Nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*. Stuttgart: J. G. Cotta.
- Prod'homme, Jacques-Gabriel (1927) *Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vu*. Paris: Stock.



- Riedel, Dr. Karl (ed.) (1841) "Drei Briefe von Beethoven." *Athenäum. Zeitschrift für das gebildete Deutschland* 1: 21.
- Schering, Arnold (1936) *Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung*. Berlin: Junker & Dünnhaupt.
- Schmitz, Arnold (1923) *Beethovens „Zwei Prinzipie“ . Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*. Berlin-Bonn: F. Dümmers Verlagsbuchhandlung.
- Solomon, Maynard (1982) "Beethoven's Tagebuch of 1812–1818." In Alan Tyson (ed.), *Beethoven Studies* 3. Cambridge: Cambridge University Press, 193–285.
- Solomon, Maynard (ed.) (2005) *Beethovens Tagebuch 1812–1818*. Second edition. Bonn: Beethoven-Haus.
- Sonneck, Oscar George Theodore (ed.) (1926) *Beethoven: Impressions of Contemporaries*. New York: Dover Publications.
- Spitta, Philipp (1892) *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*. Berlin: Gebrüder Paetel. Reprint edition: Hildesheim: Olms, 1976.
- Reich, Willi (ed.) (1989) *Beethoven. Seine geistige Persönlichkeit im eigenen Wort*. Zürich: Manesse.
- Rumph, Stephen (2004) *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- van Beethoven, Ludwig (1862–1865) *Vollständige kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe*. 24 Vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Supplement Vol. 25, 1888.
- von Arnim, Bettina (1835) *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, Vol. 2. Berlin: F. Dümmmer.
- von Lenz, Wilhelm (1855) *Beethoven: Eine Kunststudie*. Das Leben des Meisters, Vol. 1, Cassel: E. Balde.
- Weck, Bernhard (2007) "'Euch werde Lohn in bessern Welten!' – Ludwig van Beethoven und die Entwicklung moderner Menschenrechts- und Verfassungsutopien." In Hermann Weber (ed.), *Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005*. Berlin: BWV, 48–71.

ХЕЛМУТ ЛОС

ПОСТЧИЊЕНИЧНА ИСТОРИОГРАФИЈА МУЗИКЕ:  
ЛЕГЕНДЕ О УМЕТНОСТИ—РЕЛИГИЈИ

(РЕЗИМЕ)

У многим својим сегментима, писање историја музике у Немачкој карактерише романтичарска визура и њен „модел два света“: реални свет се посматра као супротстављен идеалном свету музике као вишем ступњу постојања идеја и идеала. Уметничка музика у изворном смислу, обично означена термином „озбиљна музика“, претвара се да представља тај идеалан свет и претендује на истинитост. Наука о музици заиста верује да може да докаже универзалност ових тврдњи. Знатан број музиколошких публикација карактерише ова претпоставка. Међутим, јавна дискусија међу музиколозима о томе да ли такви списи треба да припадају области теологије, а не историјско-критичкој историографији (као науци у строгом смислу) не постоји. Као резултат тога, наше поље није само нестало из јавне сфере, која жели да те тврдње остави малим елитистичким круговима, већ је наишло и на све већи недостатак разумевања међу другим дисциплинама, чак и до тачке ругања. Довољно је да се позовемо на речи адвоката Бернарда Века (Bernhard Weck), који је у вези са Бетовеновим опусом 112 написао: „Само музикологија може доказати да се 'политичке идеје слободе могу изразити звучним гестовима.'”

Кључне речи: историја музике, „модел два света“, историографија, постчињенично стање, Бетовен



# A NATIONAL PERSPECTIVE AND INTERNATIONAL THREADS TO POSTMODERNISM AT THE FIFTH HELLENIC WEEK OF CONTEMPORARY MUSIC

---

*Valia Christopoulou*<sup>1</sup>  
Independent scholar, Athens, Greece

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

The Fifth Hellenic Week of Contemporary Music (Athens, 1976) has been mainly considered in the context of a major political event: the fall of the military dictatorship in 1974. However, it may also be seen as a landmark for the transition to a postmodern era in Greece. The musical works presented during the Week, as well as their reception by the musical community are indicative of this transition. This paper aims at exploring those two perspectives and places the emphasis on the second, through an analytical comment on *Le Tricot Rouge* by Giorgos Kouroupos and the critiques in the press.

**KEYWORDS:** Postmodernism, Greece, Fifth Hellenic Week of Contemporary Music, Graphic and Verbal Scores, Giorgos Kouroupos

The Hellenic Weeks of Contemporary Music, which were organized by the Hellenic Association of Contemporary Music during the decade 1966–1976, were events of seminal importance for the dissemination of the avant-garde in Greece. The Association commissioned many new works from Greek composers, while numerous performances and lectures were given on “new” music. This resulted in a passionate dialogue on political, social, aesthetic and technical issues. However, in the mid-70s the conflicts and polemics of the 1950s and 1960s gave way to a mutual acceptance and peaceful coexistence of several trends. This transition from the polemical to the disengaged has been associated with two different perspectives. First, it has been linked to a major political change: the fall of the military dictatorship (thereafter Junta) that

ruled Greece from 1967 to 1974. Secondly, it has been associated with the international transition to a postmodern era (Samson 2013: 535-536). In this paper I will suggest that the Fifth Week of Contemporary Music, which took place in 1976, emerges as a landmark of this transition, and I will place the emphasis on the international perspective. In particular, I will focus on Giorgos Kouroupos's piece *Le Tricot Rouge* [The Red Knitting],<sup>2</sup> for a singer and a pianist, which was presented in the Fifth Week, and I will argue that the work and its critical reception, as well as the broader attitude of listeners during the Fifth Week, are closely associated with postmodernism.

Before presenting *Le Tricot Rouge* I will briefly mention some biographical information about Giorgos Kouroupos. He was born in 1942. After graduating in the piano (1965) from the Athens Conservatory and mathematics (1967) from Athens University, he studied with Messiaen at the Paris Conservatoire (1968–72), where in 1971 he was appointed assistant for the propagation of contemporary music. He returned to Greece in 1976 and worked as a freelance composer and also held several positions in musical institutions (Leotsakos 2001). In 2003 he was appointed professor of composition at the Ionian University.

*Le Tricot* was written in 1976 and it is not only a musical performance but also a dramatic event, or, in other words, a musical theatre piece. The composer specifies in his subtitle that the singer and the pianist should be “above all good actors”. The form is a closed predetermined structure consisting of 16 consecutive “[scenes]”<sup>3</sup> in a fixed order. In the score there are mainly graphic and verbal instructions (in French) with only the occasional use of conventional notation (in scenes 2, 4 and 9), but still leaving indeterminate most of the musical parameters. The composer gives the interpreters detailed stage directions: what to do, where to look, how to look, how to react to one another, where to go, among others; apart from the piano the performers make use of a scarf. However, he doesn't provide them with the actual music to play and in some scenes there is not any performed music at all.

The text doesn't exist in the conventional form that serves a specific narrative. It is mostly a fragmented, disparate and non-specific sonic material: phonemes uttered with a gagged mouth (scene 7), a variety of vowels (scene 3), meaningless syllables (scene 2: tsak – klik – klak – kla – tsi – pto – kia – kia), unspecified military commands (scene 10), or totally indeterminate improvised text (as in scene 14 where the instruction to the baritone by the composer is as follows: “improvise (using the full scale of your potential)”). For the music the composer uses two contiguous techniques: firstly indeterminacy, when he indicates only some of the musical parameters (for example, in scene 2 he indicates the dynamics, the articulation and to a certain degree the rhythm) and, secondly, improvisation (for example, in scene 14 as already mentioned above).

Although there is no text in a conventional form, there is a narrative built around the basic idea that the baritone and the pianist come into confrontation. This confron-

2 All translations from French and Greek to English are my own.

3 In this paper I use the term “scenes” in order to refer to the consecutive sections of the score.

## VALIA CHRISTOPOULOU

A NATIONAL PERSPECTIVE AND INTERNATIONAL THREADS TO POSTMODERNISM...

tation starts at scene 5. In scene 4 the scarf is on the keys. The baritone sings held notes pianissimo. The pianist tries to “catch” the notes of the baritone, but fails, because of the scarf hiding the keys. In the next scene (5) the composer writes: “the baritone is having fun with the difficulties of the pianist. He changes his notes faster and faster. He makes the notes shorter and surprises the poor pianist. This increases until the pianist is having a crisis and plays with his fists anywhere. He makes the scarf fall”. In the rest of the piece there are several conflicts between the singer and the pianist, or else points of tension alternating with more relaxed actions. All this adds up to the climax of the two final scenes, where the pianist strangles the singer (scene 15) and kills a spectator with a revolver (in scene 16, the final scene).

This macabre ending lends the whole work a tragic quality. However, there is an element of wild humor and sarcasm which is equally significant and is found throughout the piece. For example, in scene 7, a parody of pianistic virtuosity overlaps with the vocal manipulations of the gagged baritone. The instructions read as follows: “the pianist [after having gagged the singer with a scarf] is able to demonstrate at last his qualities. He improvises in a slow and pompous way. He goes from piano to subito forte and the other way round from chords to skillful arpeggios etc. in a pompous delirium of self-satisfaction ...”. In the next scene, the baritone ties the hands of the pianist with the scarf. They play a march (the pianist with clusters), which “becomes more and more fascist”. It ends with the baritone screaming military orders, marching on the scene and taking the pianist’s seat (scenes 8-11). And it becomes ever more aggressive and grotesque when the pianist and the singer are ridiculed in scene 13 which brings to mind some of the silent movie comedies: “[...] [the baritone] chasses him [the pianist] with kicks. [The pianist] finds refuge under the piano. The baritone is left alone. He doesn’t need this asshole”. I would therefore argue that this piece could be seen as a caricature of a recital and also as a critique both of western musical culture and of the political establishment. The parody of the march in particular may be viewed not only as a critique of dictatorial regimes, but perhaps also as a critique of implicit political assumptions and notions concerning the Western art music tradition.

Many of the above-mentioned features of Kouroupos’s piece may be associated with musical postmodernism: the fragmented textual and musical material, the episodic character of the 16 consecutive scenes, a quote (for instance, the march: even though it isn’t borrowed it in fact functions as an extraneous material, a “found object”), indeterminacy, improvisation, humor and irony, as well as disdain for the distinction between “high” and “low” styles, which serve obvious political and cultural ends (the theoretical background on musical postmodernism in this paper is based mainly on Glog 2012). Finally, there are also elements of music theater, which lends itself to cultural and political critique, as opposed to the modernist work which is viewed as a unified, self-contained entity. However, all this material is embedded in a teleological closed form, culminating in a climax. As a result, although the piece questions conventional cultural codes on several levels, and does seem subversive, it finally leads to a kind of closure that makes the material seem coherent. It conveys its meaning and critique, as a truthful and spontaneous expression. Thus *Le Tricot*

*Rouge* fits within a postmodern context while at the same time bears some links to the modernist tradition.

Apart from identifying postmodern elements in the piece itself, I want to also consider its reception. To that end I will use Katy Romanou's critique in the newspaper *Kathimerini*. About *Le Tricot* Romanou writes:

Giorgos Kouroupos's work *Le Tricot Rouge* reminded me of Beethoven who, they say, became furious with those who were moved by his improvisations, calling them ridiculous. In our time, it is more important for music to be interesting than to invoke emotion, and this is exactly what 'Le Tricot Rouge' derides and makes ridiculous. Thus it is one of the few works that we cannot describe as ... 'interesting'! It is comic and vulgar – almost a joke. However, although it makes us laugh spontaneously, at the same time it creates an unpleasant void, because it strips naked the social function of 'interesting' music nowadays; a truthful, powerful work and, in its own way, 'not interesting' (Romanou 1976).

This critique summarizes many of the aforementioned features often associated with postmodernism: firstly, the classical - romantic (and modernist) conception of the musical Work as a closed entity versus the postmodern approach to music as an open process with no determinate result; secondly, the element of irony and the grotesque; and thirdly a critique of the rational and the cerebral in musical experience, which also signals a shift of emphasis from the technical ("interesting") achievements associated with the modernist "autonomy project" to a socially engaged art that questions conventional musical practices and exposes a lack of connection with "real life" and people.

Through the presentation of Kouroupos's work and its critical reception I have so far attempted to illustrate in aesthetic and technical terms how elements of postmodernism appeared in the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music. However, as Jonathan D. Kramer has argued in his text titled "Nature and Origins of Postmodernism", postmodernism may also be viewed as a particular attitude. "But postmodernism taken as an attitude suggests ways listeners of today can understand music of various eras. It is in the minds of today's listeners, more than in history, that we find clues to the sources of postmodernism. It comes from the present-from ourselves-more than from the past. Music has become postmodern as we, its late twentieth-century listeners, have become postmodern" (Kramer 2002: 17). Proceeding from this suggestion I will now discuss the change in the attitude of audiences during the Fifth Week.

That change is immediately apparent if we compare the Fourth and Fifth Weeks. Giorgos Leotsakos in his critical note published in *Tá Nea* [?] newspaper attributes it to the fall of the Junta:

[The] audience is differentiated emotionally from audiences during the seven year Junta, who came in large numbers in order to support something regarded as suspicious by the oppressor: the new audiences are more sober and more critical (Leotsakos 1976).

## VALIA CHRISTOPOULOU

A NATIONAL PERSPECTIVE AND INTERNATIONAL THREADS TO POSTMODERNISM...

Indeed a number of works presented in the Fourth Week, as well as some of the audience reaction, were direct or indirect protests against the regime. In a chapter about the Fourth Hellenic Week of Contemporary Music in his doctoral thesis on Greek Musical Modernism, Ioannis Tsagkarakis includes a section titled *Protesting* in which he spotlights those works: Theodore Antoniou's *Protest II*, for an instrumental ensemble, baritone, actors, strobe lights, electronic synthesizer, tape and slide projectors (1971); Dimitri Dragatakis's *Zalouh*, for clarinet, trombone, tuba, piano, percussion and four narrators (1971); Giorgos Kouroupos's *Greek Song*, for a baritone and piano (1971); Yorgos Sicilianos's Fourth String Quartet (1968); and Stephanos Vassiliadis's, *The secret Songs of silence* for electronic tape [?]. Among those works *Greek song* by Kouroupos and *Protest II* by Antoniou were explicit protests against the regime. In Kouroupos's work the baritone was gagged with a scarf – an obvious denouncement of censorship, and Antoniou's work provoked the audience to a spontaneous demonstration against the regime (Tsagkarakis 2013: 166-170).

Going back to Katy Romanou's critique in *Kathimerini*, she too deals with the same question concerning the change in the audience's reactions in the Fifth Week. However she does so through a different perspective:

Hey folks, all this may be nonsense. Why don't we sing a song all together!' said [the baritone] Spyros Sakkas, the leading figure of the 4<sup>th</sup> evening of the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music, after finishing *Mesostics II* by John Cage, clearly sensing, the audience's lukewarm reaction to this music. And this response to the subdued interest and enthusiasm of the audience, at least in the first four events of the Week I discuss here, is one of the most interesting and revealing remarks of this whole event organized by the Hellenic Association of Contemporary Music and taking place in the new beautiful concert hall of the French Institute. The ambiance [of the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music] is infused by the quality of the end of an era and the beginning of another, a quality recalling many other borderline moments in the history of music (Romanou 1976).

Romanou then goes on to mention the basic features of the ambiance of the Fifth Week:

The absence of fanatical fans among the young people and of fanatical enemies among the older listeners. In the Fifth Week of Contemporary Music young people don't have the enthusiasm and older people don't have the scepticism they had in the previous four Weeks for anything that differs from the forms and the performance praxes of the previous centuries (Romanou 1976).

To begin with, Romanou depicts an action fairly uncommon for a classical recital in that the performer (Sakkas) addresses the listeners in an informal and iconoclastic way. Apart from that, one may discern two main points. Firstly, a more uninterested and dispassionate attitude on the part of the audience compared to the polemics of the previous Weeks. Secondly, she discusses signals pointing to a transition to a new



era. Interestingly, this change is also reflected in the reception of music critics during the same period. In the past the critics were divided into two clearly discernible and passionately held positions: broadly speaking the “conservative” and the “innovatory” camps, those who were opposed to and those who were in favor of the avant-garde in Greece. However, since the early '80s this divide doesn't seem very much in evidence anymore and the polemical character of the critique, along with an active interest in developments in musical life, seem to have receded (Christopoulou 2009: 234, 247). In this sense, the behavior of the interpreter, who transcends the traditional strict concert protocol and the disengaged behavior of the listeners, as well as the character of the public dialogue, fits well within what may be viewed as a postmodern attitude, that is, a postmodern acceptance of plural voices.

In conclusion, this paper explored how two different perspectives – a political and an aesthetic one – have affected the construction of meaning of a single musical event, namely the Fifth Hellenic Week of Contemporary Music. From a national perspective, the change in the attitude of listeners may be seen as the result of significant political changes in Greece. However, seen from an international perspective the Fifth Week emerges as an event of seminal importance underlining the transition to a postmodern era, and as such it is closely aligned to analogous developments in the rest of Europe and North America during the period under study. This second perspective is corroborated by the presentation of such works as Giorgos's Kouroupos *Le Tricot Rouge*, which introduces a postmodern material while still retaining some allegiance to more “traditional” formal processes. However, these two readings are in no way mutually exclusive but rather complementary, underscoring the range of forces at play affecting the broader developments of musical life during the last quarter of the 20<sup>th</sup> century in Greece.

#### LIST OF REFERENCES

- Christopoulou, Valia (2009), *Yorgos Sicilianos. Zoe kai Ergo [Life and Work]*, unpublished PhD thesis, University of Athens.
- Gloag, Kenneth (2012) *Postmodernism in Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kramer, Jonathan D. (2002) “Nature and Origins of Postmodernism”. In Judy Lockhead and Joseph Auner (eds.) *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York: Routledge.
- Leotsakos, Giorgos (1976), Athens: newspaper *Ta Nea* [?] (29.12.1976).
- Leotsakos, Giorgos (2001) “Couroupos, George”. In *Grove Music Online*.
- Romanou, Katy (1976), Athens: newspaper *Kathimerini* (22.12.1976).
- Samson, Jim (2013) *Music in the Balkans*, Leiden: Brill.
- Tsakarakis, Ioannis (2013) *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, unpublished PhD thesis, Royal Holloway University of London.

## ВАЛИА ХРИСТОПУЛУ

НАЦИОНАЛНА ПЕРСПЕКТИВА И ИНТЕРНАЦИОНАЛНЕ НИТИ  
ПОСТМОДЕРНИЗМА НА ПЕТОЈ ГРЧКОЈ НЕДЕЉИ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ

## (РЕЗИМЕ)

Пета грчка недеља савремене музике одржана је 1976. године у Атини. Рецепција авангардних дела, која су се налазила у средишту претходних издања овог фестивала, драматично се променила — од полемичког и/или ентузијастичног става присутног у претходним издањима, до мирнијег и критичнијег става у Петој седмици. Ова значајна промена повезана је с националним политичким и идеолошким разлозима. Међутим, у ширем европском контексту ова промена може указивати и на прелазак са модернистичког на постмодернистичко схватање.

Овај рад има за циљ да истражи како две различите перспективе могу утицати на конструкцију значења тих музичких догађаја и ставља акценат на „денационализовану” перспективу, која у први план истиче директнију везу од периферије ка харизматичним центрима. С једне стране, из националне перспективе, поменута промена повезана је са војном диктатуром која је успостављена у Грчкој 1967. године, а укинута 1974. године (Leotsakos 1976). Стога су и композиције поручене од грчких композитора и њихова рецепција током Четврте недеље представљале директне или индиректне изразе протеста против диктаторског режима (Tsagkarakis 2013). С друге стране, напор грчке „прогресивне” музичке заједнице да равноправно комуницира са интернационалном авангардом довео је, најпре, до присвајања постмодерних техника у музичким делима, а затим и до прихватања и мирног сапостојања неколико трендова. Овакав став је очигледан у реакцијама публике током Пете седмице. Последично, Пета недеља се може посматрати у светлу свеопштих промена у Грчкој и Европи тога доба (Romanou 1976, Christopoulou 2009, Samson 2013). У овом контексту, овај рад ће се фокусирати и на специфична музичка дела, посебно *Le Tricot Rouge* композитора Јоргоса Коуропоса (Giorgos Kouropoulos), као и на опште ставове музичке заједнице, укључујући ту композиторе, извођаче, публику и критичаре.

Кључне речи: постмодернизам, Грчка, Пета грчка недеља савремене музике, графичке и вербалне партитуре, Гиоргос Коуроупос



# ON THE FUTURE OF MUSIC HISTORY IN PROFESSIONAL AND CENTRAL-PERIPHERAL EUROPEAN MUSICAL CIRCUMSTANCES\*

---

*Mirjana Veselinović-Hofman*<sup>1</sup>

Professor (retired), Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

In considering the chosen topic, I proceed from the complex relationship between music history, music historiography and musicology, focusing on musicology as an interdisciplinary branch of music history. I consider the issue of its future from two viewpoints: 1) from the viewpoint of the future which we can control through professional means, striving for a certain professional vision and the highest professional criteria, and 2) of the future we cannot influence through the profession itself. This aspect of the future is a problem of peripheral musicologies, because these are axiologically dependent on the centre's relationships towards the *Other* and scepticism regarding its evaluation.

**KEYWORDS:** music history, music historiography, musicology, centre, periphery

On this occasion I would like to consider the issue I have chosen as my direction of pondering the future of our scientific discipline, from two angles: from the angle of the discipline itself – pointing to the aspects of its future which we can influence by professional means, and from the social angle – pointing to the aspects which we cannot influence in that way but can only try to, by some other means, first of all the social, that is, those which are beyond our discipline.

\* This research was carried out as part of the scientific project of the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* [Identities of Serbian Music in the World Cultural Context], supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

Reflection on the future of music history – as is the case with the future of any other phenomena – implies an orientation towards the meaning and sense of that phenomenon in the present; of course, provided that the way towards the future is considered as a process in which the past bequeaths to the present its living matter that will in some form outlive this present, and become the past from the point of view of some future present. If, from that viewpoint, we were to comprehend the *lack of a great narrative*, being supplanted by the *co-existence* of divergent *small narratives* about music as an identifiable feature of the present in the sphere of musical research, the *history of music* would necessarily appear as a multidimensional, hybrid discipline with different perspectives of the development and survival of the components of that multidimensionality; and thereby, to some extent, the inadequacy of its very name.

In this respect, the most stable are those components of the phenomenon of the *history of music* which have outlasted the past, and the most questionable are those that feature the current moments of research approaches to music. Hence, the term *history of music* is most enduring in its elementary, oldest meaning, something which we often forget, and which ultimately has a phenomenal basis. Namely, this applies to all occurrences of music itself, generally of *sound as music*, given that music already has its history as an aesthetic phenomenon,<sup>2</sup> regardless of the extent to which this history is – and whether at all – discovered and scientifically investigated.<sup>3</sup>

Then, the term *history of music* also signifies a science that provides a knowledge of the history of *sound as music*. That is why the syntagm *history of music* is a blanket term for various methods, branches and (sub)disciplines of musical research: for the *historiography of music* – that is, for the aspects of representing mostly the historical sequence of musical occurrences, as well as dealing with composers' biographies, and all that based on scientifically explored, systematized and processed factual materials;<sup>4</sup> for research procedures that are close to historiography, and which Adler in his text "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" (Adler 1885) defines as *historical musicology*; then, for the analytical-theoretical approaches to music, which Adler would place in the focus of *systemic musicology* (Ibid.); and then, quite generally and undifferentiated, for contemporary musical examination (in the sense of the *history of contemporary music*). This examination is characterized by interdisciplinarity as the basis of the contextual interpretation of music, which is the main point of critical

2 For a more extensive elaboration of this issue, see Treitler 2001: 356–377.

3 In that sense, the *history of music* exists in a way in which the laws of nature existed and acted before we became aware of them, that is, before they were discovered.

4 As historiography has changed its focus in different historical, philosophical and cultural conditions, it has its own history that reflects these conditions by representing various problem-research orientations such as, for example: in the eighteenth century, the chronological classification and periodization of musical styles; in the nineteenth, issues of national identities; or in the twentieth – besides the above-mentioned orientations, also an intensified tendency towards the more comprehensive writing of historical surveys of music, such as the *Oxford History of Music* or the *New Grove Dictionary of Music*. For more about this, see Beard and Gloag 2005: 61–63.

---

MIRJANA VESELINOVIĆ-HOFMAN  
ON THE FUTURE OF MUSIC HISTORY...

musicology as the prevailing postmodern practice of scientifically dealing with this art. By the nature of things, those methods, branches and disciplines whose profiles and practices have been steadily developed and affirmed, seem to have the most prospects for the undisturbed preservation of their own identity in some future times. However, interpretive practices can easily reach the point where disciplinary specificity might be lost.

But since Adler's official foundation of the science of music, and his essentially still relevant classification of it, the term *history of music* – although it has remained in use in all of the above given meanings – has become too narrow and inadequate to signify the particular musicological ramifications that have appeared during the development of musicology after Adler, both within historical and systemic musicology, and also where they permeate each other, too. In particular, that term has become inadequate for signifying critical musicology, and branches such as cognitive musicology, psycho musicology, neuro musicology, zoo musicology, and many others, which have evolved in the tracks of criticism, more specifically, from issues that dominate the interpretive interest of musicologists in terms of themes and problem circles, and their results. Those interpretations can have a broad span whose interdisciplinarity might easily shift into transdisciplinarity. And that would mean the annulment of the “spherical model” of disciplines (Welsch 2010: 39–65), which still functions in interdisciplinarity, despite its transdisciplinary symptoms (Veselinović-Hofman 2016: 92–99). In other words, it would mean the removal of disciplinary competencies through optional combinations of established disciplinary methods and procedures, more precisely, treating them as irrelevant. And in this manner of neutralizing disciplinary identities, the very object of interpretation would also be neglected. Because, in a transdisciplinary treatment it does not act primarily as the object of analysis and examination but as the starting point, as an incentive for imaginative representations, descriptions, free associations and observations, which *pass through* disciplines, in fact surpass them, without lingering in any of them. And caught in such an interpretive net, the music as an object with the characteristic traits of its various appearances might be completely suppressed. The transdisciplinary focus is not on music and its theoretical interpretation in which some musical phenomenon will figure as a recognizable object, but on reflections that can be evoked by any of the object's elements (even extra-musical) and subsequently guided by a transversal path (Veselinović-Hofman 2016). Thus, in practically an unlimited associational efflorescence, in which the object moves away from itself, it ceases to be relevant as the real object of interpretation; it becomes merely a *reason for* the interpretation.

But although an existential crisis is lurking around musicology from the direction of transdisciplinary practice, since it neglects both the competencies of this science, and the ontology and authority of the world of music as the science's object, in principle and from a personal poetic attitude I still advocate the risky paths of critical musicological trends (Veselinović-Hofman 1998; 2005; 2007). With the awareness that between interdisciplinarity and transdisciplinarity, as the agency of the latter, there exists hyperinterpretation. It is crucially initiated by the transversal mind, so that transdisciplinarity is actually its fulfilment. I here refer to the phenomenon close to

that which Umberto Eco explains as “overinterpretation”: as a kind of interpretation in which “the rights of the interpreters have been overstressed” (Eco 1992a: 23), whereby the fact has been ignored that besides “the intention of the interpreter” and “of the author” of the text to be interpreted, there also is “the *intention of the text*” (Ibid: 25). With this observation Eco ultimately introduces the *reader* into the process of interpretation, whereby he considers “the intention of the text” as the result of the *reader’s speculations about* the intention of the text. To unravel this intention, the reader must become immersed in the text and draw conclusions about everything the text could be saying. He arrives at these conclusions on account of the coherence of the text, the consistency of its signification system and, of course, his personal interpretational expectations and understanding.<sup>5</sup> If the system’s consistency is missing, the interpretation is on the way to becoming a goal in itself, and ignoring the “semantic isotope” relevant for the text in question (Eco 1992b: 62). In other words, when we exceed the boundaries of a reasonable interpretation in which its object must be recognized, “we simply risk facing a linguistic paradox”. (Eco 1992a: 41)

And yet – as I emphasized four years ago when I raised this question about musicology and transdisciplinarity<sup>6</sup> – the problem of the disciplinary crisis of musicology does not occur when the transversal method is applied to music by authors who are not musicologists, but by those who *are* musicologists. The reason is that those who are not, have no responsibility at all towards the competencies of musicology, and, besides, their reflections on music might be very inventive and original; in any case, they can be enriching for the reception of music. The crisis is however incited by authors who are professionals in musicology, but resort to relativization and disregard of the profession’s standards, and thereby also to the conscious undermining of the profession’s integrity.<sup>7</sup>

But regardless of the extent to which an interdisciplinary musicological interpretation is ramified – including even what I would call the *symptom of passing contexts*, that

5 “Thus it is possible to speak of the text’s intention only as the result of a conjecture on the part of the reader. The initiative of the reader basically consists in making a conjecture about the text’s intention.” (Eco 1992b: 64)

6 It concerns my contribution to an international debate on the crisis in the humanities, within the conference “Beyond the Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Transformations of Contemporary Discourses on Art and Culture”, held in Belgrade, on 24 and 25 April 2015, at the Faculty for Media and Communication of the University Singidunum. A book based on this conference was published a year later. (Veselinović-Hofman 2016)

7 On this occasion, I will not go into the reasons for such an attitude, which, otherwise, may originate not only from the general attitude of a musicologist towards the necessary and sufficient integrity of his own profession, but also from his psychological and ethical attributes, or, perhaps in the first place, from social benefits in the sense of the fulfillment of criteria that enable faster and easier personal penetration into the global market of discourses on art. The transdisciplinary method in particular is much “quicker”, in terms of marketing and socially much more agile and pervasive than the interdisciplinary method which still implies delving deeply into disciplines and not traversing them.

MIRJANA VESELINOVIĆ-HOFMAN  
ON THE FUTURE OF MUSIC HISTORY...

is, contexts that in an interdisciplinary discourse are only indicated, through which the thought just passes without any development and argumentation – it will remain musicological as long as by professional methods and the means of musicology, and together with music as its object, it is maintained as recognizable and authoritative in the “brilliant flash of idiosyncratic writing” (Treitler 2001: 357–358).

Actually, what I am referring to is the future of musicology, which we can keep under control; which we can influence in one or another direction. And, it certainly concerns the future in which we can enrich musicology with new views, visions, new interdisciplinary connections and still untested pathways of research, without jeopardizing it as a profiled scientific area, in any sense.

In the main, Serbian contemporary musicology implements such a strategy; our academic practice in the field of musicology is deliberately and zealously attached to that goal, and the results achieved so far, for the most part fulfil the highest criteria that our state bureaucracy prescribes in accordance with the requirements of the respective system that, in not-so-mutually-different local variants, functions on a global scientific ground.

That system of the bureaucratic implementation of a specific canon is metaphorically called by Kevin Korsyn the *Ministry of Truth* (Korsyn 2003: 25)<sup>8</sup> paraphrasing

8 The *Ministry of Truth* is one of two occurrences that Korsyn considers as the main causes of the crisis in the field of musical research, more precisely, of contemporary musicology, which, from the angle of its academic discourse in the USA, he specifies as the historical. Otherwise, to mark academic musical investigations on a global level, Korsyn uses terms such as “musical research” or “musical scholarship”. (Korsyn 2003: 192, fn. 11)

To designate the other cause of the crisis, Korsyn applies, also metaphorically, the syntagm of the *Tower of Babel*. By means of this formulation he points to the differences of thoughts, methods, procedures, languages and discourses among musicological practices and policies, more precisely, to their “fractionalization”; in fact, primarily to “rhetorical violence among factions” (Ibid: 176). Thereby, he does not consider the crisis is in the very existence of different discourses, but in the lack of communication which he notices among them, in both their mechanical and their oppressive co-existence. Therefore, as a way to overcome this situation he proposes, on the one hand, reliance on the logic of the *Möbius Strip* as the criterion of a desirable research view of the relating of disciplines, at which their boundaries disappear through the seamless transition of one discipline into another. He exemplifies that by the relationship between the history of music and the theory of music, as opposite members of the binary hierarchy, and thus in the way they are positioned in the light of the standpoints of Josef Kerman (Kerman 1985) and Kofi Agawu (Agawu 1993). By means of a deconstructive procedure Korsyn has demonstrated that these disciplines are mutually determining, in the sense that “theory becomes history becomes theory becomes history in a never-ending cycle, as each impulse turns into its opposite without ever reaching a synthesis or coming to rest”. (Korsyn 2003: 89)

On the other hand, in close connection with the previously said, and relying on Chantal Mouffe and her explication of the difference between antagonism and agonism, Korsyn infers that we ought to strive for the building of such a musical-research community that shall ethically rely on tolerance and agonism: on opposed relationships, which would work on the constructing of their “shared symbolic space in which differences would be nonoppressive”. (Ibid: 177)



George Orwell from his book *1984*. As the crisis point of this system, he singles out the kind of professionalization in which “the bureaucratic treadmill manufactures individuality – or a type of individuality – even as it produces conformity” (Korsyn 2003: 26).<sup>9</sup>

As we know, scientists’ obligation in university practice – and not only there! – is to fulfil bureaucratic requirements that aim at influencing professionalization, first of all in the sense of the unification of criteria on the evaluation scale of the quantity and quality of scientific work. Evaluation tables, the index of quotation, the “cult of the abstract” and “its circulation” in the role of information, reports and various reviews, “whereby knowledge is summarized, paraphrased (...) so that it can assume a portable form in the competition for cultural capital, becoming a kind of currency” (Korsyn 2003: 24), and then, research categories as the mark of the scientist’s rating, but also educational compression and acceleration in an endeavour to enable students to venture into the musicological market as early as possible, function as the basic forms and demands of a practice, whereby the *Ministry of Truth* regulates the way to relevance in scientific research, based on which it classifies achievements, evaluates them and financially supports them as commodities (Cf. Korsyn 2003: 21–27).

All musicologically relevant institutions are bound in a network to the above described system, but, in addition, within this network, they themselves perform various estimations and selections according to their own, individual programme orientations and criteria, whereby they significantly regulate discourses on music.<sup>10</sup> And in the end, administration is nevertheless the one that by its own excellence confirms the excellence in everything: teaching, research projects, the ranking of teachers, universities, students... (Cf. Korsyn 2003: 21).

But, at the same time, bearing in mind Foucault’s “radical shift from conceiving power in negative, repressive terms to seeing it as productive”, Korsyn emphasises that “[w]hen the status quo demands constant change, however – when the system itself demands relentless progress and innovation – change and constancy can trade places, turning into each other” (Korsyn 2003: 26).

From that angle it can hardly be denied that the power of market logic and competition, which are now dominant in the field of musical research – and in whose mechanism quantity can seriously endanger quality! – have had a significant effect in intensifying *our* musicological production, on aspects of musicological activity in Serbia, and also on their visibility on the domestic and foreign musicological market.

And yet, we must ask ourselves what the current degree of visibility achieved so far in the domestic and global system of the *Ministry of Truth* essentially means

9 That is why taking into account Michel Foucault on this subject, Korsyn would say that “[t]he new forms of power colonize individuals from within, so that they submit willingly and spontaneously”. (Ibid: 27)

10 For example, according to these criteria, institutions sponsor awards; journals; projects; reward students; support peer reviewed investigations; organize conferences and select conference submissions. (Cf. Korsyn 2003: 21–22)

MIRJANA VESELINOVIĆ-HOFMAN  
ON THE FUTURE OF MUSIC HISTORY...

for our musicology in the future. I find that this needs to be answered realistically by saying that it is about a future that will not be much different from the present, since in this respect it concerns a future that we cannot influence through the profession itself, contrary to the future of musicology as an interdisciplinary science and a science turning towards transdisciplinarity, whose future, as stressed above, can be shaped within the framework and means of the discipline itself. In other words, the future of the real visibility and presence of our musicology as the living matter of the present at the global level, is no longer solely a professional issue. Although the “archive” of the *Ministry of Truth* clearly shows that Serbian musicology receives appropriate recognition for appropriate results – in the field of pedagogy,<sup>11</sup> the sphere of scientific work, and the engagement of individual musicologists in various international bodies – there are also clear indicators of the reality in which that measure of our presence, meaning, true respect on the world musicological stage depends, crucially, on the politics of the *centre*, that is, centres of influence and adjudication. In that framework, Serbian musicology belongs to the category of the *Other*, for which, granted, the centre advocates generally and declaratively, indeed with a great many practical steps, too. However, essentially, it seems as if the centre does not feel an authentic, true need also to take into account the research *results* of that *Other*, as potentially, equally relevant as its own. For example, I cannot find any convincing *professional* reason for a situation in which the musicology of the centre does not also feature – on an equal footing! – original and interesting musicological viewpoints and treatises on some issues, which come from the periphery, especially when they are chronologically even older than those which deal with the same issues, and originate from the musicology of the centre.

Let me give just a symptomatic example of this absence of the habit of taking the periphery into consideration. It is a “standard” example, which means that the number of its other appearances is not small. Thus: our two leading musicological institutions – the Department of Musicology of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, and the Musicological Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts – regularly organize international scientific gatherings. Usually, quite a number of musicologists from all over the world, including the countries of the centre participate in them. The selected contributions are printed in their extended versions in the corresponding thematic collections, which are available to all the authors of the texts, and all the participants in the gatherings. However, one is left with the impression that the majority of participants who belong to the central musicological regions do not read the papers from the periphery. For instance, some of these participants failed to notice the papers by their colleagues from the periphery, when, in some of their further investigations, they dealt with issues akin to those from the conferences’ topic areas, otherwise issues about which our authors had expressed very grounded theoretical views, proposals for new research directions and new evidence. In this

<sup>11</sup> Here, I shall mention only the twice-accepted project proposals (in 2014 and 2017!) with which the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade has become a participant of the Erasmus+ Programme: Higher Education, Jean Monnet Module.

regard, I am not at all saying that somebody should have commented on those works (under the assumption that somebody had read them in the available collections of papers). I am merely saying that those papers from the periphery, should also have been *indicated as existing* in the corresponding bibliographies, in addition to those that originated from the centre.

Ultimately, in this case, it appears that the true state of affairs concerning the *Other* is characteristically revealed. And that in such a constellation even the highest achievements of the *Other* can be *a priori* treated with scepticism, regardless, even, of the *Other's* high position as approved by the *Ministry of Truth*. However, this is not a case of a situation that *can* be improved by musicologists themselves, because, as already stressed, it is not only a musicological issue but an issue of the entire cultural and socio-economic authority of the state that stands behind musicology (or any other profession), of the maturity of its political mind, and the standards of its action.

Hence, not every *Otherness* is equally positioned towards the centre, and not every peripheral musicology has an equal meaning, sense and value from the viewpoint of the centre. From this aspect, our musicology is not only a “proven” *Other*, but *marginally Other*.<sup>12</sup> And it will remain in such a position until it is supported by the state's appropriate reputation and the strength of its cultural, economic and political “passport”. Because, ultimately, it is precisely this “passport” which makes or does not make us marginal. Today and in the future.

#### LIST OF REFERENCES

- Adler, Guido (1885) “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1: 5–20.
- Agawu, Kofi (1993) “Does Music Theory Need Musicology?” *Current Musicology* 53: 89–98.
- Beard, David and Gloag, Kenneth (2005) *Musicology. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Eco, Umberto (1992a) “Interpretation and History.” In Stefan Collini (ed.) *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto (1992b) “Overinterpreting Texts.” In Stefan Collini (ed.) *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kerman, Josef (1985) *Musicology*. London: Fontana Press–Collins.
- Korsyn, Kevin (2003) *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press.
- Treitler, Leo (2001) “The Historiography of Music: Issues of Past and Present.” In Nicholas Cook and Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford–New York: Oxford University Press.

12 It should here be emphasized that the relationship between the centre and the periphery / margins has essentially been changed in the space of the internet, since it relies on a different, in principal, extra-political basis. For more on this issue, see (Veselinović-Hofman 2012: 23–33).

**MIRJANA VESELINOVIĆ-HOFMAN**  
ON THE FUTURE OF MUSIC HISTORY...

- Veselinović-Hofman, Mirjana (1998) "Contextuality of Musicology." *New Sound Special Edition Poststructuralist Musicology*: 13–20.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2005) "Musicology vs. Musicology From the Perspective of Interdisciplinary Logic." In Nico Schüler (ed.) *On Methods of Music Theory and (Ethno-)Musicology*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007) *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поезике и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд: Завод за уџбенике / Veselinović-Hofman, Mirjana (2007) *Pred muzičkim delom. Ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*. Beograd: Zavod za udžbenike [Contemplating the Work of Music on Display – Essays on Mutual Projections of Aesthetics, Poetics, and Stylistics of 20<sup>th</sup> Century Music: A Musicological Viewpoint].
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2012) "Music at the Periphery Under Conditions of Degraded Hierarchy Between the Centre and the Margins in the Space of the Internet." In Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman and Tijana Popović Mladjenović (eds.) *Identities: The World of Music in Relation to Itself*. Belgrade: Faculty of Music (Department of Musicology).
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2016) "Musicology and the Measure of Transdisciplinarity." In Žarko Svejić, Andrija Filipović and Ana Petrov (eds.) *The Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Solutions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Welsch, Wolfgang (2010) "Was ist eigentlich Transkulturalität?" In Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg and Claudia Machold (eds.) *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld: Transcript Verlag.

МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН

О БУДУЋНОСТИ ИСТОРИЈЕ МУЗИКЕ У ПРОФЕСИОНАЛНОМ И ЦЕНТРАЛНО-  
ПЕРИФЕРНОМ ЕВРОПСКОМ МУЗИЧКОМ ОКРУЖЕЊУ

(РЕЗИМЕ)

Тема коју сам обрадила у овом раду односи се на два важна, а међусобно неодојива, чврсто проткана проблема, са којима се нужно суочавамо када поставимо питање о будућности историје музике. Реч је о одређењу према самом појму историје музике, томе шта историја музике за нас заправо значи и, у односу на то, о одређењу према значењу и смислу њене будућности.

Стога сам при разматрању одабране теме пошла од комплексног односа између историје музике, историографије музике и музикологије, схватајући термин *историја музике* у тројаком смислу. Као општи, за све појаве и догађаје из саме музичке прошлости али, једним делом, истовремено и као синоним за историографију музике и музикологију; дакле – у одређеној сагласности са тумачењем Леа Трајтлера – и као знање о тој прошлости. Односно, као

термин којим се обухватају дискурси о разним појавама и догађајима из музичке стварности једног геополитичког и културног амбијента, а на темељу научно истраженог, систематизованог и обрађеног чињеничног материјала. То знање о прошлости продукује се разним методама, међу којима је кључна музиколошка. Музикологија је тако овде схваћена као интерпретативно-контекстуална „производња” знања о *ијом* знању у оквиру историје музике, а са ослоном у анализи саме музичке супстанце.

Усредсређујући се у овом раду управо на музикологију као интерпретативну, интердисциплинарну грану историје музике, размотрила сам питање њене будућности, с једне стране, с обзиром на трансдисциплинарност као кризну тачку развоја музиколошке интердисциплинарности и, са друге стране, с обзиром на дихотомну природу западноевропског вредносног система, у којем однос између централног и периферног још увек функционише као један од темељних вредносних оријентира. Другим речима, имам у виду будућност коју можемо да контролишемо обликујући је у складу са одређеном професионалном визијом и највишим професионалним стандардима, али и будућност на коју не можемо да утичемо професионалним средствима, у којој чак и ти највиши донети вредносно подлежу односу према *грујом* и скепси при његовом уважавању.

Питање шта у таквим околностима српска музикологија (као „осведочени” *груји*!) данас чини и шта би још могла/требало да учини, било је покретачки мотив за настајање овог написа, а покушај одговора на то питање – његов жељени циљ.

Кључне речи: историја музике, историографија музике, музикологија, центар, периферија

# THEORIES ON SOCIALIST REALISM AND SOCIALIST MUSIC CULTURE IN THE 1960s IN HUNGARY

---

*András Ránki*<sup>1</sup>

Researcher, Institute of Musicology, Hungarian Academy of Sciences,  
Budapest, Hungary

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

In the 1960s, the quantity of publications on aesthetics of music significantly increased in Hungary. The variability of the subjects, the approaches and the opinions are result of an explicit ideological reordering based on the consequently articulated politics of anti-Stalinism. By the mid-sixties the economic founding and sustainability of socialism and its optimized operation became the crucial problem for the power, hence the importance of natural and social sciences increased in the public discourses. The arts were no longer treated as mere illustrations of the political power and its intentions. I focus on the main contributions to aesthetics of music of the so-called creative Marxism written by three internationally acknowledged Hungarian scholars of this period: József Ujfalussy, Dénes Zoltai and János Maróthy. Selected texts are analyzed from theoretical points of view and interpreted in the context of the Hungarian cultural policy and the national and international career of their authors as well.

KEYWORDS: socialist realism, music culture, Hungary, 1960s, anti-Stalinism

## INTRODUCTION

In the 1960s, the quantity of publications on aesthetics of music based on original researches significantly increased in Hungary. The variability of the subjects, the

<sup>1</sup> rankandras@gmail.com

approaches and the opinions discussed in the lively debates indicates that the repression characterising the 1950s was gradually diminishing the process of liberalization of the public and private life together with the culture began (see Romsics 2011: 879). The strengthening of this tendency was founded on the consciously articulated politics of anti-Stalinism “that was sanctified by the 20<sup>th</sup> Congress of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU) 14-25 February 1956. At that time, the Soviet leaders announced the principle of the peaceful coexistence of the two social systems. They expressed and canonized that there are several ways to reach socialism and that the mechanic reproduction of the Soviet model would result in mistakes” (Romsics 2011: 881-882). After the Hungarian Revolution of 1956 it became obvious that the practice of political oppression is, thanks to the emigrants more and more people could get information about the life beyond the iron curtain (see Rainer 2016).

The codification of anti-dogmatism and coexistence, and the broadening of the worldview in informal ways changed the official position concerning the arts. A 1958 document of the Hungarian Socialist Workers' Party (HSWP) (MSZMP 1958) declared the acceptance of all humanistic efforts existing besides the social realism (see Romsics 2011: 895). There was one more important tendency of the ideological reordering. By the mid-sixties the economic founding and sustainability of socialism and its optimized operation became the crucial problem for the power; the natural and social sciences came into prominence in the main discourses, so the arts could discharge the ballast of direct conveying of political ideology (see Kalmár 2004). Although the arts remained important means of the shaping of personality, they were not treated any more as mere illustration of the power and its intentions.

## MUSICAL REALISM AND ITS THEORETICAL FOUNDATION

József Ujfalussy played a historical role in the positioning of music under the present circumstances of the socialist culture in Hungary. In his book *A valóság zenei képe* [*The Musical Image of Reality*] (Ujfalussy 1962), he undertook to concretize the basic categories of the general aesthetics of Marxism-Leninism in music to create a theoretical foundation for the debates on musical realism. He wanted to complete “the research method based on the category of intonation of historical-materialist aesthetics of music with a dialectical-materialist contribution” (Ujfalussy 1962: 157). Ujfalussy's main questions are: is the music capable of mirroring the objective reality and how do the socially determined relations appear on the different levels of music? His achievements were methodologically fundamental in terms of the theoretical coherence of Marxist aesthetics and the discourse concerning socialist realism.

Analysing the musical substance, Ujfalussy argued for the concept that the musical sound with its peculiarities (fixed pitch, timbre, volume, temporality) is not a naturally existing phenomenon, but a product of a socially determined stylizing process in which the individual effort of understanding the world and the collective interest of communication are of cardinal importance. According to Ujfalussy, both understand-

ding and communication are originally based on the reduction of the phenomena to the essential characteristics apprehensible by the senses. The stylized characteristics and forms referring to concrete objects or relations of reality are results of the specific possibilities of imitation and its repetition in collective dimensions (see Ujfalussy 1962: 22, 30). The imitation of the audible side of reality shows a kind of impoverishment in comparison to the richness of the original, noise-like soundings referring to the objects almost so explicitly as the verbal concept. According to Ujfalussy, the simplification and purification of the acoustic imitation led to the clarity of musical sound. As he argued, its fixed quality in pitch and timbre is an abstraction from the characteristics of static objects whereas the alternation of pitches, volume etc. and its measure and temporal articulation are abstracted from the dynamic features of reality (see Ujfalussy 1962: 30–33). Thus Ujfalussy characterised the musical material as a system of static and dynamic coefficients (differentiated musical parameters and their changes) derived from the reality to evoke reality itself and this way he defined music as a generalized sounding depiction of the experienced world.

It was Ujfalussy's innovation to deploy certain accomplishments of psychology and neurophysiology<sup>2</sup> in this aesthetic theory. According to him, the effect of music does not depend exclusively on pure musicality. Through the perception of music, a broad circle of mental images is activated which is based on the transposition and integration of the kinesthesia of motor muscles and sense organs to dynamic stereotypes<sup>3</sup> in the higher neural processes informing the man about the relations of the objective reality and about his subjective relation to them as well (see Ujfalussy 1962: 146–149). Ujfalussy's genuine interpretation of musical influence on emotions sprung from this concept.

These statements concerning the genesis and meaning of music had an explicitly antidogmatic character. Especially because these statements concluded in the negation of the vulgar Marxist theory which originated music from work. As Ujfalussy said, in labour songs music is an already existing thing and in order to know what the music is and how it conveys specifically human content, we must avoid the unscholarly practice of using notions of our culture to interpret the historical past (see Ujfalussy 1962: 5–19).

Analysing the logic of the development of musical formulas, Ujfalussy similarly focused on the objective reality and the social determination. He stressed that besides the physical qualities of musical sounds and the general categories of human cognition, the moments originating from the collectivity are also fundamental (see Ujfalussy 1962: 40–42): the physical and physiological measure of ability to unite into harmonic relations and the cognitive orientation by the categories of identity and nonidentity are the fundamentals of the selection of the interval set from which the simple formulas and the syntactical basics are built, and which can be observed in clear forms

2 Ujfalussy referred to several works of P.M. Jakobson, L. Kardos, I.P. Pavlov, G. Révész, C. Stumpf, B.M. Teplov.

3 The concept of dynamic stereotype used by Ujfalussy came from Pavlov.



at the beginning of the melodic and harmonic evolution.<sup>4</sup> The historical unfolding of this evolution, the differences and the increasingly complex logic of the musical thinking in different cultures, nations, classes, genres etc. are determined mostly by the concrete and historically changing social circumstances (see Ujfalussy 1962: 42–54, 94–101).

The third level of the analyses is the semantic typology of increasingly complex musical units. Mental images of kinetic experiences and the connecting visual (move, luminance) and gestural associations represents the first category which is in a close relationship with the higher integrative activities of the neural system mentioned above (see Ujfalussy 1962: 106–108, 110–111). The directly sensual and naturalistic references constitute the second group involving timbre imitations of acoustic phenomena of objective reality and the formulas of few tones referring to a concrete object (e.g. sound imitations, see Ujfalussy 1962: 112–113).

The third category includes elaborated semantic units with their meaning originating from the social practice. Such a general content or situation can also be evoked by a timbre imitation (e.g. the hunting, the forest or even the nature by a horn). The citations from already existing compositions interlinked closely with certain characters, ideas, types of behaviour, social classes or epochs also belong to this category. According to Ujfalussy these can be indicated in a more general level also by different genres and styles whose general nature gives more possibilities to deploy the creativity and individuality of the composer. The intonation is interpreted by Ujfalussy as the highest level of this double tendency of the generalization in the content and the individualization by the composer. According to him, the essential feature of this special type of evoking a socially fixed general content is that the characteristics of the forms crystallized in the collective practice are completely assimilated into the individual style of the composer which requires the cooperation and mutual complementation of the three levels of this typology in the articulation of the content (see Ujfalussy 1962: 114–118). Thus intonation regarded as the musical equivalent of the notion of type of the general aesthetics is described as a physically, physiologically, psychologically, historically and socially determined category integrating the moments of the individual compositional style as well.

In his work Ujfalussy explicitly intended to give an evaluation concerning the music of the twentieth century (see e.g., Ujfalussy 1962: 87–88). According to his starting point the individual's relation to the world can be directly realized by the emotions which are also fundamental motivations of action. Furthermore, the social function of arts is exactly the refining of the culture of emotions. According to Ujfalussy this can be achieved the most effectively through the artworks having a subtle system of expression. From his dissertation we might conclude that musical works can only fulfil this criterion if, instead of the mere sensual and hedonistic moments, the socialness, that might be described by the category of intonation, plays the decisive role in the composition and the reception. It can also be seen, that accor-

4 Ujfalussy demonstrated his theory using examples from the Hungarian folk music and the tradition of European art music.

ding to him, the required complexity must be graspable primarily by the senses, and not only by the intellect, to talk about a piece of artwork.

Ujfalussy's relationship to the modernity is characterised by a moderate conservatism determined by these presuppositions. He stressed that Schoenberg's school and its tradition can not fulfil the criterion of the sensual grasp and Stravinsky gave up the principle of the responsibility for the society. Ujfalussy declares that although the fulfilment of the double criteria and the integration of European traditions can be observed also in the works of Prokofiev and Honegger, the most significant and "intercontinental" synthesis is created by Bartók, whom Ujfalussy clearly considered as the paradigmatic composer for the socialist music culture (see Ujfalussy 1962: 100–101).

#### THE MUSIC AND SOCIALIST REALISM IN THE LIGHT OF THE GENERAL AESTHETICS

Dénes Zoltai, the philosopher and aesthetician, an important participant in the discourse on the realism of music and the social realism wrote in 1964 his collected theses *A szocialista realizmus 'irodalomközpontúságának' meghaladása* [*Exceeding the 'Literature-Centeredness' in Socialist Realism*] (Zoltai 1969) which was published five years later in a volume of his essays.<sup>5</sup>

These theses were originally intended for internal use to the debate of the Department of Aesthetics of Institute for Philosophy of the Hungarian Academy of Sciences. Due to their explicit references to the history of politics and scholarship they are especially relevant in terms of the actual state of the discourses on aesthetics of music and also in terms of aesthetics in general. Zoltai declared the necessity of breaking with the dogmatic concept of arts and with the interpretation of the socialist realism based on the direct political efficiency. In his argument he focused on three fundamental questions: what are the structural peculiarities of art in general and in its individual branches when art is regarded as the reobjectivation of the reality; what is its historically changing function in the society; how do the individual artistic traditions of the different societies determine the history of the socialist realism.

Zoltai's reference to the 20th Congress of the CPSU made it clear that the way scholars were thinking on the concept of art during the period of personality cult could not be defended (see Zoltai 1969: 370). At the same time he declared that the music research based on the category of intonation represents the method to be followed by the creative marxist musicology (see Zoltai 1969: 368–369). However, he still criticised the theory of B.V. Asaf'yev because of his phenomenological approach to the form. As Zoltai argued Asaf'yev could not reveal precisely the nature of the specific medium of music, i.e. of the specifically musical method of mirroring the reality. At this point he referred to the historical researches of Ujfalussy (see *ibid.*,

<sup>5</sup> There is a shortened German version of this volume (*Menschenbild moderner Musik*. Budapest: Akadémiai, 1978) which does not include the studies mentioned in this chapter.

369), nevertheless, it is obvious that he wanted to propagate his colleague's achievements<sup>6</sup> in terms of the technical analysis of the "homogeneous medium" of music.

Examining the problem of "literature-centeredness" Zoltai focused on the objectivity of the art and on the concreteness of the so called content and he differentiated three fundamental questions (see Zoltai 1969: 358–360): first, whether literature provide sufficient ground for the aesthetic inductions; second, if the isolable and verbalizable ideal content is a specificity of art; how the relationship of these two questions develops throughout history and how it determines the aesthetic reflections.

Already at the beginning of his collected theses Zoltai states that the defining character of art is its capability to evoke reality in its completeness and, in this way, create the richness of experience in the recipient (see Zoltai 1969: 358–363). Opposing the concreteness of the notion, he identifies the artistic meaning and its scope in a broader sense as a constitutive moment of art in general describing it with Lukács's category of "undefined objectivity". He reveals that the "literature-centeredness" interpreted as unambiguousness has nothing to do with literature and with arts in general. An outstanding achievement of his collected theses is that it clarifies that the norm of directly shaping the society, that is the agitative practice expected from art is a result of the distorted view of the dogmatic period.

It is important to see that Zoltai points out that the dogmatic art concept is based on the illusion as if the statements of Marx and Engels referring to the art would make up a complete system. As he argued since they were not professional aestheticians and their statements were motivated by their actual political aims it is a current challenge to elaborate the Marxist aesthetics in general and in the different branches of art including the theory of the historically changing socialist realism (see Zoltai 1969: 363–364).

Zoltai completes his arguments by emphasizing the different aspects of historicalness. Thus the collected theses can be an effective basis for exceeding the concept based on extrinsic expectations, and for the establishing a more liberal theory of art.<sup>8</sup> By stressing that the "socialist realism [...] is not the autonomous realization of an abstract 'principle' or an aesthetic 'ideal'" (Zoltai 1969: 364). Zoltai makes way for the unfolding of the concept that socialist realism is rather a general method for the representation of typical emotions and attitudes being characteristic of a certain social and cultural environment, than a norm prescribing elements of form and content.

6 Ujfalussy published both his historical and theoretical achievements in his CSc dissertation analysed above. Moreover, the director of the Institute of Philosophy was József Szigeti at the time who supported Ujfalussy in the obtaining the CSs degree as an opponent.

7 The "homogeneous medium" category has a central role in the *The Specificity of Aesthetic of Georg Lukács*. Ujfalussy, Zoltai and János Maróthy belonged to the broader circle of Lukács's followers who could read the his main work on aesthetics in manuscript. Their relationship can be seen also by the adaptation of his category of "undefined objectivity".

8 Ignác Romsics states that during the 1960s an increasing liberalization can be observed in Hungary (see Romsics 2011, 897).

In Zoltai's interpretation the main characteristics of socialist realism are on the one hand, the adherence to the human values of the European tradition in spite of the crisis of the so called bourgeois world and its cataclysm in the 20th century and the belief that these values become available for the masses and, on the other hand, the ability to synthesize the "classical" forms of the artistic expression and the achievements of their deconstruction (see Zoltai 1969: 384).

Concerning the historicalness it is of particular importance that Zoltai realized the significance of national traditions in the development of socialist realism (see Zoltai 1969: 366–368). We must stress that Zoltai does not speak about folklore, folkloristic style elements and patterns of intonation based on them which belong to the obsolete dogmatism characterised by the slogan "national in form, socialist in content". He argues for the concept that socialist realism evolves from the progressive local traditions of the so called high culture, independently from the ideological or bureaucratic control from above (see Zoltai 1969.). Thus Zoltai points out implicitly that there are many ways leading to socialist realism and we must accept the differences of the branches of art and the various genres determined by the specific development of national cultures.<sup>9</sup>

It is remarkable that the former political-ideological narrative based on the proletariat does not play a role in Zoltai's interpretation. The reason for this might be that the "human values" often referred by him are considered universal, i.e. they can not be monopolized by any classes of the society. The disavowal of the politically motivated proletarian-centeredness in art theory was also strengthened by the Eighth Congress of the HSWP where it was declared that the doctrine of "constant 'intensifying' of class struggle" is not adequate anymore in Hungary and that "the foundation of socialism has successfully ended [and] the 'exploiting classes' have ceased to exist" (Romsics 2011: 896–897).

Besides the considerations on general aesthetics Zoltai focuses on the peculiarities of the music regarded as the paradigm of the realism of art and art in general. As he argues, the basically conceptless medium of music draws attention to two moments: art in general has to be a representation based on sensual generalization and realism is not identical with the objectively concrete and conceptually unambiguous imitating of reality. According to Zoltai the cathartic representation of personal characters determined by the society, and the sensualization of typical emotions indicating characteristic relations between the objective reality and the personality are the specificities of music and the realism of arts in general (see Zoltai 1969: 374, 385).

In these theses Zoltai articulates his opinion that the socialist realist music with a high aesthetic quality is still only an unfulfilled promise (see Zoltai 1969: 368, 382). Like Ujfalussy, he mentions the work of Bartók as an example and aesthetic measure of "combative humanism" and of synthesizing the different musical idioms.

Zoltai strengthened his main ideas in an article published within the frame of the realism debate unfolded in the Social Review which was the ideological and cultural

9 This harmonizes with the statements of the 1956 Congress of CPSU and the 1958 directives of HSWP cited in the Introduction.

journal of the HSWP (Zoltai 1965). He stressed that socialist realism is a method determined by the social mission, the observation and typifying of the social-human reality, the belief that people can be formed by art and finally by the requirement of cathartic representation of reality (see Zoltai 1965: 354). The latter's appearance in the musical and general aesthetic discourses is of a special importance, because the experiential world of the recipient is a constitutive element of the catharsis and this indicates that, according to Zoltai, it is an essential criterion of socialist realism that it finds its way to a wide circle of receivers. Zoltai also points out that the music concept determined by these criteria has a long history (see Zoltai 1965). In his CSc dissertation (Zoltai 1966), which Zoltai finished about that time, he analyses the European tradition of the philosophical aesthetics of music from these aspects from the beginnings to Hegel.

#### THE HISTORICAL INTERPRETATION OF SOCIALIST REALISM IN MUSIC

János Maróthy, a prominent historian and sociologist of music in the Hungarian musicological scene, was also an important participant in the Hungarian discourse on socialist realist music in 1960s. In his monumental DSc dissertation *Zene és polgár, zene és proletár* [*Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian*] (see Maróthy 1966a), finished in 1964, he undertook to outline the historical antecedents of socialist realist music wanting to demonstrate that it is not a brainchild of bureaucrat-aestheticians and there are many connections binding the socialist realist music to the rich European traditions (see Maróthy 1966a: 5-6).<sup>10</sup> In his work based on the analyses of an enormous historical material, it is methodologically important that he puts in the centre the category of genre and the concept of type, e.g. the intonation concretized in music by Ujfalussy.

It is of crucial importance that Maróthy realized that the mass music is also an organic part of the music history, moreover, there is an interaction between the development of the genres of the professional and the mass music. Therefore, as he argues, the real historical processes can not be understood omitting either of them. This correlation also plays a central role in Maróthy's interpretation of socialist realist music. In his definition it is an organic synthesis of the mass music, especially the workers' folk music characterised by extraordinary variability, and the forms and techniques of art music (see Maróthy 1974: 569-571).

Owing to this theory, Maróthy's work is relevant in terms of the contemporary musical and musicological life. It served as a ground for the theoretical possibility and practical acceptance of diversity of contemporary music. Focusing on musical type as a unit of the musical form and socially determined content, he demonstrated that it is necessary to research the musical products in a broad spectrum. Hence he made

<sup>10</sup> The short Introduction to the Hungarian version is omitted from the English. Hereafter I am referring to the latter (Maróthy 1974).

the techniques and styles of a considerable part of the bourgeois and mass music available and applicable for the contemporary compositional practice and he also made it a legitimate subject for different musicological investigations.

However it is obvious that Maróthy's ideological view of history marks out the limits of the artistic application and the theoretical frame of scholarly evaluation. His view was based on the class principle and determined by the opposition between the isolated individuals and the more conscious masses, the model well known from the dogmatism of the 1950s. Maróthy described the period of the professional music from the late Middle Ages into the 19th century as to be uniformly characterised by the negativity of the bourgeois mentality. Its most essential feature is the increasingly introverted ego-centrism. It generated a duality of the private and public life, in which all kinds of collectivity become an abstract generality (see Maróthy 1966a: 11–12). He argued, that this trend appeared also in the communities and culture of the peasantry bequeathing the traditional "folklore". And opposing to this trend, the proletariat represents the principle of collectivity adopting or creating ligaments that is excluded from the life of bourgeoisie and peasantry (see Maróthy 1966a: 253–259). As Ujfalussy pointed out as well, these two poles are separated by undialectical and unhistorical rigidity in Maróthy's theory, which is in sharp contrast with the historian's and aesthetician's sensitivity observable in his concrete musical analyses focusing on the history of certain genres (see Ujfalussy 1967).

According to Maróthy's obviously tendentious interpretation the ego-centered world view is represented by the type of solo song characterised by homogeneity in the mood and rounded-off form making a closed musical unity. Furthermore, this social-psychological ego-centredness is strengthened by the monocentrism of the tonality, the dualism of  $4/4$  and  $3/4$ , the uniformly graded proportioning, the homorhythm, and the homophony (see Maróthy 1974: 17–22). In a broader sense, Maróthy sees all types of rounded-off forms and harmonious arrangement of musical elements as attributes of bourgeois music (see e.g. Maróthy 1974: 38).

Contrary to the negative individualism of schematized forms of bourgeois culture, for some time the original collectivity is expressed by the peasantry and later by the protoproletariat and proletariat. In their music Maróthy observes a high degree of variability of formal elements which come from the collectivity itself and their direct relationship to the harsh reality (see Maróthy 1974: 271–273). Maróthy, however, stresses that the "workers' folk music" has many connections to the bourgeois culture and to the peasant and urban folklore which are analysed from compositional, sociological, and historical aspects. Maróthy's aim is to demonstrate that the peculiar realism of the "workers' folk music" is based on its variability mentioned above, and on its unstylized character and outspokenness. The attributes of this realism are the recontextualizing and transmuting employment of the common genres of bourgeois music in order to express the special proletarian content or social criticism (see Maróthy 1974: 429–484).

Although Maróthy does not deny the realism of the bourgeois music, he stresses that it comes only from the fundamentally realistic character of music itself,

which is a system of intonation “conveying the behaviour patterns of social man” (Maróthy 1974: 102). He also does not argue that the static song-centeredness of the bourgeois culture ends around the late Middle Ages and that from that time the forms of professional music is becoming more dynamic and elaborated (multithematic structures, motivic development) (see Maróthy 1974: 106). But he interprets the growing possibility of depicting reality as an involuntary effect of the development of the bourgeois world view. Thus he considers it only a product-like realism which is different from the conscious mirroring of the social reality (see Maróthy 1974: 90–111).

In Maróthy's analyses the bourgeois realism can not select and generalize the directly existing characteristics of the individual and its world because of its ego-centeredness (see Maróthy 1974: 96). “The ‘luxury’ of showing reality from every angle” (Maróthy 1974: 109) is the consequence of this, and that is why the works of bourgeois artists are unable to convey unambiguous moral judgements. This conclusion makes it evident that the dogmatic criterion that art is a vehicle of clear political and moral directives still plays a fundamental role in Maróthy's concept on socialist music.

The same doctrinairism, outmoded by that time in Hungary, underlies another essential criterion defined by Maróthy. Like others, he also declares that socialist realism grasps the reality of its time based on the world view of the proletariat. He adds that its realization in music is possible only if the forms and intonations developed during the history of workers' music appear in the art music (see Maróthy 1966b, 3–4). In addition, he stresses that socialist realist music cannot simply continue the workers' folk music since socialist music culture must be made for all people (see Maróthy 1974, 569–571). It must involve all genres of mass and art music and it has to assimilate the former and actual technical achievements of the professional music culture. In this context it is noticeable that in Maróthy's theory the products of mass music are important both in terms of content and form, but the professional line of bourgeois music is relevant only because of its compositional technique.

It was undoubtedly significant that Maróthy, the influential music historian, spoke up for the many-sided approach of the bourgeois music culture, especially for the modernity of the 20th century. He theoretically legitimized certain applications of atonality and dodecaphony, which were excluded from the mainstream in the dogmatic period, and he drew attention to the epochal achievements of different artistic “isms” and the Eastern-European national schools. Although he also included Ferenc Szabó, a Hungarian composer, into his concept on socialist realism, all these could not compensate for his statement that the bourgeois trends are deficient because they “tried to break loose from the traditional bourgeois world image without discovering its only real possibility and social foundation - the proletariat” (Maróthy 1974 567–568). By the mid-sixties this view was considered queer in the socialist Hungary where the task of rehabilitating and canonizing the entire work of Bartók was already completed.

## PARALLEL STORIES – THE COMMON PURPOSE AND THE CROSSROADS

The work of Ujfalussy, Zoltai and Maróthy in the 1960s marked the new era. Their planned and well organized collaboration served as the basis for founding the aesthetics of music and musicology in the spirit of creative marxism in Hungary. Ujfalussy elaborates the category of intonation on the basis of musical theory, history of melody and psychology, thus introducing the specific musical interpretation of the mirroring theory.

He stresses the relevance of his work by adding references to certain historical studies of Maróthy and Bence Szabolcsi - a doyen of Hungarian musicology of the time, and by adopting Zoltai's aesthetic narrative. In order to clarify the concept and history of socialist realist music, Maróthy develops a music historical typology using the category of intonation previously elaborated by Ujfalussy. In parallel with this, Zoltai contextualizes the aesthetics of music, positioning it in the general aesthetics of the time and in the aesthetic tradition of European philosophy.

The first International Seminar on Marxist Musicology in 1963 in Prague revealed their common purpose. Here Ujfalussy presented the main principles of his CSs dissertation (see Ujfalussy 1963) while Maróthy sketched the challenges of contemporary musical historiography based on the concepts and methodology of his DSc dissertation (see Maróthy 1963) that he was working on at the time. According to the published protocol their clearly antidogmatic theories brought success to them (see e.g. *Beiträge* 1963, 365). The peak of the career of the three scholars was undoubtedly the second International Seminar on Marxist Musicology in 1965 in Berlin. The fact, that they together made one of the keynote speeches (see Maróthy-Ujfalussy-Zoltai 1965) is already remarkable in itself and indicates the reputation of Hungarian aesthetics of music in the eastern bloc. The next important step was the third seminar in Moscow in 1966, but they gave individual speeches there (see Maróthy-Ujfalussy-Zoltai 1967).

The mutual aim of the three scholars made the basis of their collaboration: breaking with the dogmatic music concept of the 1950s, the softened approach to the bourgeois musical traditions and the theoretical foundation of the practical assimilation of the results of musical modernity. Despite the success they achieved together we could see the signs of disagreement already in 1964–5.

Their views collided on the interpretation of the achievements of bourgeois traditions and the positioning of Bartók's importance in terms of socialist music culture. Despite his many important and detailed theoretical and historical analysis Maróthy condemned the achievements of the bourgeois tradition as products of narrow minded egocentrism. Ujfalussy and Zoltai could not agree with his obvious ideological commitment. Zoltai's collected theses (see Zoltai 1969) clearly shows his respect for the humanism of bourgeois tradition. However, from the same point of view, it was Ujfalussy who openly confronted Maróthy in the article (see Ujfalussy 1965a) published within the realism debate.<sup>11</sup> This confrontation might resulted that

<sup>11</sup> Ujfalussy answered to an article of Maróthy (Maróthy 1964) in which he comprised his main theses on realism of his DSc dissertation. Many well known Hungarian theoretician participated in this debate.



in the co-authorized Berlin keynote speech the section on socialist realism - obviously written by Maróthy - is quite permissive on the bourgeois tradition and rather moderate about the role of mass music (see Maróthy-Ujfalussy-Zoltai 1965, 269–273).

As for Bartók they are also the previously mentioned works of Zoltai and Ujfalussy which are the starting points. In their publications the works of Bartók is clearly regarded as paradigmatic. Certainly the construction and acceptance of the Bartók paradigm had its antecedents. From the 1950s Hungarian musicology put a lot of effort in this task. In 1958 Ujfalussy published his Bartók-breviary (Ujfalussy 1958). In his 1959 Debussy monograph (Ujfalussy 1959) many references stresses that Bartók carried on the epochal work of Debussy to integrate the musical traditions inside and outside Europe, including the different branches of modernity, into a coherent musical language. The Bartók paradigm culminated in the 1965 Bartók-monograph of Ujfalussy (Ujfalussy 1965b) which was translated into many foreign languages<sup>12</sup> and awarded with the Kossuth prize (the highest state honor) in 1966. This together with the comment made by János Kádár, the First Secretary of the HSWP at the 1966 Congress that “the Bartók tradition has been placed to its worthy position in our musical life” (Breuer 1975, 220) demonstrate that the Bartók interpretation of Ujfalussy, also strengthened by Zoltai, became officially acknowledged.

The disagreement between the Ujfalussy-Zoltai platform and Maróthy certainly had an important role in developing the special circumstances of the publication of Zoltai's CSc dissertation. It was pressed in the same year as the above analyzed DSc dissertation of Maróthy. It was unusual that Zoltai's work, with Ujfalussy's recommendation, was published before receiving the CSc degree. The small number of copies and the low quality of printing may reflect that it had to be published urgently. In my view the aim of this was to counterbalance the ideologically biased and therefore politically less supported work of Maróthy. The fact that the next publication on a subject in which all of them had interest was coauthored only by Ujfalussy and Zoltai (Ujfalussy-Zoltai 1966) underlined their disagreement with Maróthy.

The differences in interpreting the relationship between the bourgeois tradition, Bartók and the socialist musical culture become more obvious in 1967-68. Ujfalussy does not even mention in his review on the DSc dissertation of Maróthy the articulated aim of the monumental work to sketch the historical narrative of the development of the socialist realist music. In my interpretation it clearly shows that by this time Maróthy was excluded from the mainstream of developing the official ideology.

The final moment of this process was when Lukács, who recently regained his party membership, wrote an introduction (Lukács 1968) where he stresses that the art of Bartók conveys the spirit of democratism orientated towards the people in an exemplary way (see Lukács 1968: 5). He calls the attention to the Hungarian musicology which is well ahead of the other scholar interpretations of arts in terms of “real marxism”. He explained this with the many defining impulses of Béla Bartók on the Hungarian musicology. He mentioned by name Ujfalussy and Zoltai and their works

12 In 1971 into Russian and English, in 1973 into German.

in general but only one work of Maróthy, which was not even his 1966 DSc dissertation on the development of the socialist realist music.

This selective reference to Maróthy's work implies that the official ideologists of the socialist music culture of the time had already broken with the oversimplified and ideologically distorted concept of class struggle. The official concept of binding the socialist music culture with Bartók is a clear sign and catalyst of the increasing liberalization of musical and cultural life. Although this progress can be a tactical element in a cultural and political strategy cautiously opening to the West, still nobody doubts that it enhanced a less biased recognition and a more diverse creation of real values.

#### LIST OF REFERENCES

- Beiträge zur Musikwissenschaft 1963. Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler. 5 (4).
- Breuer, János 1975. *Harminc év magyar zenekultúrája* [Thirty Years of Hungarian Music Culture]. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kalmár, Melinda 2004. "Az optimalizálás kísérlete: Reformmodell a kultúrában 1965-1973 [An attempt at optimization. The reform model in culture, 1965–1973]." In "*Hatvanas évek*" *Magyarországon: Tanulmányok*, edited by Rainer M. János, 161-197. Budapest: 1956-os Intézet.
- Lukács, György 1968. Előszó [Foreword] to *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934-1939* [Aladár Tóth: Selected Criticism on Music 1934-1939], edited by Bónis Ferenc, 5-9. Budapest: Zeneműkiadó.
- Maróthy, János 1964. "A realizmus általában és konkrétan [The Realism in General and Concretely]. *Társadalmi Szemle* 19 (12): 54-69.
- Maróthy, János 1963. "A hagiográfiától a hisztóriográfiáig [From Hagiography to Historiography]." *Magyar Zene* 4 (4): 350-355.
- Maróthy, János 1966a. *Zene és polgár – zene és proletár* [Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian]. Budapest: Akadémiai.
- Maróthy, János 1966b. *Zene és polgár – zene és proletár. Doktori értekezés tézisei* [Music and the Bourgeois – Music and the Proletarian. Theses of DSc Dissertation]. S.l.: s.n., [1966].
- Maróthy, János 1974. *Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian*. Budapest: Akadémiai.
- Maróthy János, Ujfalussy József, Zoltai Dénes 1965. "Das Verhältnis zwischen ästhetischen und ideologischen Kategorien unter besonderer Berücksichtigung des zeitgenössischen Musikschaffens." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7 (4): 257-277. In Hungarian: Maróthy, Ujfalussy, Zoltai, "Az esztétikai és ideológiai kategóriák viszonya, különös tekintettel a mai zenére." *Magyar Zene* 6 [1965] (2): 144-165.
- Maróthy János, Ujfalussy József, Zoltai Dénes 1967. "A moszkvai nemzetközi marxista zenetudományi szeminárium [International Seminar on Marxist Musicology in Moscow]." *Magyar Zene* 8 (1): 3-13.
- MSZMP 1958. "A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei [Guiding principles of Cultural Policy of the Hungarian Socialist Workers' Party]." *Társadalmi Szemle* 13 (7): 116-151.

- Rainer, János M. 2016. Keynote lecture without title to the round table “Consequences of 1956: Reprisal, Emigration, Societies under Repression Dealing Mainly with The Longer-Term Impacts of The 1956 Events.” Annual meeting of European Remembrance Symposium, Budapest Hungary, May 24-26.
- Romsics, Ignác 2011. “A 20. századi Magyarország [Hungary in the 20th Century].” In *Magyarország története*, edited by Romsics Ignác, 773-958. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Ujfalussy, József, ed. 1958. *Bartók-breviárium*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Ujfalussy, József 1959. *Achille-Claude Debussy*. Budapest: Gondolat.
- Ujfalussy, József 1962. *A valóság zenei képe* [The Musical Image of Reality]. Budapest: Zeneműkiadó.
- Ujfalussy, József 1963. “Megjegyzések a valóság zenei képének dialektikájához.” *Magyar Zene* 4 (4): 341-349.
- Ujfalussy, József 1965a. “A realizmus – még ‘konkrétabban’: Megjegyzések Maróthy János vitaindító cikkéhez [The Realism, More ‘Concretely’: Notes on Polemical Essay of János Maróthy].” *Társadalmi Szemle* 20 (2): 75-80.
- Ujfalussy, József 1965b. *Bartók Béla I-II*. Budapest: Gondolat.
- Ujfalussy, József 1967. “Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról [Important Book on the Social Life of Music].” *Magyar Zene* 8 (1): 14-25.
- Ujfalussy, József, and Zoltai, Dénes 1966. “Ästhetisch-philosophische Probleme der Musik des 20. Jahrhunderts”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8 (1/4): 71-99.
- Zoltai, Dénes 1965. “A realizmus-vita módszertani feltételei [Methodological conditions of the Realism Debate].” *Társadalmi Szemle* 20 (9): 112-116. Also in Zoltai *A modern zene emberképe* [The Image of Man in Modern Music], 346-357. Budapest: Magvető.
- Zoltai, Dénes 1966. *Éthosz és affektus: A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig* [Ethos and Affect: The History of Aesthetics of Music from the Beginning to Hegel]. Budapest: Zeneműkiadó. German version: *Ethos und Affekt: Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- Zoltai, Dénes 1969. “A szocialista realizmus ‘irodalomközpontúságának’ meghaladása [Exceeding the ‘Literature-Centeredness’ in Socialist Realism].” In Zoltai *A modern zene emberképe* [The Image of Man in Modern Music], 358-388. Budapest: Magvető.

АНДРАШ РАНКИ

ТЕОРИЈЕ О СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ РЕАЛИЗМУ И СОЦИЈАЛИСТИЧКОЈ  
МУЗИЧКОЈ КУЛТУРИ У МАЂАРСКОЈ ШЕЗДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

(РЕЗИМЕ)

Током шездесетих година прошлог века, број публикација о естетици музике значајно се повећао у Мађарској. Разноврсност тема, приступа и мишљења резултат је експлицитног идеолошког престројавања услед артикулације политике антистаљинизма. Будући да су средином шездесетих година економска утемељеност и одрживост социјализма и његова оптимизација постале кључни проблем власти, порастао је значај природних и друштвених наука у јавним дискурсима. Уметност више није третирана као пука илустрација политичке моћи и њених циљева.

У овом раду фокусирам се на главне доприносе естетици музике од стране заступника тзв. *креативног марксизма*; аутори чије радове разматрам јесу три међународно призната мађарска естетичара из овог раздобља. Одабрани текстови анализирани су са теоријског становишта и интерпретирани у контексту мађарске културне политике, као и националне и међународне каријере аутора.

На основу семиналне књиге *Музичка слика стварности* (1962) испитујем како се Јожеф Ујфалуси (József Ujfalussy) обавезао да ће конкретизовати основне категорије опште естетике марксизма-лењинизма у музици, да би створио музичко-теоријску основу за дебате о (социјалистичком) реализму у музици. Као резултат својих истраживања, Ујфалуси је разрадио интерпретацију категорије *интонације*, која садржи психолошке, неурофизиолошке и акустичке компоненте, као и разматрања о историји музичког материјала, мелодији, хармонији и жанровима уопште. Према мојој хипотези, његова естетика је од велике важности јер је послужила као чврста основа за Бартокову парадигму културне политике која се опрезно оријентисала према Западу и његовој „буржоаској” култури.

Ову тенденцију је додатно развио Денеш Золтаи (Dénes Zoltai). У овом сегменту текста истражујем како је Золтаи заговарао антидогматску и либерализовану теорију уметности у својој збирци радова *Превазилажење „књижевноцентричности” социјалистичког реализма* (1964), у којој је музика коришћена као методолошка основа (а не књижевност). У својим написима он је изнео и ново тумачење националног карактера социјалистичке културе, наглашавајући важност интеграције разних дивергентних националних

традиција буржоаске уметности. У овом раду, Золтаи се изричито позвао на политички маргинализованог, светски познатог филозофа и естетичара Ђерђа Лукаша (György Lukács), који је са ентузијазмом заговарао оријентацију социјалистичке музичке културе према Бартоковом духу и укупном опусу.

Књига *Музика и буржоазија, музика и пролетеријат* (1966) коју је написао Јанош Мароти (János Maróthy) такође је представљала фундаменталан допринос мултидисциплинарном успостављању марксистичке музикологије у Мађарској. Интегришући неке резултате Ујфалусија и Золтаја, Мароти је конструисао наратив који је требало да буде предисторија социјалистичког реализма. Услед његових политички мотивисаних и застарелих ставова о функцији уметности, као и делимично телеолошког и нормативног карактера његове теорије, ова књига се изразито супротставља другим двама књигама које су предмет овог разматрања.

Упоређивањем комплементарних и супротстављених елемената ових дела и њихове рецепције, постају нам разумљиви теоријски проблеми реализма и социјалистичке музичке културе тог времена, а може се видети и како су марксистички теоретичари покушавали да пронађу везу између савремених изазова и европских традиција.

Кључне речи: социјалистички реализам, музичка култура, Мађарска, пездесете, анти-Стаљинизам

VARIA



*SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА  
У ФИЛМУ НА ПРИМЕРУ ФИЛМОВА САМУРАЈ  
(LE SAMOURAÏ, 1967), ГОЈИНЕ УТВАРЕ (GOYA'S  
GHOSTS, 2006), УМЕТНИК (THE ARTIST, 2011) И  
ЧИНОВИ ОСВЕТЕ (ACTS OF VENGEANCE, 2017)\**

---

Моника Новаковић<sup>1</sup>

Истраживач-приправник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Примљено: 15. марта 2019.

Прихваћено: 1. маја 2019.

Оригинални научни рад

АПСТРАКТ

Схватање тишине у седмој уметности по својој природи отвара многа питања. Филм *Самурај* (*Le Samourai*, 1967; р. Жан-Пјер Мелвил) остварење је које је утемељило пут новом схватању тишине у филму. *Гојине утваре* (*Goya's Ghosts*, 2006; р. Милош Форман) носе са собом илустрацију губитка чула слуха. С друге стране, *Уметник* (*The Artist*, 2011; р. Мишел Азнавичиус) показује наглу промену, односно, резигнацију једног лика пред захтевима технолошке промене. Четврти филм, *Чинови освете* (*Acts of Vengeance*, 2017; р. Исак Флорентин) доноси и поглед на тишину у виду завета ћутања, који главни лик овог филма практикује све док не освети смрт своје супруге и кћерке. Ова четири остварења наводе на промишљање о томе како се тишина третира у тим контекстима, који типови тишине долазе у обзир када је реч о режирању и какво јој се место даје у филму. Такође, намеће се и питање једнаког третмана тишине и звука у филму, или пак, маргинализације тишине у односу на звук. Поред трагања за одговорима на ова питања, кроз анализу ових филмова, може се сагледати и однос режисера према тишини, као једном од могућих редитељских решења.

\* Студија је рађена у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОИ 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.



Кључне речи: тишина, филмска музика, филмска уметност, тишина у филму, филмска режија, звук

*Тишина је суштинска. Појребна нам је тишина, као што нам је појребан ваздух, као што је биљкама појребна светлост. Ако су наши умови оштрењени речима и мислима, тамо онда нема места за нас.*  
Тич Нат Хан (Thich Nhat Hanh)

Схватање тишине у седмој уметности по својој природи отвара многа питања. Филм *Самурај* (*Le Samourai*, 1967; р. Жан-Пјер Мелвил [Jean-Pierre Melville]) остварење је које је утемељило пут новом схватању тишине у филму. *Гојине ушваре* (*Goya's Ghosts*, 2006; р. Милош Форман [Miloš Forman]) носе са собом илустрацију губитка чула слуха. С друге стране, *Умејник* (*The Artist*, 2011; р. Мишел Азанавичиус [Michel Hazanavicius]) показује наглу промену, односно, резигнацију једног лика пред захтевима технолошке промене – наиме, реч је о једном глумцу, звезди немог филма кога долазак звучног филма дочекује неспремног. Четврти филм, *Чинови освете* (*Acts of Vengeance*, 2017; р. Исак Флорентин [Isaac Florentine]) доноси и поглед на тишину у виду завета ћутања, који главни лик овог филма практикује све док не освети смрт своје супруге и кћерке. Ова четири остварења наводе на промишљање о томе како се тишина третира у тим контекстима, који типови тишине долазе у обзир када је реч о режирању и какво јој се место даје у филму. Такође, намеће се и питање једнаког третмана тишине и звука у филму, или пак, маргинализације тишине у односу на звук. Поред трагања за одговорима на ова питања, кроз анализу ових филмова, може се сагледати однос режисера према тишини као једном од могућих редитељских решења. У том смислу, можемо се осврнути на третман тишине у односу на звук у контексту ова четири филмска остварења, хронолошким редоследом њиховог настајања.

## О тишини

Тишина је феномен који често прихватамо „здрово за готово“. Тишину везујемо за губитак, за дистанцирање од света, за резигнацију, за прећутно одобравање, за искључење из света (физичко, ментално, духовно...), за прећуткивање нечег, за тензију, за непостојање, за ништавило... Често о њој говоримо као о тескобној, турбној, непријатној, погребној, медитативној, златној итд. Тишина у домену филма и филмске уметности наводи на постављање следећег питања: да ли се тишина у филму третира једнако као и звук, или се тишина маргинализује у односу на звук, или пак обратно? Анализа која предстоји показати ће на који начин је тишина третирана у одабраним филмовима и у ком смислу је везана за протагонисте ових филмова; сврха овакве анализе огледа се у разматрању односа који главни ликови, али и свет у којем се крећу, успостављају са тишином, те шта тишина може да нам „каже“ о њима.

Чини се да је бекство од засићења звуком и неговање тишине изражено у скорашњим филмовима. Један од таквих јесте и филм *Тихо месито* (*A Quiet Place*, 2018; р. Џон Красински [John Krasinski]), који поставља тишину као ултимативни услов опстанка. Стивен Зајтчик (Steven Zeitchik) издваја следеће примере филмова у којима је тишина вреднована колико и музичка партитура: *Облик воде* (*The Shape of Water*, 2017; р. Гиљермо дел Торо [Guillermo del Toro]), у којем постоји нема улога, затим *Данкирк* (*Dunkirk*, 2017; р. Кристофер Нолан [Christopher Nolan]) итд. (Zeitchik 2017). Интересантне примере филмова који се окрећу иновативној употреби тишине, такође спомиње и Рајан Гилби (Ryan Gilbey) у чланку под насловом “The new silent era: how films turned the volume down” (Gilbey 2018), управо истичући филм *Тихо месито* и друге.

Заиста, чини се да је 2017. (али и последњих неколико година глобално гледано) била „година тишине“; међутим, историја филма памти и раније примере изврских редитељских решења када је реч о третману тишине – сетимо се само филма *Необична банда* (*Bande à part*, 1964; р. Жан-Лик Годар [Jean-Luc Godard]) у којем главни ликови проводе минут ћутања у бару; затим филма *Возач* (*Drive*, 2011; р. Николас Виндинг Рефн [Nicolas Winding Refn]), чијег протагонисту одређују тишина и дискреција; потом и својеврсног екстрема када је реч о тишини у филму – *Племе* (*The Tribe*, 2014, р. Мирослав Слабошпитски [Miroslav Slaboshpytskiy]), у којем пратимо животе глувонемих особа из интерната, чији се комплетан дијалог своди само на језик за глувонеме.

Тишина може да изрази много тога – можда и више него (вербални) говор. Говор тела, значајни погледи... Сетимо се само монтажних техника као што су „Кјубриков поглед“ (The Kubrick Stare) и Кулешовљев ефекат (The Kuleshov Effect), које потенцирају дејство личности лика, а и продубљују значај унутрашње ретроспекције једног лика. Може се претпоставити да су се редитељи заситили звука, те одлучили да се окрену тишини која је далеко ефикаснија уколико је вешто употребљена у филмској уметности. Звучно засићење је реалан проблем у данашњем свету; стога се чини да је бег у другу димензију који пружа тишина и више него потребан – како режисерима, тако и публици.

Под тишином у овој студији подразумевам потпуно, али и непотпуно одсуство дијалога, музике односно музичке партитуре у филму, одсуство амбијенталног звука, тишину као последични ефекат неког догађаја (као што је, на пример, случај са експлозијом бомбе у филму *Сјасаване регова Рајана* (*Saving Private Ryan*, 1998; р. Стивен Спилберг [Steven Spielberg]), тишину као разрешење ишчекивања неког догађаја или феномена (као што је напад предатора у филму *Прегатитор* (*Predator*, 1987, реж. Џон МекТирнан [John McTiernan]) итд. У случају филмова који ће овде бити разматрани, тишина ће бити посматрана као инхерентно својство лика (*Самурај*), околност којој лик мора да се прилагоди и која га дефинише (*Гојине ушваре*), симбол одбијања и негодовања, а на крају и прихватања и прилагођавања (*Умејник*), а затим и знак одлучности и посвећености задатку (*Чинови осветље*). Тишини нећу супротстављати звук (музика, звучни ефекти у филму) приликом анализе ових филмова, зато што и тишину и звук сматрам подједнако важним деловима истог спектра. Говорићу о

филмској тишини, пре него апсолутној тишини, која, као таква, у домену филма не постоји.

## ТЕОРИЈСКИ ПОГЛЕДИ НА ТИШИНУ

(Не)постојање јасне разлике у разумевању тишине и онога што се перципира као тишина проблем је о којем је писао велики број аутора, а од којих ће неколицина бити представљена овде. Дез О'Роув (Des O'Rawe) у тексту "The great secret: Silence, cinema and modernism" (O'Rawe 2006: 395–405) констатује да „тишина трансцендира све врсте контекста: никад није апсолутна и остварује значај у односу на оно што негира, измешта и оповргава. Немогуће је мислити, говорити или писати о тишини без инвокације звука“ (O'Rawe 2006: 395). Аутор се тиме надовезује на мисао Сузан Зонтаг (Susan Sontag) да „тишина никада не престаје да имплицира своју супротност и да зависи од њене присутности: као што не постоји горе без доле, или лево без десно, тако се мора признати окружујућа околина звука или језика да би се препознала тишина“ (Sontag 1969, 11; према O'Rawe 2006: 395)

Занимљиво је и мишљење Беле Балаша (Béla Balázs) да „тишина није само питање акустике, него веома концизна и упечатљива форма експресије за око, која је увек имала нарочит значај за одређене моменте у филму“ (цитирано према Carter 2010: 26). Вилијам О. Биман (William O. Beeman) даље подвлачи да је тишина друштвени конструкт, констатујући да „не постоји такво нешто у људском животу као што је одсуство звука, осим за оне за које је одсуство звука део стабилног стања егзистенције, будући да су суштински глуви. Такође, тишина није део универзума глувих, зато што они немају звучну околинду која би јој контрастирала. Укратко: тишина као феномен може бити дефинисана једино у контрасту са звуком; штавише, установљена је у контрасту са специфичним, културално дефинисаним звуком“ (Beeman 2005: 23–34). Међутим, верујем да одсуство звука не важи у потпуности за глуве људе, с обзиром на медицинско констатовање чињенице да глуви људи имају звучне халуцинације (Atkinson 2006: 701–708). Међу наведеним ауторима, моја мисао највише резонира са промишљањима Сузан Зонтаг – иако су сви поменути аутори, у мањој или већој мери, истакли комплементарни однос звука и тишине. Наравно, однос ова два феномена увелико је и културално условљен.

О начину на који друге културе схватају тишину писала је и Данијела Кулезић-Вилсон (Danijela Kulezic-Wilson), која говори о важном аспекту будистичке зен културе, концепту „ма, који препознаје тишину као комплементаран део звука“, при чему као „јединствена идеја садржи у исто време дубоку, моћну и богату резонанцу, која може да се супротстави звуку“ (Kulezic-Wilson 2015, 26) Такође, Кулезић-Вилсон наводи пример филма *Мајтрикс* (*The Matrix*, 1999; р. Лари и Енди Вачовски [Larry and Andy Wachowski]) као изврстан пример употребе тишине као акцента – наиме, тренуци тишине служе „као цезуре у оквиру микро-форме, маркирајући промену темпа у акцији или акцентујући моменте од драматуршке важности“ (Kulezic-Wilson 2015: 91). С друге стране, као студију случаја узима филм *Мриав*

МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

човек (*Dead Man*, 1995) Џима Џармуша (Jim Jarmusch) који, као режисер, говори да суштину његових филмова чине ствари које други режисери изостављају – као што су тренуци између дијалога и између акције. Отуда, како наводи Кулезић-Вилсон, Џармуша интересују тишине или ствари које његови ликови нису способни да изговоре или артикулишу, зато што он верује да сцене без дијалога прецизније откривају оно што се дешава између ликова (Kulezic-Wilson 2015: 128)

У свом тексту "The Music of Film Silence" Кулезић-Вилсон је посветила пажњу и околности да је „тишина често симбол смрти, или, прецизније, *нейосијојања*“ (Kulezic-Wilson 2009: 1), као и да је тишина нешто што се неретко *избејава* или *поишскује*, управо због чињенице да изазива анксиозност и подсећа гледаоце да реалност постоји, те да је оно што се приказује на платну врло могуће: „музика је ту да помогне публици“ (Kulezic-Wilson 2009: 1). Такође, ауторка примећује да филмови европске или азијске продукције прихватају тишину као такву, док је Холивуд избегава (Kulezic-Wilson 2009: 2). Међутим, на основу раније истакнутих чињеница, чини се да Холивуд полако почиње да учи како да прихвати тишину, чиме се још једном потврђује да је третман тишине културално условљен. Да ли то значи да је дошло време за прихватање тишине као, како истиче Лиса Култард (Lisa Coulthard), „места контемплације и самоанализе, неконвенционалних и често непријатних чинова за гледаоца који трага за задовољством“ (Coulthard 2012: 5)?

Имајући у виду ова теоријска разматрања и бројне примере третмана тишине и њеног посебног инкорпорисања у филмску уметност, посветићу се филмовима који на специфичан начин потенцирају изражајно-наративно<sup>2</sup> својство тишине, одређену потешкоћу, наглу промену или чврсту одлуку.

## САМУРАЈ

Године 1967. Жан Пјер Мелвил режирео је ово импресивно филмско остварење француске кинематографије, које је сугерисало нов начин схватања тишине и изражајних својстава којима она филму доприноси. Заиста, сам филм почиње тишином! Уводна шпица има својство успостављања основне атмосфере филма, или барем сугестије какво ће расположење током филма бити, односно, онога што би гледалац требало да очекује; међутим, када је реч о *Самурају*, суочавамо се са тишином. Чују се само амбијентални звуци апартмана у којем борави Џеф Костело (Jef Costello; тумачи га Ален Делон [Alain Delon]) – цвркул птице у кавезу, киша која пада напољу. Дакле, овде тишина испуњава функцију коју би, иначе, музика уводне шпице испуњавала; тишина је, сама по себи, индикатор расположења које ће гледалац касније проживети гледајући овај филм. Представљање времена које лик проводи у тишини и самоћи може да сугерише о каквој је личности реч, те је баш из тог разлога интересантан Костелов однос према другим ликовима у филму. Да ли је неопходна вербална интеракција са другим ликовима како би Костело друштвено функционисао?

2 Овом приликом неће бити разматране естетске и идеолошке улоге филмске тишине.

Наиме, у сцени (об:12) када се Костело украденим колима упути у гаражу, да би му аутомеханичар променио регистарске таблице на аутомобилу, још увек нема дијалога. Штавише, у тренутку када би Костело требало да изрекне захтев да му аутомеханичар да пиштољ, он само пуцне прстима, што је довољан знак по себи и значајан симбол који говори о томе да им је ово устаљена радња. Сцена протиче у амбијенталним звуцима гараже (алат, лупкање, шушкање папирима...). Интересантно је да ће филм тако протичати чак до 9. минута, када је прва реч коју чујемо име главног лика – Џеф. Иако је већ истакнуто одсуство дијалога, треба напоменути да дијалог, када је у току, није претрпан информацијама, јер то није ни неопходно. Дијалози су концизни и садрже важне тачке радње филма. Фокус, у крајњој линији, није на дијалогу, него управо на тишини, која није потпуна, већ је граде амбијентални звуци. Тишина се показала као доминантно средство изражавања, односно, наратије; Мелвил показује да је мање заиста више у случају овог филма.

Наравно, одсуство дијалога не значи и одсуство музике. Музичке нумере постоје и углавном је реч о оригиналној музици писаној за овај филм, као и о импровизационом џезу који се чује дијегетски у бару, а изводи га ансамбл чија је пијанисткиња један од значајних ликова. Мелвил економише и са музичким нумерама: поставља их на стратешки важна места у целокупном плану филма, водећи рачуна о тону су пажње гледаоца.

Тишину заиста не можемо у потпуности да сагледамо без сагледавања музике, односно звука који је креиран за овај филм и који је уграђен у њега. Аутор музике је Франсоа де Рубе (François de Roubaix, 1939–1975) и из мотива основне теме је развио музику за читав филм. Занимљиви су наслови нумера: *Le samourai, Jef et Valérie, Valérie, Martey's, Hotel Sandwich, Jef et Jeanne*.

Дакле, нумера *Le samourai* је основна тема из чијих мотива извиру све остале. Нарочито је занимљива чињеница да постоје нумере *Jef et Valérie* и *Jef et Jeanne*, што имплицира да Џеф Костело има два љубавна интереса у филму – иако је, барем како се на прво гледање чини, Жана Лагранж (тумачи је Натали Делон [Natalie Delon]) та која интересује Џефа и која му због тога пружа алиби. Међутим, касније у току филма сазнајемо да је Џеф Костело одбио да изврши погодбу и убије пијанисткињу, што сугерише да је развио осећања према њој; стога завршава мртав, када га полицајци сачекају у заседи у клубу. У питању су две нумере различитог расположења. Љубавни интереси или не – Мелвил не развија даље ову тему, фокусирајући се на Костелову самоћу и намеру да сазна зашто су му његови надређени окренули леђа, а потом и на циљ да преживи околности које ће уследити.

Да је Мелвил био инспирисан америчким гангстерским филмовима, јасно је управо из самог жанра филма – у питању је „црни филм” (film noir). Осим чињенице да је Костело плаћени убица, он је обучен у кишни мантил и федору, што су симболи неких од најпознатијих ликова из филмова гангстерског жанра, а ту је и џез музика, која се „често повезује са криминалистичким ноар филмовима”, како истиче Френк Саламон (Frank A. Salamone) (2017: 143–157) Музичке нумере се углавном јављају као музички прелази између сцена, док се џез искључиво чује у бару. Не треба игнорисати чињеницу да, како то приличи филмовима из поме-

МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

нута жанра, на крају један од главних ликова бива усмрћен, као и да је из читавог наративног тока филма јасно да срећног краја неће бити.

Нарација се спроводи путем покрета и визуелног следа сцена пред гледаоцем. Уколико имамо у виду да су постулати *чистиої филма* фокус на елементима као што су покрет, визуелна композиција и ритам (Cinéma Pur 2018), могли бисмо да истакнемо филм *Самурај* као пример остварења инспирисаног *чистиим филмом*.

Када је реч о амбијенталним звуцима, као и звучним ефектима, цвркул птице у кавезу је константан и најучесталији звук у филму, не само када је реч о сценама у Костеловом апартману, него и када га у полицијској станици прислушкују – дакле, амбијент његовог стана преноси се у полицијску станицу. Можда је та птица у кавезу управо симбол главног лика, с обзиром на то да он бива „сатеран у ћошак” у борби – с једне стране, са полицијом, а с друге стране, са својим послодавцима.

Поступак понављања је заступљен – наиме, музичке нумере се јављају у сличним драматским околностима. Поред тога, понавља се и сцена крађе аутомобила са почетка филма – али сада у потпуно другом контексту: Костело је сада човек са потернице и, колико год покушавао да остане прибран док краде аутомобил, видимо да је нервозан и под тензијом (1:32:51). Такође, он поново долази у гаражу на промену регистарских таблица, али то је сада тескобна тишина која се завршава речима механичара: „Ово је последњи пут“. И заиста, то је и био Костелов последњи пут. Обе сцене у гаражи представљају најзанимљивији вид тишине. Амбијент је исти, али је при понављању ситуација другачија, озбиљнија. У првој тишини, Костело је ишао да убије мету која му је додељена. У другој тишини, он је мета. Ловац је постао ловина. Ова понављања указују на апсурдност и безизлазност његове ситуације. Његови поступци и кардиналне грешке у прикривању убиства (поновна посета месту злочина, бацање пиштоља у оближњу реку, одлагање крвавих завоја близу апартмана где борави итд.) имплицирају да је уморан од јурњаве, да жели да буде уловљен – што се, на крају, и дешава.

## ГОЈИНЕ УТВАРЕ

Режију овог остварења о славном уметнику Франциску Гоји (Francisco Jose de Goya у Lucientes, 1746–1828; тумачи га Стелан Скарсгард [Stellan Skarsgård]) потписује редитељ Милош Форман. Централна тачка филма јесте скандал у који је уплетена Гојина муза, Инез (у тумачењу Натали Портман [Natalie Portman]), која је неправедно проглашена јеретиком од стране шпанске инквизиције. Мада филм носи Гојино име и Гоја јесте изузетно важан лик, он често бива маргинализован у односу на ликове које би, по природи биографских филмова, требало посматрати као споредне. Гоја, стицајем околности, бива уплетен у причу између Брата Лоренца (тумачи га Хавијер Бардем [Javier Bardem]) и Инез, постајући на тренутке пуки посматрач, сведок једног времена и свега што је то време са собом носило. Ову претпоставку потврђују Форманове речи да је Гоја био идеална личност кроз чију визуру је требало испричати причу о крају XVIII и почетку XIX века, турбулентним временима за Шпанију, Наполеоновим

освајањима... (Cf. Levy 2007). Наиме, Милош Форман је дошао на идеју о оваквом филму још за време студија у Чехословачкој, када је читао о шпанској инквизицији – док су га, с друге стране, фасцинирале слике и стваралаштво Гоје (Cf. Levy 2007). Формана је највише фасцинирала Гојина аполитичност у избору личности које ће да слика – сликао је инквизиторе, особе из високог друштва, али и људе из најнижих друштвених слојева, који своје дане проводе на улици или у кафани (Levy 2007). У том смислу, занимљива су друга два поменута главна лика у овом филму – Брат Лоренцо и Инез Билбатуа. Брат Лоренцо је човек снажних уверења, лик који је у потпуности посвећен доктрини инквизиције, барем до француске инвазије и налета револуционарних идеја, које ће значајно променити његов поглед на свет; с друге стране, Инез је млада Шпанкиња из добростојеће породице, која бива лажно оптужена за јерес и за практиковање јеврејских обичаја (Levy 2007). Редитељ филма је истакао да овде уопште није реч о Гојиној биографији. Филм се с разлогом зове *Гојине ујиваре*, зато што се заиста ради о утварама – духовима стварних људи, или људи које је Гоја замислио; људи које он слика... (Smith 2018).

Значајна информација из Гојине биографије, представљена у филму, јесте уметников губитак слуха. Како је то третирано у филму?

У 50. минути, приликом посматрања ломаче на којој је спаљен портрет брата Лоренца који је Гоја насликао, током звоњења црквених звона, Гоји почиње да зуји у ушима. Зујање се континуирано чује до 51. минута филма, док се кадрови оштро секу, прелазећи нагло са Гоје, који је у агонији, на очи Брата Лоренца на портрету који гори. Дакле, уместо директног губитка слуха у виду минута ћутања, режисер се одлучује за минут зујања, тиме приморавајући гледаоце да схвате какву је nelaгоду Гоја осетио у том тренутку, терајући их да осете његов бол.

Потпуни губитак слуха предочен је (James 2018) у виду Гојине констатације: „Могу да видим ове експлозије, али не могу да их чујем. Глув сам. Сада сам потпуно глув...“ („I can see these explosions but I can't hear them. I am deaf. I am completely deaf now...“),<sup>3</sup> тек од 58. минута филма.

3 Гоја констатује у тој сцени следеће: „Сада сам потпуно глув, али сваког јутра захваљујем Богу што ми није одузео вид, те могу да видим и забележим шта се овде дешава. Ово су француски војници. Мамелуци. Специјална коњица коју је Наполеон регрутовао у Египту, да би ослободио Шпанију. Да би у њу донео племените идеје француске револуције. Слобода, једнакост, братство. Али да би одбранио револуционарне идеје, Наполеон, који је мрзео монархију, прогласио је свог брата Жозефа краљем Шпаније. Али, за моје земљаке, Шпанце, Наполеонова војска није ништа друго до страних освајача, окупатора.“ („I am completely deaf now, but every morning I thank the Lord that He hasn't taken my sight away that I've been able to witness and record what has been happening here. These are French soldiers. The Mamelukes. Special cavalry recruited from Egypt by Napoleon to help liberate Spain. To bring us the noble ideas of the French Revolution. Liberty, equality, brotherhood. Then to defend the ideas of the Revolution Napoleon, this scourge of royalty, made his own brother, Joseph, the King of Spain. But to my fellow Spaniard, Napoleon's armies are nothing but foreign invaders, occupiers.“) Преузето са: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=goyas-ghosts](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=goyas-ghosts), приступљено 2.8. 2018.

**МОНИКА НОВАКОВИЋ**

*SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...*

Након дефинитивног губитка слуха, значајни су кадрови у којима Гоја покушава другим ликовима да чита са усана. Притом, језик није одсутан у филму. Вербални језик се трансформише у језик за глувонеми, обезбеђујући тиме Гојину комуникацију. Уместо језика, сада имамо мимику и говор тела као отелотворење тишине, као њен израз. Гоја сада живи у тишини, али и учествује у комуникацији тишином. У поређењу са Џефом Костелом, који се изражава својом хладном спољашношћу, Гоја овде нема избора, осим да комуницира говором тела.

Редитељ Форман фокусира се на приказивање Гојиног губитка слуха у физичком (постављајући гледаоце у Гојин угао гледања) и психичком смислу (утицај који губитак слуха има на Гојино ментално здравље). У том смислу, занимљиво је представљање Гојиног губитка слуха кроз његову личну перспективу. У сцени када Инез, након изласка из затвора, долази код њега да моли за помоћ, гледалац је принуђен да поново заузме Гојину позицију и из прве руке искуси његове тешкоће. Гоја посматра псе који лају на врата, схватајући да је неко ту, али не чује њихов лавез, па га не чују ни гледаоци. Када посматрамо Гоју, звук постоји. Када бивамо Гоја, звук не постоји, већ само потпуна тишина и визуелна интерпретација онога што не може да се чује. Тишина је, у контексту овог филма, заступница инвалидитета и проблема који настају након инвалидитета, те се односи на физички елемент личности.

## УМЕТНИК

Неми филм у 2011. години? Апсолутно могуће – као омаж ери немог филма, у виду остварења *Умјетник*, у којем пратимо успон и пад звезде немог филма, која се сусрела са изазовом који је са собом донео технолошки напредак. Познато је да сваки нови технолошки изум представља изазов за време у коме је остварен, али и за људе који су се уљљкали у лажну сигурност своје славе, у контексту филмске уметности. Такав је случај и са ликом Џорџа Валентајна (George Valentin; тумачи га Жан Дижарден [Jean Dujardin]). Како тишину у немом филму не можемо никако посматрати као апсолутну, потребно је осврнути се и на начин на који је дочарана атмосфера „златне ере” настанка и развоја филма као седме уметности. Лудовик Бурс (Ludovic Bource) потписује музику, како оригиналну, тако и архивску, специјално одабрану за овај филм.

Филм *Умјетник* следи принципе и постулате немог филма. Говора нема, а уместо њега коришћена је музика, која по својим својствима подсећа на архивску музику коришћену у правим немим филмовима. Но, није реч о пукој имитацији немог филма, већ о, како сам поменула, вештом омажу, који одише духом и атмосфером коју познајемо из немих филмова. Увертира, која је извођена на почетку пројекције филма, успоставља његово основно расположење, а затим сва потоња музика врши функцију коју је некада испуњавала архивска музика. Уколико је реч о љубавној сцени, употребљена је милозвучна музика гудача; уколико је сцена драматична, или подразумева значајан драмски обрт, чујемо драматичну музику. Будући да се унутар овог филма налази и минијатурни филм



*Руска афера*, као још једно успешно остварење у којем „глуми” Џорџ Валентајн, уколико је реч о сцени у којој се главни протагониста шуња, и музика ће бити тајанствена. Наиме, сам филм *Умешник* почиње сценама из тог минијатурног филма; гледамо премијеру *Руске афере* и оркестар (2:35) који је иза застора. Јасно је да се алудира на праксу која је била заступљена током златног доба немог филма: пијаниста или оркестар су пратили сцене на платну, изводећи нумере из спискова архивске музике која би била пригодна.

Ради бољег схватања тишине, које главни лик не жели да се одрекне (у минијатурном филму он виче „Нећу да причам!”), морамо да обратимо пажњу на сам почетак филма. Наиме, већ од 5. минута (05:43 – 07:39) видимо да је реч о глумачкој звезди, филмској атракцији на врхунцу њене славе. Сцена приказује завршетак премијере филма и екстатичан аплауз публике након што угледају Џорџа Валентајн, који је изашао да се поклони. Почиње комично такмичење две звезде, будући да он одбија да представи глумицу са којом је снимео филм, а и када је представи публици, брзо је одвуче са сцене и врати се, да би имао светла позорнице само за себе.

Занимљиво је да се не појављују често картице са текстом на које су познаваоци немог филма навикнути. Већину филма гледалац проведе читајући незаписани текст са глумчевих усана.

Радња филма *Умешник* смештена је у временском оквиру од 1927. до 1932. године, с тим што је 1929. година посебно истакнута као време када је инкорпорирани звук у филмове и када су почели интензивни звучни тестови за глумце. Из историје филма познајемо примере професионалног „изумирања” глумаца и глумица због неодговарајуће боје гласа, неартикулисаног говора, или, с друге стране, превише наглашеног говора тела, што је био значајан професионални манир глуме у немим филмовима чији је израз доста зависио од гестикулације и мимике лица. Према радњи овог филма, 1929. године су у Кинограф студију (Kinograph Motion Picture Company) спроведени звучни тестови. Глумица са којом је Џорџ Валентајн сарађивао у претходним остварењима пролази кроз тест што у њему изазива подсмех, не знајући да ће и он да искуси сличну судбину врло брзо.

У том смислу, тишина као симбол нагле промене најбоље је илустрована у сцени која се одвија у глумчевој гардероби. Након завршетка снимања сцене, он одлази са сета у гардеробу, испија воду и спушта чашу на сто. Након пола сата без било ког другог звука у филму осим музике, звук који дно чаше направи у контакту са столом изазива шок и за гледаоца. Као и сам глумац, и публика је уљуљкана у лажну сигурност немог филма, те и нама као публици звук представља право изненађење. Оно што следи је мајсторско наслојавање звукова до границе звучног zasiћења и преоптерећења (сл)уха. Почетак Валентајновог краја обележен је куцкањем чаше, а након тога, звуковима других предмета које он помера, ишчуђавајући се због постојања звука; затим, звуковима са улице, звуком телефона који звони, лавезом његовог филмског партнера, пса под именом Аги (Uggie), затим и смехом једне плесачице, а потом и групе плесачица чији грохотан смех постаје бројнији и стога све гласнији. Џорџ Валентајн се окреће

МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

ка сету, слуша ветар који шушти кроз лишће дрвећа и примећује једно перо које пада са неба, полако и тихо, све док не дотакне земљу, након чега наступа звучна кулминација у виду заглашујућег звука који га приморава да покрије уши. Након тога, он се буди у потпуној тишини из грозничавог сна, односно ноћне море. Публика је, заједно са глумцем, проживела читав звучни лук од потпуне тишине до звучне засићености, те назад до потпуне тишине, у свега неколико минута.

Звук је непријатељ и глумцу и његовој каријери. Публика у филму жели сензацију, жели новину, жели искуство синхронизованог звука и слике! Стога, редитељ одлучује да као архивску нумеру, значајну за стање овог лика, употреби став *Сашурн, носилац сѝарої доба* из свите *Планеѝе* Густава Холста (Gustav Holst), указујући да је ова звезда немог филма заиста симбол старог и прошлог. Ултиматум му је постављен: мора да проговори, иначе неће преживети ову значајну транзицију. Гледаоци овог филма би очекивали да након звуком толико обојене сцене, филм настави да протиче у дијалогу; међутим, тишина је опет кључна! Тишина је симбол Валентајнове тврдоглавости и одбијања да се окрене звучном филму и повинује законима филмске индустрије. Он је тишина. Гледаоци (као и у случају филма *Гојине уѝваре*) бивају смештени у перспективу Џорџа Валентајна: иако је снимање звучних филмова већ заживело, што може да се закључи из радње филма, ми не чујемо дијалоге других глумаца. Не чујемо оно што они њему говоре, зато што смо ми сада у његовој позицији. Он, као симбол тишине, бира да себе сажалева и време проведе у бару испијајући алкохол (01:04:03), док му се привиђају ликови из немог филма *Сузе љубави* (*The Tears of Love*) који је он режирао, правећи себи посао у свету у којем више нема места немом филму.

Може се повући паралела између раније споменутог Гоје и Џорџа Валентајна: један лик је изгубио слух, док други има прилику да чује, међутим, то не жели. Реч је о занимљивом психолошком портрету два лика у двома различитим ситуацијама. Гоја губи слух, али чини се да то нема претераног утицаја на његову психу, те да се помирио са том чињеницом. Са друге стране, Џорџ Валентајн не жели да чује и то за њега представља оптерећење: између осталог, физички је приказано његово одбијање нових околности – он покрива уши. Једном лику се одузима звучни свет, док се другом лику пружа прилика да га открије.

Последишно томе, након што је преживео пожар и покушај самоубиства, Валентајн се окреће сарадњи са плесачицом Пепи Милер (Pepi Miller, тумачи је Беренис Бехо [B r n ce Bejo]), сада успешном филмском звездом, која му предлаже да плешу заједно у филмовима, тиме стварајући нову атракцију (01:34:04), по узору на Фреда Астера (Fred Astaire) и Џинџер Роџерс (Ginger Rogers). Испоставља се да Валентајн ипак не мора да се одрекне тишине, с обзиром на то да му за плес не треба говор. Међутим, дијалог почиње тада у филму, речју „Сеци!“ (“Cut!”) и режисерским похвалама за сјајно изведену плесну сцену. Редитељ поставља питање глумцу да ли могу да сниме сцену поново, на шта први пут чујемо глумчев глас, када се сложи да се поново сниме сцена, те откривамо да он говори енглески са француским акцентом (природно, с обзиром на то да је глумац који тумачи ову улогу

Француз). Ту се поставља и ново питање: да ли глумац није могао да успе у звучном филму због боје гласа, или због језичке баријере (што је заиста и био случај у златно време немог филма)?

Тишина је, дакле, у овом филму представљена као симбол нагле промене, пркоса, револта, самосажаљења и на крају, резигнације. Међутим, сам крај филма указује на чињеницу да говор није неопходан и нипошто не може да се апсолутно изједначи са изразом, зато што се ултимативно и Валентајново изражавање свело, као и у случају Џефа Костела и Гоје, на говор тела. Симболично је да његов лик у минијатурном филму, приликом мучења, одбија да говори, што је симболично за радњу самог филма *Умешник*, када Џорџ одбија редитељево молбу да проговори и да се окрене звучним филмовима. Чини се да је, на крају, ипак проговорио.

Однедавни повратак редитеља на неми филм, затим и давање новог музичког лика неким филмовима приликом рестаурације, једно је од питања на које су се осврнули аутори текстова у зборнику *Today's Sound for Yesterday's Films*. (Wallengren & Donnelly 2016). Уредници Ан-Кристин Валенгрен (Ann-Kristin Wallengren) и К. Џ. Донели (K. J. Donnelly) увиђају паралелу између употребе музике у филмовима у првој деценији XX века и употребе музике у филмовима неких сто година касније, те је у том смислу музика важно средство развоја поновног интересовања за неми филм, а такође и његове реинвенције (Wallengren & Donnelly 2016: 1–9).

## ЧИНОВИ ОСВЕТЕ

Филм *Чинови освете* редитеља Исака Флорентина подсећа нас због чега професија адвоката и није баш тако лепа, како је често приказана у филмовима и серијама. Иако сам почетак филма, услед хиперсензитивности на звук протагонисте, делује као почетак научнофантастичног филма, посреди је прича о личној освети једног мужа и оца, који оплакује убијену жену и кћерку. Уместо речи које су основа његове професије, те његово оружје, Френк Валера (Frank Valera; улогу тумачи Антонио Бандерас [Antonio Banderas]) их се одриче и бира много ефектније оружје у својој потрази за правдом – тишину.

Основу филма представљају *Медијиације* Марка Аурелија (Marcus Aurelius), књига која је својеврсни путоказ и симбол Валерине борбе за правду. Наиме, Валера проналази значајне смернице у *Медијиацијама*, те се одлучује да се заветује на ћутање док не освети своју породицу. Видевши да од локалне полиције нема много користи, одлучује се да сам спроведе истрагу. Значајна сцена (34:32), у којој Валера објашњава постулате стоицизма и значај мисли Марка Аурелија, подразумева његово посвећивање физичком усавршавању, учењу борилачких вештина, читању књига знаменитих мислилаца, али и чврсту одлуку да проведе живот у тишини док не постигне своју освету. Наиме, Валера истиче да су Аурелијеве *Медијиације* „писане пре скоро 2000 година и постале су база стоицизма, чије веровање лежи у схватању да је најбоља индикација филозофије

## МОНИКА НОВАКОВИЋ

SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ...

једне индивидуе не оно што је рекла, него оно што је урадила. Стоици би се заветовали на тишину у намери да се фокусирају на одређени задатак.“ (Acts of Vengeance, Matt Venne) У овој филозофији Валера проналази снагу и путоказ ка остварењу своје намере.

Овим филмом предочен нам је значај гласа. Медицинска сестра која указује помоћ Валери након окршаја са уличном бандом очекује да јој он одговори на питања, или се чуди када не добија одговоре, не схватајући да се он заветовао на тишину. Одсуство гласа као вид тишине уноси конфузију, неразумевање, фрустрацију и забринутост. Тек након схватања да се он бави истрагом и увидом у његов животни стил након губитка породице, медицинска сестра схвата његову тишину.

Када је реч о звуку, његова тишина/одсуство гласа, донела је одређене бенефиције лику у смислу, како сам Френк Валера каже, „побољшања слуха већ после пар дана од заветовања“. Рекла бих да је реч о бољој перцепцији, зато што је, не оптерећујући се више размишљањем о томе шта ће рећи, више фокусиран на оно што ће чути и учинити, односно на оно што његова чула перципирају.

Као што је раније споменуто, у филму је истакнуто је неколико одломака из *Медијација* (Аурелије 2004):

*Очекивајши од лоших људи да не чине зло је лудило. (00:51)*

*Како брзо пролази све... (05:18)*

*Казни само онога ко је починио злочин... (31:51)*

*Мораш веровајши да, ако је ишша уојшше мојуће, и ши ши можеш иосишићи. (32:39)*

*Речи су мишљење, не чињеница. Акција је једина ишшина. (34:14)*

*Нишша ше не сиречава да урадиши оно шшо мора биши урађено. (53:00)*

*Најбоља је освеша не биши као швој нейријашељ. (01:05:32)*

*Прихвајши сивари за које ше судбина везује. (01:21:36)*

Наведени цитати из *Медијација* представљају темељац Валерине тишине. Наиме, инкорпорисање ових одломака у филм такође служи обележавању околности везаних за Валеру: први цитат односи се на његово професионално познавање природе људи које је бранио на суду; други цитат односи се на пропуштено време, које није провео са својом породицом; трећи цитат, како је приказано и у филму, освешћује Валеру да треба да казни починиоца злочина, а не да кажњава себе за смрт своје породице; четврти цитат односи се на његову физичку и психичку припрему за сукоб са починиоцем; пети цитат односи се на реализовање његовог плана освете након што сазна ко је био починилац; шести цитат оправдава поступке које Валера мора да предузме у реализовању своје освете; седми цитат односи се на чињеницу да је Валера поштедео особу (корумпирани полицајац) која је усмртила његову породицу и показао милост према њему; најзад, последњи, осми цитат односи се на Валерино прихватање чињенице да, шта год да уради, не може да поврати изгубљену породицу, те у том прихватању проналази душевни мир.

Тишина, у случају овог филма, не представља резигнацију и безвољно препуштање судбини, већ медитирање и планирање корака ка предузимању освете и, у крајњој линији, предузимање корака ка духовном исцељењу особе која је изгубила породицу.

## ЗАКЉУЧАК

Након анализе третмана тишине у одабраним филмским остварењима, јасно је да је тишина третирана као важан део како звучне палете, тако и палете редитељских решења за причање приче, истицање неке чињенице о лику, истраживање односа ликова у филму, студију покрета у филму, мењање ритма и темпа филма, скраћивање и продужење филмског времена. Тишина завређује једнаку пажњу као и музичка партитура, те се уочава напор режисера да тај квалитет препознају и укључе у своје филмове.

Типови тишине који су били заступљени у ова четири филма јесу губитак звучног света и улазак у окриље тишине (*Гојине уйваре*), тишина својствена жанру (*Умејник*), стоичка тишина (*Чинови освейе*), тишина као одсуство дијалога и као доминантни „звучни пејзаж“ филма испуњен амбијенталним звуцима, стога и реалистичан (*Самурај*).

Када је реч о месту које се даје тишини, уочили смо случајеве када тишина доминира над музичком пратњом (*Самурај*); када је усаглашена са звуком, успоставља време радње филма и расположење сцена (*Гојине уйваре*); када илуструје у потпуности филм, а нарочито када делује на два нивоа у оквиру једног филмског остварења – реч је о околности да је уводна шпица филма (*Умејник*) уједно и уводна шпица филма у филму (мини филм *Руска/Немачка афера*). Такође, тишина може да делује у сагласју са природом филма, независно у односу на музичку пратњу (*Чинови освейе*). Тишина је свакако средство којем ће се редитељи окретати у све већој мери у будућности, а очекујемо и да ће коначно бити препозната као димензија која филмској уметности може само још више придодати на квалитету.

**ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ**

- Atkinson, Joana R. (2006) "The Perceptual Characteristics of Voice-Hallucinations in Deaf People: Insights into the Nature of Subvocal Thought and Sensory Feedback Loops." *Schizophrenia Bulletin*, 32(4): 701–708, <https://doi.org/10.1093/schbul/sbj063>
- Аурелије, Марко (2004) *Самом себи*. Београд: Дерета. / Aurelije, Marko (2004) *Samom sebi*. Beograd: Dereta. [Marcus Aurelius, *Meditations (To Himself)*]
- Beeman, William O. (2005) "Silence in Music." In Maria-Luisa Achino-Loeb (ed.), *Silence: The Currency of Power*. New York / Oxford: Berhahn Books, 23–34.
- Carrière, Jean-Claude (2006) *Goya's Ghosts*. Movie Script. [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=goyas-ghosts](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=goyas-ghosts)
- Carter, Erica (ed.) (2010) *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Translated by Rodney Livingstone. New York, Oxford: Berhahn Books.
- Coulthard, Lisa (2012) "From a whisper to a scream: music in the films of Michael Haneke." *Music and the Moving Image* 5(3): 1–10.
- Donnelly, K.J., и Wallengren, Ann-Kristin (eds.), (2016) *Today's Sounds for Yesterday's Films*, Palgrave Studies in Audio-Visual Culture, London: Palgrave Macmillan, Macmillan Distribution Ltd.
- Gilbey, Ryan. (2008) "The new silent era: how films turned the volume down." *The Guardian*, 6 April 2008, <https://www.theguardian.com/film/2018/apr/06/silence-movies-noise-cinema-quiet-place-wonderstruck>
- James, Samuel (2016) "Disability in Film Genres: Exploring the Body and Mind." *Film Inquiry*, 14 March 2016 <https://www.filminquiry.com/disability-in-film-genres/>
- Kulezic-Wilson, Danijela (2009) "The Music of Film Silence." *Music and the Moving Image* 2/3: 1–10.
- Kulezic-Wilson, Danijela (2015) *The Musicality of Narrative Film*. Palgrave studies in audio-visual culture. London: Palgrave Macmillan, Macmillan Publishers Ltd.
- Levy, Emanuel (2007) "Goya's Ghosts: Milos Forman's Ghosts." *Emanuel Levy Cinema* 24/7, 22 June 2007, <http://emanuellevy.com/interviews/goyas-ghosts-or-milos-formans-ghosts-1/>
- O'Rawe, Des (2006) *The great secret: Silence, cinema and modernism*, Queen's University Belfast: ResearchGate, *Screen: Volume 47, Issue 4: 395–405* December [https://www.researchgate.net/publication/31045452\\_The\\_great\\_secret\\_Silence\\_cinema\\_and\\_modernism](https://www.researchgate.net/publication/31045452_The_great_secret_Silence_cinema_and_modernism), ac. 6.8.2018 at 14:29PM
- Salamone, Frank A. (2017) "Jazz and Noir Film." *Anthropos* 1–2 (245–246): 143–157.
- Sontag, Susan. (1969) "The aesthetics of silence." In *Styles of Radical Will*. London: Secker and Warburg.
- Smith, Jeremy. "Exclusive Interview: Milos Forman (Goya's Ghosts)." *Chud — Horror and the Zeitgeist*, <https://chud.com/exclusive-interview-milos-forman-goyas-ghosts/>
- Venne, Matt (2017) *Acts of Vengeance*, Movie Script. [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=acts-of-vengeance](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=acts-of-vengeance)
- Wallengren, Ann-Kristin и Donnelly, K.J., (2016) "Music and the Resurfacing of Silent Film: A General Introduction." In K. J. Donnelly and Ann-Kristin Wallengren (eds.), *Today's Sounds for Yesterday's Films*. Palgrave Studies in Audio-Visual Culture. London: Palgrave Macmillan, Macmillan Distribution Ltd, 1–9.

Zeitichik, Steven. (2017) "Silence is golden? In the age of noise, filmmakers are suddenly embracing the quiet." *The Los Angeles Times*, 21 September 2017, <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-silence-movies-trend-20170921-story.html#>

MONIKA NOVAKOVIĆ

*SILENTIUM EST AURUM: THE RELATIONSHIP BETWEEN SILENCE AND SOUND IN FILM AS ILLUSTRATED BY FILMS LE SAMOURAI (1967) GOYA'S GHOSTS (2006), THE ARTIST (2011) I ACTS OF VENGEANCE (2017)*

(SUMMARY)

Silence in film and understanding of silence in the seventh art poses many questions. The results of the analysis of these four films gave their unique answers to the said questions. The unique relationship of silence and sound was considered, and the reason for dedicating equal attention to both ends of this important spectre was to reach better understanding of the films that served as case studies, as well as to understand message or messages that were given to the viewers in conjunction with the action on screen (or lack thereof).

Special attention was also given to several elements that, I believe, play vital part in understanding the usage of silence in film, such as: character's behaviour and body language as well as his appearance, his relationship with other characters, and, maybe most important, the reason why director chose to build specific sound world around the particular character. Jef Costello (*Le Samourai*), as a character, is defined by his cold exterior, few words and little to no dialogue he exchanges with other characters – silence is inherent to him as a person. *Goya's Ghosts* is the perfect example of the biopic that can be built around one specific information from a person's biography. Of course, I'm speaking of Goya's loss of hearing which was illustrated in the film via his relationship with other characters and also via the fact that, like Costello, he expresses himself using body language, except it is for entirely different reasons. In the third case study, George Valentin is a character whose profession is silence and who refuses to give it up for the sake of new technological advancement in films – sound, the sole enemy to his professional survival (the very film *The Artist* is a silent movie depicting this golden era of film history). Last case study provides an insight into the nature of vow of silence, especially in stoic sense of the word. Namely, character Frank Valera takes a vow of silence until he avenges his family and the basis for his vow is the book *Meditations* which Marcus Aurelius wrote. Equipped with the appropriate theoretical apparatus, these four "views" on silence show how silence can be understood and presented in diverse ways. Directors may use it to reach better effectiveness

**МОНИКА НОВАКОВИЋ***SILENTIUM EST AURUM: ОДНОС ТИШИНЕ И ЗВУКА У ФИЛМУ..*

of the film they direct and that fact has been, ultimately, manifested through four unique types of silence: 1) silence as the absence of dialogue and as dominant “sound landscape” of the film, filled with ambient sounds and, therefore, realistic (*Le Samourai*), 2) loss of auditory world and entrance into the embrace of silence (*Goya's Ghosts*), 3) genre-specific silence (*The Artist*) and 4) stoic silence (*Acts of Vengeance*).

KEYWORDS: silence, film music, film art, silence in film, film directing, sound





# КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА – ТОТАЛНОГ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Бранислава Трифуновић

Докторанткиња, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија<sup>1</sup>

Примљено: 15. марта 2019.

Прихваћено: 1. маја 2019.

Оригинални научни рад

## АПСТРАКТ

Предмет истраживања постављен у овом раду је неостварени пројекат тоталног уметничког дела – *Мистеријум* Александра Николајевича Скрјабина, посматран као директан производ друштвене климе у Русији у периоду пре револуције из 1917. године. У настојању да одлучујући чиниоци за Скрјабинову концепцију *Gesamtkunstwerk*-а буду постављени у одговарајући контекст, у раду су представљене друштвено-политичке околности, а затим сумирани утицаји којима је композитор био директно изложен. Потом је приступљено музиколошком тумачењу Скрјабиновог *Мистеријума* са циљем позиционирања Скрјабина као модерничког субјекта, несвесно урођеног у политичку идеологију социјализма.

Кључне речи: Александар Николајевич Скрјабин, *Gesamtkunstwerk*, *Мистеријум*, Октобарска револуција, модернизам.

Неостварени пројекат тоталног уметничког дела<sup>2</sup> – *Мистеријум* Александра Николајевича Скрјабина (Александар Николаевич Скрјабин, 1871–1915) до сада је у биографској и теоријској литератури разматран као хипертрофирана романтичарска потрага за божанским Апсолутом.<sup>3</sup> Овакав приступ је сасвим

1 [branislavatrifunovic90@gmail.com](mailto:branislavatrifunovic90@gmail.com)

2 У раду ће, као синоними, бити коришћени изрази свеобухватно уметничко дело, тотално уметничко дело, *Gesamtkunstwerk*, *всеискусство*.

3 Најзначајнији доступни подаци о *Мистеријуму* налазе се у записима приватних разговора Скрјабина са својим пријатељима, као и у његовим личним списима и белешкама. Прву исцрпну

извесно инициран веровањем самог Скрјабина у то да ће управо његово стваралаштво бити једини могући медиј путем којег може и мора доћи до трансформације света у смислу уздизања, на нови ниво, свести свих људи на свету.<sup>4</sup> Тако је Скрјабин писао, на пример, следеће:

Ми смо – сви ми – једна  
 Струја, усмерена од вечности ка тренутку  
 На путу ка човечанству,  
 Од транспарентности  
 Ка каменом мраку  
 Тако да можемо на камен,  
 У огњеној креативности,  
 Утиснути слику вашег божанског лица.  
 [ ... ]

интерпретацију композиторових настојања оставио је биограф и савременик Борис де Шлецер (Boris de Schlözer/Борис Фёдорович Шлөцер), те је његова књига *А.Скрјабин: монографија о личности и његовој музици* (1919) полазна тачка истраживања, посебно када је реч о позитивистички оријентисаним музиколозима. Док се друга неизоставна библиографска јединица за проучавање Скрјабина, Бауерсова (Faubion Bowers) биографија, сматра дилетантском (Brown 1979), Шлецерова остаје неупитно легитимна у научном дискурсу иако у њој постоји озбиљан хронолошки дефицит при изношењу чињеница. Поред тога што је и сувише субјективна, обојена личним симпатијама према супругу своје сестре, Татјане Шлецер (Татјана Фёдоровна Шлөцер), друге Скрјабинове супруге, ова биографија је претежно писана по сећању на усмене конверзације тада младог музиколога и преводиоца са композитором. Стога у њој не постоје подаци о раним утицајима на Скрјабина, његовом школовању, турнејама, креативном процесу, нити идејама насталим током боравка у иностранству. Шлецерово и Скрјабиново пријатељство почиње 1902. године, а од тада па до смрти 1915. године, Скрјабин је чак шест година (1904–1910) провео ван Русије. Све ово је напоменуто због недоумица са којима се данашњи аутори суочавају: услед различитих података којима се служе Скрјабинови биографи и они који се на те биографије ослањају, не може се тачно одредити година зачетка идеје о *Мистеријуму*. О томе због чега је важно прецизно одређење година, као и тачно одређење доминантних утицаја под којима настаје Скрјабинова доктрина, биће више речи у централном делу ове студије.

4 Замишљен као седмодневни ритуал, *Мистеријум* Александра Скрјабина би представљао синтезу музичких, визуелних, драмских, религиозних и филозофских аспеката, без икаквог степена аутономије код ових елемената. У ову јединствену оркестрацију Скрјабин би „уписао“ и саму природу, живу и неживу материју, укључујући и ваздух, као и „дириговање“ чулима укуса, мириса и додира: „Ово дело захтева посебне људе, посебне уметнике и потпуно нову културу. Извођачка постава укључују оркестар, велики мешовити хор, инструмент са визуелним ефектима, плесаче, процесују, тамјан и ритмичко-текстурално артикулисање. Катедрала у којој ће се одржати неће бити од једне врсте камена, већ ће се стално мењати (у складу са) атмосфером и кретањем *Мистеријума*. Ово ће бити постигнуто помоћу измаглице и светла, који ће модификовати архитектонске контуре... У овој музици ћете живети, са свим сензацијама, хармонијом звукова, бојама, мирисима“. (Цитирано према Levitas 2013: 37).

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

Ми смо сјајна испарења божанске мисли,  
Кроз контемплацију ћемо бити инкарнирани у чисте душе.”<sup>5</sup>

Због тога су у написима о Скрјабиновом тоталном уметничком делу деценијама уочавани, осим филозофских, и трагови разних религијских и псеудо-религијских дискурса. Тако, на пример, док Дејвид Робертс (Roberts 2011), Џулијан Андерсон (Anderson 2009) и Херберт Антклиф (Antcliffe 1926) указују на Скрјабинову директну везу са филозофијом немачких идеалиста, Борис Шлецер (Schlözer 1919), Малколм Браун (Brown 1979) и Џејмс Бејкер (Baker 1997) уочавају у Скрјабиновом мишљењу утицаје мистицизма;<sup>6</sup> Бернис Розентал (Rosenthal 2002) и Марија Карлсон (Carlson 2000) говоре радије о окултном мистицизму када разматрају Скрјабинову уметничку поетику,<sup>7</sup> а као усамљено становиште издваја се став Полине Димове (Dimova 2013) о вези између Скрјабиновог стваралаштва и мистицизма у оном облику у којем га је у то време пропагирала православна руска црква.

Међутим, политичко-друштвени тренутак у којем је Скрјабин разматрао стварање сопственог *Gesamtkunstwerk*-а указује на један аспект његове замисли, другачији од поменутих, а којег ни сâм Скрјабин, чини се, није био свестан. Наиме, ради се о антиципацијској свести композитора, који је мишљу о грандиозном *Мистиеријуму* предосетио, и, ако се може рећи, најавио Октобарску револуцију 1917. године.

Скрјабин је живео и стварао у друштвеној клими коју су експлицитно представили и бројни други уметници тог времена у Русији попут Кандинског

5 Седмоделни *Мистиеријум* би укључивао и седам Уводних чинова од којих је Скрјабин донекле и реализовао један (*Прелиминарни чин, Acte préalable*, 1913–1915), написавши текст за њега, чији одломак је наведен у овом тексту, као и делове музике. Језик који би користио је санскрит, а за место извођења дела-ритуала изабрао је подножје Хималаја. Верзија текста *Прелиминарној чини* на енглеском језику доступна у: Bowers 1996: 271–6. Сви преводи са енглеског и руског на српски су ауторови, сем превода код којих је преводилац наведен. У овом случају је на српском језику доступан и превод Мирјане Грбић са руског језика: „Сви смо – један ток, устремљени кад трену од вечности, на пут ка човечности, на пут од прозрачности ка каменој мрачности да би на камену стварањем пламеним лик твој Божански оковечили“ (Скрјабин 2018: 205).

6 Мистицизам се дефинише као свако веровање у натприродно/нематеријално. Верска искуства у алтернативним стањима свести су разноврсна. У енциклопедијској јединици у *Encyclopedia Britannica* стоји да је у модерном добу дефиниција мистицизма сужена на веровање у уједињење са Апсолутом/Богом/Бесконачним као крајњим циљем људског постојања. Мистицизам се може пронаћи у свим верским системима, аутохтоним или народним.

7 Иако граничан са мистицизмом, окултни мистицизам се од првог разликује по затворености круга поклоника. Припадници култа окултног, најчешће хијерархијски организовани, морају поседовати одређена знања из езотерије. Иако присутни читав низ векова на псеудо-религијској сцени, окултни мистици након средњег века, према речима Бернис Розентал, у своју доктрину упиљу утопистичке, месијанске и револуционарне тежње (Rosenthal 1993: 2).

(Василий Васильевич Кандинский), Маљевича (Казимир Северинович Малевич), Гончарове (Наталья Сергеевна Гончарова), Бурљука (Давид Давидович Бурлюк), Мајаковског (Владимир Владимирович Маяковский), Хлебњикова (Велимир Хлебников) и Мејерхоља (Всеволод Эмильевич Мейерхољд), а чија се остварења једним теоријским потезом могу сврстати у домене авангарде.<sup>8</sup> Ако се у овом тренутку као једна од кључних одлика авангарде издвоји њена потреба за трансформацијом света путем уметности, може се у том контексту скренути пажња на тврдњу Мишка Шуваковића да сви појавни видови авангарде представљају револуционарну реакцију на постојећи друштвени систем (Шуваковић 2012а: 50).

Разматрање авангардне уметности стога је немогуће без дубоког залажења у домен *полиитичкој у уметности*, при чему се, према писању Шуваковића, уметност може посматрати као догађај у односу на догађаје уређења људских-друштвених односа (политику), као и у односу на деловање као интервенцију у друштвеном сингуларном односу (Шуваковић 2009, 2012б). Имајући то у виду, музиколошко тумачење Скрјабиновог *Мисџеријума* овде је начињено са циљем позиционирања Скрјабина као модернистичког субјекта, несвесно уроњеног у политичку идеологију социјализма. Темом Скрјабиновог схватања *Gesamtkunstwerk*-а, односно Скрјабина као модернистичког уметника, у нашој музиколошкој средини детаљно се бавила Ивана Медић (Медић 2005), анализирајући сва Скрјабинова остварења која су уметника – са бројним идеологијама којима су та остварења била прожета – водила ка реализацији ипак никад оствареног, утопијског пројекта *Мисџеријум*. Ивана Медић изнела је у свом раду посебну, провокативну тезу да је Александар Скрјабин био „један од раних пионира концептуалне уметности” (Медић 2005: 67). На известан начин се, узимајући у обзир, у оба случаја, Скрјабина као пре свега модернистичког уметника, поменула теза и теза изнета у овом тексту – преплићу.

Да би Скрјабинове латентне друштвено-политичке алузије и тежње биле одгонетнуте, неопходно је размотрити неколико кључних фактора, који су обликовали и потврдили Скрјабинов креативни пут. С обзиром на то да се ради о изузетно сложеним приликама, као и бројним уметницима и активистима који чине те кључне факторе, у овом тексту су сумирани утицаји којима је композитор био директно изложен, да би, затим, било указано на духовну климу, културни контекст и друштвене системе у Русији тог транзитног и турбулентног периода као одлучујућих чинилаца за Скрјабинову концепцију тоталног уметничког дела.

\*\*\*

Следећи Малколма Брауна, могуће је пратити Скрјабинов заокрет од теолошког православља преко атеизма, солипсизма и субјективног идеализма, до

8 Поједини рани примери руских авангардиста су *Композисија V* (1911) Кандинског, *Ошџрач ножева* (1912–3) Маљевича, *Бициклсџа* (1913) Гончарове, Бурљуков *Раџар* (1910), манифест футуризма *Шамар јавном укусу* (1912), Хлебњиков *Змијски воз* (1910).

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

символистичке теургије и самог симболизма (Brown 1979). Међутим, с обзиром на чињеницу да се у овом тексту пажња усредсређује на Скрјабинову замисао *Gesamtkunstwerk*-а, разматрање композиторовог духовног пута од православља преко атеизма и солипсизма биће, ипак, изостављено, будући да их је композитор до рађања идеје о *Мистиеријуму*, почетком 20. века, такорећи превазишао. Треба нагласити да је фаза атеизма била краткотрајна у животу Александра Скрјабина; композитор је био дубоко инспириран источњачким веровањима, превасходно хиндуизмом, те је остао религиозан до краја живота (Сабанеев 1925, Bowers 1969, Делсон 1971, Рубцова 1989).

Већина теоретичара који су се бавили животом и радом Скрјабина (Делсон 1971, Baker 1986, Левая 1995, Garcia 2000, Morrison 2002, Нурова 2014 и други) указује на чињеницу да је композитор био изложен утицајима филозофа – али и писаца и музичара – потеклим из линије немачких идеалиста попут Фихтеа (Johann Gottlieb Fichte), Канта (Immanuel Kant), Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling), Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), Новалиса (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), затим Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), Вагнера (Richard Wagner), Шлегела (Friedrich von Schlegel) и Хофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann). Скрјабинови биографи попут Шлецера, Брауна, Рубцове (Валентина Рубцова) и Сабањејева, слажу се у једном: композитор није читао све наведене ауторе, судећи по његовој библиотеци, коју је описао Шлецер,<sup>9</sup> али се у друштвеним круговима, попут филозофских вечери код кнеза Сергеја Трубецког (Сергей Николаевич Трубецкой), сусретао са њиховим идејама (Brown 1979: 44). Посебно је занимљиво, у контексту настанка Скрјабиновог светоназора, то што је кнез заговарао спајање Хегеловог идеализма и мистичног идеализма Соловјова (Владимир Сергеевич Соловьёв) (Ибид.). Због тога, Владимиру Соловјову Скрјабин дугује своје теургијско поимање уметности,<sup>10</sup> екстатичности, као и став о неодојивости филозофије, религије и

9 До 1903. године Скрјабинова лична библиотека је садржала следеће књиге: Фридрих Полсен *Увод у филозофију* (Friedrich Paulsen: *Einleitung in die Philosophie*), Платонове Дијалоге и Гозбу у руском преводу В. Соловјова, *Историју филозофије* Алфреда Фоилеа (Alfred Fouillée: *Histoire de la philosophie*), Гетеовог *Фауста* (Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*), *Тако је говорио Заратустра* Ничеа (Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*) и докторску дисертацију Трубецког. Ипак, према Шлецеровом мишљењу, Скрјабин је имао другачије ставове од филозофа са којима се сусретао на окупљањима код кнеза Трубецког (Brown 1979: 44).

10 Теургија (грч. θεουργία, божанско деловање) односи се на призивање божанског/надреалног у циљу лечења, чудотворства, пророковања. У филозофској мисли Соловјова, уметности је приписивана теургијска функција: уметност је доживљавана као средство којим може бити призвана божанска моћ. Самим тим, од Соловјова је, преко симболиста, до Скрјабина пренешена идеја о практиковању уметности у циљу трансформације постојеће реалности. Према писању Бориса Гројса (Groys), Соловјов је веровао да су сви људи носиоци одређених космичких сила и могу се спасити само заједничким, универзалним чином апокатастазе, након чега би поново били успостављени хармонични односи између свих живих и неживих ствари на планети (Groys 1992: 18–19).

уметности.<sup>11</sup> Скрјабинов *Gesamtkunstwerk*, прецизније, *всеискусџиво* – термин који су у својим расправама о свеобухватном уметничком делу користили овај руски композитор и његов пријатељ,<sup>12</sup> поменути песник симболиста, Вјачеслав Иванов – одговара синкретичном третману што већег броја уметности у оквирима једног дела изузетних размера. Али, спецификум Скрјабинове замисли синкретичног третмана што већег броја уметности може се – у оквирима историје музике – уочити у композиторовом одступању од романтичарског проседеа, удаљавању од романтичарске индивидуалистичке позиције *јенија* ка авангардној позицији *индивидуе* – *реформайора колекџива*. Тако, упоредо са радикалним друштвеним и уметничким променама у Русији, доминантна Скрјабинова уметничка идеологија поприма обрсе модерне.<sup>13</sup>

У обимној литератури о Скрјабину наводи се да је концепција *Мистиеријума* као тоталног уметничког дела са есхатолошким премисама инспирисана езотеријским или окултним знањем, нарочито теозофијом, и индијском космогонијом<sup>14</sup> – изузетно популарним учењима у периоду *fin de siecle*-а како у Русији, тако и у Западној Европи – а најчешће се доводи у везу са мистицизмом и доктрином Хелене Блавацке (Елена Петровна Блаватская).<sup>15</sup> Према писању

11 Услед недостатка података, не може се са апсолутном сигурношћу тврдити да ли је Скрјабин био само посредно у додиру са доктрином Соловјова, током филозофских вечери, а касније и преко утицаја симболиста, или пак непосредно читајући дела Соловјова попут *Обициј смисл искуссџива* (?), *Красоџа в џириродџе* (1889), *Смисл любви* (1892–4). Руски културолог Светлана Владимировна Погорелаја, између осталих, сматра да је немогуће да Скрјабин није имао контакт са делима најзначајније филозофске фигуре међу руском интелигенцијом на самом крају 19. века (Сф. Погорелая 2004: 273). Ипак треба напоменути да Скрјабиново властито филозофско мишљење представља својеврсну синтезу многобројних западњачких и источњачких интелектуалних струја, тако да не може бити речи о преузимању једне специфичне доктрине.

12 Односи се на забелешке о појму/термину *всеискусџиво* које је Скрјабин оставио у препискама, сакупљеним у збирку *А. Н. Скрјабин. Писъма 1965 године*. Овај термин је композитор преузео од Иванова, који га употребљава већ у збирци *По звездам. Сџаџиџи и афоризми* из 1909. године. Подаци о заједничкој употреби термина *всеискусџиво* у написима Скрјабина и Иванова постоје код Сабањејева (Сабанеев 1925), Шлеџера (Schloezer 1987), Брауна (Brown 1979).

13 У раду је коришћена систематизација Дубравке Ораић Толић која модерном назива све уметничке праксе настале након романтизма, односно на преласку векова (Ораић Толић 1996: 10).

14 *Есхаџолоџија* је систем учења и представа о крају света; *езоџерија* је свеобухватан систем тајних учења о метафизичким и трансценденталним знањима; *окулџна знања* спадају у групу езотеричних учења, али се разликују у наглашеној тајности поклоника; *џеозоџија* – појам који се користи за означавање знања о божанском помоћу непосредног сазнања; *индијска космоџонија* обухвата теоријске моделе настанка космоса присутне у хиндуизму. Дефиниције концепата наведене према Оксфордском речнику енглеског језика (Oxford English Dictionary). <https://en.oxforddictionaries.com/>

15 Мадам Хелена Блавацка (1831–1891) била је украјински филозоф и оснивач *Теозоџској груџиџива* 1875. године у Њујорку. Бавила се окултним, теозофијом и мистицизмом, претежно на простору Западне Европе и САД-а. Ширење своје доктрине остварила је писањем две књиге: *Тајна доктрина*

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

Маргарет Смит (Margaret Smith), мистицизам је тежња да се „превазиђе разум и постигне директно искуство Бога [...] да би људска душа била уједињена са ултимативном реалношћу“ (Smith 1977: 2).<sup>16</sup> Ова тема је, у донекле измењеној варијанти, окосница Скрјабинове замисли свеобухватног уметничког дела. С обзиром на то да се рана замисао *Мистиеријума* јавила у време када је Скрјабин радио на (недовршеној) опери о безименом хероју, *филозофу-музичару-јеснику*, у периоду од 1900. до 1903. године, као и на чињеницу да се композитор са теозофијом и књигом мадам Блавацке сусрео тек 1905. године (Bowers 1996: II 52), рађање идеје о *Мистиеријуму* треба тражити на другом месту.<sup>17</sup> Једини записан Скрјабинов коментар – поводом књиге *La Clef de la Théosophie* Хелене Блавацке (1889) – нађен је у писму упућеном Татјани Шлецер 5. маја 1905: „Кључ теозофије је изванредна књига. Бићеш запањена колико је блиска мојим размишљањима“ (Ибид).<sup>18</sup> Откривање сличности између теозофских учења и властитих планова дало је Скрјабину потврду за став о постојању виших ступњева живљења, развијенијих/узвишених бића, и подстакло његову веру у моћ уметности, тврди Борис Шлецер (Schloezer 1987: 191). Ипак, композиторове идеје нису потекле од доктрине мадам Блавацки, већ од руских симболиста.

Концепција *Мистиеријума* бујала је у композиторовој стваралачкој машти током година, мењала обресе и услове реализације од почетка 20. века све до његове смрти 1915. године. Тих година Скрјабин је био изложен директном утицају симболиста, са којима дели непоштовање традиционалних граница између уметности, филозофије и религије. Преко симболиста је Скрјабин заправо и дошао у додир са мистицизмом. У новијој литератури (Brown 1979, Matlaw 1979, Marvick 1986, Carlson 2000, Garcia 2000, Погорелая 2004, Ballard 2009, Roberts 2011, Gawboy 2012, Потяркина 2012, Dimova 2013, Нурова 2014, Калабун 2017 и други) срећу се подаци о везама између тзв. *Сребрної доба* руске књижевности – руских песника симболиста – и Скрјабина, насталим након његовог повратка у Русију 1910. године. Али, и пре тога, композитору су идеје овог круга књижевника биле добро познате преко њиховог часописа издаваног у Русији – *Златно руно* (*Золотое руно*). Скрјабин је био претплаћен на поменути часопис током боравка у Швајцарској, а уредник часописа, Емилиј Метнер (Эмилий Карлович Метнер), позвао је композитора да за часопис пише (Brown 1979: 47). Блиско пријатељство са Ивановим, затим песницима Јургисом Балтрушаитисом и Константином Баљмонтом (Константин Дмитриевич Баљмонт), а касније и Александром

(*The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*, 1888) и Кључ теозофије (*La Clef de la Théosophie*, 1889).

16 У студији Маргарет Смит преузет је из хришћанства концепт Бога, док Скрјабин говори о *Јединству, Божанском, Унивезуму, Колективној свессти*, па чак и о *Оцу* (видети текст *Прелиминарної чина* у: Bowers 1996: 271), али не из визуре западне религије.

17 Шлецер чак помиње да се идеја о *Мистиеријуму* јавила током 1901. године (Schloezer 1987: 162).

18 Према Малколму Брауну, Скрјабин је читао и *Le lotus bleu*, *Теозофски журнал* у Русији и још једну књиге Хелене Блавацке, *Тајна доктрина* (Brown 1979: 42).



Блоком (Александр Александрович Блок) и Андрејем Белим (Андрей Белый, псеудоним), омогућило је теоретичарима уметности тражење узајамних плодноносних утицаја између ових уметника, најчешће заснованих на заједничком религиозном скептицизму и склоности ка филозофији.

Занимљиво је да иза идеја свих ових симболиста стоји Соловјов, од којег потиче *мистицизно* у руском симболизму, као и прве формулације есхатолошких очекивања у Русији крајем 19. века, која су већ почетком наредног века добила до тада невиђене размере (Погорелая 2004: 263). Називајући га „легендарном фигуром” руског народа, Погорелаја наводи да је Соловјов имао одлучујући утицај на Берђајева (Николай Александрович Бердяев), Булгакова (Михаил Афанасьевич Булгаков), Флоренског (Павел Александрович Флоренский), Белог, Иванова, Блока и бројне друге уметнике (Погорелая 2004: 264). Соловјов је развио доктрину „универзалне теократије”, по којој би идеално друштво будућности било изграђено на духовним принципима; централна категорија у његовом учењу била је „целовитост” свемира, контролисана јединственим космичким умом – Богом. Русију у будућности замишљао је ван домета „исквареног Запада”, поновно рођену као морално трансформисану путем уметности (Калабун 2017: 26). Соловјов, којем су његови савременици приписивали пророчки дар, говорио је о уметнику будућности који ће имати моћ да пробуди натприродне силе и тако промени постојећи свет: од њега потиче дуга и снажна руска традиција везана за уметност са функцијом *жизнесийроийельсьиво-а* – изградње живота (Groys 2012: 254).

Иако је Скрјабин превазишао хришћанске норме током година, веровао је, попут Соловјова у постојање једне организационе снаге свега материјалног и духовног, времена и простора, називајући у многим моментим, попут мистика, ту силу Универзумом. Обојица су веровали у стапање људског са нечим вишим, нечим трансцендентним и стремили су ка томе посредством уметности.

Уметничку лепоту Соловјов назива „трансфигурацијом материјала кроз отелотворење неких виших принципа од материјалних“ (Brown 1979: 48), а савршенство уметности увиђа, попут Скрјабина, у њеној способности да доведе до духовне трансформације постојећег живота (Погорелая 2004: 265). За Скрјабина је уметничко дело било непотпуни и несавршени заступник трансцендентне идеје – оно се увек односило на нешто изван себе, надилазило своју материјалну стварност у којој је принуђено да постоји. Уметност за њега није могла бити циљ сама по себи, већ средство постизања новог, интензивiranог модуса постојања. Зато је Шлецер писао: „Скрјабин је ценио живот изнад уметности; у уметности, видео је средства обogaћења и побољшања суптилности живота, уз стицање мистичних моћи као кулминационом тачком” (Schloezer 1987: 99). Синтеза уметности је стога представљала суштински корак у правцу стицања те моћи. Симболисти су, пре Скрјабина, надахнути учењем Соловјова и његовим веровањем у моћ уметности, поставили захтев за вишом, универзалном уметношћу, помоћу које ће духовна криза у Русији бити превазиђена (Калабун 2017: 10). Суочен са разарањима (ратних) времена, која откривају декаденцију аристократије, Скрјабин је препознао значај уметника за враћање равнотеже

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

свету. Моменат када је Ниче изговорио „Бог је мртав!“ на крају 19. века,<sup>19</sup> био је исти моменат када је уметник себе прогласио новим Богом или месијом, а своју делатност новом религијом. Скрјабин, кога је Иванов назвао аполитичним уметником (Иванов 1917), није био свестан чињенице да и његова уметничка дела могу да рефлектују социјална, политичка и морална уверења. Ипак, код њега постоји јасан уметнички формулисан захтев за спасењем света у својој физичкој појавности, чиме је најавио слом тадашњег поретка царске Русије.

### ПРИПРЕМА РЕВОЛУЦИЈЕ

У Русији су интелектуалци, од друге половине 19. века, трагали за хармонијом којом би друштвена фрагментација и класни конфликт тог времена били превазиђени. Суочени са преласком из старог апсолутизма у нови свет, рани руски модернисти, како симболисти, тако и авангардисти попут Иванова, Белог, Татљина (Владимир Евграфович Татлин), Кандинског и других, креирали су утопијску слику заједнице. Блок и Троцки (Лев Давидович Троцкий), песник и политичар, на исте начине описују стање међу руском интелигенцијом, заслужном за ширење револуционарне идеологије посредством уметности: у делатности интелигенције виде тежњу за европеизацијом као неизбежном последицом руске историје у контекстима неразвијености, економског и културног сиромаштва. Руско друштво је покушало да пронађе сопствени пут у модерности, а најбржи је био посредством свеобухватне трансформације омогућене целокупним револуционарним дискурсом. У таквом популарном ентузијазму лежи сублимни тренутак револуције. Роза Луксембург (Rosa Luxemburg) је сматрала да „социјализам у револуцији види пре свега дубокосежни унутрашњи заокрет у социјалним класним односима“ (према Raunig 2006: 20). Дубокосежни заокрет упућује на то да револуција не сме, прецизније, не може бити редукована на једну тачку: на тачку насилног преузимања власти. Преузимање државног апарата праћено је револуционарним циљевима везаним за стварање новог – подразумева се, у теорији, односно у револуционарном манифесту – бољег друштва. Политичком преврату, о којем Гералд Рауних говори као о „једнодимензионалном сужавању“ револуције, ипак мора да претходи период припреме револуције. Октобарској револуцији 1917. године претходиле су политичке дискурзивне и активистичке струје, али једна од најважнијих улога у успешној имплементацији циљева револуције припада уметности.

Целокупна атмосфера у Русији на прелазу векова обележена је тежњом ка померању граница уметности, у виду синтезе се разнородним религиозним, етичким, али и политичким аспектима. Симболисти су осетили да „Русија лети у амбис, да стара Русија нестаје и да се јавља нова, још увек непозната”

19 Ниче је изјаву *Gott ist tot!* први пут употребио у делу *Весела наука* (Die fröhliche Wissenschaft, 1882), али тек понављањем у књизи *Тако је говорио Заратустра* (Also sprach Zarathustra, 1883–1885) овај став добија на популарности, након чега постаје спорна тачка у бројним научним дискусијама.

(Бердјев 1946: 199). Иако је, као духовни покрет, представљао само прелазни талас од једног (реалистичког/царистичког) материјалистичког назора ка другом (авангардном/предсоцијалистичком), који је, напослетку, према тврдњама Бориса Гројса (Boris Groys), довео до стварања социјалистичког реализма (Groys 2012), руски симболизам је у процесу преласка из апсолутизма у социјализам понео најзначајнију улогу. Присутан готово искључиво у књижевности,<sup>20</sup> руски симболизам се манифестовао већ при самој појави као отпор дотадашњем реализму и натурализму, а са друштвено-политичким променама у земљи руски симболисти су на себе преузимали улогу иницијатора реформи ширењем поруке отпора монархији међу необразованим, уједно и најмасовнијим друштвеним слојевима (Brown 2013: 78). Симболисти су први постали свесни кризе друштва и културе у Русији, те приписали уметности аксиолошку функцију. Према писању Слободана Мијушковића, зачеци руске авангарде су управо у руском симболизму: „осим ‘отворених структура’ и напуштања миметичке референцијалности, симболистичка теорија, сходно својој револуционарној аксиологији (‘револуција духа’), постулира и нови тип односа према посматрачу/реципијенту, тј. претпоставља креативну рецепцију која би требало да изазове промену свести и преображај личности” (Мијушковић 1998: 10).

Као и авангардисти, чија је делатност револуционарна реакција на друштво и код којих се ради о уметниковом „непристајању на традиционалну уметност, грађанску културу и друштво“ (Шуваковић 2012а: 50), и симболисти су тражили нов колектив, уједињење, универзалност. Иванов у том контексту пише 1907. године у руском часопису симболиста *Злајино руно* следеће: „Сликарство жуди за фрескама, архитектура жуди за скупинама људи, музика жуди за хором и драмом, драма жуди за музиком, театар тежи јединству у једном чину, гомили окупљеној у прослави колективне радости“ (издато у: Иванов 1909: 244). Симболисти су у Русији први поставили захтеве за друштвеним променама и први, следећи Соловјова, најавили уметникову функцију и ангажман у

20 Иако Скрјабина називају симболистичким композитором (Cooper 1972, Brown 1979, Marvick 1986, Albright 2004, Ballard 2009; чак је и Стравински изјавио за Скрјабина да је „псеудо-езотерични симболиста“), овај стил и даље није прихваћен у теорији музике. И за саме симболисте је, тврди Маес, „музика била више поетска слика теургије него референца на конкретан облик уметности“ (Maes 1996: 210). Веза између симболиста и Скрјабина начињена је на основу сличности у њиховим естетикама. За Иванова, који је веровао у то да је савремено друштво досегло кулминациону тачку свог постојања и да је на прагу духовне и историјске транзиције која би довела до колективног уједињења – *соборносѝ*-и (Ballard 2009: 53), Скрјабин је изјавио да је „толико близак мојој мисли – као нико други“ (Сабанеев 1925: 162), с тим да се може додати да је у Ивановљевој оптималној визији будућности Скрјабин уписао и космичку димензију. Симон Морисон (Morrison) једини је аутор који је настојао да у музици Скрјабина пронађе и преведе одређене музичке елементе које би затим могао начинити видљивим категоријама музичког симболизма (Morrison 2002). Са друге стране, Мијушковић констатује примере симболизма у руском сликарству на почетку 20. века, али напослетку закључује да су постулати симболизма свој коначни вид задобили и теоретски концептуализовали тек у наредној генерацији уметника – генерацији авангардиста (Мијушковић 1998: 11).

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

преображају света, а авангардисти су наставили у истом правцу,<sup>21</sup> преведећи идеје симболиста у опипљиве, материјалне пројекте: „уметници руске авангарде нису произвели предмете естетске потрошње, већ пројекте или моделе за потпуно реструктурирање света новим принципима, које треба спровести колективним акцијама и друштвеном праксом у којима је разлика између потрошача и произвођача, уметника и гледаоца, уметничког дела и објекта употребе, и тако даље, нестала“ (Groys 2012: 3). Нова уметност, како авангардна тако и симболистичка, одређена је функцијом назначитеља: ради се о назначењу мимезиса или, речима Дедића који сумира ставове Лењина (Владимир Иљич Уљјанов – Ленин), Лукача (György Lukacs) и Плеханова (Георгий Валентинович Плеханов), о томе да „уметност не треба да одражава само постојећу стварност, већ да пројектује оптималну визију будућег живота у његовом револуционарном развоју“ (Дедић 2009: 79).<sup>22</sup>

Захтеви за уједињењем колектива и поставком „оптималне визије будућег живота“, односно оног што ће у будућности прерасти у социјалистички пројекат „братства и јединства“,<sup>23</sup> имали су различите форме и димензије у уметничким праксама, међу којима посебно место припада Скрјабиновој. Овај необични пацифиста није ни наслућивао (барем не свесно) Први светски рат. Напротив – био је изненађен њиме. Бауер тврди да је рат погодио Скрјабина потпуно неочекивано 1914, упркос свим наговештајима. Избијање рата је збунило уметника, „јер то није предвидео и томе није било објашњења у његовом *Мистиеријуму* људског циклуса. Одмах је рекао да се ту ради о врсти ‘духовне обнове за људе, иако ће их то можда уништити материјално’. Како се борба захуктавала, говорио је да је рат [...] космичка битка рефлектована на земљи” (Bowers 1996: II 265–266). Како се чинило, Скрјабин је креирао свој стваралачки пут нетакнут утицајима окружења. Тек ће у постхумним читањима Скрјабинових опуса и списа бити препознат упис револуционарног дискурса, али то не треба мешати са политичком апропријацијом Скрјабиновог стваралаштва. Зато, на пример, Џонатан Пауел (Jonathan Powell) у енциклопедијској јединици о

21 Борис Гројс наводи да су авангардисти, попут симболиста, такође били под утицајем Соловјова и његове идеје о уметности као средству за „изградњу живота“ (Groys 2012: 254).

22 Према Николи Дедићу, Хана Арент (Hannah Arendt) у свему овом проналази „другу страну медале“: „фронтонска генерација“ антибуржоаски настројене интелектуалне елите је у жељи да уништи лажни осећај сигурности и лажну културу „несвесно и нехотице отворила врата репресивним идеологијама гомие“ (Дедић 2009: 203).

23 Идеја „братства и јединства“ припада Фјодорову (Николай Фёдорович Фёдоров), зачетнику говора о универзалном спасењу у Русији, који је својом корелацијом руског православља и месијанства утицао на целокупну руску интелигенцију са почетка 20. века. Фјодоров, који тумачи раздвајање „учених“ од „неучених“ као главни узрок „не-братства“ и „раздора“ друштва, даје свој одговор на руско питање о поновном уједињењу „интелигенције“ и „народа“ пласирањем идеје о повратку на родовске заједнице, што ће касније бити остварено у пројекту „братства и јединства“ (Khomyakov 2017: 230–231).

Скрјабину истиче чињеницу да је „током раног совјетског периода, Скрјабин сматран за композитора који је најубедљивије представио револуционарни карактер ове ере и на тај начин апеловао не само на музичаре, већ и на власт у повоју, и на нову, проширену концертну публику” (Powell 2011: 492). Ипак, треба имати на уму да услед многобројних, различито мотивисаних, написа о Скрјабиновом стваралаштву који датирају из периода након његове смрти, закључке о манифестацијама револуционарних хтења у његовом филозофском и креативном наративу треба доносити на основу оних речи које потичу из пера уједно и уметника и познавалаца композиторовог рада, у првом реду Вјачеслава Иванова.<sup>24</sup>

Одувек су постојале проницљиве индивидуе, са способношћу да предвиде или, боље речено, схвате будуће догађаје. Ти појединци, на различите начине, чине да и остали људи постану свеснији постојећих проблема. Веома често су уметници први међу таквим људима. Према Холтеру „уметник поседује посебне способности које му омогућавају да продре дубље од других у срж постојања“ и „иако не мора бити свестан политичких и друштвених околности, упркос томе, може играти значајну улогу у развоју политичких идеја...“ (Holter 1970: 274). Уметници увек изналазе особите, нове начине да одговоре на реалност, било да је тај одговор спасење човечанства, његова критика или само представа. Од 1903. године, Скрјабин је интензивно у својим белешкама позивао превасходно на ослобођење духа и подизање нивоа свести како би дошло до стварања јединствене, колективне свести.<sup>25</sup>

...Како је бледо цвеће уживања тренутног,  
Што се правда мишљу о живота беди  
И слика мутна света загробног,  
Што смртника плаши и свуда га следи.  
Где је смелост! Зар нико битке да се лати  
И победнички напред ходи?!  
Ко барјак носи и ко их, крилате,

24 Као што је већ поменуто, Ивана Медић се, на овим просторима, бавила пажљивим праћењем, од дела до дела, израстања нити размишљања о тоталном уметничком делу у обимном магистарском раду (Медић 2005). Фокус у овом тексту усмерен је на идеолошке интерпелације које су стизале из друштвеног контекста и наводиле Скрјабина на развијање идеје о *Мистиеријуму*, а које су осветљене укључивањем у дијалог са ауторима који су из различитих визура, највише теорије уметности и филозофије, учили композиторово несвесно утапање у доминантни друштвени дискурс.

25 Током живота, Александар Скрјабин је своје мисли и идеје записивао у неколико књижица – у литератури о њему навођене по бојама или словима, а неретко је и на засебним листићима и по маргинама књига које је читао бележио своја запажања. Године 1919. Михаил Гершензон (Михаил Осипович Гершензон) добио је дозволу од Скрјабинове друге супруге, Татјане Шлецер, да изда избор из поменутих сведочанстава. Ово издање је библиотека Логос је превела у текућој, 2018. години, и издала под називом *Мистиерија*.

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

У победничку битку води?!  
Да ли ћеш, царе, појмити бар сад  
Колика је моћ воље твоје?!  
Кад ћеш ти, робе, пожелети најзад  
Да збациш срамне окове своје...  
(Одломак из либрета за планирану оперу, око 1903. године)

\*

Дошао сам да спасем свет од тирана-царева, као и од тирана-народа. Ја сам донео безграничну слободу и правду...  
(Скрјабин, 1904–1905, свеска начињена од засебних листића).

\*

О, ви народњаци и ви, аристократе! Како су узвишена и племенита Ваша стремљења, пошто су чиста, и како само нисте у праву када хоћете да уништите оне који их рађају. Волите своје непријатеље [...] и тамо, на врхунцу Ваших осећања, спознаћете себе у јединству с Вашим непријатељима и спознаћете себе као ништа (ишчезнућете у мени). Кад бисте знали колико велико ће бити Ваше блаженство и како ће Божанско бити Ваше смирење (Ibid).<sup>26</sup>

Један од првих уметника који је препознао револуционарни набој у Скрјабину и његовом опусу био је Вјачеслав Иванов. Он је писао:

Скрјабин [...] демократа не само по питању духовности и истинољубља, са осећајем за универзално братство и радничку комуно, већ и по дубокој и констатној тежњи за саборношћу; [...] ватрени патриота судећи по живом осећању својих духовних корена, по усађеној љубави према наслеђу и традицији руског живота, по вери у нашу националну судбину, и коначно, по својом најдубљем идентитету – идентитету о једном од твораца руске идеје... Ако је револуција кроз коју сад пролазимо заиста велика руска револуција, дуготрајна и болна врста „независне руске идеје” будући историчар ће препознати једног од њених духовних криваца у Скрјабину, а можда и један од њених првих удара у његовом ненаписаном *Мистеријуму* (Иванов 1917).

Револуционарна свест је, после догађаја из 1905. године, рапидно постајала одличје руског колектива, а Скрјабиново веровање у астрални свет и инхерентно јединство свих ствари, уз вибрациону природу предмета, може бити означено Шлецеровом синтагмом „колективна душа”; пандан овоме је код симболиста, а потом и авангардиста, колектив, *соборносѝѝ* – један и јединствени:

Неће бити питања о појединцу у *Мистеријуму*. То ће бити колективна (*соборнии*) креација, колективни чин. Биће то једна свеобухватна, вишеструка

индивидуалност, као да се сунце рефлектује у хиљадама капљица воде (Скрјабин, према: Сабанеев 1925: 150).<sup>27</sup>

Најава *соборносѝ*-и се ишчитава из ове Скрјабинове замисли о томе да се цео свет мора укључити у монументални догађај извођења *Мисѝеријума* и то посредством вибрација које би се преносиле из подножја Хималаја,<sup>28</sup> као епицентра ритуала, на остатак планете, а створена синергија би покренула Универзум, након чега би цело човечанство досегло нове нивое свести, односно, трансформисало се из физичких у енергијске делове Универзума:

Према Скрјабину, ово звучно тело не утиче само на физичко окружење, већ и на астралне и менталне разине бића, чиме делује невидљиво на видљиве предмете, производећи пертурбације материје у свим њеним стањима... Ако извођење [...] може прожети тела слушалаца специфичним вибрацијама, неприметно уводећи пертурбације у живу и неживу материју [...] онда то извођење унутар концертне дворане генерише колективну душу, која обухвата уређено деловање свих појединачних душа (Schloezer 1987: 242–5).<sup>29</sup>

27 Укидање јаза између извођача и публике код Скрјабина, али и других аутора руског симболизма (Иванов, Блок, Балмонт) и руске авангарде (Мејерхољд, Ајзенштајн) такође указује на тежњу ка *соборносѝ*-и: „Сцена је баријера између гледаоца и извођача – она мора бити склоњена [...] Публика, посматрачи одвојени су сценом уместо да су придружени (извођачу) у јединственом чину. Ја нећу имати никакву врсту театра. Вагнер (упркос свом свом генију) никада не може савладати театарско/сцену, зато што није разумео о чему се заправо ради. Није схватао да сво зло овог раздвајања лежи у непостојању јединства, нити (истинског) искуства, већ само репрезентације искуства... Право искорењивање сцене може бити остварено тек у *Мисѝеријуму*“ (Сабанеев 1925: 160).

28 Може се претпоставити, у складу са Скрјабиновим афинитетом ка мистичном, да је композитор идеју о преносу вибрација позајмио из хиндуистичке космогонije. Конкретно, ради се о *Пранава* звуку – светој, праисконској вибрацији посредној између Духа и материје, која повезује несвесне нивое свести у једну заједничку. Веде описују овај звук као неманифестовано стање бога Брахме које се касније претворило у безброј варијација материјалног и метафизичког живота. Теоретичарка музике Ана Гобој (Anna Gawboy) пише да је Скрјабин био под утицајем идеје Веда о божанској сили *Акаса* (*Akāsa*) која прожима цео Универзум. Према писању Ане Гобој, *Акаса* је једна вибрација која је имала духовна својства даха, звука, светлости и додира. Ауторка сматра да је Скрјабин веровао да *Акаса* путем пажљиве координације елемената дизајнираних да стимулишу више чула, може оживети исконску вибрацију, тако снажну да би изазвала дезинтеграцију материјалног, екстатичну универзалну смрт и колективно поновно рођење на вишој (астралној) равни. [http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy\\_townsend.php](http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.gawboy_townsend.php)

29 Концепт „колективне душе“ произишао је из концепта „душа света“ (*anima mundi*) – схватања супротног материјалистичком поимању света које упућује на повезаност свих људских душа у једну, колективно несвесну душу која је носилац целокупне историје човечанства. Ова теорија јавила се првобитно у грчкој космологији, а затим окупирала бројне филозофе: од питагорејаца, преко

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

Не ради се, значи, о једносмерном кретању ових таласа, већ о реципрочном процесу пријема и стварања. Концепт *Мистеријума* је овде концепт силе која нагони уметника да тражи бољи свет,<sup>30</sup> односно спасење човечанства, посебно у кризним временима, што је и иницијални импулс оваквих надањућа на нивоу колектива, а не поједин(а)ца. Седам дана извођења дела везани су за седам раса, прецизније цивилизација – концепт присутан у хинду религији, источњачком мистицизму, теозофији, будизму итд. Према тим учењима, свака цивилизација, од којих је садашња пета по реду, има свој период активности и непостојања. Прецизније, ради се о смени космичких периода Мантаваре и Пралаје – циклуса живота и смрти. Скрјабин је веровао да након извођења *Мистеријума* не би наступила Пралаја, период непостојања цивилизације/циклус смрти/Будина ноћ и слично, већ би се смена циклуса завршила коначно, а бића би постала део космичких сила уједињујући своју свест са остатком Универзума. Стога, апокалипса у Скрјабиновој доктрини није смак света у библијском контексту (дефинитивни крај након којег постоји само прелазак душе у рај, пакао или чистишће) што је у складу са његовим раним раскидом са хришћанством, већ (као што је поменуто у фусноти бр. 17 овог текста) обнова живота, ново рођење.<sup>31</sup> Овим се у концепцији Скрјабиновог свеобухватног уметничког дела поништава есхатолошка димензија. Јасно је да се овде ради о превазилажењу граница уметности, о њеној новој, превасходно утопијској функцији; самим тим и *Мистеријум* може бити разматран само као ритуал/обред који претходи једном величанственом пројекту – утопији:

Али постоји виша синтеза која је божанствене природе и која ће на врхунцу постојања захватити цео свемир и унети у њега хармонично цветање, то јест, екстазу, враћајући га у првобитно стање починка односно непостојања. Такву синтезу може конзумирати само људска свест, уздигнута до нивоа супериорне

Платона, Аристотела, стоика, ренесансних мислилаца све до Јунга (Carl Gustav Jung). <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/world-soul-anima-mundi>

30 Овај нагон уметника погодан описује Џејмс Вест (James West), стручњак за руски симболизам, када говори о Иванову и његај вери у моћ уметника да трансформише свет уздижући човечанство: „Уметник сагледава, оно стварније, које проналази иза објекта стварности, и, уздиже се’ у погразу за тим; он се, спушта’ из своје визије више стварности, како би је изразио у терминима ниже стварности, односно материјалног света. Његова уметност, заузврат, води посматрача из материјалне реалности своје околине до стварности виших вредности - *realibus ad realiora* (од стварног ка стварнијем)“ (Цитирано у: Ballard 2009: 54). Иванов је тврдио да уметник не треба да се изражава у индивидуалности, већ да дела попут божанског пловила које просветљује публику путем уметности (Иванов 1909).

31 У литератури о Скрјабину *Мистеријум* се најчешће назива апокалиптичним пројектом. Пример: Алфред Свон (Alfred Swan), парафразирајући Сабањејева, говори о *Мистеријуму* као о „завршном чину живота наше расе, коначној манифестацији његове виталности, огромној мистичној катаклизми која би одвојила нашу трку за пропадањем из новорођене расе“ (Swan 1969: 77).



свести света, ослобађајући дух из ланаца прошлости и преносећи душе свих живих бића у свој божански креативан лет. Ово ће бити последња екстаза, и већ је на дохват руке (Schloezer 1987: 120).

Сам Скрјабин је, већ при појави првих назнака *Мисијеријума*, осећао да је тај пут ка свеобухватној трансформацији света негде изван њега, постојећи, а на њему као уметнику је било да га преведе из *духовној у материјално* стање. Шлецер је писао:

(Скрјабин) је признао да је испрва осетио, без најмање сумње, да је дело постојало негде изван њега, одвојено од њега, потпуно независно, као слика коју је немогуће представити речима, тако да га он не би компоновао, створио из ничега, већ само са њега скинуо вео, чинећи га видљивим за људе, преводећи га из латентног у манифестно стање. Стога, његов читав проблем је био у томе да не избличи, не замагли слику коју „прима“ (Шлецер, према: Brown 1979: 51).

У композиторским писаним сведочанствима и накнадно усменим излагањима нема значајнијих трагова о ставовима о револуцији, али окосница његових размишљања – овде конкретно везаних за Фебруарску револуцију из 1905. године – лежи у писму из наредне године упућеном мецени Маргарити Морозов (Маргарита Кирилловна Морозова):

Политичка револуција у овој фази и преврат који ја желим су различите ствари, али свакако ова револуција, као било који други немири, убрзава приступ жељеном моменту. Грешим када користим реч 'преврат'. То није реализација ничега што ја желим, већ вечно величање креативне активности које ће бити призвано мојом уметношћу. То значи пре свега да моје капитално дело мора бити завршено. Мој моменат још није ту. Али се ближи. Биће слава! Ускоро! (према Brown 1979).

Када га је Александар Брјанчанинов (Александар Брјанчанинов), руски славофил, издавач часописа *Новое звено*, замолио да пише о едукативном значају рата, Скрјабин је написао следеће:

Народне масе морају бити уздрмане. На овај начин могу бити осетљивије на вибрације него што је уобичајно. Како је погрешно посматрати рат само као раздор између нација. Оно што медитирајући пророк и креативни уметник осећају у моменту инспирације изражено је на периферији. Али то масе не осећају. Они ту идеју подређују сопственој индивидуалности и њеном развоју. Међутим, периодично креативна енергија [...] еруптира на периферији. На овај начин расе еволвирају... Превирања, катаклизме, катастрофе, ратови, револуције, све ово потреса душе људи и тера их да прихвате идеју која стоји иза ових спољашњих догађаја... Време је дошло да оплачем све оне способне

**БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ**  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

за нову концепцију, све уметнике и научнике који несвесно граде историју. На њима је да синтетизују нове проблеме, да уједине уметности, да потраже нова искуства... (Bowers 1996: II 266).

Скрјабина су превасходно интересовали уметност као утопијски инструмент, и уметник у функцији преносиоца порука Универзума остатку човечанства/уметник у функцији Месије.<sup>32</sup>

Не треба славити политичаре и бирократе. Писци, композитори, аутори и скулптори су прворангирани људи у универзуму, први који излажу принципе и доктрине, и који решавају светске проблеме. Прави прогрес почива искључиво на уметницима. Они не смеју дати првенство онима са нижим циљевима (Bowers 1996: II 215).

Захваћен апокалиптичним ишчекивањима која су загушила руско друштво,<sup>33</sup> Скрјабин је, како је показано, несвесно у логику свог пројекта уписивао, попут симболиста и авангардиста, револуционарно-искупљеничке тежње (Roberts 2011: 143). Композиторова духовна радост остајала је привидно константна без обзира на догађаје из окружења, али његов рад и дело одражавају управо описани *zeitgeist* и то путем комбинације екстазе<sup>34</sup> и апокалиптично-утопијских снова. Скрјабинаова утопија је остала на нивоу стваралаштва; он се никада није прикључио револуцији. Тежња за повезивањем уметности и живота, укидање граница између реалног и утопијско-имагинарног код њега није била свесно одређена теоријско-друштвеним категоријама. Ипак, захваљујући увидима у напаве самог Скрјабина и његових савременика, подржаним ставовима савремених аутора превасходно из области теорије уметности, показано је да је и поред несвесног упијања догађаја и атмосфере која ја водила револуцији 1917. године, грандиозна замисао, *Gesamtkunstwerk* Александра Скрјабина рефлектовала управо постојеће стање ствари.

32 Повучени ставом самог Скрјабина о уметнику као новом Месији, историчари неретко о њему говоре у том контексту, нпр: „Хајде да се радујемо наслеђу које нам је оставио овај Месија међу људима“ (Swan 1969: 77).

33 *Zeitgeist* (дух времена) Русије на прелому векова једном речју се описује као апокалиптичан, на шта је, поред руско-јапанског рата (1904/5) и револуционарних хтења бољшевика и мењшевика, утицао и надалазећи Први светски рат.

34 Често се у литератури о Скрјабину срећу напомене о екстази са сексуалном конотацијом. Сам Скрјабин је веровао у (поновно) спајање полова или трансфигурацију света у бесполна створења, чиме се потиру тезе о његовој израженој сексуалности. Екстаза је код њега синоним за интензивирани и кохерентни колективни живот.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Albright, David (2004) *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, Chicago: The University of Chicago.
- Anderson, Julian (2009) "Messiaen and the Notion of Influence", *Tempo* 63: 2–18.
- Antcliffe, Herbert (1926) "Prometheus in music", *The Musical Quarterly* XII (1): 110–120.
- Baker, James M. (1997) "Scriabin's Music as Prism for Mystical Philosophy". In J. M. Baker, D. W. Beach and J. W. Bernard (eds.) *Music theory in concept and practice*, Rochester: University of Rochester Press, 53–96.
- Baker, James M. (1986) *The Music of Alexander Scriabin*, New Haven: Yale University.
- Ballard, Lincoln M. (2009) *Defining Moments: Vicissitudes in Alexander Scriabin's Twentieth-Century Reception*, unpublished PhD diss, University of Washington.
- Бердяев, Николай Александрович (1946) *Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века*, Париж: YMCA-Press / Berdyaev, N. A. (1946) *Russkaya Idea. Osnovnyye problemy russkoy mysli XIX veka i nachala XX veka*, Paris: YMCA-Press. [*The Russian Idea*].
- Blavatsky, Helena Petrovna (1889) *The Key to Theosophy*, London: The Theosophical Publishing House.
- Bowers, Faubion (1996) *Scriabin: A Biography*, New York: Dover Publication, inc.
- Brown, Barbara Ann (2013) "From Populism to Symbolism: Silver Age Discourse on the Nature of Russian Symbolism", *Epiphany* 6 (2): 65–79.
- Brown, Malcolm (1979) "Scriabin and Russian 'Mystic' Symbolism", *19th-Century Music* 3 (1): 42–51.
- Carlson, Maria (2000) "Fashionable Occultism: The World of Russian Composer Aleksandar Scriabin", *Journal of the Scriabin Society of America* 12 (1): 54–62.
- Cooper, Martin (1972) "Aleksandr Skryabin and the Russian Renaissance", *Studi musicali* 1, 327–354.
- Dedić, Nikola (2009) *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd: Atoča.
- ДЕЛЬСОН, ВИКТОР (1971) *Скрябин. Очерки жизни и творчества*. Москва: Музыка. / Del'son, Viktor. (1971) *Skryabin. Oчерki zhizni i tvorcestva*. Moskva: Muzyka. [*Scriabin. Essays on his Life and Work.*]
- Dimova, Polina D. (2013) "The Apocalyptic Dispersion of Light into Poetry and Music: Aleksandr Skryabin in the Russian Religious Imagination". In A. Oppo (ed.) *Shapes of Apocalypse: Arts and Philosophy in Slavic Thought*, Boston: Academic Studies Press, 175–202.
- Garcia, Susanna (2000) "Scriabin's Symbolic Plot Archetype in the Late Piano Sonatas", *19th-Century Music* 23: 273–300.
- Gawboy, Anna M and Townsend, Justin (2012) "Scriabin and the Possible", *Society for Music Theory* 18 (2).
- Groys, Boris (1992) *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton: Princeton University Press.
- Groys, Boris (2012) "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde". In D. G. Ioffe and F. H. White (eds.) *The Russian Avant-garde and Radical Modernism*, Brighton: Academic Studies Press, 250–276.

## БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ

КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

- Holter, Howard R. (1970) "The Legacy of Lunacharsky and Artistic Freedom in the USSR", *Slavic Review* 29 (2): 262–282.
- Иванов, Вячеслав Иванович (1909) *По звездам. Стихотворения и афоризмы*. Ст. Петербург: Оры. / Ivanov, Vjačeslav Ivanovič (1909) *Po zvezdam. Stat'i i aforizmy*. St. Peterburg: Ory [By the Stars. Articles and Aphorisms].
- Иванов, Вячеслав Иванович (1917) „Скрябин и дух революции”, *Собрание сочинений*, Брюссель / Ivanov, Vyacheslav Ivanovich (1917) „Skryabin i duh revolutsii.” *Sobranie sočineniya*, Brussels [“Scriabin and the Spirit of Revolution”, *Collected Works*]
- Калабун, Алены Витальевны (2017) *Творчество А.Н. Скрябина в свете философии русского символизма* / Kalabun, Aleny Vital'evny (2017) *Tvorčestvo A.N. Skryabina v svete filosofii russkogo simbolizma* [Creativity of A. N. Scriabin in the light of the philosophy of Russian symbolism]. <https://nsportal.ru/kultura/muzikalnoe-iskusstvo/library/2017/11/12/tvorchestvo-a-n-skryabina-v-svete-filosofii-russkogo>.
- Khomyakov, Maxim (2017) “Fin de Siècle in the Trajectories of Russian Modernity: Novelty and Repetition”, *Changing Societies & Personalities* 1 (3): 220–236. <https://changing-sp.com/ojs/index.php/csp/article/view/17/15>.
- Левая, Тамара Николаевна (1995) „Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму”, *Нижегородский скрябинский альманах Нижний Новгород*, 151–174. / Levaya, Tamara Nikolaevna. (1995) „Skryabin i novaya russkaya zhivopis': ot moderna k abstraktsionizmu”, *Nižegorodskij skryabinskiy al'manah Nižny Novgorod*, 151–174. [Scriabin and the new Russian painting: from modern to abstract art]
- Levitas, Ruth (2013) *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Maes, Francis (2002) *A history of Russian music: from Kamarinskaya to Babi Yar*, translated by Arnold Pomerans and Erica Pomerans, Berkeley • Los Angeles: University of California Press.)
- Marvick, Louis W. (1986) “Two Versions of the Symbolist Apocalypse: Mallarmé’s ‘Livre’ and Scriabin’s ‘Mysterium’”, *Criticism* 28 (3): 287–306.
- Matlaw, Ralph E. (1957) “The Manifesto of Russian Symbolism”, *The Slavic and East European Journal* 1 (3): 177–191.
- Medić, Ivana (2005) *Teorija i praksa svobuhvatnog umetničkog dela (Gesamtkunstwerka) u 20. veku, magistarska teza, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu* [The theory and practice of a total work of art (Gesamtkunstwerk) in the 20th century, MPhil dissertation, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade].
- Mijušković, Slobodan (1998) *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva. Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika. [From self-sufficiency to the death of painting. Artistic theories (and practices) of the Russian avant-gardes]
- Morrison, Simon (2002) *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Los Angeles: University of California Press.
- Nietzsches, Friedrich (1882) *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche.
- Нурова, Евгения Константиновна (2014) „Ранние фортепианные сонаты А. Скрябина (некоторые черты романтизма и символизма)”, *VI Международная студенческая электронная научная конференция* / Nurova, Evgeniya Konstantinovna. (2014) „Rannie fortepiannye sonaty A. Skryabina

- (nekotorye cherty romantizma i simbolizma)", VI Mezhdunarodnaya studencheskaja èlektronnaya naučnaya konferentsiya ["Early piano sonatas by A. Scriabin (some features of romanticism and symbolism)", *The VI International Student Electronic Scientific Conference*] <https://www.scienceforum.ru/2014/750/6541>
- Oraić Tolić, Dubravka (1996) *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta. [Paradigms of the 20th century: avant-garde and postmodernism]
- Погорелая, Светлана Владимировна (2004) „В.С. Соловьев и А.Н. Скрябин: идеи соборности, теургии, синтеза искусств.” *Соловьевские исследования* 9 (2): 263–275 / Pogorelaya, Svetlana Vladimirovna. (2004) „V. S. Solov'ev i A. N. Skryabin: idei sobornosti, teurgii, sinteza iskusstv.” *Solov'evskie issledovaniya* 9 (2): 263–275 ["V.S. Soloviev and A.N. Scriabin: Ideas of Sobornost, Theurgy, Art Synthesis", *Solov'ev Studies*] <http://ispu.ru/files/9.pdf>
- Потяркина, Елена (2012) „К. Бальмонт и А. Скрябин: творческие параллели.” *Научная конференция к 140-летию со дня рождения А.Н. Скрябина* / Potyarkina, Elena (2012) „K. Bal'mont i A. Skryabin: tvorčeskie paralleli.” *Nauchnaya konferentsiya k 140-letiyu so dnya rozhdeniya A.N. Skryabina* ["K. Balmont and A. Scriabin: Creative Parallels", *Scientific Conference dedicated to the 140th Anniversary of A.N. Scriabin birth*] [http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Potyarkina\\_2012\\_3.pdf](http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Potyarkina_2012_3.pdf)
- Powell, Jonathan (2001) "Skryabin, Aleksandr Nikolayevich", in S. Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 23, London: Macmillan Publishers Limited, 483–95.
- Raunig, Gerald (2005) *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Verlag Turia + Kant.
- Roberts, David (2011) *The Total Work of Art in European Modernism*, Cornell: Cornell University Press.
- Rosenthal, Bernice Glatzer (1993) *The Occult in Modern Russia and Soviet Culture*, New York: Fordham University.
- Rosenthal, Bernice Glatzer (2002) *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Рубцова, Валентина В. (1989) *Александр Николаевич Скрябин*, Москва: Музыка.
- Сабанеев, Леонид (1925) *Воспоминания о Скрябине*, Москва: Классика XXI / Sabaneev, L. (1925) *Vospominania o Skriabine*, Moskva: Klasika XXI [*Memoirs of Scriabin*].
- Скрябин, Александар (2018) *Мистерија*, Београд: Логос / Skryabin, Aleksandar (2018) *Misterija*, Beograd: Logos [*Mysterium*].
- Smith, Margaret (1977) *An Introduction to Mysticism*, New York: Oxford University Press.
- Swan, Alfred J. (1969) *Scriabin*, Cambridge: Da Capo Press.
- Schloezer, Boris de (1987) *Scriabin: Artist and Mystic*, Oxford: Oxford University Press.
- Šuvaković, Miško (2009) „Politika i umetnost”, *Republika* 454–455 ["Politics and Arts", *Republic*] <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>
- Šuvaković, Miško (2012a) *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art [*Dictionary of Art Theory*].
- Šuvaković, Miško (2012b) *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd: Službeni glasnik [*Art and Politics: Contemporary Aesthetics, Philosophy, Theory and Art in the Era of Global Transition*].

БРАНИСЛАВА ТРИФУНОВИЋ  
КОМПОЗИТОР РЕВОЛУЦИЈЕ: СКРЈАБИНОВА ЗАМИСАО МИСТЕРИЈУМА...

BRANISLAVA TRIFUNOVIĆ

COMPOSER OF THE REVOLUTION: SCRIBIN'S IDEA OF THE *MYSTERIUM*  
– THE TOTAL WORK OF ART

(SUMMARY)

The purpose of this paper is to demonstrate that Alexander Scriabin with his conception of the total work of art, named *Mysterium*, unconsciously provided the artistic vision of revolutionary claims, anticipating the October Revolution of 1917. Since the first decade of the 20<sup>th</sup> century, the revolutionary conscience was a singular feature of the Russian *intelligentsia*, so the concept of *Mysterium* was, in such social climate, a concept of force that prompted the artist to seek a better world. Just like avant-garde artists – whose actions are an intervention in social systems – in his *Mysterium* Scriabin emphasized the need for a transformation of the world through art. Bearing this in mind, the musicological interpretation of *Mysterium* here is made with the aim of positioning Scriabin as a modernist subject. The insights into the composer's responses to socio-political reality – both within Scriabin's philosophical and creative narratives – refer to the demands of the revolutionaries for the collective/*sobornost*. This study shows that those demands were, in the case of Scriabin, shaped as the idea of the utopian function of art.

KEYWORDS: Alexander Nikolaevich Scriabin, Gesamtkunstwerk, *Mysterium*, October Revolution, modernism



# ONTOLOGICAL HERMENEUTICS AS A CATALYST OF MUSICOLOGICAL DISCOURSE: A FEW SKETCHES

---

*Igor Radeta*<sup>1</sup>

Faculty of Music, University of Arts, Belgrade

Received: 15 March 2019

Accepted: 1 May 2019

Original scientific paper

## ABSTRACT

From the invention of language, the phenomenon of Greek *hermēneía* to biblical *exegesis*, interpretation is one of the crucial paradigms of culture and civilization. Joined with general ontology, hermeneutics offers original and intuitive theoretical insights. In this paper the author proposes and examines several possibilities of productive influence of ontological hermeneutics on musicological discourse. Starting with the dilemma concerning the relationship on the axis *text—being*, the first answers have been found in different definitions of discourse. A more elaborate debate continues in the field of ontology, from Aristotle to meta-ontology. Finally, cross-references that intersect types of hermeneutics/ontology and musical phenomena are offered.

KEYWORDS: ontology, hermeneutics, discourse, musicology, music existence

To be or to be in the text (to be text/ual/) is a questionable and problematic proposition/dilemma, as long as it remains in the sphere of ontic properties/ontology/being. It is a mental crossroads unavoidable for any genuine viewpoint. Any chosen path, however, is not without certain consequences, particularly outside the textual frame. If one chooses to exist (or to acquire the specific worldview which does not need any form of assignee) without any sustenance, then, from the discursive perspective, all that remains, in the end, is Maeterlinck-like *grand silence*, bottomless void, self-sufficient being (or non-being in negative ontology). Standing in the field that



grows on such a kernel makes any discursive or theoretical system superfluous. On the other hand, going to the other extreme seems to set aside material/factual/tangible or cultural/spiritual/transcendent instances. All that remains is the text in its signifying form, deprived of any kind of obligatory relation to anything other/Other/Real/tangible. The Question remains current.

One more paradox is hidden behind the cloak of discourse. In addition to this area there is a linguistic (and not only linguistic) problem exemplified in the pair: musicological discourse or discourse of musicology? First, we will attempt to outline the discursive network. Discourse is:

1. Merely a word
2. A specific meaning derived from dis-course etymology
3. A multilayered and discordant term
4. A process
5. A dialogue (written or spoken)
6. The central philosophical notion of the past few decades
7. The product of the thought horizon
8. A distinctive type of text
9. The general domain of all statements
10. An individualisable group of statements
11. A regulated practice that accounts for a number of statements
12. An institutional legitimating context
13. Something else

Our path through a labyrinth of meaning always stays polyvalent. Discourse provides the thinker with various strains from which one can make the first (or a new) step. Before we start any other written textual dispute, it is essential to put the emphasis on the preconceptual (re)configuration of plural metadiscourse that is planned to be created. Proposition number one:

*Text, discourse or sign order is a product and/or extension of Reality.*

What is Reality is impossible to comprehend/define, especially by words, sentences etc. If it were possible, it would mean that reality is a product of the text itself. Our basic claim is quite the opposite. Beings are moving from illiteracy /unconscious to literacy/conscious/symbolic thought capacity. Therefore, the capability to express anything was brought to the fore at a certain moment in history. To express it in the form that is known to us in the twenty-first century, ontic properties are ground-level in every formulation of sense, system, hypothesis, theory etc. If there is no Being, beings, phenomena, there is no text either. Nevertheless, it is only the first step on our journey. Knowing the path is conditioned by effective knowledge (which is the hermeneutic key). The awareness of Reality of Being is valued only by profound and solid understanding of itself and others (Other). Combined, these strains give Life to, in our case, musicological discourse. Music lives without text, but the opposite

is not valid. Empty signifiers, discourses stem and die in vain from Nothingness. To recognize Being in Music and clarify Sense by an hermeneutic grip puts us in a position to revive musicological discourse and to elevate speech-about-music onto a different level or to remove it from sterile and fixed/closed/limited positions. Text as text has to be returned to its source: not as trash to be recycled, but as a transformed and refreshed Voice, sounding as music, liberated as music, powerful and uncontrolled like Music. Why do we need ontology and hermeneutics to do that? Ontology, by which we presume the root of ancient Hellenic philosophy, presupposes the existence of alive, active liberty of being. Isness is a precondition of fundamental ontology. No other discipline could give such an advantage to music. The second step is important to avoid a largely overrated organic, natural, materialistic view. Once reached, the level of ontology is complemented by the hermeneutical apparatus. The thing itself is not sufficient. The hermeneutic circle serves as a channel between the incomprehensible "it" and manifest level. This passage in particular defines "how" and "why" in larger superstructures such as culture, religion, civilization etc. No hermeneutics usually means that there is no reflection whatsoever. Music as content critically depends on the level of hermeneutical development and its potential to stand for something, to make a text advocate and perform an interpretational act. Intertextuality begins to appear on the horizon of the mind. This moment brings us closer to the second statement.

*It is fair to say that vulgar 'objectivism' – the quasi-scientific belief in our ability to know objects 'as they are in themselves', independently of any prior discursive or theoretical presuppositions – is largely discredited as an epistemological doctrine (Hooper 2006: 90).*

Ontological hermeneutics, in this text, refers to the intentional act of interpretation applied with regard to the intrinsic, essential substance of an analysed subject/object/thing. Hermeneutics of being accounts for the basic, fundamental understanding of the subject matter of interest. In his *Categories* Aristotle identifies ten possible types of things that may be the subject or the predicate of a proposition. For Aristotle there are four different ontological dimensions:

1. According to the various categories or ways of addressing a being as such
2. According to its truth or falsity (e.g. fake gold, counterfeit money)
3. Whether it exists in and of itself or simply "comes along" by accident
4. According to its potency, movement (energy) or finished presence (Cf. Aristotle 1998)

It could be said that ontology is the research of what there is. Some would challenge this articulation of what ontology is, so this is merely an initial approximation. Many classical philosophical problems are problems born in ontology: the question whether or not there is a God/Supreme being, the problem of the existence of universals, etc. But, ontology is usually also taken to circumscribe problems concerning the general features and relations of the integers which do exist. There are also a number of classical philosophical knots that are problems in ontology understood in this way.

These kinds of challenges quickly turn more generally into metaphysics, which is the philosophical discipline that engirds ontology as one of its parts. The borders here are a little foggy. But we have at least two parts to the overall philosophical project of ontology, on our preliminary understanding of it: first, say what there is, what exists, secondly, say what the most general features and relations of these things are.

This way of looking at ontology comes with two sets of quandaries which lead to the philosophical discipline of ontology being more complex than merely answering the previous questions. The first set of problems is that it is not clear how to approach answering these riddles. This leads to pondering ontological commitment. The second set of sticky wickets is that it is not so clear **what** these questions really are. This leads to the philosophical debate about meta-ontology.

One of the troubles with ontology is **how** to settle questions about what there is, at least for the kinds of things that have traditionally been of special interest to philosophers: numbers, properties, God, etc. Our **how** may greatly impact the outcome. Ontology is thus a philosophical discipline that encloses the study of what there is and the study of the general features of what there is, and also the study of what is involved in clarifying questions about what there is in general, especially for philosophically challenging cases.

How we can find out what there is cannot be answered easily. It might seem simple enough for ordinary objects that we can perceive with our eyes, such as my notebook, but how should we decide it for such things as, for example, properties or numbers? One first step towards making progress on this question is to see if what we believe already settles this question on a rational basis. That is to say, given that we have particular beliefs, do these beliefs already introduce with them a rational commitment to the response to such questions as "Are there numbers?" If our beliefs bring with them a rational attachment to an answer to an ontological question about the existence of certain bodies, then we can say that we are committed to the existence of these entities. What precisely is required for such an adhesion to occur is subject to debate, a consideration we will look at presently. To find out what one is committed to with an exact set of beliefs, or acceptance of a particular theory of the world, is part of the broader discipline of ontology.

As we have seen, it is not so clear what an ontological question really is, and thus what it is that ontology is supposed to accomplish. Thus, hermeneutics has its role in illuminating these shades. To figure this out is the task of meta-ontology, which strictly speaking is not part of ontology, but the study of what ontology is. However, like most philosophical disciplines, ontology, when more broadly interpreted, contains its own meta-study, and thus meta-ontology is part of ontology, more vastly construed. Nonetheless it is efficacious to separate it out as a special part of ontology. Many of the philosophically most important questions about ontology are really meta-ontological questions.

Meta-ontology has not been much in vogue during the last couple of decades, partly on account of one meta-ontological view, often associated with Willard Van Orman Quine. Finally, ontological hermeneutics can be seen precisely as a more

acceptable catalyst,<sup>2</sup> not only for ontology itself but even more significantly for musicological discourse. *Nota bene*, the discourse of musicology as a discipline may contain multiple heterogenous discourses borrowed or appropriated from other disciplines/fields. Musicological discourse is, on the contrary, only and exclusively, a way of textual expression which autochthonously stem from disciplinary competence.

What is the question that we should aim to answer in ontology if we want to find out if there are ideas, that is, if reality contains ideas besides whatever else it is made up of? This way of putting it suggest an easy question: "Are there ideas?" But this seems easy to answer. Can ontology be that easy? The study of meta-ontology will have to arbitrate, amongst others, as to wheter "Are there ideas?" really **is** the question that the discipline of ontology is supposed to answer. And more generally, what ontology is presumed to do. The larger discipline of ontology can thus be seen as having four parts:

1. The study of ontological constancy,
2. The study of what there is,
3. The study of the most generic features of what there is, and how the things there are relate to each other, in the most general ways, metaphysically
4. The study of meta-ontology, i.e. saying what task it is that the discipline of ontology should aim to accomplish (if any), how the questions it aims to answer should be understood, and with what methodology they can be answered.

Starting with Aristotelian ontology as a basic knowledge of primary/first causes/principles of things as a frame for research, a person needs to find at least traces of prime in selected artefacts. A quest for musical substance is an old task. How does music exist? Several propositions are available when discussing this issue of musical ontology:

1. Exists, but on an unspeakable level
2. Exists in itself
3. Exists as text
4. Exists as a material-textual relation
5. Does not exist, it only appears to be
6. Exists as a score
7. Exists as a performance/happening
8. Exists as a celestial phenomenon
9. Exists in a subject's consciousness
10. Exists as sound
11. Exists as an ideal referent locus (score, performance, perception)
12. Exists as an object in human memory

2 A catalyst is a substance that speeds up a chemical reaction, but is not consumed by the reaction; hence a catalyst can be recovered chemically unchanged at the end of the reaction it has been used to speed up, or catalyze. Accordingly, ontological hermenutics can penetrate musicological discourse without being consumed by it.

13. Exists as a digital trace
14. Exists as a metaphysical entity
15. Exists ...
16. Does not exist ...
17. ...

In Roman Ingarden's studies one can find enough space, words and aporias for debate/discussion (Ингарден, 1991). However, our goal was to present different propositions considering this matter. If we make an agreement on point 11 as the mediative solution, it is plausible to turn our attention again to ontological issues. Types of ontology not only separate the existential field but also point out to some kind of parallel between onto-core principles and music. Therefore, these associations should be taken with some reservation. It seems that plunging into structuring of ontology simultaneously gives space for the appearance of a metaphoric resemblance between existential categories and paradigmatic phenomena in music (history). The following list is, thus, more a sketch than *summa summarum*.

1. Ontology of Being (acoustics, Schenkerian *ursatz*, primordial music by Busoni)
2. Ontotheology (Music of the spheres, cosmic music, *musica mundana*)
3. Worldly ontology / Metaphysics ontology (*musica instrumentalis*)
4. Conditional Ontology (*musica humana*, *open work* concept)
5. Absolute Ontology (The Tone, concept *opus absolutum et perfectum*)
6. Negative Ontology / Existence of Nothingness - Nihilism (Silence)

As ontology can be observable on different manifestational levels, seen or un-seen, the same may be true when we discuss pure sound in several acoustic phenomenal shapes. Being may not be always prone to senses. The same is valid when music is taken into account. Sometimes, silence is more important than the sound itself, in regard to dynamics, formal process, rhythmic structuring etc. A ground-level, basic and unchangeable ontology of Being is mirrored in the notion of *ursatz* which can be discovered in the root of almost every piece of music. The existence of primordial music as a concept is regulated through the fixed ideality from which the work of art proceeds. This concept is more platonic in nature. *Musica mundana*, often associated with movement of celestial bodies, seems to be the perfect embodiment of ontotheology. Music of the spheres reveals ontic properties of divine existence. Belief in perfect conformation of the universe naturally fabricated the notion of supreme and pure resonance between its elements. The artificial character of instrumental music, and its bond with the human creative side, forces a strong connection with worldly actuality. The lack of text, which is fundamentally united with music in vocal practice, inherently pushes instrumental music towards an external, metaphysical criterion in order to validate itself. Such a confirmation is not necessary for examples of conditional ontology, such as *open work* in modern and avant-garde music. On the other side of the acceptance paradigm lies *opus absolutum et perfectum*. Its finitude and eternal set of properties that defines self-sufficiency incarnates the Absolute. Independent and

forever stable Tone survives all the distortions and silences of the ever-spinning wheel of Life. In order to address the next point in the discussion we will change scenery. Yet again, an interpretational turn is required. Starting with the types of hermeneutics:

1. Absolute (radical) hermeneutics – every act or statement is, first and foremost, interpretation by itself; everything is interpretation; nothing can enter the text (or become a text) or any other system of representation as if already interpreted in some way;
2. Contextual hermeneutics – making an interpretation is discovering a context of a phenomenon; the analyzed object is configured by its surroundings;
3. Mediative hermeneutics – understanding means a reconciliation between different angles/perspectives;
4. Literal hermeneutics – things are what they are or what they look like; explanation is not necessary, but description is.

Ontology of music mainly falls into the first two categories. The first proposed definition deals with the fundamental explanatory pre-existent set of conditional factors. These tools/axioms finished their course long before subjects came into play. The state of things therefore is always found-state/found by individual subject/consciousness. Here, the first similarity comes forth. Our perception of music is found-state, we are the ones who entered its realm. Therefore, every contact with music, from a radical perspective, occurs in a hermeneutical circle. This notion is not left without consequences.

Ricoeur cautions against the “disturbing fecundity of the oblivion” of a circular discourse on the impossibility of mastering the rhetorical field in which such a discourse operates. Nevertheless, the allure of reducing this discourse’s circularity to the aporias unleashed by the destruction of the metaphysics of presence was tactically irresistible (Davidson 2010: 215).

Contextual hermeneutics and its full application in research and theory enabled the rise of postmodern (critical, new) musicology. Without the tools of interpretation, it would be almost impossible to create “new” surroundings for observations offered by new musicology in the last decades of twentieth century. No discipline ever could directly import terminology, definitions, logic and other things from external fields of competence. Hermeneutics possesses the means to adapt external insights to a new discursive environment. This “translation” is a subject for individual debate. At this moment, it is important to underline the significance of ontological hermeneutics for, in our case, musicological discourse. In some cases interpretation include representation by text, particularly when we dealt with new or imaginative procedures.

However, many concepts/words/notions/terms characteristic for musicological discourse (melody, chord, rhythm, interval, tone, timbre, pitch (class), tonality, concerto, key, vocal, fugue...) owe, especially generically, their own inception to the explanatory devices of hermeneutics. When hermeneutics has ontological incli-

nations, then all of them revive, bring into play, start to breathe, join the flux of intra and extra-courses connected to the domain of Music. The power to include vitality and anthropological dimension in theory, text and practice indicates a high disseminational level of ontological hermeneutics.

According to Holy Scripture, God gave Adam the right to name beings/creatures below him, thus including the crown of own creation in the creative process. *Nomen est omen*. Similarly, disciplines through time yield things/objects/phenomena. Even before naming them we sense their presence and the certainty of a soundly alive dictionary of musicology.

#### LIST OF REFERENCES

- Aristotle (1998) *The Metaphysics*. H. Lawson-Tancred (trans.). Harmondsworth: Penguin Books Limited.
- Davidson, Scott (ed.) (2010) *Ricoeur across the disciplines*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Hooper, Giles (2006) *The discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Popović Mladenović, Tijana (2017) "The musical text and the ontology of the musical work." In Ivana Perković and Franco Fabbri (eds.), *Musical Identities and European Perspective: An Interdisciplinary Approach*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 244–296.
- Quine, Willard Van Orman (1969) *Ontological Relativity and Other Essays*. New York: Columbia University Press.
- Quine, Willard Van Orman (1990) *The Roots of Reference*. La Salle, Illinois, Open Court.
- Ricoeur, Paul (1998) *Critique and Conviction*. New York: Columbia University Press.
- Ricoeur, Paul (2003) *The Rule of the Metaphor*. London: Routledge.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007) *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике. / Veselinović-Hofman, Mirjana (2007) *Pred muzičkim delom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. [In Front of a Musical Work]
- Ингарден, Роман (1991) *Онџолоџија уметности*. (Прев. Петар Вујић – Љубица Росић). Узелац Милан (ур.). Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. Ingarden, Roman (1991) *Ontologija umetnosti*. (Prev. Petar Vujić – Ljubica Rosić). Uzelac Milan (ur.). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. [Ontology of Art]

## ИГОР РАДЕТА

ОНТОЛОШКА ХЕРМЕНЕУТИКА КАО КАТАЛИЗАТОР МУЗИКОЛОШКОГ ДИСКУРСА:  
НЕКОЛИКО СКИЦА

## (РЕЗИМЕ)

Да ли је све текст? Ако јесте, на шта се тачно односи оно „је“ у питању? Ко или шта постоји у тексту? Какав је његов однос према свету? Покушали смо да одговоре на ова питања потражимо под окриљем онтологије, полазећи од хипотезе да бит/бивство/битак остају темељ проблема којим се бавимо. Утврђујући контуре почетне апорије наилазимо на појам дискурса и неколицину његових дефиниција. Испоставља се да је дискурс оквир који нам омогућава да прецизније дијагностификујемо корен дилеме о начину постојања текстуалних формација, нарочито у односу на реалност као такву. Разумљиво, шира расправа по овом питања је немогућа без развијеније дискусије на платоу опште онтологије. Ипак, пре ње, наведена је пропозициона сентенца о критици објективизма и епистемолошким препрекама „чистог“ сазнања. Њена функција је да укаже на сложеност методолошког разрешења, између осталог, феномена интертекстуалности и приступа „самој ствари“.

Нотирајући предуслове теоријске платформе која би могла дати основ за постуирање одговора, почели смо онтолошки дијалог Аристотеловим димензијама постојања. Одмах затим, изложена је расправа о јестеству, филозофским и теоријским последицама постојања/непостојања а покренута су и мета-онтолошка питања. Логичан продужетак дебата добија кроз онтологију музике. Наведена је, према нашем мишљењу, већина модалитета постојања музике/музичког дела. Подвлачећи везу са онтологијом, посебно је издвојен једанаести начин постојања. Музика као идеалитет ка коме, као референтном месту, истовремено инклинирају партитура, извођење и перцепција јесте, у овом тренутку, компромисни теоријски модел који нуди довољну ширину за даље проблематизације егзистенцијалне мистерије музичког дела по себи. У завршном сегменту текста аутор је покушао да повеже, са једне стране, типологије опште онтологије и херменеутике и, са друге стране, различите манифестације музичке историје. Испоставило се да се различите врсте онтолошких поља прожимају са феноменима (теорије) музике као што су шенкеријански *ursatz*, Бузонијева прамузика, музика сфера, концепт отвореног дела, *musica instrumentalis* и тишина. Сличну везу можемо лоцирати и у односу између различитих усмерења унутар херменеутике и музичких парадигми.



Схватање музике као аутономног поља у које увек улазимо као други и настанак нове/критичке музикологије виђени су као одрази радикалне и контекстуалне херменеутике. Коначно, указујући на неколико појмова карактеристичних за музичку теорију потврдили смо значај онтолошке херменеутике за музиколошки дискурс. *Nomen est omen.*

Кључне речи: онтологија, херменеутика, дискурс, музикологија, постојање музике

НАУЧНА КРИТИКА  
И ПОЛЕМИКА  
SCIENTIFIC REVIEWS  
AND POLEMICS



МИРЈАНА ЗАКИЋ  
ДУШОМ И ФРУЛОМ: ДОБРИВОЈЕ ТОДОРОВИЋ

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, 2015.  
ISBN 978-86-88619-59-2

О времену у коме живимо и радимо много тога говори и чињеница да је једна вредна етномузиколошка монографија прошла сразмерно незапажено и на пољу писане научне критике и у погледу „живог“ представљања научних резултата. Прихватајући део одговорности која припада колегама, а правдајући се, макар делимично, стицајем околности да је издање до читалаца дошло касније у односу на годину публикавања, скрећемо пажњу на монографију *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић* др Мирјане Закић (Београд: Факултет музичке уметности, 2015). Ово је посебна обавеза и стога што је монографија посвећена Добривоју Тодоровићу, изузетном сараднику сада већ више генерација етномузиколога у Србији.

Књигу *Душом и фрулом: Добривоје Тодоровић*, чини Предговор ауторке, студија са поглављима „Методолошки приступ индивидуалистима“ (8–19), „(Ауто) биографски наратив“ (20–33), „Репертоар Добривоја Тодоровића“ (34–41), „Стилско-интерпретативна обележја“ (42–79), „Педагошки рад Добривоја Тодоровића“ (80–84), „Сарадници о Добривоју“ (85–96) и „Завршна разматрања“ (97–99). Након обимног пописа литературе, следе два Прилога: у првом су нотни записи више од 40 мелодија у извођењу Д. Тодоровића (нумерисаних 38, али их је неколико са варијантама), док су у другом фото-илустрације његовог живота и постигнућа. Посебно значајан део овог издања чини компакт-диск са снимцима музицирања Д. Тодоровића, али и његовим коментарима везаним за поједине нумере (укупно 43 јединице).

Укупна етномузиколошка вредност монографије се, осим на великом искуству ауторке у проучавању инструменталне музике, темељи и на увидима у савремену методологију истраживања индивидуалности (тзв. субјектно-центрирану музичку етнографију). Наиме, антрополошки утицај на дисциплине из оквира студија културе водио је током друге половине XX века ка померању фокуса са културе, односно културног продукта на субјект, у етномузикологији – на *музицирајућеј човека*. У складу са тим, (ре)-афирмисан је биографски метод, у науци на размеђи векова (пре)обликован реконструктивном и интерпретативном парадигмом. О свему овоме шире се говори у уводном поглављу, које, тако, и засебно представља значајан допринос српској етномузикологији. Чини се да би у том правцу додатну вредност добило да је укључен критички осврт на досадашњу продукцију овог профила – резултате проучавања музичара-појединаца, а свакако би јасније осветлило иновативност монографије о којој је реч, како у односу на сродне радове на које се реферира у аналитичком делу студије, тако и у односу на друге перспективе проучавања индивидуалности у српској етномузикологији.

Представљање Д. Тодоровића одвија се кроз садејство садржаја, у коме доминира наратив дискретног човека и хуманисте и поверење у истраживача, и форме – „супервизије“ научнице која бира и комбинује аспекте животописа важне за контекстуализовање Тодоровићевог учешћа у традицији. Тако су у овај део укључени лично сећање на први инструмент са романтичним и помало мистичним призвуком (20–21), али и епизоде које потврђују у односу на тему сврсисходно усмеравањем разговор о особинама личности, музичким искуствима и ставовима, попут сећања на завршетак војног рока (24), вербализовања личне мисије „чуvara традиције“ (33) и сл.

(Ауто)биографским наративом назначена слика уметника допуњује се за музичара важним профилем – репертоаром. Представљен је у вези са околностима у којима се каријера Д. Тодоровића развијала, од руралних ка урбаним срединама, назначавајући и однос репертоара код приватног и јавног музицирања. На тај начин се, индиректно, прати и промена функције инструмената / инструменталне музике. Посебно интересантно је праћење преношења акцента у жанровском систему инструменталне музике са *чобанске* и *рабацкијске свирке* и инструменталне музике за игру, ка музици играчког карактера намењеној за репрезентовање квалитета извођача. С тим је у вези и маргинализовање гајди, двојница, дудука, које су потиснули новији и индустријски инструменти, као и низ промена које су се одразиле на фрулашку праксу. На основу приче о репертоару Д. Тодоровића отвара се и веома важна тематика промена у самој музици на основу транспонована музике коју он памти у извођењима на другим инструментима, на фрулу. Ту су, пре свега, питања меморисања у усменој традицији и структурног прилагођавања звучног сећања другој технологији добијања звука и конструкцији инструмента. Друга, подједнако важна област у коју прича о репертоару води јесте утицај музичке индустрије, који се посебно разматра у централном поглављу.

Основни критеријум према коме је корпус снимака музицирања Д. Тодоровића разматран јесте његов стваралачки допринос. Наиме, истакнуто је да су два најважнија нивоа на којима се читава Тодоровићева потреба за иновацијама формацијски и музички (43). Формацијско иновирање се огледа у оснивањима ансамбала народних инструмената / инструменталиста, сарадњи са вокалним и инструменталним ансамблима другачијег профила, попут цез ансамбла, што је резултирало интересантним жанровским експериментима, али и са тзв. народним ансамблима и оркестрима „класичних“ инструмената. Проучавање непосредних утицаја ових, формацијских иновација, на музицирање Д. Тодоровића је један од праваца у коме се истраживање представљено у монографији може продуктивно наставити. Овом приликом, та су искуства узета у обзир као утицај на укупан начин мишљења и деловања овог свирача, кроз његов креативан приступ традиционалном музичком материјалу.

У аналитичком делу детаљно су разматрани принцип (пре)обликовања песама у мелодије играчког карактера, однос познатог и новог кроз праћење истих или сличних делова у инструменталним мелодијама, естетски принципи Д. Тодоровића и њихова реализација („богатије и разноврсније“ 47), посебно

**МИРЈАНА ЗАКИЋ**  
ДУШОМ И ФРУЛОМ: ДОБРИВОЈЕ ТОДОРОВИЋ

у преобликовању мелодија које је упамтио по извођењу некадашњих свирача на различитим инструментима у његовом крају (које су биле „лепе, али некако једноставне“, 51). Илустрације ради, поменимо неколико посебно интересантних детаља на којима се анализа задржава. Динамизам традиције новијег доба изузетно илуструје путовања популарне компоноване песме *Пријо [моја], како ћемо* (снимио Бора Дрљача 1980), која је „понародњена“ ушла у Тодоровићеву музику за игру – коло *звонце* (пр. 3, 47–48), случај кола *коришарка* (пр. 5, 50), мелодије коју је меморисао у извођењу учитељице Рускиње на клавиру и потом, њоме инспиран, обликовао коло са значајним ауторским захватима. Иновирања мелодија извођених на другим инструментима у оквиру транспонована на фрулу крећу се од динамике и агогике до садржаја, у односу на сам инструмент (и велике разлике између двојница и хармоника), али и према слободи коју психолошки оставља традиционална у односу на ауторизовану музику (о чему сведоче вербално помињање циља „да што верније дочара стил извођења тог хармоникаша“ – аутора кола, 54, као и парафразирани „народни“ наслов и бројне варијанте кола *йалежански вез*, очигледно третираног као традиционално, 55). У том правцу вредан допринос представља „епизода“ о *Жикином колу*, чије се историјске мене прате према сећањима и музицирању Д. Тодоровића од верзија народних свирача за две генерације старијих од њега („слушао од свога деде“), до *новој Жикиној кола*, верзији (пре)компонованој од стране Властимира Павловића Царевца, угледног виолинисте и руководиоца Народног оркестра Радио Београда, с којим је Тодоровић сарађивао на почетку своје каријере. У односу на значајно свесно / освешћено преобликовање традиционалне музике и осмишљавање нових сегмената, интересантно је да Д. Тодоровић није имао амбиције ка компоновању мелодија у целини, односно ауторизовању музике. Индикативан је његов коментар да је то поље компетенције само школованих музичара (77), у односу на које се он, дакле, јасно позиционира као „народни музичар“, који се у стваралашкој димензији задржава на „комбиновању делова“ (77). Оваква идеологија је и својствена традиционалној култури, где се поштовање за претходно уграђује у свест наследника као „не-могућност“ (људи, као носилаца културе) да се створи нешто сасвим ново, ограничење да се и највећа кративност испољи (само) кроз велики искорак из традиције и, опет, допринос њој (на трагу ширег тумачења оригиналности од стране Едварда Шилса (Shils, *Tradition* 1981: 236).

Иако и сама ауторка указује на познату лимитирану информативност транскрипција, ова монографија још једном потврђује неопходност нотних записа за аргументовано дискутовање музике у смислу музичког текста, продукта музицирања – а оно, чини се, не би смело да буде скрајнуто у етномузикологији како би она сачувала дисциплинарни идентитет, без обзира на промене научних парадигми, методолошке и/или епистемолошке заокрете. Свака збирка записа, посебно оних минуциозно урађених, представља засебан научни допринос и више је од „грађе“, с обзиром на то да, како је већ тумачено, конотира и специфична знања, искуства и личне истраживачке концепте аутора. О одговорности ауторке у односу на транскрипције сведочи и критичко размишљање о свођењу записа на

исти финални тон, пре свега због става Д. Тодоровића о утицају избора одређене фруле (у смислу штима) на естетску вредност изведене музике (42), те увођења симбола за специфичну технику свирања „на вирашку“. Коначно, свака евентуална недостатност нотног записа надомешћена је публикавањем звучних записа на диску који прати књигу. На овај начин се отвара још једна димензија публикације, а то је њена примена у процесу едукације фрулаша, посебно оне који су музички писмени, каквих је данас све значајнији број. Они су понуђеним могућностима – комбинацијом транскрипција и звучног записа, у привилегованој позицији да текст усвајају преко нотног записа, а да комплетну звучну експресивност доживе са снимка. Овај аспект применљивости издања у вези је и са чињеницом да је Д. Тодоровић знатан део живота посветио подучавању младих фрулаша, о чему говори и једно од поглавља монографије.

Портрет Д. Тодоровића допуњен је мишљењима о њему из пера сарадника, од етномузиколога др Драгослава Девића до некадашњег уметничког руководиоца Народног оркестра Радио-телевизије Србије, хармоникаша Љубише Павковића. Посебне доприносе осветљавању његове уметничке личности чине прилози историчара уметности и кореографа Богданке Бобе Ђурић и Мирољуба Цимија Тодоровића – солисте на флаути у Народном оркестру РТС, сина Добривоја Тодоровића.

Завршна разматрања доносе рекапитулацију студије и подсећају на разлоге због којих је Добривоје Тодоровић један од поштованих народних уметника. Осим што је у том смислу монографију адекватно насловила, може се рећи да је ауторка одговорношћу и резултирајућим квалитетом монографије одужила морални дуг свих етномузиколога који су сарађивали са Д. Тодоровићем и задужила струку драгоценим научним прилогом.

*Данка Лајић Михајловић*

МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ  
ДРУШТВЕНА УЛОГА САЛОНСКЕ МУЗИКЕ У ЖИВОТУ И СИСТЕМУ  
ВРЕДНОСТИ СРПСКОГ ГРАЂАНСТВА У XIX ВЕКУ

Београд, Музиколошки институт САНУ, 2014.  
ISBN 978-86-80639-20-8

У новије време, феномени карактеристични за историју приватног живота постали су фокус многих истраживања у области друштвено-хуманистичких наука. Када је реч о српској друштвеној и културној историји, различита питања о односу између јавног и приватног, колективног и индивидуалног, разматрана су првенствено у историјским, етнолошким и антрополошким, филолошким студијама, као и истраживањима из области историје ликовних уметности, док је мањи број стручних текстова посвећен статусу музике у датим контекстима. Монографија музиколога др Маријане Кокановић Марковић *Друштвена улога салонске музике у животној и систему вредности српског грађанства у XIX веку* даје у том смислу изузетан допринос, како на пољу музиколошких, тако и ширих, интердисциплинарних истраживања епохе XIX века у српској културној историји.

Заснована на богатом корпусу архивске грађе и резултатима преданих аналитичких истраживања – у чему лежи и њена основна вредност – студија представља заокружење ауторкиних вишегодишњих промишљања феномена српске салонске музике, односно салонске културе у ширим контекстима. У том смислу, значајно је истаћи ауторкин приступ теми магистарске тезе *Игре и маршеви у српској клавирској музици XIX века. Културна повезаност у јавном и приватном животној* (Академија уметности у Новом Саду, 2008), сарадњу на међународном пројекту *Musik im städtischen Milieu. Eine Untersuchung aus der Sicht interkultureller Beziehungen zwischen Mitteleuropa und dem Balkan* (Универзитет за музику и извођачке уметности, Беч 2007–2009), који је додатно проширио могућности за разумевање феномена салонске музике у различитим геокултурним контекстима, стручни редакторски рад на припреми за штампу албума клавирских композиција *Из новосадских салона* (Матица српска, Нови Сад 2010), те резултате истраживања у архивима и библиотекама у Бечу, Новом Саду и Београду, јединствених доприноса квалитету студије која је пред нама.<sup>1</sup>

О темељном, свеобухватном приступу основној теми појединачно сведочи сваки од сегмената монографије. Након Предговора којим информисе о

<sup>1</sup> Докторска дисертација *Друштвена улога салонске музике у животној и систему вредности српског грађанства у XIX веку*, из које је монографија директно произашла, одбрањена је 8. јуна 2012. године на Академији уметности у Новом Саду, пред комисијом у саставу: проф. др Даница Петровић (ментор), др Ира Проданов Крајишник (председник комисије), др Катарина Томашевић (члан комисије).



мотивима, етапама и основним изворима истраживања, ауторка је разраду главне теме спровела кроз пет централних поглавља: „Увод“ (19–41), „Музичко издаваштво и продукција салонске музике“ (43–97), „Салонска музика у животу српског грађанства“ (99–169), „Функције салонске музике“ (171–207) и „Крај ере салонске музике“ (210–231). Ширина и интердисциплинарност истраживања били су предуслов да се кроз појединачна поглавља и потпоглавља прикажу вишеструко информативне и богато илустративне жанр сцене музичког живота међу Србима у XIX веку. Хронолошко омеђење, према стандардној периодизацији европске историје, на „дуго XIX stoleће“, подразумевало је увид у политичка, друштвена и културна дешавања која су одређивала и место музике у приватном и јавном животу српског живља, на просторима Хабзбуршке монархије, односно Аустроугарске, Кнежевине, односно Краљевине Србије. У том смислу, био је неопходан увид у савремена социолошка истраживања, студије из области културне историје, историје свакодневног живота и социјалне историје. Као резултат укрштања знања из датих области, ауторкин приказ статуса салонске музике у животу српског грађанства у XIX веку одликује и увид у сложене контексте културног плурализма, различитих социјалних и државних система са специфичним видовима приватности, односом јавне и приватне сфере и „политиком рода“.

Студиозни аналитички захват Маријана Кокановић Марковић је извршила на основу увида у многобројне, разноврсне историјске изворе. Поред примарних „музичких“ извора, салонских композиција у штампаним издањима и рукописима и пописа објављених композиција популарних издавача, детаљно су проучени написи о салонској музици у српској и немачкој дневној и периодичној штампи XIX века и различити прозни и други документарни извори – сегменти дневничких, мемоарских записа, као и одломци књижевних дела, приручника о васпитању и о друштвеним нормама понашања у 19. веку, те концертни програми, плакати и сл. Увид у секундарну литературу на немачком језику био је изузетно значајан допринос детаљној разради основне теме.

Документовано испредајући сложену повест о феноменима кућног и салонског музицирања, ауторка је показала да ова до недавно маргинализована тема – у односу на примарна музиколошка истраживања „уметничке музике“ – заправо представља кључ за разумевање типова музицирања и облика музичког живота међу Србима, односно европеизације српске културе у XIX веку. О томе здружено сведоче подаци о делатностима композитора и извођача салонске музике, о музичком издаваштву, о функцији салонске музике у образовању, као и о многоструким друштвеним функцијама салона.

Већ поглавље о штампаним музичким издањима и продукцији салонске музике указује на изузетно велику популарност музичких жанрова заступљених у области салонског музицирања. У оквиру ширег прегледа развоја српског књижаства и издаваштва, посебно су представљени издавачи – у Бечу, Новом Саду, Панчеву и Београду, који су се бавили штампањем музикалија, а приказана су и репрезентативна издања српских и страних композитора. Истакнута је упечатљива доминација клавирске музике, као и велика популарност хорских

## МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ

ДРУШТВЕНА УЛОГА САЛОНСКЕ МУЗИКЕ У ЖИВОТУ И СИСТЕМУ ВРЕДНОСТИ...

композиција и песама за глас и клавир, најчешће обрада народних или грађанских песама. Богато снабдевано до сада мање познатим или сасвим непознатим информацијама, ово поглавље занимљиво приказује и форме, односно техничку опрему издања салонске музике, неретко осмишљаваних тако да асоцирају на „париску салонску моду“. Илустративни прилози – табеле, графикони, сликовне илустрације, значајно доприносе прегледности обиља изнесених података, посебно и оних који се односе на представљање популарних нотних издања на музичком тржишту, у каталозима издавача, штампаним музичким издањима и дневној и периодичној штампи. Засебно је разматран статус композитора салонске музике – познатих, али и мање познатих или готово заборављених српских и страних аутора. Отворено је и питање статуса жена композитора и пијанисткиња које су у овом периоду нарочито биле подстицане да компоњују дела салонске музике, као и да јавно, концертно наступају.

И по обиму и по броју отворених тема најкомплексније, централно поглавље даље разрађује феномене „родног“ статуса и приказује многострукост функција салонске музике у животу српског грађанства. Као парадигматичан социолошки контекст у којем је салонска музика доживела примарни развој, овде је приказан начин живота богатог и образованог грађанства, првенствено међу Србима у Хабзбуршкој монархији/Аустроугарској, Кнежевини/Краљевини Србији. Представници младе дворске елите, односно имућни, образовани грађани портретисани су као носиоци салонске музике.

Драгоценост разраде главне теме у овом поглављу лежи у живописној реконструкцији грађанске свакодневице у којој је салонска музика имала значајан статус и у дубоком залажењу у деликатно питање односа између јавне и приватне сфере, односно присуства музике у сфери „полујавне приватности“. Музика је, у најширем смислу, али и кроз приказ појединачних видова музичког живота, типова кућног музицирања, музичке естетике, приказана као део палете просветитељских идеала надграђених културом бидермајера, темеља приватности и приватног живота грађанске Европе онога доба. Несумњиво је да је синтагма „госпођице за клавиром“ међу музиколошком, али и широм читалачком публиком већ постала директна асоцијација на виђења која је Маријана Кокановић Марковић изнела о клавирском музицирању као сегменту образовања девојака из грађанских породица у XIX веку. Као симбол богатства и образовања, чак и неизоставни део салонског ентеријера, инструмент најпријемчивији за учење, а потом и за кућно и салонско музицирање, клавир је, како је у овом поглављу подробно приказано, имао друштвену улогу посебног значаја. Музичко образовање је представљало врсту „друштвеног образовања“, које је, пак, било „улазница у високо друштво“. У овом поглављу посебна пажња посвећена је и питањима општег образовања женске грађанске деце, те њихове припремљености за јавно друштвено опхођење на баловима и игранкама.

Кроз засебна потпоглавља о друштвеној функцији салона, приказане су специфичности дворских и грађанских салона, који су код Срба настајали у другачијем друштвено-историјском контексту за разлику од њихових европских узора. Као популарни видови дружења подједнако код дворске елите и у

грађанском слоју, описана су практично-поучна, образовна и уметничка – женска, као и мешовита посела (у домовима Томаније и Јеврема Обреновића, кнегиње Персиде Карађорђевић, Анке Обреновић, Наталије Обреновић). Представљени су угледни гости ових окупљања, професори, књижевници и песници, сликари, официри и државни саветници, и приказане мреже друштвених контаката оствариване уз неизоставно присуство музике, као и рецитација, плесова, различитих друштвених игара.

Студија садржи и одељак у којем су разматране карактеристике салонских композиција, одлике салонског стила, односно, функције салонске музике, и то с обзиром на релације: музичко дело – извођач – публика – музичка критика. И ово поглавље грађено је на основу компаративног сагледавања феномена салонске музике у Европи и на Балкану. Изазов техничке једноставности, односно, доступност широком кругу извођача, међу којима су најзначајнији управо музички аматери, истакнут је као један од кључних услова за успех салонских композиција. Са друге стране, наглашена је и функција виртуозних дела као сведочанстава о настојању да се кроз жанрове салонске музике достигне и већи степен пијанистичког умећа, односно да се кроз јавне наступе прикаже виши ниво владања инструментом. Кроз примере познатих дела српских аутора (Корнелија Станковића, Исидора Бајића, Јована Пачуа, али и Славе Атанасијевић, Милеве Константиновић и других мање познатих ауторки) представљене су и основне формалне, хармонске и друге музичке одлике одабраних остварења. С обзиром на поменуте карактеристике, писано је и о рецепцији, одликама пера критике која је салонску музику најчешће описивала као „сентименталну“. У складу са виђењима о значају националне идеје у оквиру друштвене идеологије, па и културно-уметничке свести међу Србима у XIX веку, тумачено је и питање романтичарског „музичког национализирања“, односно популарности народних и грађанских песама у оквирима клавијирског музицирања, а разматран је и статус дела познатих западноевропских композитора „класичара“ и „романтичара“ на салонском репертоару.

Уместо уобичајених „Завршних разматрања“, у последњем поглављу монографије назначени су узроци постепеног нестајања праксе салонског музицирања и отворен низ проблемских питања као могућности за будућа истраживања. Низ промена у сфери приватног живота након Првог светског рата, првенствено промене економских прилика и осиромашење грађанског слоја, као и новине у образовању и васпитању жена – коментарисане и из угла одабраних феминистичких гледишта – представљени су као узроци „краја ере салонске музике“. У *Codi* завршног поглавља наговештена су питања која се односе на појаву репродуктивне уметности, нових технологија и медија и карактеристике новог таласа музичке забаве и стваралаштва у XX веку. Указано је на чињенице да је у новој ери понуду музичких издавача условљавала све израженија популарност бечких оперета, али и производи америчке музичке индустрије. Појава грамофона, фонографа и других техничких апарата изједначена је са могућностима нових видова кућног музицирања и забављања, отварања нових звучних светова, у „соби која се претвара у имагинарну концертну салу“.

**МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ**  
ДРУШТВЕНА УЛОГА САЛОНСКЕ МУЗИКЕ У ЖИВОТУ И СИСТЕМУ ВРЕДНОСТИ...

Након завршног поглавља, следи списак литературе са јединицама на српском, енглеском, немачком и руском и резиме на енглеском језику. Поред великог броја сликовних илустрација, нотних примера, табеларних и других графичких приказа, опсежан именски регистар као засебна јединица сведочи о ширини спроведеног истраживања и о многострукости могућности за продубљивање појединачних тема, значајних за област музикологије, српске, али и европске културне и друштвене историје, етнологије, историје књижевности, итд.

За суштинско разумевање свих поменутих феномена и сложених друштвених и културних процеса – односно за поимање изузетног значаја монографије Маријане Кокановић Марковић, кључна је чињеница да је салонска музика тек у новије време са маргина прешла у центар појединих научних интересовања. На пољу српске музикологије, ова пионирска студија, у целини посвећена жанровима салонске музике као историјске форме популарне музике, постала је незаобилазно штиво о симболима грађанске културе и отворила мноштво могућности за даља музиколошка, али и шира истраживања српске музичке и културне историје XIX века. Писана једноставним, питким и разумљивим језиком, пријемчива је за понављана ишчитавања, при чему богатство садржаја чини да се са сваким новим читањем уочавају различити слојеви њеног квалитета.

*Найша Марјановић*

МИЛОРАД ЛОНИЋ  
КОРЕОГРАФИЈА. ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕС НА СЦЕНИ

Нови Сад: Матица српска, 2018  
ISBN 978-86-7946-230-5

Књига *Кореографија. Традиционални плес на сцени*, аутора Милорада Лонића, представља јединствен допринос изучавању сценског извођења традиционалних плесова. Питање кореографије традиционалних плесова све више интересује научну јавност, нарочито етнокореологе и антропологе, а књига Милорада Лонића је прво обухватно дело које настаје као плод вишедеценијског искуства аутора у раду са плесним ансамблима. Као дугогодишњи уметнички руководилац у културно-уметничким друштвима и кореограф, аутор износи своје виђење кореографије традиционалног плеса на сцени, посматрајући овај сценски облик са више аспеката.

Према речима аутора, његова књига могла би да служи као водич свим будућим кореографима. Због тога Лонић и почиње своју причу о кореографији истицањем важности „припремног процеса у стварању кореографије“ или, како је то још формулисано, неопходности подрбног „упознавања са грађом“ (9). Кроз ове иницијалне идеје аутор не говори само о радњама које претходе стваралачком процесу, него и о значају традиционалних плесова у српској историји, који према његовом мишљењу, одражавају карактер и идентитет народа. Милорад Лонић потом, кроз више од десет поглавља, систематично и поступно износи своје ставове и размишљања о плесу, плесним струкурама и формацијама, кореографским елементима плеса, стилу извођења, театрализацији, драматургији, консултујући при томе широку стручну литературу из различитих научних области. Овакав интердисциплинарни приступ читаоцима омогућава и сазнања о композиционим принципима стварања кореографије, о сценографији, као и о музици као интегралном елементу плеса (нарочито када су у питању музички аранжмани за кореографије традиционалних плесова).

Полазећи од чињенице да је тело основни медијум за извођење плеса који се изражава кроз покрет, аутор истиче да је сваки људски покрет тродимензионалан, те објашњава процес плесног дизајнирања покрета кроз простор и кроз време. Под термином плесни дизајн аутор подразумева „визуелно обликовање простора телом плесача“ што је за њега и „најзначајнији елемент плеса“ (53). Овакво размишљање о плесном дизајнирању представља иновацију у досадашњим истраживањима о плесу на подручју Србије, што указује да теоретско и емпиријско утемељено знање Милорада Лонића отвара и бројне хипотезе за будућа истраживања плеса не само у домену етнокореологије већ и других хуманистичких дисциплина.

Неопходно је истаћи и да аутор поред изношења иноватних идеја свој рад заснива и на богатој литератури из различитих научних дисциплина (етнокореологије, драматургије, сценографије, педагогије, дидактике).

**МИЛОРАД ЛОНИЋ**  
КОРЕОГРАФИЈА. ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕС НА СЦЕНИ

Коришћена је литература на српском, али и на страним језицима (енглеском, немачком, словачком и бугарском језику).

Према мишљењу Милорада Лонића, свако сценско извођење традиционалних плесова не зависи само од креативности кореографа, него и од самих плесача – од њихових емоција и мотивације, преваходно заснованих на међусобној комуникацији коју извођачи остварују током извођења. Тај емотивни и мотивациони набој извођача често доводи и до варирања и импровизације плесних структура, те аутор кроз неколико поглавља разрађује и овакав композициони принцип стварања кореографије, који је за њега, чини се, један од најважнијих принципа на којима и сам базира своја сценска остварења.

Постављајући извођаче кореографија традиционалних плесова у фокус, Лонић пише и о методама учења плесова, дидактичким принципима и уопштено о раду са ансамблом (односу између кореографа и плесача, увежбавању ансамбла итд.), залазећи у домен педагогије и дидактике. Аутор истиче неколико дидактичких принципа који се користе у образовању, као посебно значајне у раду са фолклорним ансамблима: принцип индивидуализације учења плесова, принцип поступности и систематичности, принцип свесне активности, очигледности, креативности и менторства. Како је методика учења традиционалних плесова тема о којој се тек од недавно говори у етнокореологији у Србији, може се рећи да студија Милорада Лонића и у овом домену заиста има значајан научни допринос.

На самом крају књиге аутор се позабавио следећим питањем: какав би заправо требало да буде успешан кореограф, које су његове особине и предиспозиције? На овај начин аутор усмерава своја размишљања и на саму личност кореографа, која, поред креативности, мора да обилује и естетским, животним и уметничким идеалима, да увек следи своју осећајност и интуицију, упркос честој несхваћености од стране друштва, као што је случај и са другим уметницима, који су, како је наведено, „испред свог времена“.

Поред обухватности и чињенице да отвара хипотезе за даља истраживања кореографије традиционалног плеса на сцени, књига Милорада Лонића има још један значајан допринос: сваки кореографски елемент, принцип или поступак, аутор илуструје визуелним приказима који се налазе у прилогу. Овај богати фондус чине фотографије из бројних културно-уметничких друштава из Србије, са посебним акцентом на Фолклорни ансамбл „Вила“ у коме већ двадесет година делује и сам аутор.

Неопходно је истаћи да књига *Кореографија. Традиционални плес на сцени* не мора да буде намењена искључиво кореографима традиционалног плеса. Ширина захваћених тема чини ову студију применљивом и у домену кореографије балета и савременог плеса. Лонићево плесно и кореографско искуство огледа се и у начину на који аутор повезује кореографију традиционалног плеса са свакодневним животним искуствима, што само додатно поткрепује чињеницу да је дугогодишњи практичан рад аутора уткан у ову књигу.

## О ЉУБАВИ ПРЕМА (ПОСТ)ОПЕРИ

JELENA NOVAK

OPEROFILIA

Beograd, Orion Art, 2018.

ISBN 978-86-6389-088-6

Издавачка кућа Orion Art из Београда објавила је, у 2018. години, седам изузетних књига ауторки и аутора различитих генерација, из Србије и иностранства, у оквиру библиотеке *РН – Preko humanistike*, чији је уредник др Миодраг (Мишко) Шуваковић. Ова „нова хуманистика“ окупља разнолике дискурсе који се крећу на линији *теорија – филозофија – естетика – уметности*, укључујући и нову, трећу књигу музиколошкиње др Јелене Новак, која носи назив *Operofilia*. Реч је о збирци текстова настајалих у претходних двадесет година, практично током читаве досадашње музиколошке каријере ауторке, који жанровски обухватају критике, есеје и фото-есеје, изворне научне студије и један теоријски манифест, у прожимању са елементима интимног дневника, путописне репортаже или мемоарске прозе.

Ако би једном речју могла да се сумира садржина ове књиге, то је управо кованица из њеног наслова, „оперофилија“ – јер из читаве књиге исијава страст према опери, али не било којој, већ оној савременој (и најсавременијој), и у темпоралном и у квалитативном значењу овог придева. Ту врсту опере ауторка означава, на самом почетку књиге, термином *постопера*, који уводи Џереми Тамблинг (Jeremy Tambling). Јелена Новак „пуни“ овај термин значењем и користи га као збирни опис за „*nekonvencionalna savremena operaska dela u kojima je odnos između muzike i drame preosmišljen i u kojima je uticaj novih medija značajan*“ (16). Управо тим и таквим делима Јелена Новак посвећује пажњу у својим текстовима – почев од семиналног остварења *Ајнштајн на њажи* (*Einstein on the Beach*, 1976) Филипа Гласа и Роберта Вилсона (Philip Glass, Robert Wilson), које ауторка сматра „*otisnom tačkom za nastanak opere koja nije zasnovana na konvencionalnim hijerarhijskim principima međuzavisnosti tekstova libreta, muzike i inscenacije*“ и посматра као „*rodonačelnika postopere, opere koja je istovremeno postdramska i postmoderna*“ (15). Поред *Ајнштајн на њажи*, коме је посвећен први део књиге, Новак пише и о другим постоперским делима која настају у последње две деценије, а чије продукције и извођења широм света ауторка помно прати, у маниру правог постмодерног номада. Њена илустрација „*Postopera: svet*“ (дводимензионални цртеж глобуса чији статив чини много пута поновљена реч „постопера“, а саму земљину куглу испуњавају исписани називи одабраних постоперских дела), одштампана на 14. страни, луцидно сумира ауторкин лични истраживачки *credo*.

Највећи квалитет књиге *Operofilia* свакако лежи у оригиналности истраживачког подухвата Јелене Новак, будући да њен теоријски исказ о овим

чудноватим новим делима, која се опирају традиционалним дефиницијама „опере“, „музичког позоришта“ и сл., настаје упоредо са њима, нудећи тумачења која су подједнако занимљива као и сам предмет посматрања. Њен дискурс је хибридан, истовремено научан и ауторефлексиван, а стил писања је динамичан, језгровит и оставља утисак лакоће, упркос теоријској бременитости. Пишући о постопери, ауторка пише и о себи – о својим теоријским почецима и развојним путањима, о путовањима и открићима, о својим пријатељствима са протагонистима постоперске сцене – чији је и сама део, захваљујући коауторству у пројекту *Operrra (je ženskog roda)* (2005) који је у овој књизи представљен њеним текстом-прогласом „О оперској извесности“ (68–71). Реченица којом се овај манифест завршава, „*Ja znam da je to opera*“, може да се схвати као основна истраживачка хипотеза Јелене Новак. Као и њени преци-морепловци, ауторка се храбро отискује у непознато, откривајући „*uncharted territories*“ и попуњавајући теоријске мапе новим сазнањима о могућим спојевима музичке, сценске, медијске, текстуалне и хипертекстуалне компоненте унутар (пост)оперских дела.

Књига, обима 182 стране, подељена је на пет поглавља, са уводом и библиографијом. Свако поглавље има и сопствени кратак увод, у којем се предочава његов садржај. У првом поглављу, посвећеном делу *Ајншијајн на йлажи*, посебно се истиче чланак „Laboratorija Ajnštajnalija“ (24–42) посвећен новим инсценацијама у којима није учествовао Роберт Вилсон и којима је проблематизовано питање ауторства овог дела. Други део, „Opera kao institucionalizovanje sna“ (48–71), посматра постоперска дела која су на одређене начине везана за домаћу оперску сцену – било да су аутори и ауторке из Србије, било да су у извођењу дела ангажовани интерпретатори из наше средине. Поред већ поменутог „прогласа“, у овом поглављу посебно је значајан текст „Ekonomija operске traume“, првобитно објављен још 2004. године, у којем је ауторка посматрала „ексцесну“ појаву три савремена оперска дела српских композиторки која су почетком новог миленијума „раздрмала“ учмалу српску музичку сцену (али не и водеће оперске институције у Србији и Београду). У трећем делу књиге, „Instaliranje operског“ (75–97), ауторка се бави „недоумицама везаним за значења појма ‘оперског’“ (75), те је у том погледу најзанимљивији први текст из ове групе, „Operско (operatic), predlog za definisanje pojma“ (76–78), у којем ауторка најпре указује на двоструку употребу овог термина – као придева (у свакодневном говору) и као теоријског појма (у научном дискурсу). Новак скреће пажњу на чињеницу да се у постојећим теоријским дефиницијама, које нису довољно прецизне, имплицира да је ‘оперско’ само оно што има везе са *конвенционалном* опером. Међутим, ауторка сугерише да је важно размишљати о дефинисању ‘оперског’ онда када се то оперско измешта из граница света опере (76–77). Стога закључује: „Zalažem se za definisanje pojma ‘operskog’ u svetlu odnosa između pevajućeg tela i pevanog glasa i njihove de/sinhronizacije“ (77). Ово је свакако једна од најважнијих теоријских формулација у књизи *Operofilia*, зато што се њоме поље ‘оперског’ шири далеко ван граница општеприхваћеног и прећутног знања о томе *ишиа јесће ојерско* (а то је, другим речима, оно што се дешава унутар оперских конвенција и институција). Овај захват дозвољава ауторки да посматра у истом



контексту ‘преступничка’ оперска дела Луја Андријсена (Louis Andriessen) и разноврсне уметничке праксе попут инсталација, перформанса и сл., дела која су „kreirana u polju vizuelnih umetnosti, a koja na različite načine ukazuju na operu i operско i preispituju njihove granice“ (85).

Четврти део, „Realistično pevanje“ (99–132), ауторка посвећује „pitanjima (kapitalističkog) realizma u operi“ (99). И ово поглавље започиње краћим теоријским текстом, у којем ауторка најпре појашњава да су термин *капиталистички реализам* увели још 1963. године немачки сликари Герхард Рихтер, Зигмар Полке и Конрад Фишер Луге (Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Fischer Lueg), „iz potrebe za parodiranjem američkog pop arta i njegove recepcije u Evropi“ (100). Када је реч о (пост)оперској продукцији, Новак истиче да постоји читав низ аутора чија оперска остварења могу да се подведу под ову одредницу. Та дела, по њеним речима, користе „neke vrste dokumentarističkog pristupa vezanih za masovne medije, često kritikujući pozno kapitalističke modele i načine preraspodele moći“ (101). Тако у текстовима „Donald i Hilari kao operски junaci“ (101–103) и „Opera nakon televizije“ (119–129) ауторка посматра она дела у којима се радња базира на медијским догађајима, те карактерише однос између телевизије и ‘класичне музике’ као „отворено поље које доноси узбудљиве иновације, нарочито медију опере“ (101).

У последњем, петом поглављу, „Uglazbljena mitologija“ (133–169), Новак истражује две проблемске равни: интересовање савремених композитора за митологију, као и концепт ‘оперске диве’. Нарочито је занимљив текст „Diva/ Divo“ (133–138), где ауторка ‘проверава’ своју раније изложену дефиницију ‘оперског’ на примеру постопере *Домовина* (*Homeland*) Лори Андерсон (Laurie Anderson) – дела у којем се преиспитује и преосмишљава однос тела и гласа кроз призму родног идентитета.

На самом крају књиге, уместо закључка, читаоца затиче интимна исповест ауторке у виду „šest ‘perifernih priča oko opere’ zasnovanih na uodnošavanju autobiografskih detalja i tragova sa zapažanjima o funkcionisanju sveta savremene opere“ (133). Овим причама претходи текст „Lisabonska priča i operска otkrića“ (146–163), о премијерном извођењу опере *Бели јавран* (*White Raven / O Corvo Branco*) Филипа Гласа и Роберта Вилсона на Светској изложби 1998. године у Лисабону, као тачки са које се Јелена Новак отиснула, попут протагонисте ове опере Васка да Гаме (Vasco da Gama), у потрагу за „новим светом“ постоперске праксе, креирајући успут и своју оригиналну теоријску мисао. Иако вредно научно дело, књига *Operofilia* чита се стога и као узбудљив авантуристички роман, чији се крај враћа на почетак, исцртавајући један велики круг развоја постопере од *Ајнштајна на њлажи* до 2018. године.

Потписница ових редова с нестрпљењем очекује наставак овог романа (са хеликоптерима у главној улози).

Јелена Јанковић-Бејуш

СОЊА МАРИНКОВИЋ И ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ (УР.)  
О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА. ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ (1901–1985)

Београд, Музиколошко друштво Србије  
и Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2017.  
ISBN 978–86–87757–08–0

Иницијални подстрек за настанак овог текста био је позив организатора да 21. марта 2019. године, у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ у Београду говорим на Трибини посвећеној Павлу Стефановићу, а поводом тематског зборника *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*. Током исте вечери, на веома добро најављеној, изванредно посећеној и, за наше прилике – медијски достојно пропраћеној Трибини, о свестраној личности Павла Стефановића – филозофа по образовању, естетичара, теоретичара и естетичара уметности, говорили су најпре Ана Котевска, председница Музиколошког друштва Србије, која је дала уводну реч, др Александар Јерков – управник Библиотеке, др Гордана Стокић Симончић – редовни професор Филолошког факултета, која се осврнула на изванредно значајне године рада и Стефановићев истакнути допринос као библиотекара Универзитетске библиотеке, потом књижевни критичар Богдан Поповић, у чијем су фокусу пажње били литерарни дometri Стефановићевог дела, као и Ирина Суботић, историчарка уметности и професор емеритус Академије уметности у Новом Саду која је надахнуто, с топлом личношћом, осветлила деценије Стефановићевог истанчаног и зналачког залагања за моћ, смисао и значај савремене уметности. Према замисли организатора Трибине, мени је те вечери превасходно припао задатак да се у ширем луку осврнем на оне текстове у Зборнику који осветљавају многобројне и значајне Стефановићеве доприносе пољу музичке критике и естетике. У том смислу, и текст који овде стоји пред читаоцем, унеколико одступа од традиционално схваћеног жанра приказа, то јест, научне критике, будући да су ме поједини пасажии Зборника охрабрили да путем краћих дигресија додатно истражим и укажем не само на суптилне стручне везе Павла Стефановића са Музиколошким институтом САНУ, већ и да укажем на виталност његових аксиолошких судова у савременом музиколошком дискурсу.

Тематски зборник *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)* проистекао је на основу реферата саопштених на мултидисциплинарном научном скупу организованом поводом обележавања тридесетогодишњице од смрти Павла Стефановића, одржаном 20. у 21. маја у Задужбини Илије М. Коларца, у организацији Удружења композитора Србије, Музиколошког друштва Србије и Катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. У центру наше пажње и овде ће, дакле, од укупно седамнаест текстова овог мултидисциплинарно конципираног тематског зборника, бити пре свих они радови који се односе на Стефановићеве естетичке и критичке погледе на музику. Посвећен успомени да проф. др Роксанду Пејовић (1929–2018), овај обиман Зборник (294 стр.) педантно

су и узорно осмислиле и уредиле Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бегуш, док је за квалитет превода резимеа на енглески језик заслужна Ивана Медић.<sup>1</sup>

\*\*\*\*\*

Нема сумње да су тежиште изванредно обимног и раскошног списатељског опуса Павла Стефановића чинили, свакако, написи о музици. Укупан збир његових музичких критика и написа посвећених савременом тренутку музичке сцене – у Београду, али и на југословенском простору, чини за себе својеврсну хронику доба, или, чак – више њих, јер, реч је о дугој ниски деценија током којих Стефановићева пасионираност за охрабривање иновативних, модернистичких искорака музичког стваралаштва никада није посустајала, нити јењавала. Непресушно мотивисан у борби за начела *нове* уметности, континуирано је активно био присутан и, више од тога – суштински ангажован на задатку естетичког просвећивања и ширења идеја сопственог доживљаја уметничког стварања. Имајући изванредно темељан увид у индивидуалне правце и ауторске поетике савременика – композитора (но, не само музичких, већ и стваралаца у другим дисциплинама!), Павле Стефановић се временом афирмисао као један од најпроницљивијих селектора оних вредности и уметничких остварења чије високо, највише место у хијерархији естетских достигнућа стваралаштва његовог времена тешко да би икад више могло бити оспорено.

Стефановићеве естетички погледи, изнедрени и временом модификовани на размеђима више модерних и актуелних филозофских и естетичких праваца, од којих је марксистички био онај полазни, окупали су у овом значајном зборнику пажњу неколико аутора, чије студије представљају изузетне доприносе новом сагледавању естетичке мисли и позиције Павла Стефановића. Реч је најпре о расправи Мирјане Веселиновић-Хофман „Појам музичког укуса у написима Павла Стефановића“ (7–17) која, разматрајући појам музичког укуса у Стефановићевим записима, констатује да је тај појам био темељан и осовински у његовим естетичким рефлексијама. Брижљиво вођеном текстолошком анализом, ауторка упућује на Стефановићев став према коме је укус композитора тај „чудесни трансформатор“ у комплексном механизму (...) преображавања интегралног животног искуства у специфично тонске слике“ (11), да би потом – позивајући се на Стефановићеве речи: „Мој композитор је мој истомишљеник!“ (12), указала на чињеницу да ће у критичарско-естетичком вредновању конкретног музичког дела

1 Прво представљање Зборника приређено је у оквиру 6. Фестивала БУНТ, 9. новембра 2018, у дворани Друштва Лола; о књизи су говориле уреднице – проф. др Соња Маринковић и мр Јелена Јанковић Бегуш, као и позоришни критичар Милан Влајчић. Наредно представљање Зборника било је 17. децембра 2017. године, у оквиру АФЕСТ-а Академије уметности у Новом Саду, када су у Мултимедијалном центру Академије о књизи говорили једна од уредница – мр Јелена Јанковић-Бегуш, др Милан Милојковић, асистент на Музичком департману АУНС, и мр Ана Котевска, председница Музиколошког друштва Србије, уз поздравну реч проф. др Богдана Ђаковића. Изванредан приказ Зборника из пера Зорице Премате објављен је у Културном додатку *Полиитике*, 16. фебруара 2019.

**СОЊА МАРИНКОВИЋ И ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ (УР.)**  
**О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА. ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ (1901–1985)**

Стефановић увек дати предност „духовном сроднику“, не занемарујући притом зналачку примену сложеног аналитичког апарата у опсервирању стилских и изражајних аспеката композиције (12–13).

Контекстуализацију Стефановићевих естетичких назора у поље иманентно постављене естетике модернизма, те „социјалистичког модернизма“ извршиће потом Мишко Шуваковић, у раду под називом „Естетичка теорија социјалистичког модернизма. Студија случаја: Павле Стефановић“ (18–31); Шуваковић ће закључити да је Стефановићев критички захват био вођен „идеалима еманципације, иновације, људскости и европског идентитета“ (27). Још један прилог у зборнику посвећен естетичким питањима, „Ирационализовани марксизам у естетици Павла Стефановића“ (135–147), из пера је Немање Совтића, који разматра могућност сагледавања Стефановићевих погледа у светлу такозваног „ирационализованог марксизма“, као што гравитационом пољу естетике припадају и подаци о Стефановићевим погледима на питања ране музике и њене интерпретације, о чему пише Предраг Ђоковић у тексту „‘Покретна снага духа’ – Павле Стефановић о естетици и интерпретацији ране музике“ (164–177). Није, свакако, случајно да се, како дознајемо из Ђоковићевог прилога, у самом епицентру Стефановићевих афинитета налазило стваралаштво Јохана Себастијана Баха, и то не само због својих врхунски избалансираних музичких и експресивних својстава, већ пре свега – због принципа *хуманосији* којим су како Бах, тако и сâм Стефановић, неприкидно били заокупљени (168–173).

Између тог кључног појма – *хуманосији*, и укупног Стефановићевог бића и делања, истаћи ће и Ивана Стефановић, ћерка Павлова, практично стоји знак једнакости, и он је истовремено кључ за разумевање свеукупног, разгранатог и разуђеног филозофско-естетичког мисаоног света писца. Прилог Иване Стефановић у овом зборнику, „Павле Стефановић између писаног текста, импровизације и (ауто)интерпретације“ (89–98), вишеструко је драгоцен, јер, поред тога што открива мало познате детаље из породичне историје, зналачки и умесно поставља питање порекла специфичног списатељског стила Павла Стефановића. Мада, на жалост свих нас, нису сачувани снимци безбројних радијских и других јавних говора Павла Стефановића, имајући и сâма истанчан осећај за тренутак, време и механизме креативног стварања – не само музичког, већ и списатељског, ауторка луцидно улази у траг пореклу Стефановићевог писаног текста, указујући на прожимање изговорене, чак и глумачки интерпретиране мисли са „класичним“ писаним наративом. Није необично то што је својевремено Миодраг Поповић именовao Стефановића „усменим есејистом“ (93). С тим у вези, чини се да не би било нимало неосновано у том истом кључу размишљати и о написима Станислава Винавера, кога је Павле Стефановић, још као тринаестогодишњак, имао прилике да упозна још септембра 1914. године, у породичном дому у Крушевцу, где је „чудесни“ Винавер – тада, како пише Ивана Стефановић – избеглица из Београда, „војник босих ногу у блатњавим ципелама“ на „кућном клавиру свирао Баха и Шопена“ (91). Многобројне су литерарне и критичарске споне које би вредело да се и детаљније испитају и проуче када су у питању Винаверови и Стефановићеви естетичко-поетички кругови идеја. У том кругу затећи ће се, на пример, један Стефановићев провокативан, поетски надахнут став према коме је

музика „мисао без појмова и емоција без суза и смеха“ (69), који би се спонтано и без бојазни да би се погрешило, могао приписати и Винаверу који је негде својевремено прибележио да је „музика заправо *обичан драми сан без снова*“. Индикативно је, такође, о чему такође дознајемо из истог прилога Иване Стефановић, да је песник Момчило Настасијевић (као и Винаверу! *Прим. К.Т.*), био Павлу један од најприснијих пријатеља, те да се Винавер, заједно са Растком Петровићем, нашао у најужем избору Стефановићевих модернистичких „фаворита“ „старије генерације“. У истом кругу су, од млађих, били пре свих Васко Попа и Миодраг Павловић.

Самом Павлу Стефановићу писање је, чини се, било главни покретач, *modus vivendi*. Његов допринос пољу музичке критике немерљив је, у томе се неприкосновено слажу сви музиколози – аутори прилога у Зборнику. Управо због тога, посвећеној пажњи сваког читаоца Зборника, па ни нашој, није могао да промакне један, рекло би се у потпуности спонтан, интиман и исповедан исказ критичара који је оставио тако дубак и проживљен траг у свом музичком времену. Ево те реченице, коју Стефановић, не без резигнације, саопштава савременику, Драгољубу С. Игњатовићу: „Активно бављење музичком критиком свег живота ме је давило. Ја сам приповедач, али недореченог талента, уског“ (49).

Ова оштра само-осуда књижевног дара Павла Стефановића коригована је у Зборнику, срећом, с прилогом „У трагању за жанром – књижевни радови Павла Стефановића“ (48–59) Марка Недића, који расправља о реалним квалитетима Стефановићевих књижевних радова. О Стефановићевом, пак, доприносу афирмацији младе, модерне и авангардне ликовне сцене и њених протагониста у неизвесним и турбулентним временима послератне уметности, у Зборнику је исцрпно и надахнуто писала Ирина Суботић, чији рад носи назив „Ликовна интересовања Павла Стефановића“ (32–47), док је сложено слику о свестраном и интердисциплинарном духу писца потврдио и текст Ксеније Радуловић „Павле Стефановић: идеја модерног у драми и позоришту“ (122–133), у којем је ауторка истражила Стефановићево виђење модерности у драми и театру његовог доба. Допринос мултидисциплинарној физиономији Зборника, али и посебно иновативан тематски увид, донео је рад „Павле Стефановић – библиотекар Универзитетске библиотеке у Београду“ (79–88) Гордане Стокић Симончић, која се побринула да осветли у музиколошким круговима врло слабо познате странице Стефановићеве биографије као посвећеног библиотекара Универзитетске библиотеке у Београду (1926–1948), његове истакнуте улоге као једног од пионира модерног српског библиотекарства, те и његову кључну заслугу у заштити угрожених фондова Библиотеке у време немачке окупације, с посебним освртом на личну храброст с којом се био супротставио сарадњи с окупационим властима.

С обзиром на примарни циљ овог приказа, фокусирају се, у наставку, преваходно на прилоге који допуњују већ до сада стечену слику о Стефановићевим доприносима у области музике. Поред текста доајена националне музикологије – проф. др Роксанде Пејовић (која нажалост није више међу нама, а којој је, како је истакнуто, Зборник посвећен!), и која је током свог вишедеценијског бављења историјом музичке критике и написа о музици, и раније, као и у овде објављеном прилогу, умесно истицала и документовала да је Павле Стефановић био, како

**СОЊА МАРИНКОВИЋ И ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ (УР.)**  
**О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА. ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ (1901–1985)**

стоји у наслову, „апологет модерне музике у Београду у другој половини XX века“ (108–121)<sup>2</sup>, реч је о групи текстова који у овом Зборнику по први пут прецизно и минуциозно истражују и осветљавају поједине фазе и аспекте ауторовог рада у пољу музике.

Ту је, најпре, прилог Ђорђа Малавразића „Високи модернизам у етеру: Павле Стефановић као слушалац и стваралац радио–емисија“ (60–78). Будући увек у сукобу са конзервативном уређивачком политиком, Стефановић се упорно, без остатка, непрекидно залагао за већу заступљеност савременог музичког стваралаштва на репертоару (60). Из ниске занимљивих Стефановићевих опсервација наведених у овом прилогу, посебно издвајам један, који се односи на Музиколошки институт САНУ. Текст је писан десет година по оснивању Института. Стефановић, наиме, критикује Институт због занемаривања потребе да се бави изграђивањем музичке естетике: „Стиче се утисак (...) да је то у најбољем случају архивска установа за сакупљање фолклорне музичко-историјске грађе“ (68).

Пођимо трагом ове Стефановићеве критичке ноте. У помоћ нам „прискаче“ Биљана Милановић која је, за потребе своје студије „Допринос Петра Коњовића конституисању и почецима рада Музиколошког института Српске академије наука и уметности“ (Милановић 2018: 15–48), минуциозно проучила сву доступну грађу у вези са историјатом Института из првих година његовог рада. На основу документације коју нам је колегиница Милановић љубазно доставила на увид, а која обухвата писмо Павла Стефановића упућено Петру Коњовићу од 15. децембра 1949. године, као и два записника са скупова Одељења ликовне и музичке уметности – од 21. децембра 1949. године и 25. марта 1950, закључује се да је, са подршком и на предлог Петра Коњовића – оснивача и првог директора Института, Павле Стефановић био најозбиљнији кандидат за хонорарног стручног сарадника, и то за област музичке естетике. Након расправе на првој седници Одељења, када је од Научног савета Института затражено да достави доказе о Стефановићевој музичкој „спреми“, Коњовићев предлог је на наредној седници, након дуже дискусије, поново враћен на разматрање Научном савету, уз напомену да ће своје издвојено мишљење Савету упутити академик Стеван Христић (Милановић 2018: 28; 31–32). Јасно је, дакле, да се управо Стеван Христић био супротставио Стефановићевом ангажовању, иза чега је, могуће је, првенствено стајало размимоилажење по идеолошким питањима, о чему у доступној грађи нема назнака.

Такође у контексту наведене Стефановићеве опаске из 1958. године, занимљиво је приметити да је већ од 1952. године у Институту био запослен Драгутин Гостушки, који се од самог почетка свог рада бавио питањима теорије и естетике музике, као што се већ током исте деценије био и афирмисао као музички критичар *Борбе*. На основу следа потоњих догађаја из историје Музиколошког института САНУ, могло би се закључити да су евентуалне несугласице из педесетих година у међувремену биле превазиђене, те да је Павле Стефановић био високо цењен и добродошао гост и у кругу институтских сарадника. О томе уверљиво говори и чињеница да је управо Драгутин Гостушки, иницијатор и

2 Видети такође: Пејовић 2006: 102–120

модератор радо посећених *Разговора о науци и уметности* (*Уџорничке академије*; 1974–1980), у другој сезони циклуса упутио позив управо Павлу Стефановићу да на овој интердисциплинарној научној трибини 6. маја 1975. године одржи предавање под насловом „Шта је музика“<sup>3</sup>.

У наставку прегледа текстова који се у зборнику *О укусима се расправља* односе на музику, поред прилога Милана Милојковића „Хроника односа друштва и музике – написи о музици Павла Стефановића у домаћим часописима (1950–1970)“ (148–163)<sup>4</sup>, издавајемо овде и студију „Написи Павла Стефановића у часопису *Музика*“ (179–191) Соње Маринковић, која се посветила Стефановићевим текстовима из политичко-идеолошки „осетљивих“ година после Другог светског рата објављеним у кратковечном часопису *Музика*.

Из перспективе историје, као и рецепције савременог музичког стваралаштва из друге половине шездесетих година, посебно драгоцен прилог представља исцрпна анализа транскрипата дискусија вођених од 1967. до 1969. године на трибини *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда, а чији је модератор Стефановић био. Срећом, ова документација у целини је сачувана, тако да је Ивана Медић, ауторка високо документованог прилога „Павле Стефановић и трибина *Музика данас / Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда“ (192–206), била у прилици да реконструише не само репрезентативну листу угледних Стефановићевих саговорника, учесника трибине (193), већ и да истакне естетичке ставове који су доминирали Стефановићевим погледима тог времена. Значајно је и овде указати на константу Стефановићевог естетичког избора, а то је инсистирање на *хуманиситичким* идејама, као и противљење херметичности и некомуникативности музике и уметности уопште.

Не само током читања ове студије, већ такорећи кроз све наративе у зборнику посвећене музици, јасно се кристалишу Стефановићеви естетички погледи, као и његови вредносни избори. У том погледу, ако би се веровало сентенци да је „време најбољи судија“, избори Павла Стефановића, макар када је реч о историји музичког стваралаштва на овим просторима, у потпуности одолевају протоку времена и, штавише, у много примера имају и антиципаторску вредност. Наведимо овде, само на пример, Стефановићево глорификовање дара и остварења Јосипа Славенског, као и, посебно – Љубице Марић, или – његово истанчано препознавање *суштински новој* у делима Енрика Јосифа и Душана Радића средином педесетих година, или, пак, истог тог својства у иновативним радовима младог Владана Радовановића на самом почетку исте деценије.

На страницама Зборника потврђује се да је Стефановићево критичарско перо могло бити веома изоштрено и силовито када је реч о аверзији коју је осећао

3 Видети позивна писма која је Гостушки упутио редовним гостима Трибине уочи и након предавања: Писмо бр. 28 – Београд, 30.4.1975; Писмо бр. 29 – Београд, 9.5.1975.

4 Милојковићев рад доноси и значајне прилоге, тематски груписане пописе Стефановићевих текстова: Прилог 1 – Списак чланака посвећених музичкој критици и публицистици; Прилог 2 – Списак чланака посвећених музиколошким и/или естетичким темама; Прилог 3 – Списак есеја; Прилог 4 – Списак текстова о осталим уметностима (156–162).

**СОЊА МАРИНКОВИЋ И ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ (УР.)**  
**О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА. ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ (1901–1985)**

према музици Карлахајнца Штокхаузена, али и да је, као промишљен мислилац, Стефановић био спреман да своје ставове у односу на авангардне појаве не апсолутизује, већ и да их накнадно ревидира, као што је то учинио након разговора са Џоном Кејџом на загребачком *Бијеналу*.

О живом и посвећеном Стефановићевом учешћу у музичком животу бивше Југославије посебно уверљиво говори прилог Ане Котевске, „Павле Стефановић и Југословенска музичка *џирибина* у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера“ (207–222), где се читалац – путем фрагментата до данас необјављене, самим тим и такоређи сасвим непознате преписке са Бранимиром Сакачем, може уверити у пасионираност Стефановићеве борбе за „нови звук“. И у ауторовом залагању за високо вредновање домета и промоцију представника тзв. „пољске школе“ данас налазимо само још једну потврду луцидности и дубине Стефановићевог истанчаног чула за иновативна дела чије стабилно место „класичних вредности“ „нове моде“ неће пољуљати. У истом тексту Ана Котевска педантно указује и на Стефановићеве тада „актуелне“ изборе међу југословенским композиторима; на тој листи фигурирају имена Приможа Рамовша, Ива Малеца, Зорана Христића, Бранимира Сакача, младе Даринке Симић, Винка Глобокара, Владана Радовановића, Александра Обрадовића... Објективно посматрано, и из данашње перспективе, реч је о својеврсном антологијском избору, што имена, што композиција!

Да је Павле Стефановић био естетичар изузетног сензибилета и отворености према новинама, потврдиће и студија којом је Зборник заокружен – прилог Весне Микић „Павле Стефановић и електронска музика: чекајући хуман(истичку) синтезу“ (235–242).

Нема, међутим, сумње да су две стваралачке поетике наилазиле на најтананије резонанце са духовним и естетичким бићем Павла Стефановића. Реч је, како смо то већ споменули, о „двоје истомишљеника, духовних сродника“ – Јосипу Славенском и Љубици Марић, са којим су писца везивале и снажне пријатељске споне. О томе сведочи не само богат избор драгоценог фотоматеријала у Зборнику, из приватне породичне колекције, о којој се брижно стара ћерка Ивана, већ и студија Мелите Милин „Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље новије и историје српске музике“ (223–234), где ауторка до танчина прати еволуцију Стефановићеве недвосмислене подршке стваралачкој поетици Љубице Марић из „нове фазе“ њеног стварања, почев од знаменитих *Песама њросџора* (из 1954). И овде ћемо препознати небројене доказе о ширини Стефановићевих космополитских хоризоната, суптилности доживљаја смисла постојања у „великом времену и простору бесконачности“, и – понајпре – о *хуманизму* као сврси уметничког, па и естетичарског постојања. Пишући о музици Љубице Марић, Павле Стефановић као да истовремено износи свој естетички *Credo*: „Вазда будни пратилац најновијих открића савремене физике, астрономије, козмонаутике и других посебних наука, Љубица Марић остварује својом музиком јединство архаичне грађе и модерне композиционе технике, филозофско-поетску слику вечитог тајанства Простора и Времена, генијалну уметничку визију односа људске свести према Вечности и Прозазности“ (229).



Мост којим се у случају укупног списатељског завештања Павла Стефановића превазилази *Пролазносћ*, са Зборником радова *О укусима се расиравља* већ је увелико постављен: колико изванредним, садржајним и иновативним ауторским прилозима, толико и, могуће је, још и значајнијим за будућа истраживања – до сада најкомплетнијим и најпрецизнијим пописом Стефановићевих објављених написа (243–291), за који капиталне заслуге припадају Јелени Јанковић-Бегуш. Унапред захваљујемо у име свих оних којима ће стазе будућих авантура кроз сложене меандре филозофског и естетичког духовног света Павла Стефановића бити неупоредиво лакше и проходније.

*Катјарина Томашевић*

#### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Милановић, Биљана (2018) „Допринос Петра Коњовића конституисању и почецима рада Музиколошког института Српске академије наука и уметности.“ *Музикологија* 25 (II/2018): 15–48.
- Пејовић, Роксанда (2006) *Комплексно посмајрање музике: Критичари, есејисти и естетичари. Павла Стефановић и Драгућин Госиушки*. Београд: Катедра за музикологију Факултета музичке уметности.

Музиколошко друштво Србије, Мишарска 12-14, Београд,  
e-mail: smusicologicalsociety@gmail.com, www.mds.org.rs

## **Конкурс за доделу Годишње награде „Стана Ђурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији**

Музиколошко друштво Србије позива своје чланове, академске институције и музичка удружења с територије Србије да до 15. септембра 2019. године доставе образложене предлоге за **Годишњу награду „Стана Ђурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији**. Награда се додељује за сваку од три категорије:

- а) једном аутору или групи аутора за оригиналан допринос српској музикологији: за музиколошку публикацију (студију или монографију) објављену у штампаном и/или електронском виду 2018. године;
- б) за укупан дугогодишњи допринос области српске музикологије;
- в) за резултате из области примењене музикологије (заштита српске музичке баштине, музиколошки прилози критичким издањима нотних и звучних записа, музиколошка обрада новооткривеног нотног или текстуалног рукописа и остале текстуалне заоставштине...) публиковане 2018. године.

За номинавање предлога за Награду у категоријама **а** и **в**, потребно је да предлагач достави:

- образложен предлог (номинацију) дужине максимално до 500 речи, који укључује и комплетне библиографске податке предложеног дела;
- електронски и штампани примерак предложеног дела.

За номинавање предлога за Награду у категорији **б**, потребно је да предлагач достави:

- образложен предлог (номинацију) дужине максимално до 1500 речи;
- целокупну библиографију кандидата.

Предлози се шаљу на званичну електронску адресу Музиколошког друштва Србије [smusicologicalsociety@gmail.com](mailto:smusicologicalsociety@gmail.com), као и на поштанску адресу: Музиколошко друштво Србије, Мишарска 12–14, 11000 Београд.

---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког  
института САНУ = Musicology : journal of the Insti-  
tute of Musicology SASA / главни и одговорни  
уредник = editor-in-chief Ивана Медих. - 2001, бр. 1-  
. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-  
(Београд : Skripta Internacional). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских  
језика. - Друго издање на другом медијуму:  
Музикологија (Online) = ISSN 2406-0976  
ISSN 1450-9814 = Музикологија  
COBISS.SR-ID 173918727

---