

Балаш Микуши (*Balázs Mikusi*)

„СТВОРЕНА ТРАДИЦИЈА“ ЗА „ИМАГИНАРНО ДРУШТВО“: МУШКИ ХОРОВИ У НЕМАЧКОЈ У 19. ВЕКУ*

ABSTRACT

While secular choral singing assumed great importance in the musical life of 19th-century Germany, the repertory it gave rise to is all but ignored in modern music history textbooks. No doubt, this omission is primarily due to the genre's strong political associations: many of the overtly nationalistic texts have inevitably seemed inappropriate for most post-1945 musicologists. By contrast, the late 19th century saw the rise of an impressive series of works on the topic, all of which drew inspiration from Otto Elben's pioneering *Der volkstümliche deutsche Männergesang: seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung* (1855; 2nd edition 1887). As Elben's subtitle to some extent foreshadowed, these authors sought to provide the genre with a history that would confirm its "national significance": the obvious convivial precedents are more or less ignored; on the other hand, possible connections to earlier "national" music are given great emphasis. Using excerpts from Benedict Widmann's *Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors in drei Vorlesungen dargestellt* (1884) as illustration, I propose to read these "myths of origin" in the light of modernist analyses of nationalism. Benedict Anderson's interpretation of the nation as an "imagined community" sheds light on the steadily rising popularity of the *Gesangvereine* in mid-19th-century Germany, while Eric Hobsbawm's work illuminates how the creation of a consistently elevated and "authentically German" prehistory proved useful in legitimizing an essentially "invented tradition."

Key words: "imagined community", "invented tradition", *Männergesangvereine*, music historiography, nationalism, *Volk*, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, Otto Elben, Benedikt Widmann

Упркос чињеници да је мушко хорско певање имало јединствену културолошку и политичку улогу у Немачкој у 19. веку, његова историја и репертоар готово су сасвим запостављени у музиколошким написима. Ова појава није изненађујућа: традиционално усмерење дисциплине подразумевало је (и

* Краћа верзија овог текста изложена је на симпозијуму *Musical Culture and Memory* у Београду, 13. априла 2006.

претпостављало) пре свега естетичку апстрактност инструменталних форми – такозване „апсолутне музике“ – не вокалне жанрове, посебно не оне с очигледном политичком функцијом. А мушко хорско певање било је највећа жртва ове интелектуалне климе, с обзиром на то да је немачки национализам – чији је важан носилац оно несумњиво постало током 19. века – био значајно (чак и ретроспективно) дискредитован због нацизма и, генерално, постао осетљива тема после Другог светског рата. Услед релативног недостатка нове литературе, заинтересовани читалац још увек је принуђен да користи оне монографије које су биле посвећене овом жанру док је био актуелан, од *Der volkstümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung* Ота Елбена (Otto Elben) из 1855. године¹ до првих деценија 20. века. Није потребно рећи да су наративи у наведеним публикацијама били обележени незанемарљивом обазривошћу: писати историју још увек присутног културолошког феномена по правилу је више усмерено на легитимизацију (или дискредитовање) самог феномена него на „објективни преглед“ историјских чињеница. Тако ћу у даљем току овог рада предложити читање ових текстова као докумената који могу открити ауторцепцију покрета мушког хорског певаштва; мој циљ није да прецизно укажем на (бројне) чињеничне грешке, већ да скицирам велики наратив који су аутори назначили, као и да разумем однос тог наратива према „друштвеном и националном значењу“ жанра. Чинећи то, указаћу на два основна концепта који су се показали као изузетно корисни у проучавању национализма уопште, а то су „имагинарно друштво“ и „створена традиција“.

Први термин је кованица Бенедикта Андерсона (Benedict Anderson) из студије *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, публиковане први пут 1983.² Како аутор објашњава у уводу, нација се може дефинисати као „замишљена политичка заједница – замишљена и као природно ограничена и као суверена“.³ Реч „друштво/ заједница“ (community) готово да и не захтева тумачење, мада Андерсон наглашава да она за њега значи „дубоко, општезаједничко другарство“. У вези с ограниченошћу и сувереношћу, прво означава да све нације имају „одређене (мада променљиве) границе, иза којих су друге нације“, док је друго резултат чињенице да је „концепт (нације) утемељен у доба када су просветитељство и револуција уништавале легитимитет божанског поретка хијерархијског династичког света“. Ипак, кључна реч у Андерсоновој дефиницији јесте „замишљено“: нација је „замишљена због тога што чланови чак и најмање нације

¹ Tübingen Laupp, 1855. Друго, ревидирано издање публиковано је под називом *Der volkstümliche deutsche Männergesang: Geschichte und Stellung im Leben der Nation*, Tübingen Laupp, 1887; такође доступно у рукопису Wolfenbüttel, Mösele, 1991.

² Имао сам приступа ревидираном и проширеном издању: Philippines, Anvil Publishing, Inc., 2003.

³ Исто, 6.

никада неће знати већину својих сународника, неће их срести, чак ни бити с њима у контакту, иако у умовима сваког појединца живи слика њихове заједнице“. Замишљање нације, међутим, није обавезно исто што и *продуковање* нечег нереалног: „Заправо, све заједнице веће од првобитних села у којима је могућ лични контакт (а можда чак и оне), јесу замишљене. Заједнице су јединствене, не због своје лажности/искрености, већ због начина на који су замишљене“.

Други корисни термин увео је Ерик Хобсбаум (Eric Hobsbawm), случајно такође 1983. године, у предговору за збирку текстова *The Invention of Tradition*, коју је уредио заједно с Теренсом Рејнцером (Terence Ranger).⁴ Како Хобсбаум сматра, „традиције“ које јесу (или се тврди да јесу) старе, често су сасвим новог порекла и понекад створене“. ⁵ Да ли „традиција“ јесте „створена“ у дословном смислу (свесном конструкцијом и институционализацијом) или је њено рађање било више спонтано (али ипак у кратком и одређеном, датираним периоду) за њега је од мањег значаја; кључно питање је – како нова традиција функционише када је једном утврђена: „’Створена традиција’ треба да значи низ пракси, уобичајено вођених отворено или прећутно прихваћеним правилима, ритуалног или симболичког карактера, што захтева утврђивање извесних вредности и норми понашања непрекидним понављањем, што аутоматски указује на континуитет с прошлoшћу. Заправо, када је то могуће, они су уобичајено усмерени на покушаје утврђивања континуитета са одговарајућом историјском прошлoшћу“.

Очигледно је да су концепти Андерсона и Хобсбаума до извесне мере комплементарни. „Створена традиција“ може да омогући члановима „замишљеног друштва“ заједничка културална искуства – уз то и неопходно осећање емоционалне и интелектуалне заједнице – чак и ако се они никада лично не сретну. Поред тога, „аутоматски указујући на континуитет с прошлoшћу“, она оснажује везу са давно умрлим члановима исте заједнице и, проширујући се, наговештава чак да ће та ритуална пракса постојати и у будућности (свакако заједно са заједницом самом). Имајући све то на уму, сада се можемо вратити главној теми, историографији мушког хорског певања у 19. веку и истражити је као средство за формирање „створене традиције“ за „имагинарно друштво“.

Услед просторног ограничења немогуће је овде изложити преглед релевантне литературе у целини. Због тога ћу изабрати један карактеристичан пример, *Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors in drei Vorlesungen dargestellt* Бенедикта Видмана (Benedikt Widmann).⁶ Како поднаслов потврђује, ово дело је настало као низ од три јавна предавања из 1884, по позиву организације за помоћ деци сиромашних школских учитеља Wilhelm-August-

⁴ Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

⁵ Исто, 1.

⁶ Leipzig, Merseburger, 1884.

Stiftung из Франкфурта на Мајни. Инспирација је потекла из *Geschichte der Musik* Аугуста Вилхелма Амброза (August Wilhelm Ambros); његова идеја о „историјским“ концертима – „који ће за пријатеље музике постати оно што су галерије слика за пријатеље сликарства“⁷ – нагнала је Видмана да напише историју музике за мушки хор са звучним илустрацијама, како их је изводио хор Франкфуртског савеза учитеља. С обзиром на прилику, Видманов рад није био намењен професионалној публици и свакако се не може у потпуности сматрати научним доприносом историографији мушких хорова. Међутим, управо ова тенденција ка популаризацији, која доприноси да се његова интерпретација чини карактеристичнијом за „примљено знање“ из тог периода, а његов покушај да укључи хорски жанр у контекст читаве историје музике омогућава јединствен увид у размишљање у жељеном правцу – или заиста грандиозно конструисање мита – које је било везано за активност мушких хорова током друге половине 19. столећа.

У свом уводном предавању Видман је прво истражио античке корене мушког хорског певања. Упркос томе што је признао да је ова извођачка пракса у 19. столећу била нова форма, он је инсистирао на томе да „ако занемаримо вишегласје песама, мушки хор се може сматрати старим колико и вокална музика сама“ (стр. 6).⁸ Поткрепљујући ову тврдњу, Видман цитира Тацита, који је описао како су немачки ратници „испуњавали долине и брда раздраганим певањем или дивљом буком ноћ пред битку“ (стр. 7). Прихватање хришћанства, међутим, донело је даљи напредак увођењем појања, а Немци су посебно брзо прихватили ову нову инспирацију: Карло Велики је помогао ширењу грегоријанског репертоара у унутрашњости Немачке, Ст. Гален се ускоро развио у једну од најбољих певачких школа тог времена и (према Видмановом мишљењу) Ноткер је утемељио *Liedform* у својим секвенцама. Касније се „грегоријанско појање разрађеније трансформисало у *Minnesang* и *Meistersang*“ (стр. 8–9). Уопште, *Minnesänger* су добили релативно мало пажње; Видман чак бележи, унеколико негодујући (заиста јесте изненађујуће) да је „*Minnesang* преузео место народне песме на дворовима“ (стр. 10). *Meistersänger* су, чини се, за њега значајнији, посебно пошто су последња четири члана удружења у Улму била активна до 1839, стварајући тако јасну хронолошку везу с „правим“ мушким хорским певањем. Видманов главни циљ, међутим јесте да ову тенденцију истакне пре свега другог.

„Размишљање нас је постепено одвело од виших простора дворског и витешког света наниже, ка занатлијама и људима из нижих класа. Међутим, ми видимо само опадање старе уметности; сада желимо да пратимо рађање нове, улазећи више у ове ниже класе. Јер, истинска народна песма је потекла од њих. У 15. и 16. веку она се поново појавила“ (стр. 13).

⁷ Књ. 1, Breslau, Leuckart, 1862, X.

⁸ У циљу уштеде простора, број страница из Видманове књиге, из које су преузети цитати, даги су у заградама у главном тексту.

Ово је кључни обрт, с обзиром на то да стварање и преношење народне песме представља (бар за Видмана) парадигму непознату „високој“ уметничкој музици:

„Оно што појединац осећа излива се у тренутку настанка песме; други је певају у складу с њим, можда такође мењајући оно што им не одговара. Касније велико ширење народне песме одвија се захваљујући њеној необичној природи, по којој се суштински разликује од уметничке песме. У својим предавањима о немачкој књижевности из 1864, преминули професор Крајценах (Creizenach) захтевао је од праве народне песме концизну форму, брзе прелазе и певљивост. Овим карактеристикама би се могле додати и наивност и објективност“ (стр. 14).

Поменуто наивност такође карактерише извођење ових мелодија јер „народ ретко пева метрички прецизно; пре се сасвим препушта моћи својих осећања“ (стр. 16). Али, ова карактеристика новијих извођења донекле је нетачна; златно доба у којем су ове мелодије настале заувек је прошло, не постоји више наивни народ који би могао да ствара с таквом спонтаношћу. Ипак, „онај чији слух још увек није сасвим искварен“ (стр. 18) може да ужива у овим мелодијама чак и данас.

У оквиру ове оптимистичке тврдње свакако је иронично што Видман узима пример из *Lochaimer Liederbuch-a*, „хармонизован у једноставним трозвучима“ (стр. 20); очигледно, не усуђује се да очекује да било који појединац из његове публике има довољно неискварен слух да би уживао у непраћеној народној песми. Да би донекле оправдао овај парадокс, Видман ипак напомиње да се хармонија није развила из контрапункта високоуметничке музике, већ је „пре добила пуну самосталност као дете народне песме“ (стр. 25). У том смислу вишегласје је природни изданак саме мелодије – није зачуђујуће да чак „сасвим необразован *Naturmensch*, несвестан симфонијског сагласја, покушава да пева и компоује басовску линију народне песме“ (стр. 26). У том светлу, чини се логичним да врхунац развоја народне песме у 15. и 16. веку коинцидира с врхунцем контрапункта како то овај Амбровов цитат и указује:

„Обрада свежих, живих народних мелодија уз вештачки контрапункт имала је необично велики утицај на овај други. То је унело *volkstümliches* елемент неконтролисане животне снаге, део народног живота у ова дела, која су иначе могла да остану само примери беживотне калкулације. Тако се чак и контрапункт овог периода развио из чврстог темеља; то је било, као у поезији, сликању и архитектури тог времена, суштински *национално*: дошло је из народа и било осмишљено за народ. Разумљиво, контрапунктске деонице (ове) живе мелодије биле су такође разматране у духу основне мелодије, често као њене имитације. Да су и врхунски уметници креирали теме исто тако слободно, они би без икакве сумње стајали пред народом као *странци*, али поменути начин народ је препознао у овим делима као своје сопствено власништво, које је Уметност позајмила од њега да би му га вратила обогаћеног, оплеменењог и отвореног за виши духовни живот. Грегоријанско

појање и народна песма имали су сигурне вође и они су спасили Уметност од опасности да постане бесциљна и неутемељена“ (стр. 25).⁹

Златно доба контрапункта догодило се пре свега у Холандији, која је (како Видман каже) донекле заслужила водећу улогу у историји музике захваљујући „часном моралу, свежој животној снази, мушкој компетенцији и солидном образовању“ народа (стр. 27). Световна музика Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso), „пуна темперамента и снажног хумора“, типична је за овај период, а композитор је био и мајстор у „обradi једноставног мотива народне мелодије на контрапунктски веома занимљив начин“ (стр. 28). Већ око 1500. године, међутим, неколико немачких композитора такође се појавило на сцени, стварајући „готово небројиву количину вишегласних немачких песама, заиста немачких по карактеру, и њихове задивљујуће обраде могле су да се упоређују с најбољим примерима холандских аутора“ (стр. 30). Водећи мајстор међу њима био је Ханс Лео Хаслер (Hans Leo Hassler): његова дела су задржала дух народне песме, али истовремено тежила ка концизнијој форми, као и финијој интерпретацији текста. Закључујући ово поглавље, Видман хвали Палестринин „анђеоски“ стил, мада не крије да су његове праве симпатије на страни Ласове музике, која „достиче дубље, тамније звуке; развија енергичнију снагу, (и) изражава највећу живост“ (стр. 36).

Пре него што се посветим Видмановом другом поглављу, размотрићу оно што је речено у првом. Тврдећи да је немачки мушки хорски покрет у суштини феномен карактеристичан за 19. век, читава историја пре 1600. године једва да се може сматрати релевантним претечом. Међутим, како бележи Хобсбаум, многе створене традиције „биле су до те мере ненајављене да је чак и историјски континуитет морао бити замишљен, на пример стварањем античке прошлости изван актуелног историјског континуитета“.¹⁰ За Видмана, ова готово митска прошлост у потпуности је зависна од три важна елемента: било која врста народне песме, било шта „немачко“ и било која музика коју су певали искључиво мушкарци сматра се претечом *Männergesangvereine*-а 19. века. С обзиром на то да се народна песма сматра „наивном“ и „спонтаном“, низови стилова и жанрова које аутор делимично даје, добијају јасно сврсисходан печат: рађање народне песме (а с њом и рађање народа самог) резултат је несвесног развоја, а кулминација овог процеса – очигледно неизбежног циља историје – достигнута је тек у 19. столећу (узгред, очигледно хегеловска идеја). Ако је тако, композитори који испуњавају уметничку музику духом народне песме прави су покретачи историје – а претходни текст као да сугерише да је све то само игром случаја немачко или бар фламанско. (Андерсон би свакако приметио да је заједница између немачких ратника које је описао Тацит и немачких грађана из 19. века под знаком питања, али Видману се чинило да је та веза очигледна). Тако Ласо, рођен у Холандији али

⁹ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, књ. 2, Breslau, Leuckart, 1864, 286.

¹⁰ Hobsbawm, 7 (види напомену 4).

врхунац каријере остварио у Минхену, заправо симболизује историјску промену акцента и, у овом светлу, Видманов одушевљени опис просперитетне Холандије оправдано може да се чита и као наговештај касније Немачке. Заиста, Немачка је могла постати рај за музику чак и раније, „али слободан, срећан живот који повезује белгијске градове није постојао; већ у то време сепаратизам је био присутан у Немачкој као проклетство“ (стр. 29). Намера је јасна: да би били у стању да испуне своју мисију у историји музике, Немци су прво морало да утемеље своју сопствену уједињену империју.

Али, не треба ићи толико унапред. У другом поглављу говори се (као што показује наслов) о „развоју новије уметничке песме у 17. и 18. веку“, с посебним нагласком на мадригал. Није изненађујуће што је за Видмана овај нови жанр само друго поље у коме су присутни фолклористички елементи: текстови су „често 'ниски' и недорађени“, док музика показује „изражајну разумљивост“, делимично због тога што су „мотиви компоновани слободно или позајмљени из народних песама“ (стр. 41). Заправо, неколико Гастолдијевих изузетно популарних комада представљају врсту прото-lieda, хомофону и у „кратким мелодијским фразама, већ јасно подељену на прву и другу реченицу у периоду“, стварајући тако „транспарентну периодичну структуру“ (стр. 43).

Године око 1600. несумњиво носе крупну промену и аутор читаво 17. столеће чита као мању епизоду у историји музике; као у сваком типично прелазном периоду, у њему нема великих мајстора, али се утврђују нове форме. Најзначајнија од њих свакако је опера, која, међутим, улази у дубоку кризу од средине 18. века: „принчеви су захтевали само италијанске мелодије и трилере“, „све је било одређено тренутним задовољством; правила, основни принципи, закони, пали су у заборав као мирна, унутарња радост; били су важни само запањеност и задивљеност“ (стр. 50). Али онда се „појавио Немац Јохан [sic!] Кристоф фон Глук (Johann Christoph von Gluck)“ и спасао оперу од (подједнако штетних) италијанских и аристократских утицаја, па чак увео и мушки хор у оперски жанр. Инспирисани овом новином, неколико млађих великана (Моцарт /Mozart/ у опери *Чаробна фрула* или Бетовен /Beethoven/ у *Фиделију*) „усавршили су своје опере“ (стр. 51) користећи сличне мушке хорове. Заправо, Видман се ретроспективно пита како је Хендл (Händel) (који је био зналац у спајању „неисцрпне креативне вештине и једноставне фолклористичке разумљивости“ [стр. 54]) уопште могао без таквих хорова.

Када је реч о мушким квартетима, независним од опере, прве је публиковао Михаел Хајдн (Michael Haydn), чији су хорови без инструменталне пратње остали узорни по својој „свежој, чулно узбудљивој атмосфери оживљеној топлим животним пулсевима“ (стр. 56). Дела Леонарда фон Кала (Leonhard von Call) такође су „пријатна, лака, безбрижна и фолклористичка“ (стр. 57). Међутим, композицијама оба ствараоца недостају „истински поет-

ски стихови који нуде задовољство“ (стр. 58), што их је сачувало за 19. век да испуне хајдновско обећање. За Видмана, ово је само још један пример одвијања историје непрелажењем јасних граница, већ пре кретањем кроз „кругове чије се граничне области преклапају. [...] Виши круг не искључује нижи, већ га укључује, исто као што лишће не искључује стабло и корен из којег је израсло“ (стр. 59–60). Ово биолошко поређење представља откриће: народна песма се овде схвата као врста семена, засађеног рано, у средњем веку, и од тада се само поставља питање стрпљења и могућности препознавања његовог постепеног раста, а потом и пуног цвата у 19. веку. Последњи степен у овој еволуцији, међутим, доноси испуњење не само на „биолошком“, већ и на уметничком нивоу, с обзиром на то да „сада и више уметничка форма постаје неопходна за *Lieder* народа, а из те потребе настаје *volkstümliches Lied*“ и „стоји између праве народне песме и уметничке песме“; „она има заокружену, целовиту форму уметничке песме, док универзалност, доступност и разумљивост садржаја потиче од народне песме“ (стр. 60–61).

Завршне странице другог поглавља посвећене су истраживању берлинске школе лида, а ова школа је дала допринос у стварању нове, најплеменитије форме народне песме. У трећем поглављу трага се за поменутих правцем током 19. века, када су вишегласни мушки хорови постали самостални жанр. Кључна фигура је Швајцарац Ханс Георг Негели (Hans Georg Nägeli), аутор прве теорије о мушким хоровима осмишљене уз помоћ „метода органског – мушког и карактеристичног – мушки снажног за механички чин певања, као и за естетски учинак вокалне уметности“ (стр. 71). Да бисмо били сигурни, Целтеров (Zelter) берлински *Liedertafel* (основан 1808–1809) незнатно је старији од Негелијевог ширишког мушког хора; ипак, Целтерова иницијатива остала је ограничена само на „аристократски“ малобројне креативне појединце, док Негелијева јесте више „демократски“ модел успешно раширеног хорског покрета кроз земље немачког говорног подручја. Ипак, кључна трансформација појавила се у Немачкој, где су, „у тужно време деградације племићи тешили једни друге певањем [...] и били узбуђени због устанка против непријатеља домовине“ (стр. 75). Тако је у циклусу *Лири* и *мач* Карла Марије фон Вебера (Carl Maria von Weber) (на текстове песника-мученика Теодора Кернера /Theodor Körner/) „немачки народ нашао завршни тон [*Ausklang*] богатог, необичног осећања за које до тада није било одговарајуће речи“ и сада „осећање Немачке и Веберових песама постају незамисливи једно без другог“ (стр. 78–79). Насупрот овом снажном стилу, многе новије композиције тежиле су „сентименталној сладуњавости и претераном афектирању“; од овог штетног правца може се одбранити само повратком на праву основу жанра, на „непресушни извор заувек свежег живота, природне, здраве снаге народне песме“ (стр. 83). И не само да је мушки хор условљен народном песмом, већ и обрнуто, јер се:

„народна песма преобратила у уметничку форму управо у немачком мушком квартету. И заиста, немачка народна песма се једва може за-

мислити другачије него у форми мушког квартета. Овај феномен је јединствен у читавој историји уметности. Ту лежи кључ овог чуда и изгубљеног утицаја четворогласног мушког певања, који је оживео у наше време“ (стр. 84).

Овом тврдњом (или пре – изјавом љубави) Видман аргументовано лошира дугоочекивани завршетак историје музике. Чак и раније, он је наговештавао да је „у 19. веку музика уопште, укључујући и певање, као и мушки хор, дошла до савршенства у којем уживамо данас“ (стр. 9); сада је постало јасно да је ова тачка суштински апотеоза народној песми, која је временом нашла своје право место у ансамблу од четири мушка гласа. У овом светлу, мушки хорски покрет – упркос новијем пореклу – постао је легитимни наследник музичке историје дуге више од хиљаду година. Пре него „стварање“, он претендује да буде „кулминација“ традиције старе као *Volk* сам. Питање да ли је тај *Volk* специфично немачки, остаје отворено; чини се подједнако могућим да је историјска мисија Немаца била да устану у име свих других народа, доводећи народну песму до њене највише уметничке форме.

Остатак Видманове књиге делимично је фрустрирајући: достижући дуго жељени циљ, његов наратив као да се распада. Помињање оних композитора и научника који су много учинили за популаризацију народне песме (као Фридрих Зилхер /Friedrich Silcher/, Лудвиг Ерк /Ludwig Erk/ или Магнус Беме /Magnus Böhme/) још увек је логичан наставак, али последње странице не пружају читаоцу много више од листе имена музичких стваралаца, с напоменом после сваког имена и вредновањем њиховог појединачног значаја. У оцени овог значаја, међутим, аутор се суочава с нерешивим парадоксом: композитори који су били посвећени писању мушких квартета нису и они који су одредили историју музике (бар како су то сматрали савременици). Чињеница да име Бернхард Клајн (Bernhard Klein) може инспирисати екстатички есеј о радовима генија била би много више изненађујућа данас него током 1880-их, али тражити имена Конрадина Кројцера (Konradin Kreutzer), Фридриха Шнајдера (Friedrich Schneider) и Хајнриха Маршнера (Heinrich Marschner), (аутора који су дали значајан допринос овом жанру) с једне, и имена Шуберта (Schubert), Шумана (Schumann) и Менделсона (Mendelssohn), (а они су написали мали број мушких хорова), са друге стране, указује на чињеницу да је овај жанр (без доказа сматран за кулминацију историје музике) у најбољем случају био од секундарног значаја за највеће композиторе датог периода. Појава „композитора будућности“, Листа (Liszt) и Вагнера (Wagner) на првом месту, само је погоршала ствари: главни ток музике био је одређен, чини се, компоновањем за мушки хор, али се то показало узалудним.

Овај слом Видмановог наратива само показује колико је његов приступ неодговарајући. Као што наслов књиге овог аутора говори, његов циљ је био да представи „уметничко-историјски развој“ мушког хора, али успон *Singverein* покрета донео је још једну перспективу; од тада, значај овог жанра могао је у мањој мери лежати у његовом доприносу „историји уметности“

у односу на значај за „социјалну историју“. Упркос томе што Видман не узима у обзир овај аспект у свом разматрању, он свакако препознаје парадигматични значај самог хорског певања. У овом контексту, начин на који он описује драмску функцију оперских хорова вредан је помена:

„Основна идеја хорског певања уопште израз је преовлађујућег осећања неколико појединаца или много њих, који нису само сматрани способнима да усагласе своја осећања и музичко изражавање овог склада, већ су заиста били у истом расположењу. Да ли је у реалности – када темперамент, разлике у образовању, приватна интересовања итд. имају веома различит утицај на расположење – савршен склад достижан за већи број појединаца; даље, да ли је начин на који је ово расположење изражено потпуно исти, није сигурно. Међутим, док нас музика као уметност уздиже над обичном стварношћу и преноси у идеални свет, где је све савршено, овај склад стања појединих умова не може се сматрати суштинским за хорско певање у било којим околностима реалног живота.

[...] Сваки глас хармоничне мреже изражава заједничко осећање истим речима, мада, са музичке тачке гледишта, својом посебном мелодијом; овај склад постоји само у хармонији и ритму. Тако је свако појединачно слично биће инкорпорирано у један исти, заједнички глас. И сви индивидуални гласови, као тоталитет појединачних сродних бића, формирају такоређи појединачне особе, које могу бити подстакнуте истим осећањем, које, међутим, музички изражавају у складу са својом специфичношћу. [...] Чињеница да се форма више разликује од осећања појединачних гласова је разумљива; утолико се сваки глас слободније и независније појављује у хармоничној мрежи као специфичан“ (стр. 53–54).

Ове речи, у свој својој апстрактности, јасно показују да је хор савршено способан за моделирање сложене социјалне групе. У случају опере, идентитет ове групе очигледно је одређен садржајем: у Глуковој опери *Iphigénie en Tauride* срећемо варваре Ските, у Моцартовој *Чаробној фрули* Сарасрове свештенике, у Бетовеновом *Фиделију* затворенике. Али, за кога је осмишљен мушки хор 19. века? Сећајући се Видманове тезе да се „народна песма преобратила у уметничку форму управо у немачком мушком квартету“, одговор је сасвим очигледан: за њега је немачки *Volk* онај чије „индивидуалне гласове, као тоталитет појединачних сродних бића, обликују појединачне особе“, а сви су „оживљени истим осећањем“ – љубављу према отаџбини. Ово је заиста нови аспект мушког хора који се јавља у 19. веку, аспект детаљног испитивања, које је, чини се, суштинско за писање историје жанра овог периода. Како је Филип Спита (Philipp Spitta) забележио када је критиковао оне који су веровали у сличности између *Männergesangvereine*-а и ранијих певачких група: „Ниједан од њихових [наших наследника] лоших песника није размишљао о певању Домовини и Слободи. Али одузмите ове идеје од наших мушких хорова и видите шта им је остало“.¹¹

С обзиром на то да се Видман не позива детаљније на овај „социјално-историјски“ аспект, на крају бих се осврнуо на монографију Ота Елбена. Као

¹¹ Philipp Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Gebrüder Paetel, 1894, 306.

што сам помену у уводу, прво издање овог веома утицајног дела било је издато 1855. под насловом *Der volkstümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung*, а ревидирано и значајно проширено друго издање појавило се под именом *Der volkstümliche deutsche Männergesang: Geschichte und Stellung im Leben der Nation 1887*, најмање три године после штампања Видманове књиге. Као што оба наслова показују, Елбен се посебно бавио „социјалним и националним значајем“ жанра и његовом „позицијом [Stellung] у животу нације“, те нам његово дело пружа изузетно бројне информације о „замишљеном друштву“ коме је хорски покрет био намењен.

Друго издање се састоји од девет „књига“: прва је посвећена предисторији жанра „Из старих времена“ (оригинална верзија првог издања очигледно је служила и као модел за Видманову књигу); од друге до седме детаљно је истражена историја мушких хорова 19. века; осма је преглед уобичајеног репертоара (који је тако сасвим одвојен од историјског разматрања), док се у последњој, деветој, даје лични епилог „После три генерације“. У строго историјским деловима аутор је тежио да представи веома детаљну листу институција повезаних с овим жанром: у другој књизи се говори о Целтеровом Liedertafel-у и Негелијевом ширишком мушком хору, заједно са знатним утицајем на појаву других група у Немачкој и Швајцарској. У трећој књизи се описује запањујуће ширење Негелијевих идеја од штутгартског Liederkrantz-а до каснијих извора широм Немачке, Белгије, Холандије и Аустрије. Посебан нагласак је стављен на револуционарне године 1848–1849, као и на неке Liederfeste, које су омогућиле ближе контакте између различитих група.

Хронолошки преглед се завршава у четвртој књизи, у којој Елбен теоретски разматра читав описани развој. Он прво истражује – како потврђује и наслов првог поглавља – „Народну песму као средство националног образовања [Volksbildung]“. Сматра да се појавио несрећан јаз између Уметности и Народа (или, како је то касније редефинисао, између Уметности и Живота самог; стр. 47–48), који је могао да испуни само мушки хорски покрет. Поред тога, *Männergesang* је могло да испуни још један јаз, настао између Народа и Религије; прво, зато што се њиме подржавало „неговање уметности певања народне песме“, а друго, могло је и донекле да замени старе службене форме религиозне праксе:

„Ако у просторима вечног дома Божјег мушки хор од хиљаду гласова пева Бетовенову узвишену песму 'Небеса славе вечну славу' или химну Бернхарда Клајна или Франца Шуберта, а масивни звук дубоко жамори стварајући застрашујући утисак – зар то није служба Божја која усклађује срца слушалаца у верску оданост? Религија и Музика су блиско повезане, постоји духовна веза између две области“ (стр. 149).

Друго поглавље Елбен посвећује теми „Социјални значај немачког *Männergesang*-а“, које описује као „значајно средство наше социјалне еволуције“

(стр. 152). Он с одобравањем наводи говор Карла Пфафа (Karl Pfaff) одржан на првој немачкој певачкој слави 1827. године: „Бесмислене класне препреке пале су пред снагом песме; читав хор формира породицу уједињену у усклађености, радости и ентузијазму“ (стр. 153). Међутим, још интригантније су речи из једне здравице из 1845. године, које је изрекао Вигерс фон Реденсбург (Wiggers von Redensburg), описујући како хор уједињује певаче из свих крајева Немачке: „Само се поједини међусобно познају; међутим, они се осећају узвишено јер у овом тренутку заједничко осећање и једна иста мисао оживљавају и прожимају груди свих, а то ствара снажну духовну везу између њих“ (стр. 153).

У том смислу, како тврди Елбен, „*Sängerfeste* се изједначава са *Volksfeste*“: певачи су способни да репрезентују читав народ, у складу с претпостављеним пореклом мушког хорског певања народне песме. Да би се избегли било какви неспоразуми, он нас чак уверава да су ове свечаности „дошле до нас посредством обичаја из средњег века“, мада признаје да „живот народа тежи ка новим формама у којима може изразити своју радост“ (стр. 154). Ова трансформација је посебно очигледна у односу на *persons fêtes*:

„На место једне особе ступају многи, обузети истом идејом; групе, масе, *Volk*. Разнолике везе теже уједињењу, појединачна особа се јавља као члан друштва. Тако наше *Volksfeste* не могу више да славе победу појединца, то би било сувише безначајно за друштво; уместо тога, оне славе победу уједињених снага, победу идеје“ (стр. 154).

Најзад, у трећем поглављу разматра се „Национално усмерење немачког *Männergesang-a*“. Главна Елбенова идеја јесте да народна песма уједињује све Немце снажније него што би било која религија могла јер „најузвишенија осећања која она слави нису условљена вероисповешћу; протестанти и католици могу да проповедају Лепо, Узвишено, Свето тоновима Хендла и Моцарта“ (стр. 157). „Пословници политичких партија сасвим су страни народној песми“ (стр. 158); уместо тога, „певачка друштва подразумевају утешну функцију у најплеменитијем смислу речи, решавањем разлика у мишљењу у јединствено, узвишеније“. У том смислу „немачко – национално усмерење [...] као нит прожима читаву историју мушког хора“ (стр.160).

Елбенов опис до те мере је експлицитан да се осећам готово непријатно да га разрађујем. Мада он дели своје размишљање на три поглавља, суштински непрестано говори једно исто. Покрет мушког хора заправо одређује сваки аспект живота у Немачкој у 19. веку: у погледу религије, репертоар представља врсту екуменства чије је богослужење прихватљиво за сваког Немца; у погледу друштвене интеракције, ствара велику породицу свих људи који у њему учествују и, у националном погледу, редукује сваког појединца на најмањег заједничког означитеља, на његову припадност немачком народу.

У том светлу, Андерсоново запажање „замишљеног друштва“ подједнако је применљиво на саму немачку нацију, као и на њену практичну манифе-

стацију, мушки хор. Као што смо видели, хор такође уједињује изванредан број појединаца, који могу бити различити у неколико аспеката, али још увек спремни да уједине своје идентитете у свеукупну хармонију. Класне препреке су овде превладане, као и у идеализованом народу – тако хорско певање функционише и као модел, и као врста претече уједињења Немаца. А захтев за проширењем чини се да је откривен у самом покрету: није случајно Елбен маштао о „хору од хиљаду гласова“, као и да његово размишљање о модерној историји жанра одражава континуирано ширење и раст, од раних покушаја Целтера и Негелија до оснивања немачког *Sängerbund 1862*, па чак и касније. Нема сумње: када се бројна певачка друштва сретну на великој *Sängerfeste*, то нису само певачи који су се ујединили у сублимном складу изводећи монументалне хорове, већ су то све земље немачког говорног подручја из којих су певачи допутовали и које представљају (ова веза постаје још очигледнија у Елбеновој петој књизи, која носи назив „Немачко јединство – у песми“). „Замишљено друштво“, које су Негели и његови истомишљеници још увек могли заиста само да „замишљају“, на неки начин се „остварује“ током дужег времена: прво ширењем сличних група у свим земљама немачког говорног подручја, касније њиховим постепеним уједињавањем посредством све униформнијег репертоара, потом оснивањем форума личних сусрета у форми велике *Liederfeste* и, најзад, официјелним уједињењем поменутих група у Свенемачки певачки савез. У Елбеновом наративу није наглашено да је овај процес „уједињења у песми“ био комплементаран оном у политици: стварање Немачке империје 1871. не обележава јасан прелом за њега, а читава осма књига посвећена је оним групама које су остале ван овог политичког круга: *Männergesangvereine* у Мађарској, Трансилванији, Швајцарској, као и у Енглеској, Француској, Северној Америци.

Разматрани наратив указује на то да је, према Елбеновом мишљењу, дугожељено „замишљено друштво“ уједињене немачке нације једва могло бити остварено без мушке хорске традиције. Ако је тако, није необично да, шта год да је недостајало у непотврђено дугој историји ове традиције, морало бити испуњено стварањем њених политички мотивисаних хроничара. Као што сам показао, идеја о било којој врсти континуитета од *Männergesangvereine*-а и немачке националне прошлости великим делом је фиктивна – не само због тога што је континуитет „немачкости“ (*Germanness*) под знаком питања (као што би Тацитови немачки ратници имали мало тога заједничког са *Biedermeier* грађанима), већ и зато што претече мушког вишегласног певања, како га је означавао Видман, нису могле имати релевантног утицаја на форму из 19. века; да не помињемо да је читава идеја о народу – а са њим и о народној песми – била јасно новијег порекла. Поред тога, „замишљена традиција“ мушких певачких друштава била је недуго потом спојена са другом (подједнако новом) „замишљеном традицијом“ *Liederfeste*, која је – упркос Елбеновом очајничком доказивању њиховог средњовековног порекла – имала

релевантне претече само у Швајцарској, а на свим другим местима била уведена свесним напорима. Тако се „имагинација“ и „стварање“ преплићу кроз историју немачког мушког хора, једне више од спонтане воље, друге свесније манипулације чињеницама. У том смислу није парадокс, већ пре речита таутологија, да је немачки мушки хорски покрет био основан као „створена традиција“ у циљу легитимизације суштински „замишљене заједнице“.

SUMMARY

While secular choral singing assumed great importance in the musical life of 19th-century Germany, the repertory it gave rise to is all but ignored in modern music history textbooks. No doubt, this omission is primarily due to the genre's strong political associations: many of the overtly nationalistic texts have inevitably seemed inappropriate for most post-1945 musicologists. By contrast, the late 19th century saw the rise of an impressive series of works on the topic, all of which drew inspiration from Otto Elben's pioneering *Der volkstümliche deutsche Männergesang: seine Geschichte, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung* (1855; 2nd edition 1887). As Elben's subtitle to some extent foreshadowed, these authors sought to provide the genre with a history that would confirm its "national significance" for the contemporaries as well: the obvious convivial precedents (the ubiquitous drinking-songs) are more or less ignored; on the other hand, possible connections to earlier "national" musics (like the *Minnesang*, or even the Teutonic bardic songs as described by Tacit) are given great emphasis.

Rather than providing the reader with a wealth of diverse quotations from different authors, I offer a fairly detailed account of a single volume, Benedict Widmann's *Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors in drei Vorlesungen dargestellt* (1884). This book strives to incorporate the history of the genre into a whole-scale music historical panorama, and – being authored by a Frankfurt schoolmaster, not a music historian – it provides an excellent insight into the most wide-spread myths that surrounded the male choral movement at the time. Instead of scrupulously disproving each of Widmann's tendentious statements, I propose to read the whole "myth of origin" he presents in the light of modernist analyses of nationalism. Benedict Anderson's interpretation of the nation as an "imagined community" sheds light on the steadily rising popularity of the *Gesangsvereine* in mid-19th-century Germany, while Eric Hobsbawm's work illuminates how the creation of a consistently elevated and "authentically German" prehistory proved useful in legitimizing an essentially "invented tradition".