

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
KATEDRA ZA MUZIKOLOGIJU

GLASOVI SVETA DETINJSTVA I/ILI SEĆANJA U
SIMFONIJSKOM STVARALAŠTVU GUSTAVA MALERA

– DOKTORSKA DISERTACIJA –

KANDIDAT:
Anja Lazarević

MENTOR:
dr Tijana Popović Mladenović
vanr. prof.

Beograd, 2016.

SADRŽAJ

| | |
|--|-----|
| I UVODNA REČ | 5 |
| II | |
| II.1. PITANJE <i>GLASA</i> | 12 |
| Dosadašnje razumevanje <i>glasa</i> | 13 |
| Pojam <i>glasa</i> u Malerovom opusu | 15 |
| Malerov kompozitorski <i>glas</i> | 18 |
| II.2. BAHTINOV <i>GLAS</i> | 24 |
| Značaj Bahtinove teorije za tumačenje Malerovih simfonija | 24 |
| Bahtinovi pojmovi važni za promišljanje <i>glasa</i> | 26 |
| Maler i Dostojevski | 30 |
| Roman Dostojevskog – Malerova simfonija? | 37 |
| III MALEROV SIMFONIJSKI UNIVERZUM | 44 |
| Svetovi Malerovog simfonijskog univerzuma | 44 |
| Malerov simfonijski univerzum između XIX i XX veka | 49 |
| Maler, modernizam i bečki <i>Fin de siècle</i> | 63 |
| 4. <i>Fin de siècle</i> i nostalgija | 71 |
| IV SVET DETINJSTVA I SEĆANJA | 76 |
| 1. Svet Malerovog detinjstva | 76 |
| 2. Svet sećanja | 87 |
| 3. <i>Dečakov čudesni rog</i> i Malerova tetralogija | 96 |
| V | |
| V.1. <i>DRAGI BATO</i> – PRVA SIMFONIJA..... | 106 |
| Posmrtni marš | 107 |
| Beskrajno proleće – prvi stav | 125 |
| Jihlavski ländler? – drugi stav | 131 |
| Dostizanje raja – četvrti stav | 132 |
| V.2 DRUGA SIMFONIJA | 136 |
| <i>Todtenfeier</i> za detinjstvo – prvi stav | 138 |
| <i>Andante</i> – davno zaboravljena sreća | 142 |
| <i>Scherzo</i> | 143 |

| | |
|--|-----|
| V.3 ŠTA MI DEJE GOVORI – TREĆA SIMFONIJA | 149 |
| <i>Šta mi govore životinje u šumi</i> – treći stav | 154 |
| <i>Šta mi govore anđeli</i> – peti stav | 160 |
| V.4 DEČIJI GLASOVI ČETVRTE SIMFONIJE | 166 |
| Bezbrizno detinjstvo? – prvi stav | 171 |
| Drugi stav i <i>déjà vu</i> | 177 |
| Treći stav – osmeh Malerove majke | 180 |
| <i>Nebeski život</i> – četvrti stav | 184 |
| V.5 PETA SIMFONIJA | 190 |
| Prvi deo | 192 |
| Drugi deo – <i>Scherzo</i> | 196 |
| Treći deo | 198 |
| V.6 ŠESTA SIMFONIJA | 203 |
| Glas „muzičke kutije“ – prvi stav | 206 |
| <i>Andante</i> | 209 |
| <i>Scherzo</i> | 212 |
| V.7 SEDMA SIMFONIJA | 217 |
| Dve Noćne muzike | 221 |
| Senoviti <i>Scherzo</i> | 224 |
| V.8 OSMA SIMFONIJA | 226 |
| V.9 MALEROVO ZBOGOM – DEVETA SIMFONIJA | 233 |
| <i>Andante</i> | 236 |
| Rustični ples – drugi stav | 240 |
| <i>Finalno zbogom</i> | 242 |
| V.10 NEDOVRŠENA DESETA SIMFONIJA | 245 |
| ZAVRŠNA REČ | 250 |
| Prilog | 253 |
| Literatura | 270 |

Tako je teško napisati kratak esej o Maleru. Knjiga bi svakako uspela – kao što ste rekli, knjiga je uvek jednostavnija – ali ja ne znam kako bih stao kada bih jednom počeo. Ne mogu da organizujem materijal i ne vidim kako da ga ograničim.

Ipak, definitivno se nadam da ću uspeti da je napišem. I možda ćete tada, biti tako ljubazni da je prihvatite.

Arnold Šenberg (Arnold Schoenberg)¹

¹ Iz Šenbergovog pisma Karlu Krausu (Karl Kraus), čuvenom austrijskom piscu, esejisti i novinaru, leta 1911. godine. Kraus je naime, Šenberga zamolilo da napiše esej o Maleru (Gustav Mahler), nakon njegove smrti, maja iste godine, želeći da ga objavi u svom magazinu *Baklja (Die Fackel)*. Vidi u: Joseph Auner, *A Schoenberg Reader – Documents of a Life*, New Haven & London, Yale University Press, 2003, 97.

I

UVODNA REČ

U doktorskoj disertaciji *Glasovi sveta detinjstva i/ili sećanja u simfonijskom stvaralaštvu Gustava Malera* biće razmatran ‘svet’ detinjstva i/ili sećanja, odnosno, ‘glasovi’ koji referiraju na taj svet, u deset Malerovih (1860-1911) simfonija. Odabir navedene teme rezultat je višegodišnjeg interesovanja za simfonijsko stvaralaštvo Gustava Malera, njegovu poetiku, kao i za bečki *fin de siècle*, okruženje i istorijski trenutak u kome je ovaj kompozitor živeo i stvarao.

Tema detinjstva i/ili prošlosti postoji kao konstanta u celokupnom Malerovom stvaralaštvu – i u simfonijama i u ciklusima pesama. Međutim, u simfonijskom stvaralaštvu ovu tematiku možemo kontinuirano i, moglo bi se reći, najduže pratiti. Ovo se ne odnosi samo na praćenje iz dela u delo, već vrlo često iz stava u stav istog simfonijskog ostvarenja, te su iz tog razloga za temu rada, u ovom smislu, upravo i izabrane Malerove simfonije. S tim u vezi, trebalo bi istaći da Malerov simfonijski *univerzum* čine mnogobrojni, raznovrsni i samosvojni simfonijski ‘svetovi’.² Ipak, svet detinjstva i/ili sećanja ističe se kao posebno važan i značajan. Ujedno, ovaj svet je i vrlo kompleksan. On sobom nosi i topose nevinosti, bajkovitosti, snova, fantazije, nostalgije, pastoralnosti, ali i preteće topose straha i smrti. Upravo u ovome se i ogleda kompleksnost muzičkog ispoljavanja sveta detinjstva i sećanja kod Malera – on u sebi ujedinjuje sve navedene topose, od kojih je svaki ponaosob na specifičan način vrlo prisutan u Malerovoj muzici da može biti posmatran kao zaseban svet.

U studijama koje za temu imaju Malerova simfonijska dela, problematika sveta sećanja i dečijeg sveta često je pominjana ali, iako se njen značaj uočava i potencira, čini se da joj nije ukazana dovoljna pažnja u smislu njenog produbljenijeg i opsežnijeg razmatranja i razrađivanja. Izgleda da je literaturu koja se fokusirano, višestrano i sistematski bavi analizom ovog sveta (u vezi sa, na primer, određenom grupom dela) izuzetno teško naći, odnosno, sudeći po dosadašnjim saznanjima, takva analiza nije sprovedena u dostupnim bibliografskim jedinicama.

Mogući pristupi stvaralaštvu Gustava Malera raznovrsni su na onaj način na koji su to i tumačenja njegove muzike i njegove poetike. Ova teza predviđa interdisciplinarni pristup i tumačenje Malerovih simfonijskih dela iz vizure ‘glasova’ sveta detinjstva i sećanja koji se u

² Termin simfonijski ‘svetovi’ i ‘univerzum’ koristim u skladu sa samim Malerovim promišljanjima i poimanjem sopstvenih simfonija. O ovim, zapravo Malerovim terminima, biće reči u daljem toku studije.

njima obznanjuju, a kroz prizmu Malerovog života (kako javnog, tako i privatnog) i njegovih poetičkih stavova. „Slučaj Maler upućuje na jednu od najkomplikovanijih mreža kontradiktornih muzičkih, estetičkih i dokumentarnih dokaza, ali i dezinformacija koje nas mogu odvesti do različitih zaključaka”.³ Da bi se razumelo zašto je to tako, dovoljno je navesti samo neke od kontradiktornosti kada je u pitanju ovaj kompozitor. Sa jedne strane svrstavan je među poslednje ‘velike’ romantičare (termin ‘veliki’ se zapravo odnosi na najznačajniju tradiciju simfonijske muzike – nemačku) a sa druge, među prve koji su iskoračili u muzički modernizam XX veka; jedni ga smatraju suštinskim Jevrejinom iako je krajem XIX veka zvanično primio katoličanstvo, dok drugi smatraju da judaizam nije igrao zaista značajnu ulogu u kompozitorovom životu i stvaralaštvu; u nekim studijama je okarakterisan kao tragična figura istorije muzike u drugima kao čovek nepresušne energije koji je prkosio svim nedaćama. Zato je i literatura o Maleru, naročito do osamdesetih godina XX veka, često podeljena: na onu romantičarski obojenu i na njenu suprotnost – literaturu koja teži objektivnosti, mada u toj težnji neretko previda važnost Malerovog života i njegovih romantičarskih korena (neka od najznačajnijih svedočanstava o Maleru ostavila je u vidu memoara njegova supruga Alma Maler /Alma Mahler/, pa ipak istinitost njenih tvrdnji često se, opravdano, dovodi u pitanje). Realnost je, pretpostavimo, negde između. Veliko je pitanje da li mi kao istraživači možemo doći do jednoznačnih odgovora, i da li je uopšte potrebno da za njima tragamo. Ono što možemo, jeste da što realnije sagledamo Malerovo stvaralaštvo kao i sve ono što je na njega uticalo. U takvom sagledavanju teme ove disertacije Malerov život, kao jedno od podjednako intrigantnih pitanja vezanih za Malera kao kompozitora i čoveka, njegovi koreni, detinjstvo, mladost i sećanja igraju značajnu ulogu. Ovaj *locus classicus* gotovo celokupne dosadašnje literature o Malerovom stvaralaštvu (izuzimajući biografije) ovde će biti u stalnom fokusu i u funkciji tumačenja Malerovih kompozitorskih rešenja i poetičkih stavova u konkretnim stavovima simfonijskih dela.

U tom kontekstu, pored analize onih simfonija i njihovih stavova u kojima se prepoznaju i prožimaju raznovrsni i višeznačni aspekti i elementi sveta detinjstva i sećanja, a koja će biti sprovedena između ostalog, i na osnovu kritičkog sagledavanja postojećih uvida i iz njih proizašlih zaključaka prezentovanih u dosadašnjoj literaturi, posebna pažnja će direktno biti usmerena na Malerove lične spise. Zapravo, posebna važnost biće data kompozitorovoj privatnoj prepisci kao izvoru u kome se neposredno, znači neisposredovano raznim, moguće i ideološki

³ Jeremy Barham (ur.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 38.

fabrikovanim i ‘konfabuliranim’ zaključcima, takođe mogu iščitavati elementi Malerove muzičke poetike. Razlog tome svakako jeste i kompozitorova tvrdnja da je njegov život jednak njegovoj muzici i *vice versa*. Između ostalog, Maler je tvrdio i: „[...] Kako god, jednu stvar sam, već video! Publika koja me ne zna lično, ili bilo šta o *mojoj muzici*, uvek će ne početku jednostavno biti obuzeta iznenađenjem...”.⁴ Kako Maler u javnosti, osim nekoliko tekstova o operi, nije objavljivao ništa sem svojih kompozicija, ovde se pre svega misli na njegovu ličnu prepisku koju je vodio sa članovima svoje porodice, prijateljima, kolegama i suprugom Almom Maler. Dosta toga je do danas publikovano⁵ (iako se zna da su mnoga pisma nepovratno izgubljena), te ove publikacije, pored partitura njegove muzike, predstavljaju pravu riznicu za izučavanje Malerovog ličnog sveta, njegovih razmišljanja o muzici, savremenicima, životu i, na neki način, tvore Malerovu svojevrsnu autobiografiju.⁶

S tim u vezi, moglo bi se reći da je tokom celog svog života Maler uvek iznova „oblikovao” muzičke materijale koje je poznavao iz sopstvenog detinjstva – njegove takozvane ‘gradivne blokove’ (‘building blocks’) – u nove muzičke strukture. Dakle, ono što je predmet rada, a što se može pratiti u simfonijama koje su nastajale tokom tri decenije Malerovog života, jesu odgovori na pitanja: Šta sve jesu ti materijali iz detinjstva u kompozitorovoj muzici? Zašto i kako je Maler „ugrađivao” te ‘gradivne blokove’ u svoje simfonije? Koja značenja imaju njegova muzička sećanja? Da li su i, ako jesu, na koji način ta sećanja, onda kada se iznova javljaju u novom simfonijskom delu ili muzičkom kontekstu, promenjena? Šta nam sve „govore” glasovi Malerovog sveta detinjstva i sećanja u celokupnom simfonijskom opusu?

⁴ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, *Mahler – His Life, Work and World*, London, Thames & Hudson, 2012, 102. Jedan od svega nekoliko tekstova koje je Maler objavio, pored svojih kompozicija, jeste tekst o operi kao drami – podstaknut Vagnerovim (Richard Wagner) spisom *Opera i drama*, i o operi *Hugenoti (Les Huguenots)* Đakoma Majerbera (Giacomo Meyerbeer) u *Pešter Lojdu (Pester Lloyd)* 30. novembra 1889. godine. Na ovaj podatak naišla sam jedino u knjizi Kurta Blaukopfa i Herte Blaukopf (str. 84). Neobično je što se ovaj podatak, ako ne samo u navedenoj publikaciji, svakako veoma retko spominje s obzirom na to da se za opšte mesto uzima to da Maler nije pisao niti o svojim delima, niti kritike tuđih kompozicija.

⁵ Neke od objavljenih knjiga prepiske su: Herta Blaukopf (ur.), *Gustav Mahler/Richard Strauss: Correspondence his Wife*, London, Faber and Faber, 2005; Stephen McClatchie (ur.), *Mahler Family Letters*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

⁶ Alma Maler Verfel je sa svojim trećim suprugom, austrijskim piscem Francom Verfelom (Franz Werfel) i ćerkom Anom (Anna Mahler), 1938. godine morala da napusti Beč zbog pripajanja Austrije nacističkoj Nemačkoj. Veći deo Malerove prepiske ostao je u biblioteci na drugom spratu njene kuće u Beču. Alma je sa porodicom na kraju našla dom u Sjedinjenim Američkim Državama gde je i preminula 1964. godine. Krajem Drugog svetskog rata na njenu kuću u Beču pala je bomba i zauvek uništila deo Malerove prepiske koja je u njoj ostala. Prema: Stephen McClatchie, „The Gustav Mahler – Alfred Rosé Collection at the University of Western Ontario“, *Notes*, Vol. 52, No. 2, 1995, 385.

Svet detinjstva i/ili sećanja predstavljan je na različite načine, to jest, putem specifičnih kompoziciono-tehničkih sredstava i postupaka kroz opus od deset postojećih Malerovih simfonija (Deseta simfonija je ostala nedovršena). Kompozitorov odnos prema ovoj tematici vremenom se menjao, u skladu sa njegovim umetničkim, filozofskim i ličnim preokupacijama, pa iz tog razloga možemo sagledati određene promene i kroz njegovu kompozitorsku praksu.

Cilj ovog istraživanja je da pokaže da glasovi sveta detinjstva i sećanja u Malerovim simfonijama nisu samo kontinuirano prisutni i moglo bi se reći, sveprožimajući, već da su jedna od njihovih najvažnijih odlika. Svakako, to ne znači da prisutnost ovog sveta postoji u svakom stavu svake pojedinačne simfonije. Referiranje na pomenuti svet i njegove glasove negde je eksplicitno (na primer, poput trećeg stava Prve, petog stava Treće, četvrtog stava Devete simfonije) a negde veoma suptilno sprovedeno (kao što je to slučaj sa, na primer, drugim stavom Šeste⁷ ili drugim stavom Sedme simfonije).

Argumentovano iznalaženje mogućnosti za drugačije sagledavanje pojedinačnih dela, ali i celokupnog Malerovog simfonijskog opusa iz projektovane vizure još jedan je cilj ove disertacije. To je naročito važno ako uzmemo u obzir jednu od osobenosti Malerovog muzičkog mišljenja, samim tim, i njegove kompozitorske prakse – da pojedini kompozicioni proizvode određeno preznačenje, to jest, sobom nose i *drugo* značenje, odnosno Malerovu unutrašnju stvarnost, što zahteva sagledavanje i iz nešto drugačije perspektive.

U stvaralaštvu Gustava Malera ne možemo govoriti o standardnoj ili standardizovanoj programnosti tipičnoj za novonemačku školu XIX veka. Za razumevanje i tumačenje njegovih kompozicija, bar u kontekstu teme ovog rada, kao mnogo precizniji pristup čini se praćenje, detektovanje, analiziranje glasova i svetova koji se uvek iznova javljaju u muzičkom toku kompozitorovih simfonijskih ostvarenja, kao i, potom, njihovo postavljanje u širi kontekst.

Osnovna istraživanja koja je bilo potrebno sprovesti, odvijala su se na nekoliko ravni. Na prvom mestu, bilo je potrebno upoznavanje sa biografskim podacima vezanim za Malera i ličnosti koje su u njegovom životu imale značajnu ulogu. Pored uvida u veliki broj napisa koji se

⁷ Misli se na stav *Andante* Šeste simfonije. Ističem ovo zbog toga što je dugo postojao određeni nesporazum u vezi sa rasporedom dva unutrašnja stava pomenute simfonije: stavova *Andante* i *Scherzo*.

bave biografijom Gustava Malera,⁸ inspirativno je bilo pažljivo čitanje Malerove prepiske iz koje se profiliraju kako njegovi stavovi o radu, umetnosti, životu, tako i stavovi osoba koje su mu bile bliske i koje su svoja sećanja, nakon Malerove smrti, pretočile i u knjige (poput Bruna Valtera ili Alme Maler).⁹ Jedan od najvećih izazova u proćavanju biografije, a potom i znaćaja odrećenih situacija i dogaćaja iz Malerovog života na njegovo stvaralaštvo, bio je upoznavanje sa relevantnim i manje relevantnim izvorima (poput knjige Alme Maler za koju se sada sa sigurnošću moće tvrditi da nije uvek najpouzdaniji izvor informacija), njihovo porećenje i dolaćenje do taćnih (ili bar preciznijih) podataka. Ovakvu situaciju u literaturi koja je vezana za kompozitorovu biografiju dodatno usloćnjavaju ćlanci i napisi u kojima se autori, radi analize dela, biografskim podacima bave sporadićno, ponekad i ne proveravajući validnost podataka. Upravo zbog takvih situacija, Majkl Kenedi u svojoj poznatoj knjizi o Maleru daje jedno dobro zapaćanje i na neki naćin – upozorenje svima onima koji su se opredelili za bavljenje stvaralaštvom ovog kompozitora: „Pretendovati da ona (Malerova muzika) postoji samo u pojmovima muzićkih postupaka znaćilo bi gubljenje jednog ćinioca na koji nas sam Maler eksplicitno upućuje, zahtevajući da on svakako bude uzet u obzir. Svaka od njegovih simfonija je produćetak njegove lićnosti, jedno istraćivanje njega samog, i u njegovom slućaju, kao i u Berliozovom, nije mogućno – u stvari je i pogrećno – odvajati muziku od života njenog kompozitora kako bi ona bila izdvojena aktivnost.“¹⁰

Istraćivanje bećkog perioda *fin de sićcle* i općtih karakteristika tog istorijskog vremena u Austriji (pa i Evropi generalno), kao i ispitivanje uticaja ovog doba na život i rad samog Malera, bio je sledeći logićan korak. Sa time se blisko povezuju i uvidi u istoriju rastućeg antisemitizma u Austriji (odnosno Austro-ugarskom carstvu) krajem XIX veka i istovremeno, uvidi u istoriju Jevreja u toj zemlji, jer je Maler, kao što je poznato, poticao iz jevrejske porodice. S obzirom na razlićite neprijatne dogaćaje i doživljaje koje je zbog svog porekla Maler imao tokom svog profesionalnog i privatnog života, pokazalo se potrebnim proućiti i politićko-društvene relacije i prilike. Sve pomenute osobenosti i dešavanja s kraja XIX veka u Beću, ostavili su trag na

⁸ Neke od najpoznatijih biografskih knjiga vezanih za Malera su: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, London, Victor Gollancz Ltd, 1976; Henry-Louis de la Grange, *Vienna. The Years of Challenge 1897-1904*, New York, Oxford University Press, 1995; Henry-Louis de la Grange, *Vienna. Triumph and Disillusion 1904-1907*, New York, Oxford University Press, 1999; Stuart Feder, *A Life in Crisis*, New Haven & London, Yale University Press, 2004; Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, *Mahler – His Life, Work and World*, London, Thames & Hudson, 2012.

⁹ Bruno Walter, *Gustav Mahler*, London, Kegan Paul, 1937; Alma Mahler, *Gustav Mahler – Memories and Letters*, New York, The Viking Press, 1946.

¹⁰ Michael Kennedy, *Mahler*, London, J. M. Dent and Sons Ltd, 1974, 145.

Malerove simfonijske ‘svetove’ o kojima je reč, dok su ‘glasovi’ vezani za njih nekada glasniji a nekada gotovo nečujni.

U bavljenju stvaralaštvom Gustava Malera, bez obzira na to sa koje teorijske platforme se polazi, značajno je upoznati se sa filozofskim krugovima i pojedincima (filozofima, piscima, umetnicima) koji su svojim idejama i delima u velikoj meri uticali na Malera, od njegovih mladih dana na bečkom konzervatorijumu pa sve do poslednjih dana života. U tu grupu svakako se svrstavaju Zigfrid Lipiner (Siegfried Lipiner), Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche), Artur Šopenhauer (Arthur Schopenhauer), umetnici bečke secesije, kao i kružok mladih intelektualaca Beča koji su delovali pod nazivom *Pernerstorfer kružok*.

Takođe, da bi se na pravi način pristupilo simfonijskom stvaralaštvu ovog kompozitora, bilo je potrebno proučiti njegov odnos prema nemačkoj simfonijskoj tradiciji (samim tim i prema stvaralaštvu Ludviga van Betovena /Ludwig van Beethoven/) i prema dvema strujama koje su se istovremeno borile za njeno očuvanje – tradicionalistima i pripadnicima novonemačke škole.

Kao što Džulijan Džonson ističe u svojoj veoma inspirativnoj knjizi *Mahler's Voices – Expression and Irony in the Songs and Symphonies*: „Malerova muzika sama po sebi predstavlja način govora/iskaza/ispovedi”.¹¹ Međutim, Malerov kompozitorski glas kojim nam se obraća, predstavlja zapravo skup različitih (vrsta) ‘glasova’: kulturalnih, modernističkih, orkestarskih, literarnih, ironičnih, pozajmljenih...¹² Uz svaki od ovih glasova javljaju se i oni *drugi* – koji konstruišu specifične svetove, odnosno, koji su za njih karakteristični. Dakle, svet detinjstva i/ili sećanja biće analiziran i putem specifičnih ‘glasova’ koji učestvuju u pojavnostima ovog sveta i koji ga zapravo i određuju. Pod glasom se ovde metaforički, kako to posmatra i Džonson, podrazumevaju načini i vidovi na koje nam se delo, odnosno kompozitor obraća kroz delo.

Tako su, može se reći, Malerovi simfonijski svetovi konstruisani od glasova. Glasove drugačije možemo nazvati i markerima simfonijskih svetova, gestovima reprezentacija, kodovima. Pominjane „konstruktivne” glasove, u kontekstu sveta detinjstva i sećanja, možemo svrstati u nekoliko osnovnih kategorija, a to su: ‘dečiji’ glasovi, ‘nostalgični’ glasovi, ‘eho’ glasovi, ‘odsutni’ glasovi (traumatizovani glasovi – oni koji same sebe ne mogu da izraze),¹³ glasovi

¹¹ Julian Johnson, *Mahler's Voices – Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 3.

¹² Ovo su samo neke od kategorija glasova koje Džonson razmatra. Uporedi sa: isto.

¹³ U određenom smislu ovi glasovi se mogu uporediti sa onima koje Karolin Abate u operi naziva *ne(ot)pevanim glasovima*. Vidi: Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

smrti/žalosti. I u ovom slučaju, kao uostalom i uvek kada je u pitanju Malerova muzika, analiza dela zavisi i od mogućeg paralelnog čitanja nečeg *drugog* od samog dela. To *drugo* može biti drugo umetničko delo (vizuelno, literarno), drugo Malerovo delo ili, pak, njegov život.

Za moje promišljanje teme ovog rada, veoma je važna i teorija Mihaila Bahtina o *glasovima* i *polifoniji glasova* kojima se uopšteno, autor obraća kroz delo a koju je Bahtin izneo u svojoj poznatoj teorijskoj studiji *Problemi poetike Dostojevskog*.¹⁴ Teorija koju je Bahtin razvio na osnovu proučavanja dela Dostojevskog, biće, u onim delovima u kojima je to moguće, primenjena na Malerove simfonije i njihove glasove. Po Bahtinovom mišljenju, svaki glas je zaseban i govori za sebe; zajedno pak, ti glasovi mogu da tvore „polifoniju”, odnosno ‘svetove’ u slučaju Malerovog simfonijskog stvaralaštva. Još jedan razlog za uključivanje Bahtinove teorije u ovaj rad jeste i njegova definicija i promišljanje pojma *karnevaleskosti* i *groteske* u umetnosti u knjizi *Rable i njegov svet*,¹⁵ kao i u već pomenutoj studiji o Dostojevskom. Dva poslednje navedena pojma vrlo su zastupljena u pisanju o Malerovoj muzici, a određeni primeri Malerove groteske, ironije i karnevaleskosti vezani su upravo za svet detinjstva (možda najočigledniji primer nalazimo u trećem stavu Prve simfonije u kome procesija sahrane zapravo postaje spektakl).

Predloženi interdisciplinarni muzikološki pristup omogućiće širok spektar uvida u složenu, a u pojedinim segmentima još uvek nedovoljno istraženu problematiku Malerovih simfonija, njihovih svetova i glasova. Teze i zaključci koji će biti izneti mogu predstavljati jedan novi, mogući pogled na riznicu značenja kompozitorovog stvaralaštva. Takođe, ovaj rad mogao bi ukazati i na široko polje novih tema za istraživanje naznačene problematike.

¹⁴ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

¹⁵ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

II

II.1. PITANJE GLASA

„Bez obzira na to kako klasifikujete ili komentarišete muziku, istorijski, sociološki, estetički, tehnički, uvek će postojati nešto što je (pre)ostalo, propust, nešto neizgovoreno što samo sebe određuje/označava: glas.”

Rolan Bart¹⁶

Pojam *glasa* predstavlja jedan od veoma važnih, i istovremeno, veoma komplikovanih pojmova u teorijama umetnosti i književnosti. Osim prvobitne definicije koja označava pre svega ljudski govor ili pevanje, postoji čitav spektar simboličkih značenja, za nas mnogo važnijih. Fenomen *glasa/glasova* u umetničkom delu odnosi se na ono što nam (se kroz) to delo poručuje/govori, bez obzira na to da li, na primer, u slučaju muzike – delo ima poznate vanmuzičke reference. Kroz književnost, pisac nam se direktno obraća, govori. To isto čini i kompozitor, samo nešto drugačijim jezikom. Bez potrebe za zalaženjem u raspravu o širokom problemu muzike kao jezika, fokusiraćemo se na pojam *glasa* u umetničkom/muzičkom delu.¹⁷ Detektovanje pojedinačnih glasova dela, a zatim njihovo spajanje radi sagledavanja celokupne slike (poput slagalice), muzici je možda (uz književnost), najsojstveniji pristup delu jer sam pojam dolazi iz muzike. U muzičkoj umetnosti on može da označava ljudski glas – vokal (horski glas), ili da referira na individualnu liniju muzičkog toka (prvenstveno polifonog). „U stilističkom smislu (pojam) upućuje na glas kompozitora koji daje identitet stilu kompozitora i razlikuje ga od ostalih. I u muzičkom delu, glas se, prvenstveno, ostvaruje kroz fizički/realan zvuk. Kao i pisac, kompozitor pronalazi glas u smislu pronalaženja njegovog ili njenog osobenog stila”¹⁸ (osobene kompozitorske prakse). U muzičkom delu, glas se, u bilo kom navedenom smislu, svakako ostvaruje kroz fizički/realan zvuk.

Međutim, nije stvaralaštvo svakog kompozitora u istoj meri pogodno za ovakvu vrstu analize. Jedan od najboljih primera opusa koji su bogati glasovima jeste opus Gustava Malera.

¹⁶ Roland Barthes, „Music, Voice, Language“, u: *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art and Representation*, New York, Hill and Wang, 1985, 278-285.

¹⁷ Kako će pojam (metaforičkog) *glasa* detaljno biti objašnjen ali i stalno korišćen, u daljem tekstu neće se posebno obeležavati (italikom ili navodnicima).

¹⁸ Julian Johnson, nav. delo, 5.

Ideja glasa zapravo je vitalna ideja svake Malerove simfonije, slobodno možemo reći i – svih njegovih kompozicija.

Dosadašnje razumevanje glasa

U skladu sa promenama koje je muzikologija kao nauka prolazila osamdesetih i devedestih godina XX veka (bilo da te promene nazivamo *nova muzikologija* ili jednostavno novim razvojnim putem ove nauke) stručna literatura o stvaralaštvu i životu Gustava Malera od tog perioda bivala je značajno bogatija iz godine u godinu. U poslednje dve i po decenije ne samo da se o ovom kompozitoru znatno više i češće pisalo, već su te studije pokrenule i razjasnile mnoga pitanja koja izlaze iz okvira tradicionalne muzikologije, a bez kojih potpunije razumevanje Malerovog dela ne bi bilo moguće.

U ovu noviju grupu napisa spadaju i oni u kojima se autori dotiču ili pak, aktivno bave pitanjem glasa kod Malera. Glasom se, u slučaju Malerovog stvaralaštva (ali i u slučajevima mnogih drugih kompozitora), u osnovi, možemo baviti na dva načina: 1) kao zvukom (zvučnom senzacijom), odnosno ljudskim glasom u vokalno-instrumentalnim delima ili simfonijama u koje je kompozitor inkorporirao glas i 2) kao metaforičkim glasom (glasom kompozitora koji se javlja kroz delo, glasom određenog poetičkog sveta i tome slično). Za ovu studiju važan je drugi navedeni način bavljenja pitanjem glasa. Ipak, treba naznačiti da je sveukupno pitanje glasa, odnosno glasova u Malerovom stvaralaštvu vrlo delikatno i ponekad krajnje komplikovano. Čak i onda kada se bavimo isključivo ljudskim glasom i zvučnom idejom glasa, slojevitost tog pitanja se brzo uoči, kao i njegova, vrlo često, neraskidiva povezanost sa metaforičkim glasom. Slojevitost koju uočavamo zapravo je sastavni deo ličnosti Gustava Malera, samim tim i njegovih dela i kao rezultat toga – svake teme vezane za njegov opus.

Krajnje kompleksnom pitanju glasa, različiti muzikolozi pristupali su sa različitih pozicija. Najčešće, metaforički glas biva spominjan bez dubljeg zalaženja u to šta on zapravo predstavlja i na koji način se „oglašava”. O njemu se piše kao o podrazumevanoj činjenici. Ali, da li je zaista tako? Ukoliko i pretpostavimo da je svaki čitalac stručne muzikološke literature upoznat sa osnovama onoga što uopšteno metaforički glas jeste, ostaje potreba za objašnjenjem veoma specifične uloge glasa/glasova u Malerovim kompozicijama. Ovo objašnjenje, bar u najosnovnijim crtama, deficitarno je u većini napisa o Maleru u kojoj se glas tretira kao

metafora, simbol, označitelj, referiranje na *nešto* (gde *nešto* može biti određeni topos – na primer – prošlost, popularna melodija, druga kompozicij i tome slično), čak i kada su u pitanju izuzetne i retke studije poput Monelove knjige semiotičkih eseja *The Sense of Music* u kojoj je esej „Mahler and Gustav” posvećen upravo Malerovom kompozitorskom glasu i glasovima njegovih kompozicija.¹⁹

Ipak, postoje dve izuzetno važne studije koje se bave samom idejom glasa kod Malera. Prva (hronološki) je knjiga Karolin Abate *Unsung Voices* – nezaobilazna svima koji se pitanjem glasa u muzici bave na bilo koji način, a pre svega njeno poglavlje „Mahler’s Deafness: Opera and the Scene of Narration in *Todtenfeier*”. U ovom poglavlju, autorka se bavi glasom kroz prizmu narativnosti Malerove muzike, preispitujući na taj način i poznatu Adornovu (Theodor Adorno) postavku teorije o narativnosti u muzici ovog kompozitora.²⁰ Druga, i istovremeno najbitnija do sada, objavljena o ovoj problematici jeste knjiga Džulijana Džonsona *Mahler’s Voices*²¹ čiji je značaj za ovaj rad veliki u smislu načina razmišljanja o i pristupa ovoj temi.

O narativnosti u Malerovom stvaralaštvu pisano je na različite načine u vezi sa različitim kompozicijama. Autori su često imali drugačija polazna stanovišta, a kao što se da primetiti iz spiska nekih od najvažnijih publikacija o narativnosti Malerovih kompozicija, ova tema je, nakon Adorna, reaktuelizovana tek početkom devedesetih godina prošlog veka.²² Adorno je pisanje o narativnosti Malerove muzike započeo praveći paralele između muzičke forme i romana kao književne forme. Način posmatranja, pa i pisanja o narativnosti se svakako izmenio, samom

¹⁹ Raymond Monelle, *The Sense of Music – Semiotic Essays*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 1997, 170-195.

²⁰ Misli se na knjigu Teodora Adorna *Mahler. A musical Physiognomy* (Chicago, The University of Chicago Press, 1992), čije je prvo izdanje (na nemačkom jeziku), po želji autora, izašlo 1960. godine kada se obeležavalo sto godina od Malerovog rođenja. U ovoj monografiji, Adorno je drastično izmenio dotadašnju perspektivu pogleda na Malerovo stvaralaštvo i, iako se njegovom razmišljanju mnogo toga može i zameriti, postavio određene temelje i teze na koje se i danas oslanjaju ili bar osvrću svi oni koji se bave muzikom Gustava Malera.

²¹ Julian Johnson, nav. delo.

²² Neke od najznačajnijih publikacija su: Molly M. Breckling, *Narrative Strategies in Gustav Mahler’s Balladic Wunderhorn Lieder*, doktorska disertacija, University of North Carolina, 2010, <http://digital.library.unt.edu/>; Peter Franklin, „...his fractures are the script of truth.’ – Adorno’s Mahler“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 271-294; Krista Lea Houser, „Schattenhaft“ in *Mahler’s Seventh and Ninth Symphonies: An Examination of a Passage in Adorno’s Mahler: A Musical Physiognomy*, master rad, Denton, Texas, 2007; <http://digital.library.unt.edu/>, Sherry Denise Lee, *Narrative and Narrativity in Gustav Mahler’s Das Klagende Lied*, London, Ontario, The University of Western Ontario, 1997; Seth Monahan, „Inescapable’ Coherence and the Failure of the Novel-Symphony in the Finale of Mahler’s Sixth“, *19th-Century Music*, Vol. 31, No. 1, 2007, 53-95; Anthony Newcomb, „Narrative archetypes and Mahler’s Ninth Symphony“, u: *Music and Text: critical inquiries*, Scher, Steven Paul (ur.), Cambridge University Press, 1992, 118-136; Anton Seljak, „Polyphony and Theodicy: Gustav Mahler’s Reception of Russian Literature“, *News About Mahler Research*, 2012, No. 63, 1-26.

činjenicom da je od objavljivanja Adornove knjige prošlo više od pedeset godina, ali i zato što je jaka ideologija frankfurtske škole, koja je jasna pozadina njegove misli, tokom decenija prestala da postoji u svom izvornom obliku.²³ Upravo uz pisanje o narativnosti, najčešće se, uzgred, javlja i pisanje o glasu.

Pojam glasa u Malerovom opusu

Jednostavnu i jasnu definiciju metaforičkog glasa (kako ga mi nazivamo) daje Karolin Abate na sledeći način: „Šta podrazumevam pod „glasom“, nije bukvalno vokalno izvođenje, već način određenih izolovanih i retkih gestova u muzici, vokalnih ili ne-vokalnih, koji mogu biti shvatani kao izjave subjekta.“²⁴ Subjekt o kom Abate govori možemo shvatiti kao kompozitora koji nam se na sebi svojstven način obraća kroz delo ali, i kao glavnog protagonistu kompozicije – ukoliko ona ima vanmuzičke reference i program, ili kao temu/motiv/muzički gest kroz koji se određeni svet oglašava. U oba slučaja kod Malera – ljudskog i metaforičkog glasa – ton, odnosno muzika kojom se oni oglašavaju, jeste sastavni deo „govora“.

Glasove „svetova“ određene kompozicije ne treba poistovetiti ni sa orkestarskim, odnosno instrumentalnim glasovima kao ni sa vokalnim glasovima. Ovo je vrlo važno naznačiti na samom početku pisanja o ideji glasa kod Malera. Kao kompozitor, on je odlično vladao mogućnostima ljudskog glasa i u svojoj umetnosti bio je sklon njegovoj upotrebi. Zato su ciklusi pesama (na primer, *Pesme lualice /Lieder eines fahrenden Gesellen/*, *Pesme na poeziju Fridriha Rikerta* – poznate i kao *Rikert pesme /Rückert-Lieder/* - *Pesme mrtvoj deci /Kindertotenlieder/*, *Pesma zemlje /Das Lied von der Erde/*),²⁵ pored simfonija, najzastupljeniji žanr u

²³ Teodor Adorno (1903-1969) je pored svoje aktivnosti vezane za muzičku umetnost (muzikološke, pijanističke i kompozitorske) bio jedan od osnivača takozvane *Frankfurtske škole* (treba naglasiti da je ovaj naziv nastao dosta nakon osnivanja grupe). U pitanju je bila grupa neomarksistički orijentisanih intelektualca koji su se dvadesetih godina XX veka okupili na *Institutu za društvena istraživanja* u Frankfurtu na Majni. Ovaj intelektualni krug je svoj rad nakon dolaska Hitlera na vlast i tokom Drugog svetskog rata nastavio u egzilu, pa se o školi u pravom smislu reći i to sa sedištem u Frankfurtu može zaista govoriti tek po povratku vodećih ljudi tog kružoka – Maksa Horkhajmera (Max Horkheimer) i Adorna, u ovaj nemački grad. Najvažnije dostignuće ove grupe, koje je Adornu bilo oslonac i tokom pisanja o Malerovoj muzici, jeste utemeljenje *kritičke teorije*. Ovo interdisciplinarno promatranje društva i (socijalne) kulture imalo je velikog odjeka na mnoge potonje filozofe, estetičare, sociologe... Više o kritičkoj teoriji i *frankfurtskoj školi* videti u: Đorđe Pavićević, „Kritička teorija društva frankfurtske škole“, *Godišnjak Fakulteta političkih nauka*, Vol. 5, br. 5, 2011, 49-66.

²⁴ Carolyn Abbate, nav. delo, 1.

²⁵ *Pesme lualice* za glas i orkestar (1884-1886),
Pesme na poeziju Fridriha Rikerta za glas i orkestar (1901-1902),
Pesme mrtvoj deci za glas i orkestar (1901-1904),

kompozitorovom opusu. Iz tog razloga, inkorporiranje ljudskog glasa u simfonije bila je uobičajena praksa za Malera (u Drugoj, Trećoj, Četvrtoj i Osmoj simfoniji). Zato, nije retko da u Malerovim instrumentalnim stavovima naiđemo na orkestarski „pevujući“ glas – kantabilnu melodiju, najčešće u duvačkom korpusu. Ipak, treba razjasniti da se ne radi o pokušaju zamene ljudskog glasa već o uticaju vokalnih elemenata na komponovanje instrumentalnog parta.²⁶ Jer, kada je Maler želeo ljudski glas u simfoniji on bi upravo to i učinio – uveo bi vokalnu deonicu. Vokalnost je, mogli bismo reći, sveprisutna kod Malera, na jedan ili drugi način. Konstantin Floros u svojoj knjizi o Malerovim simfonijama kao važnu stvar navodi to da je kompozitor u simfonije unosio razne vokalne forme kroz instrumentalne deonice: ariju, rečitativ, himnu, koral, pesmu.²⁷ Ne smemo zaboraviti ni Malerovo često inkorporiranje njegovih solo pesama u simfonije, često bez teksta, to jest, bez vokalnog soliste. Iako bez teksta i ljudskog glasa, ove pesme su u simfonije unosile svoje značenje, ili su „doživljavale“ neku vrstu preznačenja. Pominjane „imitacije“ ljudskog glasa u deonici određenog instrumenta u pojedinim situacijama muzičkog toka zaista su postajale glasovi nekog od svetova ovog grandioznog simfonijskog univerzuma.

Maler je očigledno, konstantno preispitivao ovaj ambivalentni odnos između figurativnog/orkestarskog i ljudskog glasa. Krajnji rezultat Malerovog ‘eksperimentisanja’ svakako je Osmo simfonija, koja je žanrovski zapravo „nešto između” simfonijskog ciklusa i kantate. Kompozitor je vrlo promišljeno pomerao granice vokalnog i instrumentalnog. Možda najbolji i najkonkretniji dokaz ovoga jesu oznake, odnosno uputstva instrumentalnositma za način izvođenja koja je upisivao u partituru, a koja su puna vokalnih „osobina“. Tako na primer, u finalu Treće simfonije u orkestarskom delu, deonici violončela u 21. taktu nailazimo na oznaku *sehr gesangvoll* (veoma pevljivo – primer pogledati na narednoj strani).

Treba imati u vidu i cele instrumentalne stavove koji se generalno smatraju „pesmama bez reči“ – jedan od najboljih primera je četvrti stav Pete simfonije – *Adagietto*, sa svojom kantabilnom glavnom melodijskom linijom koja odiše tipičnim vokalnim lirizmom.

Pesma zemlje za glas i orkestar (1908-1909).

²⁶ U obrnutom smislu, to je bio slučaj na primer, sa Mocartom (Wolfgang Amadeus Mozart) i uticajem instrumentalne muzike na konstruisanje vokalnih partova u njegovoj crkvenoj muzici.

²⁷ Videti u: Constantin Floros, *Gustav Mahler – The Symphonies*, Amadeus Press, New Jersey, 1993.

Primer br. 1: Gustav Maler, Treća simfonija, VI stav, *Langsam*, (tt. 20-22):

Praktično pitanje koje iz svega proizilazi jeste: kako možemo detektovati određene glasove u kompoziciji i na koje načine ih možemo sagledavati? Neretko, određeni glasovi Malerovih svetova su isprva teže uočljivi. Da bi ih slušalac osvestio u procesu slušanja, ili muzikolog u istraživačkom procesu, pre svega je neophodno da zna da se konstantno javljaju u najrazličitijim varijantama, i da nam zapravo vrlo jasno „govore“ o značenju dela. Inspirisana time, Karolin Abate ovakve glasove naziva „neopaženim“ ili „neotpevanim“ i pita se koji to muzički gestovi izdaju njihovo prisustvo. U skladu sa tvrdnjom o značenju „iza“, Abate tvrdi da „osetljivost na njihovo prisustvo (glasova) znači posedovanje „drugog slušanja“ (slušne forme, „drugog pogleda“), koje reanimira smisao za ono što je tajnovito u muzici“.²⁸ Pitanja koja slede, a na koja ćemo pokušati da damo odgovor jesu: na koji način su ovi glasovi „konstruisani“, kako „govore“ i zašto su tu? Džulijan Džonson vrlo jednostavno objašnjava važnost bavljenja glasovima: „ne čuti ovu muziku kao projekciju ekspresivnog glasa izgledalo bi kao čin svojevoljnog pogrešnog slušanja“.²⁹ Pri tom, Maler „govori“ kroz mnogo različitih glasova, čak i u okviru istog stava, što dodatno usložnjava problematiku.

²⁸ Uporedi sa: Carolyn Abbate, nav. delo, XIII.

²⁹ Julian Johnson, nav. delo, 3.

Glasovi različitih svetova Malerovog simfonijskog univerzuma manifestuju se na razne načine. Međutim, i glasovi jednog sveta mogu značajno međusobno da se razlikuju. I u slučaju da prožimaju kompletnu Malerovu simfoniju (imajući u vidu obimnost bilo koje njegove simfonije), isti ili slični glasovi će se skoro uvek javiti na drugačiji način. Upravo zbog ovoga, u istraživanju problematike glasova Malerovih simfonija, sam proces istrživanja liči na sklapanje slagalice, odnosno podseća upravo na Malerovu kompozitorsku praksu koju je on opisao kao „slaganje cigli“: „Komponovanje je kao slaganje cigli, kada se od istih cigli grade nove zgrade iznova i iznova“.³⁰

U Malerovom stvaralaštvu, glasovi pojedinih svetova, zasebno, ne „govore“ mnogo toga, ali u kontekstu celokupne simfonije ili pojedinog stava – imaju vrlo specifičnu ulogu i zajedno stvaraju „mapu“ zahvaljujući kojoj razumemo određeno delo.

Malerov kompozitorski glas

„Bog mi je dao dar da govorim o svom bolu.“³¹

Gustav Maler

Dar *govora* o kom je Maler pisao odnosi se na dar *govora* kroz umetnost koju je stvarao. Pitanje glasa umetnika/kompozitora (ili kompozitorskog glasa) kojim se stvaralac oglašava kroz delo naravno, nije ekskluzivno vezano za Malerovo stvaralaštvo. Ovo pitanje je u umetnosti aktuelizovano u romantizmu, u skladu sa romantičarskom ideologijom o autentičnosti, o subjektivnosti umetničkog izraza, umetniku-geniju koji inspiraciju dobija iz najrazličitijih izvora, o umetnosti kao izrazu osećanja. Dakle, kada je Maler stupio na scenu evropske umetničke muzike osamdesetih godina XIX veka, pitanje glasa kompozitora koji „progovara“ iz dela – bilo je uveliko razvijeno. Holandski kompozitor Alfons Dipenbrok (Alphonse Diepenbrock) u pismu svom učeniku iz 1903. godine o Maleru piše: „Čuo sam njegovu Treću simfoniju i divim joj se. Prvi stav ima mnogo toga neugodnog, ali posle drugog i trećeg slušanja, kada znaš šta je

³⁰ Raymond Monelle, nav. delo, 171.

³¹ Henry-Louis de la Grange: *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 379. Iz Malerove pesme koju je u Amsterdamu napisao Almi Maler, 26. avgusta 1910, i poslao joj sa puta na koji je krenuo da bi se u Holandiji sastao sa Sigmundom Frojdom.

pokušavao da kaže, izgleda poptuno drugačije.“ (italik A.L.).³² Ali, šta je zapravo kompozitorov glas? Kao odgovor, u Malerovom slučaju, može nam poslužiti Monelovo objašnjenje kompozitorove muzike: „Malerova muzika je opisivana kao *sui generis*, jedinstvena u istoriji romantizma. Ona je tako ‘malerovska u svakom detalju’. Malerove melodije mogu biti bombastične i vulgarne, kao ‘Alma’ tema Šeste simfonije, ili poput narodne melodije kao kao što je glavna tema prvog stava Prve simfonije, poput ulične pesme [...]“.³³ Ključne reči ovde su „malerovska u svakom detalju“, a videćemo da su glasovi u Malerovim partiturama i u zvuku njegove muzike ono što jedna od najvažnijih karakteristika njegovog osobenog kompozitorskog manira. „Kompozitor, kao i pisac, nalazi glas u smislu pronalaženja njegovog ili njenog osobitog stila.“³⁴

Rejmond Monel dao je dragocen doprinos razumevanju glasova u Malerovom stvaralačkom opusu. Osim toga, izneo je i jedan od suštinski važnih zaključaka vezanih za Malerov kompozitorski glas. Monel kaže: „Kompozitorov glas je odsutan iz njegove muzike. Autor je mrtav. Umesto jako individualizovanih tema, tu su sitni delovi muzičkih olupina, eho šetališta, polja i balske dvorane, dadiljine uspavanke i dečijih igara, jevrejskog venčanja, slavni kompozitora iz prošlosti.“³⁵ Monel daje kritiku muzičkih kritika Malerove muzike aktuelnih za vreme kompozitorovog života. To čini gotovo sa dozom ironije – aludirajući upravo na ton pomenutih kritika. Maleru je najviše zameran „nedostatak subjektivnosti“ iz čega je proizilazio zaključak o nepostojanju individualnog kompozitorskog glasa, već o „pisanju u mnogo različitih stilova.“³⁶ Ono što je ondašnjoj kritici promicalo jeste spoznaja, na koju je Adorno skrenuo pažnju, a koju i Monel pominje – da je „nedostatak ličnog stila *bio* Malerov stil.“³⁷ Nešto kasnije u svom tekstu, Monel govori o „efektu montaže“, koji nastaje zbog velikog broja različitih glasova u Malerovim delima. Uprvo iz konteksta poglavlja „Mahler and Gustav“ Monelove knjige i ove studije, nameću se pitanja: zar upravo svi ti glasovi koje Monel pominje nisu glasovi koji tvore Malerov jedinstveni kompozitorski glas? Zar eho svega pomenutog nije upravo ono po čemu prepoznamo Malerovu muziku već posle nekoliko taktova? I – zar baš to nije jedna od glavnih asocijacija na Malerovo anticipiranje modernizma (polifonija glasova, efekat montaže,

³² Pretpostavlja se da su Dipenbrok i Maler bili u veoma dobrim, možda čak i prijateljskim odnosima. Prema: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 177.

³³ Raymond Monelle, nav. delo, 170.

³⁴ Julian Johnson, nav. delo, 5.

³⁵ Uporedi sa: Raymond Monelle, nav. delo, 176.

³⁶ Prema: isto.

³⁷ Isto.

kolažnosti)? Jedan od osnovnih ciljeva ovog rada jeste upravo taj da pokaže da je Malerov kompozitorski glas, kao i sve kod Malera, višeslojan, možemo reći i polifoničan. Svi glasovi koji su pomenuti, kao i oni na koje ćemo naročito obratiti pažnju u daljem toku rada, zajedno čine Malerov „govor“. Glasovi koje i Monel pominje, a koji će u radu biti posebno razmatrani, poput dadiljine uspavanke, dečijih igara, jevrejskog venčanja, slavni kompozitora iz prošlosti – upravo su glasovi sveta detinjstva i sećanja i to ne bilo čijeg – već Malerovog. Imajući to u vidu, tvrdnja da Malerovog glasa nema u njegovoj muzici, gubi smisao. Monel dalje tvrdi da je Maler kroz svoje kompozicije težio prevazilaženju subjektivnosti, te da je to razlog „nepostojanja“ njegovog glasa. Ako to i jeste bila Malerova težnja, on je to činio kroz „subjektivne“ glasove svetova njegovih simfonija. Malerovu povremenu potrebu za prevazilaženjem subjektivnosti kroz glasove možemo povezati i sa narativnošću njegove muzike. Karolin Abate iznosi zanimljivu tvrdnju da muzika ima momente dijegeze – muzičke glasove koji nas distanciraju od onoga što čujemo, koji „govore preko toga“. „Moja čitanja Mocarta, Štrausa, Deliba, Malera i Vagnera pokušavaju da prepoznaju i glas i narativne činove u muzici, da prepoznaju kada i pod kojim uslovima muzika pripoveda, i da sugerise da su takva mesta daleko od univerzalnih. Oni remete tok i ispunjavaju ga osećajem distance [...]“.³⁸ O tome pak, kako je Maler razumeo „distancu“ najbolje svedoče reči samog kompozitora vezane za Drugu simfoniju iz pisma upućenog njegovoj supruzi: „Kada se probudiš iz ovog tužnog sna, i moraš da se vratiš u život, konfuzan kao što jeste, lako se dogodi da ovo što je večno uzbudljivo, bez odmora, nikad shvatljivo a što je život, za tebe postane užasno, kao pokreti figura koje plešu u osvetljenoj baskoj dvorani, u koju viriš spolja, iz mrklog mraka – sa takve distance da *ne možeš da čuješ muziku na koju plešu!* Tada ti život izgleda besmislen, kao strašno priviđenje od kog želiš da se otrgneš uz krik gnušanja.“³⁹ Kroz ove duboko lične reči, Maler je jednim delom objasnio i svoj kompozitorski glas koji je povremeno distanciran od onoga što se „događa“ u partituri, ali čemu uporno teži da se „vrati“.

De la Granž je u svom govoru tokom snimanja dokumentarnog filma o Maleru *Autopsy of a Genius* dao jednu veoma važnu izjavu vezanu za prepoznatljivost Malerove muzike: „Malerova muzika je među najoriginalnijim ikada napisanim. Ne verujem da postoji još neki kompozitor čiju muziku možete prepoznati posle samo dva-tri minuta, ne samo u smislu njegove inspiracije i

³⁸ Uporedi sa: Carolyn Abbate, nav. delo, XII.

³⁹ Isto, 124.

muzičkog materijala, već i po zvuku. Malerov osećaj orkestarskog zvuka je apsolutno jedinstven.⁴⁰

Takođe, jedan od Monelovih zaključaka je da svaki od glasova u Malerovim kompozicijama govori sam za sebe umesto da se nam se kompozitor obraća jedinstvenim glasom. Upravo u ovome leži razlog za često nerazumevanje Malerove muzike, ili bar za nedovoljno razumevanje. Pokušaj otkrivanja i kontinuirane analize ovih glasova jeste naredni korak u analizi bilo kog Malerovog dela, ili grupe dela.

Zanimljiva je teza Džuliana Džonsona koja se odnosi upravo na različite glasove Malerovih dela koji se istovremeno javljaju a koja ide u prilog tome da su svi ti glasovi – isključivo Malerovi: „Malerova muzika često može biti čitana kao njegova konverzacija sa sopstvenim dvojnikom, sa njegovim alter egom, sa sopstvenom karikaturom. Ovo se može posmatrati direktno kroz polje psihologije, posmatrajući muzičko delo kao pisanje kompozitorovog ličnog dvostrukog glasa, ili i kroz to kako muzika uparuje različite glasove.“⁴¹

Nedvosmisleno, Malerov glas konstruiše svoj identitet u značajnoj meri zahvaljujući orkestraciji. „To *kako* Malerova muzika govori neodvojivo je od toga *šta* je rečeno.“⁴²

U Malerovim sačuvanim pismima pažnju privlači njegova upotreba termina *glas*, koji je koristio često u različitim kontekstima. Pišući i o krajnje ličnim stvarima, Maler o glasu piše kao o nečemu što se javlja nenadano a što je vezano za čovekovo unutrašnje biće. U pismu Almi iz 1901. godine, sećajući se njihovog upoznavanja, piše:

„Glas mi je rekao: ‘Ostani nepokolebljiv, odstupi, imaj strpljenja!’ Vidiš, najdraža, mi ceo život imamo potrebu za ovakvim rečima, iako glas ‘Učitelja’ možemo čuti i kroz grmljavinu, nama uvek mora da zvuči jasno. [...] Ne čujem ništa osim ovog glasa, jačeg od svih drugih. Neka nikada ne utihne – u mom srcu. Glas koji zna jednu reč i jednu melodiju: volim te, moja Alma!”⁴³

⁴⁰ Henry-Louis de laGrange, u: „Autopsy of a Genius“, dokumentarni film, red. Andy Sommer, Euro-Art, ARTE France, 2011, od 60:02 min.

⁴¹ Uporedi sa: Julian Johnson, nav. delo, 197.

⁴² Isto, 40.

⁴³ Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.): *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 54.

Posebno je interesantna Malerova rečenica „Ne čujem ništa osim ovog glasa, jačeg od svih drugih.“ Nešto slično mi doživljavamo slušajući njegovu muziku – glasova je po svemu sudeći više od jednog, a u toj polifoniji najčešće je jedan od njih u prvom planu.

Po pitanju traženja i pronalaženja svog unutrašnjeg glasa, Maler je možda najčešće pisao, a kako se iz sećanja njegovih bližnjih iščitava – i govorio. U pismu Almi, od 6. juna 1905. godine, to jasno objašnjava:

„[...] Kada neko provodi duže periode sam, dolazi do jedinstva sa prirodom, doduše – jer je okruženje mnogo mirnije nego ljudi na koje je taj neko naviknut. Stanje uma probudi pozitivni stav (kao suprotnost našem uobičajenom stavu, koji je močvara negacije) i, na duže staze, veoma kreativan. To je jedino normalno. Izolacija nam stoga pomaže da pronađemo sebe, a odatle je samo mali korak do Boga. [...] Sada ćeš razumeti zašto nastojim da izolujem pozitivne, produktivne *glasove* iz haotičnog kontrapunkta svakodnevnog života...”⁴⁴ (italik A.L)

O miru koji nalazi u prirodi, vrlo sažeto, piše i u pismu Almi od 9. jula 1910. godine: „Izolacija je ovde zaista božanska.”⁴⁵ Mir, odmor i stvaralačku inspiraciju Maler je pronalazio prvenstveno u prirodi. Trudio se da svako leto provodi na austrijskim planinama sa članovima svoje najuže porodice, dok su im se povremeno pridruživali i bliski prijatelji. Nesumnjivo je potreba za boravkom u prirodi kod Malera bila jedna od osnovnih pokretačkih snaga i izvora inspiracije za stvaralački proces. Taj zaključak upotpunjuje i činjenica da je Maler komponovao skoro isključivo leti, na odmorima u planinama, najviše u svojim poznatim kompozitorskim-kućicama u kojima je imao potpuni mir.⁴⁶ Zato su svakako i glasovi prirode među najprisutnijima u Malerovom stvaralaštvu. Sa druge strane, to je očigledno bio Malerov način da udaljen od buke i žagora svakodnevnog gradskog života, čuje i sve ostale glasove koji su u tom miru pronalazili put do njegovih simfonija.

⁴⁴ Isto, 135.

⁴⁵ Isto, 371.

⁴⁶ Maler je imao ukupno tri kompozitorske kućice na različitim mestima. Prva kućica vezana je za Štajnbah i nalazi se na obali Aterskog jezera (tu je komponovao od 1893-1896. godine); druga kućica, u kojoj je nastao najveći broj simfonijskih ostvarenja nalazi se na obali Vrbskog jezera (nem. Wörthersee) u Majerniku (ovde je stvarao od 1900-1907. godine) dok se treća kućica (koliba) nalazi u Toblahu (tu je radio od 1908-1910. godine /danas taj deo južnog Tirola uz granicu sa Austrijom pripada Italiji i mesto ima italijanski naziv Dobiako /Dobiacco/). Sve tri kućice sačuvane su do danas – videti fotografije kućica i okruženja u prilogu rada (**Prilog br. 1**).

Pominjanje glasa nalazimo i u njegovim promišljanjima kompozicija pojedinih kolega. Razmatrajući operu *Saloma* (1905) Riharda Štrausa (Richard Strauss), jednog od njegovih najznačajnijih savremenika i kolege sa kojim je imao veoma blizak dugogodišnji kontakt, Maler 1907. godine piše:

„[...] ubeđen sam da je ovo jedno od najvećih remek-dela našeg vremena. Ne razumem situaciju, i mogu samo da nagađam da je glas nadahnuća progovorio iz srži genija, i da taj glas traži prebivalište koje nije po ljudskom ukusu već ga formira po sopstvenom.”⁴⁷

Kroz analizu simfonija, Malerov glas ćemo prepoznati po karakterističnom „vokabularu”, kako ga je Džulijan Džonson nazvao, to jest, rečniku koji gradi za pojedine situacije, odnosno za one momente kada predstavlja određeni svet. Na taj način stvara sofisticirano polje referenci na svetove svojih kompozicija.⁴⁸

⁴⁷ Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.): *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 258. Maler i Rihard Štraus skoro dvadeset i pet godina negovali su kolegijalni odnos. Štraus je Malerove kompozicije prezentovao širom sveta i uvršćivao ih na svoj repertoar kad god bi mu se ukazala prilika. Sa druge strane, malo je poznato da je Maler bio najvatreniji pobornik Štrausove opere *Saloma*. Kao direktor Bečke opere uložio je između ostalog, i svoj kredibilitet da Salomu postavi na scenu. Na žalost, to mu posle duge borbe sa bečkom cenzurom nije uspelo i opera je u Beču izvedena tek nakon Prvog svetskog rata 1918. godine. Ova situacija bila je jedan od odlučujućih faktora da Maler 1907. godine napusti položaj u Bečkoj operi i ode u Njujork.

⁴⁸ Uporedi sa: Julian Johnson, nav. delo, 163.

II.1. BAHTINOV GLAS

Važnost Bahtinove teorije za tumačenje glasova Malerovih simfonija

Upravo nas pitanje glasa umetničkog dela u metaforičkom smislu, neminovno vodi Mihailu Mihailoviču Bahtinu (Mikhail Mikhailovich Bakhtin), ruskom filozofu i teoretičaru književnosti, i njegovoj teoriji o *polifoniji glasova* u književnom delu.⁴⁹ Za ovakvo „čitanje” Malerovih simfonija Bahtin je ključna figura iako njegov kritičizam nije bio vezan za muziku.

Svojim najpoznatijim delima *Problemi poetike Dostojevskog* (1929), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (1965) i *Pitanja književnosti i estetike* (1975), Bahtin je trajno zadužio svetsku kulturu. Sam Mihail Bahtin smatra se jednim od ključnih teoretičara kada je u pitanju roman kao književni žanr. Iako je rad *Bahtinovog kruga* prvobitno uticao na studije književnosti, taj uticaj proširen je i na studije kulture, filozofiju, istoriju, kao i na muzikologiju. Zahvaljujući pre svega Bahtinovim postavkama pitanja i uloge glasa u romanu, a potom i pisanju Julije Kristeve koja se nadovezala na Bahtinov rad, analiza Malerovih simfonija kroz prizmu detektovanja, tumačenja i uodnošavanja glasova biće zasnovanija i lakše ostvariva.

Bahtin je u svojim knjigama i esejima obrađivao pitanja teorije romana, kulturološke analize, razvio značajne koncepte *polifoničnosti* i *dijalogenosti* jezika – koncepte koji ne samo da se mogu primeniti, već su od izuzetnog značaja za tumačenje Malerovog stvaralaštva. Ove koncepte Bahtin je razvio baveći se prvenstveno literarnim radom Fjodora Dostojevskog (Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky). Tumačeći romane Dostojevskog kao oblike nove, do tada nepoznate polifonične forme pripovedanja, Bahtin je uspeo da se, možda najbliže od svih do tada, približi smislu proze velikog ruskog pisca. Takođe, Bahtin se pojmom *karnevaleskosti*, koji je važan u

⁴⁹ Mihail Bahtin (1895-1975) bio je jedan od najznačajnijih teoretičara književnosti XX veka. Njegov rad je većim delom postao poznat zapadnoj Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama tek šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka (zahvaljujući pre svega prevodima njegovih dela, ali i radu Julie Kristeve /Julia Kristeva/ i Cvetana Todorova /Tzvetan Todorov/). Bahtin je za života osnovao i svoju školu filozofije i teorije umetnosti i kulture, takozvani *Bahtinov krug*, koji je formalno postojao dvadesetih godina prethodnog stoleća i koji je uticao na mnoge književne teoretičare kao i na ruske formaliste (zapravo, uticali su međusobno jedni na druge). Neki od najznačajnijih članova Bahtinovog kruga bili su: Valentin Vološinov (Valentin Nikolaevich Voloshinov), Pavel Medvedev (Pavel Nikolaevich Medvedev), Ivan Solertinski (Ivan Ivanovich Sollertinsky), Matvej Kagan (Matvei Isaevich Kagan), Marija Judina (Maria Veniaminovna Yudina). Bahtinova, kao i dela mnogih članova njegovog kruga, umnogome su uticala i na razvoj savremene teorije kulture.

razmatranju Malerove ironije i groteske, bavio u svojoj knjizi *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*.

Kao što je to bio slučaj sa mnogim Bahtinovim delima, tako i njegov rani esej *Author and Hero in Aesthetic Activity*, koji je pisan početkom dvadesetih godina XX veka (od 1920. do 1923. godine, dakle pre svih već navedenih dela), nije objavljen odmah po nastanku, pa čak ni za vreme Bahtinovog života, nego tek 1990. godine.⁵⁰ Radi se o eseju koji je nažalost, često izostavljan ili zanemarivan u razmatranju Bahtinovog rada na pitanju romana, a predstavlja važnu pripremu i početnu tačku za sve teorije koje je Bahtin razvio pišući o Dostojevskom (već tu su izloženi svi filozofski principi koji će se naći i u čuvenoj knjizi o Dostojevskom). *Author and Hero in Aesthetic Activity* možda je jedan od najvažnijih ranih Bahtinovitih radova. „To je fenomenološka analiza različitih tipova veza između autora i heroja u literaturi.“⁵¹ Bahtin u ovom eseju razvija estetičku teoriju po kojoj je “sadržaj literarnog umetničkog dela – romana – primarno izgrađen oko njegovog heroja, njegovih iskustava i delanja, dok forma dolazi od autora. [...] Forma izražava autorov lični odnos prema heroju i njegovim relacijama prema drugim ljudskim bićima.”⁵² Ispostavilo se da je i ovaj Bahtinov rad važan za sagledavanje Malerovog stvaralaštva – ne samo zbog veze sa pisanjem o Dostojevskom, već i zbog Malerovog kompozitorskog (autorskog) glasa i odnosa sa *herojem* njegovih prvih simfonija čiji je glas jedan od najvažnijih u njima, o čemu saznajemo direktno iz Malerovih pisama. Naročito je zanimljivo što je Malerov *heroj* najčešće zapravo on sam. U pismu svom prijatelju, nemačkom muzičkom kritičaru Maksu Maršalku (Max Marschalk) 1896. godine, on potvrđuje povezanost Prve i Druge simfonije i između ostalog piše: „Možda ti je interesantno da znaš to da se ovde *heroj* moje D-dur simfonije pita: Za šta si živeo? Zašto si patio? Zar je sve samo užasna, neukusna šala?“ (italik A.L.).⁵³

Osim pozivanja na rad Dostojevskog, Bahtin se u svom eseju oslanja i na rad nemačkog pisca i književnog teoretičara Fridriha Špilhagena (Friedrich Spielhagen) koji se zalagao za maksimalnu ulogu dramskog dijaloga u romanu i smanjenje uloge naratora jer se na taj način

⁵⁰ Ovaj esej nalazi se u knjizi M. M. Bakhtin, *Art and Answerability – Early Philosophical Essays*, Michael Holquist & Vadim Liapunov (ur.), Austin, University of Texas Press, 1990, 4-256.

⁵¹ Craig Bandist, *The Bakhtin Circle – Philosophy, Culture and Politics*, London, Pluto Press, 2002, 44.

⁵² Uporedi sa: Liisa Steinby, „Concepts of Novelistic Polyphony: Person-Related and Compositional-Thematic“, u: *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism (Anthem Series on Russian, East European and Eurasian Studies)*, Liisa Steinby (ur.), London, Anthem Press, 2013, 38.

⁵³ Prema: Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, doktorska disertacija, Brandies University, The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, 2004, 313.

„junaku dozvoljava da otkrije sopstvene poglede na svet.“⁵⁴ To je ono čemu je težio i Dostojevski, ali i čemu je težio Maler u muzičkom delu (imajući u vidu pitanja koja heroj D-dur simfonije postavlja).

Već u ovom eseju, Bahtin govori o glasu, upravo razmatrajući pitanje heroja dela i to na način koji se u potpunosti može odnositi na Malerovog *heroja*: „Heroj Dostojevskog nije slika/predstava, već punosnažni diskurs, čist glas; mi ga ne vidimo – mi ga čujemo.“⁵⁵

Bahtinovi pojmovi važni za promišljanje glasa

Polifonija

Godina 1929, bila je jedna od najznačajnijih u Bahtinovom privatnom i profesionalnom životu. Pored nesreće koja ga je zadesila (kao i nekoliko članova njegovog kružoka), a to je hapšenje i osuda na egzil u Sibiru, izdato je njegovo prvo delo koje je naišlo na značajan odjek u stručnim krugovima – *Problemi poetike Dostojevskog*.⁵⁶ U ovom ključnom delu, Bahtin je do kraja razvio teoriju o *polifoniji glasova* u romanima Dostojevskog. Bahtinova teorija veoma je koncizna i jasna. Reč *polifonija*, koja se prvenstveno koristi u muzici, nastala je od grčkih reči poli (πολυ) = više i fon (φωνη) = glas i u prevodu znači *više glasje*. Bahtin dakle govori o više različitih glasova koji se prepliću u romanima ruskog pisca.

To je i ono što Malerovu muziku čini naročito zanimljivom i što je izdvaja – mnoštvo glasova u okviru jedne kompozicije, pa čak i u okviru jednog simfonijskog stava. U pitanju je, u prenesenom značenju, gotovo konstantno *više glasje*, odnosno *polifonija*. Razmatranjem dela Dostojevskog, Bahtin je došao do zaključka da ovaj pisac ne koristi jednog, „autoritativnog“ naratora koji usmerava i objašnjava delanje likova čitaocu. Karakterima je dozvoljeno da preuzmu na sebe konstruisanje značenja kroz interakciju sa ostalim likovima, postepeno

⁵⁴ Uopredi sa: Craig Bandist, nav. delo, 92.

⁵⁵ Isto, 95.

⁵⁶ Bahtin je, bez suđenja, osuđen na desetogodišnji egzil. Zvanični razlog hapšenja bio je Bahtinovo javno praktikovanje pravoslavne vere, odnosno njegovo odbijanje da je „ukloni“ iz svog života. Kazna mu je naknadno preinačena u šest godina egzila, pa se Bahtin 1936. vraća u Moskvu i time započinje veoma produktivan period njegove karijere. Nažalost, početak Drugog svetskog rata onemogućio je štampanje nekih od njegovih najznačajnijih dela u trenutku kada su nastala (mnoga od njih na objavljivanje su čekala i više od dvadeset godina). Zanimljiva je i podudarnost vezana za Bahtina i Dostojevskog: slavni ruski pisac je takođe bio prognan u Sibir – 1849. godine bio je osuđen na deset godina egzila zbog optužbe da je učestvovao u revolucionarnim aktivnostima protiv ruskog cara Nikolaja I Pavloviča Romanova.

otkrivajući na taj način njihov pogled na svet, određenu situaciju ili ideologiju. Maler je o bahtinovskoj polifoniji govorio često, potaknut upravo polifoničnošću realnog sveta oko sebe. Godine 1900, tokom posete jednom letnjem vašaru u blizini njegovog omiljenog Vrpskog jezera, Maler je, inspirisan mešanjem različitih zvukova, svojoj prijateljici Natali Bauer – Lešner (Natalie Bauer – Lechner) rekao: „Čuješ li? To je polifonija, i eto odakle je ja uzimam! [...] Samo na ovaj način – iz potpuno različitih pravaca – moraju da se javljaju teme; i moraju da budu različite jedna od druge u ritmu i karakteru melodije (sve ostalo je samo obično pisanje u mnogo glasova). Jedina razlika je što ih umetnik raspoređuje i ujedinjuje u jednu koordiniranu i harmoničnu celinu.”⁵⁷

Dijalgičnost

Ovakva interakcija svih glasova u romanu, uključujući i glas pripovedača, zove se po Bahtinu *polifonični dijalog*.⁵⁸ Za njega, *jezik* (u najširem smislu) predstavlja po svojoj prirodi dijalog: „reči su konstantno usmerene na druge reči.”⁵⁹ Sve ono što govorimo, kao i sam čin govora, upućeno je nekome. Tako je zapravo i umetničko delo, kojim god jezikom umetnosti da je predstavljeno (likovnim, muzičkim) upućeno nekome i poželjno je da „izazove” odgovor druge strane. Po Bahtinu upravo *dijalgičnost*, kako je on naziva, jeste nešto inherentno bilo kom jeziku. Zato je i bilo koji tekst zapravo polje sukoba različitih glasova⁶⁰ u kojem se oni u dijalogu nekada slože, a nekada takmiče jedni sa drugima.

Heteroglosija

Svet se, po Bahtinu, sastoji iz mnogobrojnih različitih socijalnih diskursa. Ova raznolikost, koja se neminovno prenosi u umetničko delo naziva se *heteroglosija* (od grčkih reči: *hetero* = različit i *glōssa* = jezik). Pojam koji znači koegzistiranje različitih jezika na istom „prostoru”, Bahtin je na ruskom nazivao i *raznorečje* (ruski: *разноречие*). Umetničko delo je zapravo metadiskurs koji u sebi ujedinjuje različitost diskursa koje autor unese u delo. Suštinski,

⁵⁷ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, New Have, Yale University Press, 2011, 129.

⁵⁸ Prema: http://www.encyclopedia.com/topic/Mikhail_Bakhtin.aspx

⁵⁹ Anton Seljak: „Polyphony and Theodicy: Gustav Mahler's Reception of Russian Literature“, *News About Mahler Research*, 2012, No. 63, 1-26, 9.

⁶⁰ Napoinjem da je Bahtin uvek koristio termin *glas* pišući o jeziku, polifoničnosti i romanima Dostojevskog.

heteroglosija je veoma bliska *višeglasju*, sa tom razlikom da zapravo određene glasove stavlja u sociološki kontekst (ukoliko je to moguće). *Heteroglosija* je razrađena teorija o *polifoniji* i *dijalogu* i nastala je nekolikoko godina kasnije – 1934. godine u eseju „Reč u romanu“ („Слово в романе“).⁶¹ „Jezik heteroglosije, kao ogledala koja su postavljena jedno naspram drugog, od kojih svako reflektuje jedan mali deo sveta, tera nas da pretpostavimo da iza tih međurefleksija postoji jedan svet koji je veći, širi i na više nivoa nego što bismo to videli sa jednim jezikom, jednim ogledalom.“⁶²

Maler koji je po sopstvenim rečima bio „trostruki beskućnik: po rođenju – u austrijskoj Češkoj, kao Austrijanac – među Nemcima i kao Jevrejin – na celom svetu“,⁶³ bio je primer osobe čiji je život bio heteroglosija različitih vera i kultura. Njegova muzika odličan je primer koegzistiranja glasova različitosti, koji nas teraju da otkrijemo jedan još širi svet Malerovih kompozicija.

Karnevalesknost

Knjiga *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* jeste Bahtinova studija o evropskoj kulturi karnevala i smeha u pomenutim epohama, urađena na primeru literarnog stvaralaštva Fransoa Rablea. Spajajući književnost i kulturološku analizu, Bahtin prati razvoj kulture smeha kroz karneval koji smatra sinonimom zabave u srednjem veku i renesansi. Od smeha kao iskazivanja istinske radosti, autor na kraju dolazi do nastanka „iskrivljene” slike humora, a to su po njemu parodija i groteska. Karneval po Bahtina predstavlja idealan primer *heteroglosije* – mesto na kom se bez ikakvih barijera udružuju poptuno različiti društveni slojevi i socijalni diskursi (jezici koji su bili društveno dozvoljeni i oni koji to nisu bili). Kako je period karnevala bio jedini period kada država i crkva nisu imale potpunu kontrolu nad stanovništvom, Bahtin tu slobodu mišljenja vidi kao oslobađajuću silu koja dozvoljava mešanje narodne i visoke kulture. *Karnevalesknost* predstavlja karnevalski duh prenet u literarno delo. Bahtin piše: „Tamo nema ni prve ni poslednje reči i nema limita dijaloškom kontekstu (on se širi i u bezgraničnu prošlost i u bezgraničnu budućnost). U razvoju dijaloga i svako prošlo

⁶¹ Mikhail Bakhtin, „Discourse in the Novel”, u: *The Dialogic Imagination – Four Essays*, Austin, Texas Press, 1981, 259–422.

⁶² Craig Bandist, *The Bakhtin Circle – Philosophy, Culture and Politics*, London, Pluto Press, 2002, 115.

⁶³ Michael Kennedy, nav. delo, 10.

značenje dobija novo ruho. U bilo kom momentu dijaloga postoji beskrajna masa zaboravljenih značenja, ali u određenim trenucima dijaloga ona se vraćaju, okrepljena i u sasvim novom kontekstu.”⁶⁴

Karnevalesknost, uključujući i grotesknost, odnosno karnevalski duh, kod Malera nalazimo upravo u simfonijskim stavovima u kojima spaja nespojivo i iskrivljuje uzvišeno, pa tako nailazimo na spojeve gradske i umetničke muzike, narodne igre i gradskog valcera, dečije pesmice i tragičnih, molskih melodija (kao što to čini, na primer, u trećem stavu Prve simfonije). Piter Rivers muzički humor (u gore navedenom smislu), odnosno osnovna sredstva kojima se on postiže u muzici navodi ovim redom: raznovrsnost artikulacije na malom prostoru, nepripremljeni prekidi muzičkog toka, uporne repetitije određenih motiva, citati, reminiscencije i aluzije, ritmičko-metrički „nered”, nejasne formalne strukture.⁶⁵ Ovo su upravo neki od načina na koji i Maler gradi svoj humor ili ironiju, najčešće *heteroglosijom* različitih sredstava.

„Mnoštvo nezavisnih i nespojivih *glasova* i istinska *polifonija* potpuno validnih glasova je zapravo ključna karakteristika romana Dostojevskog. Ono što se odvija u njegovim romanima nije sijaset likova i sudbina u jednom objektivnom svetu, osvetljenih jednom autorskom svešču, već pre mnoštvo svesti, sa jednakim pravima i sa svakom u sopstvenom *svetu*.”⁶⁶ (italik A.L.). Navedeni Bahtinov citat, sa ključnim rečima za ovaj rad – glas, svet, polifonija, jeste dobar putokaz za razmišljanje o Malerovom simfonijskom opusu.

⁶⁴ Ben Taylor, *Bakhtin, carnival and comic theory*, doktorska disertacija, University of Nottingham, 1995, 91.

⁶⁵ Peter Revers: „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, nav. delo, 103.

⁶⁶ John Shotter: „Mikhail M. Bakhtin [1895-1975]“, <http://pubpages.unh.edu/~jds/Bakhtinquotes.htm>.

Maler i Dostojevski

Osim razmatranja Bahtinove teorije o polifoniji glasova u romanima Dostojevskog, a potom i njene primene na Malerovo stvaralaštvo, veoma je interesantna povezanost ove dvojice umetnika na različite načine. U proučavanju Malerovih pisama i svedočenjima Malerovih prijatelja, često se pominje Dostojevski. To zapravo znači da veza kompozitora i pisca ne počinje primenom Bahtinove teorije na Malerove simfonije, već mnogo ranije, zahvaljujući samom Maleru kome je Dostojevski bio jedan od omiljenih pisaca.

Opšte poznata činjenica poznavaocima Malerovog stvaralaštva jeste ta koliko je kompozitor voleo književnost i kako je, pored svih obaveza, uvek nalazio vremena za čitanje. Ovu naviku, stekao je još u detinjstvu, pored oca koji je, iako nije imao formalno obrazovanje, voleo literaturu i imao veliku biblioteku. Pored čitanja, Maler je bio sklon i pisanju, posebno poezije. „Čudno je da je veoma dugo bila malo poznata činjenica da je ovaj rođeni muzičar zamalo odustao od ideje muzičke karijere i razmišljao da postane pesnik”.⁶⁷ Zna se i da je u mladosti osnovao književni klub koji su verovatno činili njegovi prijatelji koji su sa njim delili strast za čitanjem, ali se ništa ne zna o njihovim aktivnostima.⁶⁸ Iz Malerovog pisma prijatelju Fridrihu Leru (Friedrich /Fritz/ Löhr) očigledna je važnost knjiga za Malerovo bivstvovanje: „‘Proždirem’ neverovatan broj knjiga! One su, napokon, jedini prijatelji koje držim uz sebe! I to kakvi prijatelji!”.⁶⁹ Pouzdano se zna i da Maler nije naročito voleo prozu Lava Tolstoja (Lev Nikolajevič Tolstoj), Čarlsa Dikensa (Charles Dickens) i generalno posmatrano, pisaca koji su bili važni za realistički roman XIX veka, a da je pre svega cenio Dostojevskog, Migela de Servantesa (Miguel de Cervantes) i Žana Pola Rihtera (Jean Paul Richter),⁷⁰ pisce koji su realizam kombinovali sa elementima fantazije i humora, po čemu su bliski samom Maleru.

⁶⁷ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, *Mahler – His Life, Work and World*, nav. delo, 31.

⁶⁸ Prema: Erich Wolfgang Partisch: „Gustav Mahler's Intellectual Curiosity“, *News about Mahler Research*, spring 2014, No. 67, 7.

⁶⁹ Anton Seljak, nav. delo, 2. Fridrih Ler bio je jedan od Malerovih najbližih prijatelja iz mladosti. Nakon smrti Malerovih roditelja, Ler je brinuo o Malerovom mlađem bratu Otu i sestrama Justini i Emi. Maler i Ler delili su i ljubav prema muzici, naročito prema delima Riharda Vagnera (Richard Wagner). Osim Malerovog imena, i ime Fridriha Lera pominje se na spisku liste članova bečkog Akadenskog udruženja Wagner, povodom petog godišnjeg izveštaja ovog udruženja koji je pisao Gvido Adler (Guido Adler), takođe Malerov prijatelj, zvanični pionir muzikologije. Mladalačko prijateljstvo, produbio je i zajednički život tokom studentskih dana u Beču. I Maler i Ler, rado su govorili o mnogobrojnim dugim šetnjama kroz Bečku šumu (Wienerwald), takozvanim „sentimentalnim lutanjima“ kako ih je nazivao sam Ler.

⁷⁰ Ovaj pisac poznatiji je samo kao Žan Pol.

Bruno Valter (Bruno Walter),⁷¹ jedan od Malerovih najbližih saradnika i prijatelja, u svojoj knjizi *Thema und Variationen* prilično detaljno je predstavio koliko je Maler cenio Dostojevskog. Valter se priseća posete porodici Maler i trenutka kada ga je Malerova mlađa sestra Ema (Emma Mahler) pitala „Ko je u pravu? Aljoša ili Ivan?” – objasnivši mu da se to odnosi na likove iz romana *Braća Karamazovi* za koji je njen brat „strastveno vezan” i da pretpostavlja da bi on o tome razgovarao sa Brunom Valterom. „Zahvaljujući njemu sam otkrio Dostojevskog”⁷² tvrdi Valter, upoređujući Malerovo stanje uma sa stanjem dvojice junaka iz *Braće Karamazovih*: „kao i oni, tražio je utehu jer mu je bilo teško zbog patnji na ovom svetu. Razgovor između njih dvojice obuhvata sve ono što je Maler mislio, rekao, pročitao i komponovao na pitanje ‘zbog čega patimo?’”⁷³ Valter svoje sećanje završava veoma ličnim osvrtom na Malerovu ličnost,⁷⁴ koji se savršeno nadovezuje i na temu glasova sveta detinjstva u kompozitorovim simfonijama: „unutrašnjost njegovog bića bila je burna i neproračunata, njegov srećan osmeh, poput dečijeg, nestao bi bez ikakvog vidljivog razloga pod talasom nesputane tuge.”⁷⁵

Veoma sličnu priču vezanu za Malera i Dostojevskog od zaborava je sačuvala i Olga Samarof (Olga Samaroff) američka pijanistkinja, u svojoj autobiografiji *An American Musician's Story* (1939), u kojoj je jedno celo poglavlje posvećeno Maleru i njegovom uspehu u Holandiji.⁷⁶ Cenjena pijanistkinja imala je priliku da Malera i Almu Maler upozna na večeri kod Čarlsa Stenveja (Charles H. Steinway) i njegove supruge. Sećanje Olge Samarof citiram skoro u celosti,

⁷¹ Bruno Valter (rođen kao Bruno Šlezinger /Schlesinger/, u jevrejskoj porodici iz Nemačke, 1876-1962), poznati dirigent, pijanista i kompozitor i jedan od najbližih Malerovih saradnika. Valterova zasluga za zakasnelo priznanje Maleru kao kompozitoru je nemerljiva: izvodio je i prezentovao Malerove kompozicije, neumorno je govorio o Malerovom značaju, snimio jeskoro kompletna Malerova dela i 1936. godine na dvadesetpetogodišnjicu kompozitorove smrti napisao knjigu ličnih i profesionalnih sećanja i razmišljanja o Maleru. Kako je bio jedan od najvažnijih Malerovih prijatelja i saradnika, često su ga nazivali i „poslednjom direktnom vezom sa Malerom” jer su se njegova izvođenja Malerovih kompozicija smatrala najbližim Malerovim izvođenjima. Nakon kompozitorove smrti, Valter je ostao veran prijatelj njegovoj supruzi Almi i celoj porodici Maler.

⁷² Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 106.

⁷³ Uporedi sa: isto.

⁷⁴ Takvi lični osvrti su veoma česti u Valterovom pisanju i govoru o Maleru koga nije samo cenio, već iskreno voleo kao mentora i prijatelja.

⁷⁵ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 106.

⁷⁶ Maler je za života doživeo značajan uspeh u Holandiji. Samo devet godina nakon kompozitorove smrti, 1920. godine, u Amsterdamu je održan prvi *Maler festival*. Za vreme njegovog života u Amsterdamu se odigralo dvadeset i šest izvođenja njegovih dela, a do festivala iz 1920. godine, Malerove kompozicije našle su se na programima stotinu i šest koncerata. Najzaslužnija osoba za pokretanje ovog festivala bio je Viljem Mengelberg (Willem Mengelberg), direktor Koncertgebouw orkestra (Concertgebouw Orchestra), koji je lično dobro poznao Malera i dugo sa njim saradivao.

zbog njegove dragocenosti za razumevanje važnosti koju je Dostojevski kao pisac imao u Malerovom životu:

„[...] Setila sam se da je pre večere, kada se činilo da je Maler potpuno nesvestan bilo čijeg prisustva, uzeo *Braču Karamazove* sa police i listao stranice kao da traži neki poseban pasus. Odlučila sam da je Dostojevski poslednja slamka spasa [...] Hrabro sam ga pitala zar ne smatra *Braču Karamazove* precenjenom knjigom. ‘Ni malo’, rekao je Maler sa žestinom, odlažući nož i viljušku. ‘To pitate jer je ne razumete’. Zatim je pokrenuo dugu diskusiju o pitanju ruske psihologije i Dostojevskovog vrhunskog razumevanja psihologije...[...] Maler me je otpratio do salona i proveo ostatak večeri tražeći pasus iz *Braču Karamazovih* kojim bi ilustrovao svoju poentu. Često sam se pitala šta bi se desilo da je znao da smo diskutovali o jednoj od mojih omiljenih knjiga...”⁷⁷

Poetike Malera i Dostojevskog imaju očiglednih sličnosti, kojih je i sam Maler bio svestan. Nebrojeno puta prijateljima i porodici govorio je o Dostojevskom i isticao ga kao jednog od njegovih omiljenih pisaca. Nazivao ga je i „pesnikom saosećanja”.⁷⁸ U određenoj meri, u dobro znanoj rečenici kneza Miškina, glavnog lika romana *Idiot*: „Lepota će spasiti svet” možemo prepoznati i Malerovu veru u umetnost i lepotu. Do Dostojevskog, došao je na krajnje interesantan način – zahvaljujući prijateljima koji su o radu ovog pisca učili skoro neposredno. Preko Fridriha Lera i njegove porodice, Maler je upoznao Ninu Hofman (Nina Hoffmann) – autorku prve monografije o Dostojevskom na nemačkom jeziku iz 1899. godine i supruzi slikara Jozefa Hofmana (Joseph Hoffmann), čoveka kome je Rihard Vagner poverio dizajn scenografije za prvo izvođenje *Prstena Nibelunga* na prvom festivalu u Bajrojtju (Bayreuth) 1876. godine. Nina Hofman svoju monografiju nije napisala samo zahvaljujući već postojećoj literaturi o Dostojevskom na ruskom jeziku, već je posetila Rusiju 1897/98. godine i tamo stupila u kontakt sa nekoliko prijatelja Dostojevskog i njegovom udovicom Anom (Anna Grigoryevna Dostoyevskaya). Malerov entuzijazam za knjige Dostojevskog, ojačao je upravo zahvaljujući uticaju Nine Hofman. Ler u svojim sećanjima na Malera i Ninu Hofman govori o njihovim

⁷⁷ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 230-231.

⁷⁸ Isto, 107.

intenzivnim i čestim debatama o stvaralaštvu Dostojevskog.⁷⁹ Iako svedoči i o povremenim nesporazumima između njih dvoje, iz Lerovog svedočenja se jasno zaključuje da su bili veliki prijatelji, te da je Nina Hofman više puta pomogla Maleru i njegovoj porodici na različite načine.⁸⁰ Napokon, Maler je Dostojevskog smatrao „najvećim psihologom svetske literature”.⁸¹ Osim što Malerova dela obiluju elementima idealnim za posmatranje iz perspektive psihoanalize, još je intrigantnije to što je Maler većinu tih postupaka primenjivao svesno, upravo sa ciljem da njegova muzika pruži “psihološki portret” njega samog i njegovog života – što je jasno iz njegovih izjava o potpunom razumevanju njegove muzike samo ukoliko se razume njegov život. O tome koliko je uvažavao psihologiju i psihoanalizu svedoči i njegov značajan susret sa Sigmundom Frojdom (Sigmund Freud), koji se odigrao pred kraj Malerovog života, avgusta 1910. godine kada je potaknut bračnom krizom od tada već slavnog psihoanalitičara potražio pomoć i savet.

Našli su se u malom letovalištu Lajden (Leiden) u Holandiji. Njihov razgovor trajao je oko četiri sata, i za to vreme Maler je Frojdu ispričao skoro ceo svoj život, kao i situaciju koja ga je podstakla na njihov susret.⁸² Nakon toga se nikada više nisu sreli – Maler je naredne godine preminuo, ali Frojd je do kraja svog života ostao fasciniran Malerovom ličnošću. I kompozitor i psihoanalitičar poneli su sobom izuzetne utiske jedan o drugom. No, ono što ih dodatno povezuje jeste upravo Dostojevski. Frojd je o Malerovom „najvećem psihologu svetske literature“ 1928. godine napisao dobro poznati esej *Dostojevski i oceubistvo*, u kom zapravo daje jednu psihoanalitičku studiju o piscu.⁸³ Frojd svoje pisanje o Dostojevskom započinje ovim rečenicama: „U bogatoj ličnosti Dostojevskog mogli bismo razlikovati četiri fasade: pisca, neurotičara, etičara i grešnika. Kako da se snađemo u ovoj složenosti koja zbunjuje?”⁸⁴ Ove Frojdove reči mogli bismo primeniti i na kompleksnu ličnost Gustava Malera. Sa jedne strane, psihoanalitičari koji su se bavili Malerovom ličnošću i životom, poput Stjuarta Federa, ponekad

⁷⁹ Prema: isto, 59.

⁸⁰ Malerov mlađi brat Oto (Otto Mahler) u jednom periodu studija u Beču živeo je kod Nine Hofman. Oto, izuzetno talentovan muzičar kog je Maler podsticao na kompozitorsku karijeru, bio je specifična ličnost (pored toga, pretpostavlja se da je patio od depresije). Svoj mladi život okončao je samoubistvom upravo u kući Nine Hofman, 6. februara 1895. godine u dvadesetdrugoj godini života. Za sobom je ostavio dve simfonije i nedovršenu treću. Zanimljivo je da je Oto sa svojim starijim bratom delio divljenje prema Dostojevskom.

⁸¹ Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 221.

⁸² Razlog njihovog sastanka bio bračna kriza, koja ja trajala još od smrti Almine i Malerove starije, četvorogodišnje ćerke Marije, zvane Puci (Maria Putzi Mahler) 1907. godine. Njihov brak dodatno je uzdrmala vanbračna veza Alme Maler sa arhitektom Valterom Gropijusom (Walter Gropius).

⁸³ U: Sigmund Frojd, *Antropološki ogledi*, Beograd, Prosveta, 2005, 401-417.

⁸⁴ Isto, 401.

prepoznaju određene simptome neuroze i psihosomatskih smetnji,⁸⁵ nastalih najverovatnije kao reakcija na gubitak velikog broja bliskih osoba tokom života, dok je sa druge strane, bavljenje Malerovim neurozama započeto još za vreme njegovog života i to od strane anti-semitske kritike i štampe.⁸⁶ Potom, Malerova životna i radna etika dolazi do izražaja u svim njegovim pismima, kao i u svedočenjima njemu bliskih ljudi. Kada je u pitanju Maler kao grešnik, tu bismo se mogli fokusirati na njegov zahtev za prestankom kompozitorskog rada Alme Maler (zbog čega se nakon razgovora sa Freudom gorko pokajao).⁸⁷ Prve tri „fasade“ kod Malera prepoznao je zapravo i sam Freud tokom njihovog sadržajnog susreta, dok za poslednju „fasadu“ Stuart Feder veže i sledeće „grešnik je postojao u Malerovim fantazijama kao preživeli, kao što je postojao i kod Freuda.“⁸⁸ Ova „složenost koja zbunjuje“ kako je to Freud formulisao, predstavlja Bahtinovu polifoničnost prenesenu na Malerove kompozicije koje možemo razjasniti upravo posmatranjem glasova koji tu polifoničnost i dijalogičnost tvore.

Rihard Špeht (Richard Specht), muzikolog i jedan od najcenjenijih muzičkih kritičara i pisaca svog vremena, napisao je jednu od prvih knjigu posvećenu Malerovom stvaralaštvu 1912. godine, jednostavnog naslova *Gustav Mahler*.⁸⁹ Iako je do kraja života održavao kontak sa Almom Maler, Špeht je dobro poznao i Malera. Interesantno je da se u knjizi izdatoj još pre jednog veka ukazuje na važnost posmatranja veze Maler – Dostojevski za razumevanje kompozitorevog stvaralaštva, a možda je još interesantnije što se toj povezanosti do skora nije pridavao veći značaj. Između ostalog, u svojoj knjizi Špeht navodi:

„Malerov najbolji prijatelj [...] bio je neko koga nikada nije video i sa kim nikada nije razmenio ni reč, ali čiji je uticaj na suštinu njegove prirode, onoliko koliko je

⁸⁵ Malerova neuroza i anksioznost u određenim periodima prerastale su u kratkotrajne, blaže oblike depresije. Detaljnije vidi u: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 221.

⁸⁶ U ideologiji anti-semitizma, naročito u periodu njegovog nastanka i formiranja u Austro-ugarskoj krajem XIX i početkom XX veka, neuroze su smatrane jednom od tipičnih odlika Jevreja.

⁸⁷ Pred kraj života Maler je čak i priredio određene Almine kompozicije za izdavanje. Iako je vrlo jasno da je Alma Maler svojevoljno pristala na prestanak muzičke karijere, kao i da je Maler pre braka upozorio na to da će morati da se posveti isključivo njegovoj muzici, ovu epizodu iz Malerovog života možemo smatrati „greškom“ jer se Maler na kraju kajao zbog tog svog zahteva.

⁸⁸ Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 221.

⁸⁹ Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1913. Knjiga je objavljena 1912. godine, a Špeht je prvo izdanje (koje bilo više u formi eseja nego monografije) objavio još 1905. godine. Špehtova knjiga je prva obimnija zvanična monografija o Maleru, dok je kratka monografija Ludviga Šidermaira iz 1901. godine prva objavljena knjiga ovog tipa o kompozitoru (Ludwig Schidermair: *Gustav Mahler: eine biographisch-kritische Würdigung*, Leipzig, Seemann, 1901.). Prema: Simon Michael Namenwirth, *Gustav Mahler – A Critical Bibliography Vol. I*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987, 16. i 29.

bilo moguće uticati na nju, bio odlučujući. To je bio: Dostojevski. Otkriće njegovih knjiga bila je okolnost od određujućeg značaja za Malera. Čak iako je Maler govorio o Dostojevskom onoliko često koliko je mogao i pokušavao da uveri sve one koje je poštovao da čitaju dela velikog Rusa, nije bilo pridavano dovoljno pažnje njegovoj povezanosti sa ovim piscem, koji je imao predodređen uticaj na njega kao što je Betoven imao na Vagnera, ili Klajst (Kleist) na Hebela (Hebbel). Onaj ko zaista razume Dostojevskog imaće novo razumevanje Malerove muzike – barem prvih četiri simfonija.”⁹⁰

Špeht Dostojevskog navodi i kao ličnost sa mnogo većim uticajem na Malera kao kreativnog umetnika i od Vagnera i od Getea (Johann Wolfgang von Goethe), koji su ličnosti od neprocenjive važnosti za Malerovo umetničko sazrevanje. “Dostojevski je delovao oslobađajuće, uklonio sve nevažno i doveo ga do samo-otkrivanja.”⁹¹

O „povezanosti” Malera i Dostojevskog na umetničkom i stvaralačkom nivou, svedočili su i Malerovi najbliži. Alma Maler, kojoj je Maler preporučio Dostojevskog, u svojim memoarima, piše o tome na sledeći način: „Malerova muzika, kako mi se čini, otkriva potpuno novu vrednost: etičko, mistično čovečanstvo. Prikaz muzike, koja je do tada sadržala ljubav, rat, religiju, prirodu i čovečanstvo, bio je obogaćen prikazom čoveka kao usamljenog bića, neispunjenog na zemlji, koje luta kroz Univerzum... Njegova muzika izražava pitanje koje je Dostojevski kroz prozu uputio samom životu: „Kako neko može biti srećan ako ijedno biće na ovoj zemlji i dalje pati?”⁹² Uz Almu Maler, i Malerovi najbliži prijatelji „divili su se njegovoj dostojevskijevskoj ljubavi prema čovečanstvu”.⁹³

Preovlađujuća veza između Malera i Dostojevskog, pored svih ostalih podudarnosti i sličnosti, uvek ostaje težnja za duhovnošću i utehom, kao i ona suštinska pitanja, koja postavljaju u svojim životima i delima a zatim, pokušavaju da na njih odgovore samom umetnošću. „Široko polifoni umetnički sistem Dostojevskog zasnovan je na psihološkom realizmu koji vodi do fantastičnog i metafizičkog istovremeno prelazeći tradicionalne granice: za Dostojevskog, karakteristično je akcentovanje veoma kontradiktornih odlika realnosti koje ruska literatura

⁹⁰ Anton Seljak, nav. delo, 11.

⁹¹ Isto, 14.

⁹² Isto, 2.

⁹³ Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 221.

ranije nije ispitivala, niti se usuđivala.”⁹⁴ Akcentovanje kontradiktornosti realnosti kroz kombinovanje potpuno različitih kompozitorskih tehnika, muzičkih formi i žanrova, kao i kroz brojna preznačenja muzičkih toposa i simbola, bilo je Malerov umetnički pečat u svakoj njegovoj simfoniji. „Upravo ovaj sistem ujedinjuje umetničke sisteme Malera i Dostojevskog.”⁹⁵

Prvi koji je Malerovo simfonijsko stvaralaštvo povezo sa formom romana nije bio Teodor Adorno kako se najčešće misli, već muzikolog i kritičar Paul Bekker (Paul Bekker) u svojoj studiji o Malerovim simfonijama iz 1921. godine. I sam Adorno (koji je dao ogroman doprinos širenju teorije o povezanosti Malerovih simfonija i romana) u svojoj knjizi o Maleru *Mahler. A musical Physiognomy*, koja je nastala tačno pola veka posle Bekkerove, citira Bekera: „Njegova muzika osvaja uspeh produženim životom, ponire u vreme zatvorenih očiju, a opet bez postavljanja života kao metafizičke zamene, u paraleli sa objektivnom namerom romana.”⁹⁶ Nezavisno od njegove uticajne teorije o narativnosti Malerove muzike, Adorno tvrdi i da „kao i roman, svaka od njegovih simfonija budi iščekivanje nečeg posebnog kao poklona. Guido Adler nadovezujući se na ovo primećuje da nikom, čak ni protivnicima, Malerove simfonije nisu bile dosadne.”⁹⁷ U tom kontekstu, Adorno jeste jedan od prvih koji su ukazali na to da je „Malerov strastven odnos prema literaturi Dostojevskog”⁹⁸ dobro poznat. Navodeći čuvenu anegdotu u kojoj Maler Šenbergu (Arnold Schoenberg) i njegovim sledbenicima⁹⁹ savetuje da „manje izučavaju kontrapunkt, a više čitaju Dostojevskog“, Adorno zapravo poručuje da srž Malerove inspiracije i poetike leži i u literaturi, naročito Dostojevskovoj. „Ne samo da Malerova muzika tako često zvuči kao da pokušava da kaže nešto što u um priziva neki veliki roman, već luk koji je obuhvata jeste romaneskni – uspinjući se do visina, propadajući u sebe. Gestovi su ostvareni kao onaj Nastasje iz *Idiota*¹⁰⁰ kada baca bankovne priznanice u vatru.”¹⁰¹

⁹⁴ Uporedi sa: Anton Seljak, nav. delo, 14.

⁹⁵ Anton Seljak, nav. delo, 14.

⁹⁶ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 64.

⁹⁷ Isto.

⁹⁸ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 69.

⁹⁹ Misli se na članove takozvane Druge bečke škole: Šenberga, Berga (Alban Berg) i Veberna (Anton Webern), koji su bili veliki poštovaoci Malera i njegovog stvaralaštva.

¹⁰⁰ Roman Fjodora Dostojevskog, nastao između 1863. i 1869. godine.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 69.

Roman Dostojevskog – Malerova simfonija?

Prva asocijacija, među poznavateljima Bahtinovog rada na vezu Bahtina i Dostojevskog, jeste upravo sintagma *polifonični roman*. Ono što ćemo učiniti dovođenjem Bahtina i Malera u vezu preko Dostojevskog, između ostalog, biće i da termin *polifonija*, koji je Bahtin preuzeo iz muzike, muzici i vratimo na primeru Malerovih simfonija. Bahtin u *Problemima poetike Dostojevskog* slavi velikog ruskog pisca i njegov napredni put novog i boljeg romana.¹⁰² Kreg Bandist u svom osvrtu na Bahtinovo proučavanje Dostojevskog tvrdi: „Dostojevski je izgradio estetičku superstrukturu nazvanu ‘polifoni roman’.”¹⁰³ Analogija sa Malerovim stvaralaštvom ogleda se u tome da je Maler ono što je Dostojevski učinio sa romanom, učinio sa simfonijskim žanrom u muzici – ukazivao na napredni put nove simfonije.¹⁰⁴ Zapravo, i Malerove simfonije (naročito Treću i Osmu simfoniju) mogli bismo nazvati simfonijskim „superstrukturama” – što bi se odnosilo na njihovu dužinu, odnosno trajanje, broj stavova, nestandardne forme stavova, veliki broj izvođača, neretko obogaćivanje standardnog sastava simfonijskog orkestra „nestandardnim” instrumentima, često kombinovanje vokalno-instrumentalnog načela u do tada, gotovo isključivo instrumentalnom žanru.¹⁰⁵ Takođe, za „superstrukturu” zaslužno je i sve ono vanmuzičko što je Maler uvrstio u svoja dela: na primer, u pomenutim simfonijama – filozofska promišljanja Ničea i Šopenhauera, hrišćansku filozofiju, srednjevekovnu književnost, narodnu književnost i još mnogo toga.

Jedna od najznačajnijih sličnosti u stvaralačkim postupcima Malera i Dostojevskog jeste pronalaženje i iskazivanje njihovog ličnog glasa kroz sve glasove njihovih dela, odnosno kroz njihove međusobne odnose. Ništa ne postoji samo za sebe, sve postoji tek u odnosu sa nečim drugim. Na ovakav Bahtinov stav koji mu je pomogao u razumevanju poetike Dostojevskog, a nama Malerove poetike, uticao je Ernst Kasirer (Ernst Cassirer), nemački filozof i Bahtinov savremenik.¹⁰⁶ Njegovi stavovi pomogli su Bahtinu da oblikuje svoje razmišljanje o tome da u odnosu na *monologična* dela, u *dijalogičnim* delima nema potpuno i konstantno dominirajućeg glasa, već u određenom trenutku delom dominira određeni glas (ili grupa glasova). Samim tim,

¹⁰² Uporedi sa: Craig Bandist, nav. delo, 91.

¹⁰³ Isto, 98.

¹⁰⁴ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 107.

¹⁰⁵ Pomenuta Treća simfonija je najduže Malerovo delo: ima šest stavova, od kojih su dva vokalno-instrumentalna (četvrti i peti stav), i u zavisnosti od izvođenja traje u proseku oko sto minuta.

¹⁰⁶ Bahtinu je naročito bila važna Kasirerova knjiga *The Concept of Substance and the Concept of Function* iz 1910. godine čiji je prevod na ruski jezik objavljen već 1912. godine.

Bahtin zaključuje da po pitanju romana Dostojevskog, koji su dijalogični, ne postoji definitivno značenje, to jest, značenje koje postavlja dominirajući glas u monologičnom delu. Ovde je značenje promenljiva kategorija i zavisi od toga kakav je odnos stvoren između različitih glasova, kao i od toga kako mi taj odnos tumačimo. Kada ovakvo Bahtinovo tumačenje romana, prenesemo na muzičko delo, postaje razumljivo zašto je Malerova muzika tumačena na toliko različitih načina i zašto se ta tumačenja neretko međusobno razlikuju.

Bahtinova teorija, tumačenja, pojmovi (posebno *dijalogičnost* i *heteroglosija*) bili su mnogo uticajniji u XX veku nego što se isprva čini. Najinteresantniji, i najvažniji, posmatrajući iz muzikološkog ugla, svakako jeste njegov uticaj na razvoj pojma i teorije o *intertekstualnosti*, koncepta bez kojeg je danas, čini se, nezamisliva analiza književnog/umetničkog dela. U osnovi intertekstualnosti stoji da svaki tekst ima dva nivoa tumačenja. Prvi nivo je horizontalni, i povezuje autora i čitaoca teksta, dok drugi nivo povezuje tekst sa drugim tekstovima. Ono što ova dva nivoa dele jesu već postojeća pravila od kojih zavisi svaki tekst.

Julija Kristeva (Julia Kristeva), koja je jedan od ključnih teoretičara za razvoj koncepta intertekstualnosti šezdesetih godina XX veka, veliki deo svog rada na tome zasnovala je na Bahtinovoј teoriji o višeglasju i polifoniji.¹⁰⁷ Nadovezujući se na Bahtina, Kristeva je termin skovala i zvanično ga uvela u semiotiku i nauku o književnosti 1966/7. godine u eseju *Bahtin, reč, dijalog i roman*,¹⁰⁸ nakon saradnje sa Rolanom Bartom u Parizu.

Zašto nam Kristeva postaje značajna jasno je iz narednog citata: „Izraz ‘intertekstualnost’ je u svojim studijama iz 60-ih godina autorica koristila bezmalo u značenju sinonima s terminom ‘dijalog’ (koji je usvojila od Bahtina)”.¹⁰⁹ O intertekstualnosti, Kristeva zapravo govori ono što i Bahtin govori o dijalogičnosti i polifoničnosti romana: „Tekst i intertekstualnost su nešto aktivno, stvaralačko: tekst je ‘produktivnost’, [...] u prostoru teksta ukrštaju se i neutralizuju brojni iskazi uzeti iz drugih tekstova”.¹¹⁰ Kristeva možda najaktivnije od svih, ili bar najočiglednije, nastavlja i razrađuje Bahtinovu postavku dijalogičnosti u polifonom romanu. Ona piše: „Bahtin spada među prve koji će statično razlaganje teksta zameniti modelom u kom literarna struktura ne postoji po sebi, već se uspostavlja u odnosu prema nekoj drugoj strukturi.

¹⁰⁷ Julia Kristeva (1941) je bugarsko-francuska filozofičarka, književna kritičarka, sociologičarka i jedna od najznačajnijih poststrukturalističkih žena mislilaca XX i XXI veka.

¹⁰⁸ Esej nije preveden na srpski jezik. U bivšoj SFRJ preveden je već 1968. godine, ali samo na slovenački jezik. U originalu naslov eseja glasi *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* i objavljen je u francuskom časopisu *Critique* broj XXIII.

¹⁰⁹ Marko Juvan: *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, 12.

¹¹⁰ Uporedi sa: isto.

Ova dinamizacija strukturalizma postaje moguća jedino ako se 'literarna reč' ne shvati kao čvrsto određeni smisao, već kao preklapanje tekstualnih ravni, kao dijalog različitih stilova pisanja: pisca, primaoca (ili neke druge osobe), sadašnjeg ili prošlog koncepta."¹¹¹

Iščitavajući studije Kristeve, može se doći do zaključka da ona zapravo intertekstualnost smatra stvorenom već kod Bahtina, s tim da je sam Bahtin nije tako imenovao: „Za Bahtina, dijalog nije samo jezik preuzet od strane subjekta, već je više stil pisanja iz koga se iščitava *drugi*. Tako bahtinovska dijalogičnost označava stil pisanja istovremeno i kao subjektivnost i kao komunikativnost, ili, bolje rečeno, kao intertekstualnost."¹¹²

Kako smo već u razmatranju veze Bahtin – Dostojevski – Maler načinili paralelu roman – simfonija, veza Bahtin – Kristeva, osim intertekstualnosti, sobom donosi još jednu važnu paralelu sa Malerovim stvaralaštvom. Razmatrajući Bahtinov rad, Kristeva u eseju *Bahtin, reč, dijalog i roman* sumira njegove zaključke dodajući im svoje, među kojima je nama naročito interesantan deo vezan za klasifikaciju vrsta reči u romanu. Reč o kojoj Kristeva piše možemo uporediti sa muzičkim motivom ili kraćom temom. Po Bahtinu se u romanu kroz reči i njihove međusobne odnose konstruiše *glas*, u Malerovim simfonijama *glas* se, između ostalog, konstruiše kroz motive, teme i njihove međuodnose. Kristeva govori o klasifikaciji reči – upravo o onome što je neophodno uraditi kada su tema istraživanja glasovi Malerovih simfonija – potrebno ih je klasifikovati. Ona piše: „Autor, može da se posluži tuđom reči da bi joj dao novi smisao, pri čemu čuva njen prethodni smisao. Iz ovog sledi da reč sadrži dva značenja, da postaje ambivalentna. Ova ambivalentna reč je, dakle, rezultat spajanja dva znakovna sistema. U razvitku pripovedanja ona se pojavljuje u menipeji¹¹³ (*la ménippée*) i karnevalu. Spajanje dva znakovna sistema relativizuje tekst. To se postiže stilizacijom, koja zauzima odstojanje u odnosu na tuđu reč – za razliku od imitacije (ovde Bahtin pre misli na repetaciju), koja stvarno uzima pretpostavljeno (ponovljeno), prisvaja ga i pritom ga ne relativizuje. Ovu kategoriju ambivalentnih reči karakteriše to da autor koristi govor drugog za sopstvene potrebe, pri čemu se

¹¹¹ Julia Kristeva, „Word, Dialogue and Novel” u: *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ur.), New York, Columbia University Press, 1986, 36.

¹¹² Julia Kristeva, nav. delo, 39.

¹¹³ *Menipeja* je vrsta romana, istovremeno tragičnog i komičnog, nazvana po antičkom filozofu i satiričaru Menipu, koji je živio u III veku p.n.e. „Menipeja je jedan od glavnih nosilaca i prenosilaca karnevalskog osećanja sveta u literaturi sve do naših dana. Scene skandala i razna narušavanja uobičajenog toka događaja karakterišu menipejsku književnu tradiciju, a naročito bitno određuju dela Dostojevskog. Elemente karnevalske predstavnosti nalazimo u poetikama Rablea, Servantesa, Šekspira, Dostojevskog.” Prema: Jadranka Božić, „Menipeja, karneval, skandal - homo festivus i homo fantasia”, *Kultura*, br. 126, 2010, 117.

ne suprotstavlja njegovim mislima; on prati njegov put, i ujedno relativizuje njegovu reč. Ovo međutim nije tako u drugoj kategoriji ambivalentnih reči, čiji je tipični primer parodija. Tu autor uvodi značenje koje je suprotno osnovnom značenju reči. Treća kategorija ambivalentnih reči, za koju bi skrivena unutrašnja polemika bila jasan primer, karakteriše se aktivnim (modifikovanim) uticajem tuđe reči na reč autora. Pripovedač je taj koji 'govori', ali je tuđi diskurs stalno prisutan u njegovom govoru. Kod ove vrste aktivnih ambivalentnih reči tuđa je reč predstavljena kroz pripovedačevu reč. Primer za ovu vrstu reči bi bila autobiografija, polemičko priznanje, ispovest, replika dijaloga ili skriveni dijalog. Roman je jedini žanr koji poseduje ambivalentne reči; to je specifična karakteristika njegove strukture."¹¹⁴ Kao što vidimo, Kristeva daje tri grupe reči, a nama je treća neobično značajna. Osim važnosti dijaloga, ova vrsta reči je specifična i po korišćenju reči drugih autora (citati, parafraze) ali i po tome što se Kristeva ponovo poziva na Bahtina, ali sada po pitanju *karnevaleskosti*.

Malerovo često inkorporiranje ili parafraziranje melodija drugih kompozitora, njegovih melodija iz ranijih dela ili narodnih/popularnih melodija bilo je, za njegovog života, jedan od ključnih argumenata antimalerijanskih kritičara protiv Malerove „originalnosti”. Anri-Luj de la Granz, jedan od vodećih i najznačajnijih muzikologa kada je u pitanju Gustav Maler, tvrdi da su ga pomenuti kritičari „proglašavali krivim za neoprostive greške”. Optužbe su uvek bile iste: muzika koja se sastoji od banalnosti i reminiscencija na prošlost, kao i potpuni nedostatak melodijske imaginacije, što neminovno vodi tome da njegova muzika brzo bude zaboravljena.¹¹⁵ Ono što je od pojedinih shvatano i predstavljano kao potpuni nedostatak originalnosti, zapravo je dijalogičnost, polifonija glasova i intertekstualnost, a neizmerno su važni i načini na koje to čini (u čemu Maler zapravo anticipira postmodernizam). Veliki deo stručne kritike s kraja XIX i početka XX veka nije mogao (ili želeo) da razume razlog i nameru Malerovog modernističkog korišćenja i preznačavanja već postojećih melodija i motiva. Kristeva tvrdi, kao i poststrukturalisti, da „svaki tekst nastaje pod uticajem već postojećeg univerzuma diskursa. Iz ovog proizilazi da, umesto proučavanja struktura teksta koje uslovljavaju i oblikuju tekst, treba

¹¹⁴ Julia Kristeva, nav. delo, 42.

¹¹⁵ Prema: Henry-Louis de la Grange, „Music about music in Mahler: reminiscences, allusion, or quotations?“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 122.

proučavati kako su te strukture nastale. Dakle, pažnju bi trebalo usmeriti ka ranijim tekstovima koji su usloveli nastanak sadašnjih.”¹¹⁶

Bahtin ukazuje i na još jednu karakteristiku pisanja Dostojevskog – a to je superpozicioniranje i jukstapozicioniranje, koje ponekad ima primat nad dijalogom između pojedinih glasova polifonije o kojoj on govori. U Malerovim simfonijskim partiturama veoma često se nailazi upravo na vrlo različite muzičke materijale (teme, motive) – glasove – koji su postavljeni jedan naspram drugog – javljaju se simultano, ili jedan za drugim, bez ikakvog postupnog prelaza koju bi tu razliku ublažio. Dobar primer toga bio bi treći stav Prve simfonije i dela kada se melodija koja podseća na tipičan bečki valcer odjednom „pretvara“ u klezmer melodiju (pogledati **Primer br. 2** na narednoj strani).

Kombinujući kao u **Primeru 1**, svakodnevno/narodno/sporije (svirka klezmer sastava) i otmenije/gradsko/brže (valcer), paralela sa Bahtinovom polifonijom postaje očiglednija: „Maler u svojim delima bukvalno dekonstruiše svet – sa svim njegovim epifenomenima i metafizičkim formama – rastavljajući ga na veliki broj muzičkih i nemuzičkih formi: na pesmu, marš, igru, grotesku, lepo, istinito, tragično, sve do sveobuhvatne polifonije postojanja.“¹¹⁷

I Maler i Dostojevski bili su, povremeno, skloni još jednom istom postupku: „odsustvu progresije” kako to Bahtin formuliše,¹¹⁸ u određenim trenucima romana, odnosno simfonije u kojima se očekuje razvoj, razrešenje/završetak ili početak nečeg novog – a do toga ne dolazi. Kada govorimo o sličnostima u načinu stvaranja dela, u poetici i razmišljanju o umetnosti Malera i Dostojevskog, pažnju privlači i način na koji su pojedini autori pisali o Dostojevskom i Bahtinovom razumevanju njegovog stvaralaštva. Ukoliko bismo zamenili piščevo ime Malerovim, vrlo često, ti citati bi, bez ikakvih izmena, mogli da se odnose na Malera i razumevanje njegovih simfonija: „U svakom glasu mogao je čuti dva glasa koja se nadmeću, u svakoj ekspresiji pukotinu, i spremnost da se odmah pređe na drugu kontradiktornu ekspresiju, u svakom gestu istovremeno postoji samopouzdanje i nedostatak samopouzdanja, doživljaj duboke dvosmislenosti, čak i višestrukih dvosmislenosti svakog fenomena.”¹¹⁹

¹¹⁶ Ljubomir Maširević, „Kultura intertekstualnosti“, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 11/12, 2007, 422.

¹¹⁷ Anton Seljak, nav. delo, 13.

¹¹⁸ Uporedi sa: Craig Bandist, nav. delo, 94.

¹¹⁹ Bahtinov citat o Dostojevskom. Julian Johnson, nav. delo, 197.

Primer br. 2: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, (od partiturnog dela 5 do partiturnog broja 7, promena se dešava u obeležjenim taktovima)

81

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's First Symphony, Third Movement. The score is in 5/4 time and marked 'a tempo Ziemlich langsam'. It features multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion. A black box highlights measures 5-7 in the top system, and another black box highlights measures 6-7 in the bottom system. The bottom system includes vocal parts with lyrics in German and a conductor's cue 'Mit Parodie Nicht schleppen'.

5 a tempo Ziemlich langsam

1.2.Ob. *piss.*

1.2. Horn in F *piss.*

3.4. Horn in F *piss.*

1.2. Trp. in F *piss.*

1. Viol. *piss.*

2. Viol. *piss.*

Viola *piss.*

Cello *piss.*

Bass *piss.*

6 Mit Parodie Nicht schleppen

1.2. Fl. *piss.*

3.4. Cl. in E♭ *piss.*

1.2. Fag. *piss.*

3.4. Horn in F *piss.*

1.2. Trp. in F *piss.*

1.2. Becken u. Tr. *piss.*

3.4. Becken *piss.*

1. Viol. *piss.*

2. Viol. *piss.*

Viola *piss.*

Cello *piss.*

Bass *piss.*

7 a tempo

U. K. 2981.

Ili na primer: „U pogledu prevlasti beskrajnog dijaloga između *ja* i drugog, ‘saznanje’ može jedino ostati prolazno i postojati u stalnom stanju tenzije i stimulacije. Za Bahtina mikrokosmos višeglasnog ‘polifonog’ sveta Dostojevskih romana označava ‘galilejski’ preokret

u ljudskom razmišljanju.¹²⁰ Zbog teme ove disertacije, pažnju naročito privlači upotreba reči *mikrokosmos* koju možemo porediti sa Malerovim *simfonijskim univerzumom* (ili kosmosom), kao i upotreba termina *svet* za romane Dostojevskog koji paralelu nalazi u svetovima Malerovih simfonija.

¹²⁰ Uporedi sa: Craig Bandist, nav. delo, 10.

III MALEROV SIMFONIJSKI UNIVERZUM

Svetovi Malerovog univerzuma

„Forma i sadržaj ovog dela su tako neobični da nalazim da je nemoguće pisati o tome. Zamisli da sam Univerzum počinje da zvuči. To više nisu ljudski glasovi, već zvuk planeta i zvezda dok se okreću.“¹²¹

Gustav Maler

Slojevitost njegove umetnosti i delikatnost njegove poetike o kojoj je razvijen obiman diskurs, refleksno se ogledaju i u pitanju glasova Malerovih simfonija. Svaka simfonija, pa čak i svaki stav ponaosob, predstavlja zaseban lavirint koji treba osmotriti, istražiti uz najadekvatniju naučnu „strategiju“ i, nakon vrlo mogućeg lutanja doći do izlaza. Izlazeći pak, shvatamo da je svako pojedinačno simfonijsko delo, deo jedne veće celine – takozvanog, Malerovog *simfonijskog univerzuma*.

Da bismo mogli da razumemo svetove Malerovih simfonija, moramo razjasniti upravo pojam *simfonijskog univerzuma* ili *univerzuma zvučnih svetova* (kako ga je još kompozitor nazivao) kom svi ovi svetovi pripadaju.

U skladu sa govorom samog kompozitora o njegovim simfonijama (a ponajviše o Trećoj i Osmoj) i sa njegovim čestim i jasnim adresiranjem na reč *univerzum*, usuđujem se da njegovo kompletno simfonijsko stvaralaštvo smatram i nazovem „univerzumom“. Primera radi, Maler pišući o Trećoj simfoniji Natali Bauer – Lešner kaže: „[...] tako veliko delo, u kom se zapravo ogleda *ceo svet* – koji je, da tako kažem, samo instrument na kom *univerzum svira*...kažem ti, na nekim mestima pogađa me, i izgleda mi kao da to uopšte nisam ja napisao.“¹²² (italik A.L.).

Po definiciji, Univerzum je „skup svega što postoji“, a sinonimi ove reči su kosmos, svemir, vasiona.¹²³ Kako Univerzum uključuje sve, pogodnije je govoriti o brojnim svetovima na

¹²¹ Iz Malerovog pisma Almi Maler, o Osmoj simfoniji u: Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.): *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 234.

¹²² Prema: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 12.

¹²³ Vidi: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад, Прометеј, 2006, 1290.

koje je podeljen.¹²⁴ Sledeći ove opšteshvatljive, lapidarne definicije, možemo lako napraviti jasnu paralelu sa Malerovim simfonijskim stvaralaštvom – o brojnim svetovima njegovih simfonija koji tvore (simfonijski) univerzum o kom je i Maler govorio.

Nauka je utvrdila da se Univerzum neprekidno deli u veliki broj paralelnih realnosti (svetova). U takvom Kosmosu, ne samo da postoji impozantan broj svetova, n++ego oni koegzistiraju. „Vasiona se deli u ogroman broj ogranaka (svetova) koji proizilaze iz delovanja mnogih činilaca.“¹²⁵ U paraleli sa Malerovim simfonijama, za nastanak određenog sveta jedan od najvažnijih činilaca jesu glasovi. Oni su pak, sačinjeni od (muzičkih) gestova koji reprezentuju određeni svet. Glasovi koji koegzistiraju stvaraju svetove simfonije, svetovi koji koegzistiraju stvaraju samu simfoniju a simfonije – simfonijski univerzum. Sa druge strane, na konstituisanje Malerovog simfonijskog univerzuma u celini (od glasa, preko sveta, do univerzuma) uticalo je mnogo raznovrsnih činilaca. Svaki od tih činilaca zaslužuje zasebnu pažnju, tačnije, kompletne studije su napisane ili bi mogle biti napisane o svakom od njih ponaosob.¹²⁶ Za potrebe osnovnog „ilustrovanja“, biće navedeni najvažniji činoci po relativnom redosledu njihovog pojavljivanja u Malerovom stvaralaštvu, jer tačnu hronologiju nije moguće utvrditi. Napominjem da su se ovi činoci često preplitali i smenjivali po značaju. Tabelu koja sledi stoga ne treba shvatiti strogo, jer je to zapravo jedan mogući spisak činilaca, to jest, uticaja na Malerovo stvaranje.

Tabela br. 1: najvažniji činoci za konstituisanje Malerovog simfonijskog univerzuma

| | |
|-----------|--|
| 1. | Detinjstvo – porodica, okruženje, muzike mesta u kojima je živeo |
| 2. | Mladost – studije u Beču; učitelji, kolege, bliski susret sa velikom nemačkom muzičkom tradicijom |
| 3. | Interni život – privatnost, unutrašnji svet, svet mašte i fantastičnog, kreativnosti |
| 4. | Poezija/književnost – prvenstveno dela Getea i Dostojevskog, <i>Dečakov čudesni</i> |

¹²⁴ Usporedi sa: Ефстратије Теодосију, Петрос Мантаракис, Милан С. Димитријевић, Василије Н. Маниманис и Емануел Данезис „Појам бесконачности и идеја о мноштву светова од античких до модерних космологија“, *Зборник радова конференције “Развој астрономије код Срба V”*, М. С. Димитријевић (ур.), бр. 8, 2009, 423-436.

¹²⁵ Њу Everet III (1930-1982) bio je američki matematičar i fizičar koji je svojim istraživanjima na Princetonu (Princeton University) na polju kvantne fizike, predstavio teoriju o mnogobrojnim svetovima univerzuma. O tome detaljnije na: www.scientificamerican.com. Usporedi sa: Ефстратије Теодосију, Петрос Мантаракис, Милан С. Димитријевић, Василије Н. Маниманис и Емануел Данезис, nav. delo, 433.

¹²⁶ Jedna od takvih studija je na primer, knjiga Henrija Lija *Gustav Mahler, Man on the Margin* u kojoj je objašnjen uticaj Malerovog nejasnog i „nečistog“ nacionalnog i verskog identiteta. Henry A Lea, *Gustav Mahler, Man on the Margin*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985.

| | |
|----|---|
| | <i>rog</i> , pesme Fridriha Rikerta, japanska poezija, dela Žana Pola. |
| 5. | Filozofija – posebno filozofska misao Šopenhauera i Ničea |
| 6. | Marginalnost – nacionalna i verska; muzika sa margine |
| 7. | Priroda – odnos čoveka i prirode |
| 8. | Folklorni idiomi – <i>Dečakov čudesni rog</i> , lendlari, marševi, dečiji folklor |
| 9. | Povezanost sa intelektualnom elitom Beča – udruženja, kružoci, „klima“ bečkog <i>fin-de-siècle-a</i> |

Svi od navedenih činilaca, u manjoj ili većoj meri, spadaju u krug tema koje su često raspravljane u vezi sa Malerovim stvaralaštvom. Tako se pisalo o položaju Jevreja u Austrijskom, a zatim i u Austrougarskom carstvu u kom je Maler živeo,¹²⁷ antisemitizmu, njegovoj povezanosti sa raznim intelektualnim krugovima Beča, čestoj tematici smrti u kompozitorovom stvaralaštvu. O ovim, pretežno biografski, istorijski i sociološki orijentisanim temama, piše se još uvek, ali vrlo retko su sve one objedinjene u istoj celini – iako ih Maler u simfonijama spaja na različite, neuobičajene i veoma kreativne načine.

Svaka simfonija Gustava Malera predstavlja po jedan mikrokosmos koji možemo posmatrati kao deo veće celine – makrokosmosa, odnosno, Malerovog simfonjskog univerzuma. Džulijan Džonson tako piše o četvrtom stavu Treće simfonije, u kom je Maler kao inspiraciju imao Ničeovu *Ponoćnu pesmu*, kao o delu koji „funkcioniše poput vrste mikrokosmosa u čitavoj simfoniji.“¹²⁸ Sibelijus (Jean Sibelius), koji je Malera lično poznao, u svojim sećanjima zapisao je sada već čuvenu, i sa razlogom često citiranu Malerovu izjavu: „Simfonija mora biti kao svet. Mora obuhvatiti sve.“¹²⁹ Taj stav, tvrdi Sibelijus, bio je potpuno suprotan njegovom stavu o simfoniji kao strukturi duboke logike, sa temama koje su povezane unutrašnjim vezama. „Kao čovek, Maler je bio izuzetno skroman i neobično zanimljiv. Divio sam mu se kao osobi, njegovoj veličini kao čoveka i umetnika, iako je njegova koncepcija umetnosti bila potpuno

¹²⁷ Podsetimo da je Austrijsko carstvo postojalo u periodu od 1804. do 1867. godine kada je 8. juna sklopljen sporazum između Austrijanaca i Mađara o davanju određene vrste autonomije Mađarima. Iz tog dogovora proistekla je Austrougarska monarhija koja je postojala do 31. oktobra 1918. godine. Maler je dakle, prvih (nepunih) sedam godina života proveo u Austrijskom carstvu. (Austrijsku monarhiju ne treba poistovećivati sa Habzburškom monarhijom – što je neoficijelni naziv za evropske teritorije kojima je vladala dinastija Habzburgovaca do 1918. godine).

¹²⁸ Julian Johnson, nav. delo, 53. U originalu *Mitternacht*; u pitanju je pesma koja je deo knjige Fridriha Ničea *Tako je govorio Zaratustra* koja je Maleru bila velika inspiracija za Treću simfoniju.

¹²⁹ Sibelijusova sećanja navedena u: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 204. Sibelijus je pisao i o njihovim dugim, zajedničkim šetnjama za vreme kojih su razmatrali „velika muzička pitanja o životu i smrti“. Sa druge strane, Maler je takođe za svog kolegu ima reči hvale.

drugačija od moje“.¹³⁰ Pisani diskurs o Maleru s vremena na vreme dakle pominje odrednicu univerzum/kosmos u vezi sa Malerovim stvaralaštvom, a najinteresantiji primer toga jeste poglavlje *The Metamusical Cosmos of Gustav Mahler* u knjizi Viliijama MekGrata,¹³¹ iako se ni ovde kao ni u većini takvih studija, ne objašnjava šta to Malerov muzički univerzum zapravo znači.

Ukoliko znamo Malerova vanmuzička interesovanja, pored književnosti, ni najmanje ne čudi što je terminologiju prirodnih nauka primenjivao na (svoju) muziku. Malera su interesovale i prirodne nauke poput astronomije i biologije, jer je duboko verovavao da su čovek i priroda neraskidivno povezani i da funkcionišu po istom principu.¹³² Da bismo shvatili čoveka – moramo da razumemo prirodu i obrnuto. To svoje uverenje kreirao je, ili dodatno učvrstio, zahvaljujući Rudolfu Hermanu Loceu (Rudolf Hermann Lotze) nemačkom filozofu, lekaru i biologu a naročito njegovog uticajnoj studiji *Mikrokosmos: Ideje o istoriji prirode i istoriji čovečanstva*.¹³³ Loceova knjiga za njega je postala jedna od najstimulativnijih ideja za razmišljanje.¹³⁴ Loce piše o povezanosti čoveka i univerzuma tvrdeći da su „čovek i univerzum sastavljeni prema istim harmoničnim proporcijama. [...] Univerzum je, kao i čovek, živ i svestan, božansko delo čija priroda se ogleda u čovekovoju.“¹³⁵ Osim ideja o jedinstvu čovečanstva i prirode, i termina univerzum i mikrokosmos, Malera je Loceovim knjigama privlačilo i njegovo pisanje o ljudskoj prirodi i psihi. Zapravo, određene Loceove medicinske studije se smatraju pionirskim na polju psihologije.

Romantičar u Maleru, koji je suštinski većinski prevladavao u njegovoj poetici, kada je u pitanju razumevanje univerzuma sigurno se oslanjao na nemačku romantičarsku tradiciju u kojoj

¹³⁰ Isto.

¹³¹ William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Yale University Press, 1974.

¹³² Maler je dobro poznao poznatog austrijskog biologa Paula Kamerera (Paul Kammerer), koji je osim biologije, studirao i muziku na bečkom univerzitetu. Iako muzičke studije nikada nije završio, Kamerer je obožavao muziku i čak se Maleru ponudio za ličnog asistenta. Maler je to odbio, ali su ostali u dobrim odnosima sve do kompozitorove smrti. Prema: Stefan Schmidl: „The Radiation Biology and Psychoanalysis – Gustav Mahler and the Experimental Sciences of the Fin de Siècle“, *News About Mahler Research*, spring 2014, 12.

¹³³ Naziv u originalu *Mikrokosmos: Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit*. Ova obimna studija sadrži tri toma izašla u periodu od 1854-1864. godine. Loce je jedno vreme bio Malerov savremenik – preminuo je 1881. godine, što znači da je Maler bio u toku sa najnovijim saznanjima.

¹³⁴ Uporedi sa: Erich Wolfgang Partisch: „Gustav Mahler's Intellectual Curiosity“, *News about Mahler Research*, spring 2014, No. 67, 9.

¹³⁵ Prema: Nikolay Milkov: „Hermann Lotze's Microcosm“, *Islamic Philosophy and Occidental Phenomenology on the Perennial Issue of Microcosm and Macrocosm*, 2006, 44.

je „umetnikov cilj ništa manje do alegorički prikaz kosmosa i naše bliskosti sa celim univerzumom.“¹³⁶

Značenje same reči *svet* jeste: sveukupnost ontološkog i fizičkog, odnosno materijalnog. Maler je komentarisao kako: „komponovanje simfonije znači konstruisati *svet* sa svim dostupnim značenjima“¹³⁷ (italik A.L.). Kako su svetovi brojni, postaje jasno koliko zahtevan zadatak je Maler postavio sebi u stvaranju simfonija i u njihovom promišljanju. Kao deo veće celine (univerzuma), a višeslojni sami po sebi, ovi simfonijski svetovi zahtevaju pažljiva istraživanja. Tumačenja tih svetova su, pored same muzike naravno, ono što Malerove simfonije uvek iznova oživljava i što ih čini neprekidno intrigantnim. Ma koliko istraživač zašao u slojevitost pojedinih svetova, pred njim se uvek otvaraju nova vrata. Ovaj rad zato i jeste pokušaj otvaranja vrata sveta detinjstva i sećanja na koja sam naišla. Svet detinjstva, čiju problematiku sam predstavila u svom diplomskom radu *Manifestacije dečijeg sveta u Vunderhorn simfonijama Gustava Malera*,¹³⁸ ovde je sagledan kroz sve Malerove simfonije ali i sveobuhvatnije. Njegova vrlo važna odlika je i to što iako funkcioniše kao zaseban svet, u Malerovom simfonijskom stvaralaštvu deluje i kao deo najobimnijeg Malerovog sveta – sveta prošlosti. Iz ovog razloga, detinjstvo i sećanje su često isprepletani u Malerovim kompozicijama. Detinjstvo funkcioniše i kao najdalja (lična) prošlost. Dakle, sećanje je važna komponenta sveta prošlosti, a mogli bismo s punim pravom reći i da je sećanje zapravo najvažnija komponenta prošlosti jer – prošlost i postoji isključivo u sećanju.

¹³⁶ Marsha Morton, „German Romanticism: The Search for ‘A Quiet Place’“, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1, 2002, 14.

¹³⁷ Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler’s Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 1.

¹³⁸ Anja Lazarević, *Manifestacije dečijeg sveta u Vunderhorn simfonijama Gustava Malera*, diplomski rad, Beograd, FMU, 2010.

Malerov simfonijski univerzum između XIX i XX veka

„Malerova muzika nas konstantno fascinira, delom i zato što je zarobljena između dve estetike.“¹³⁹

Džulijan Džonson

Pitanje koje neko može postaviti je zašto ili kako je Malerova muzika „ostala“ u priči o romantičarskoj umetnosti kada je nastajala krajem XIX i početkom XX veka? Ono što potkrepljuje opravdanost ovog pitanja je i činjenica da je u to vreme Malerova muzika smatrana suviše avangardnom i neobičnom i od strane većeg dela stručne kritike i od strane većine publike. Pored toga, Maler je bio inspiracija i uzor kompozitoru i osnivaču Druge bečke škole Arnoldu Šenbergu kao i njegovim sledbenicima, što samo po sebi dosta govori o tome kako su Malera razumeli za života.¹⁴⁰

Gustav Maler je postigao ogromne profesionalne uspehe, ali njegova određena dostignuća zauvek su promenila pristup muzičkoj umetnosti. U simfonijskoj muzici prešao je skoro sve dotadašnje granice žanra – pomerajući ih od Prve simfonije, sve više u svakom novom delu. Upravo je Malerova inovativnost često smetala publici; bilo je teško prihvatiti njegovu „previše“ modernu muziku. Tako je bilo već na samom početku, na premijeri Prve simfonije, gde su reakcije publike bile podeljene, ali većim delom negativne. Dva dela simfonije bila su različito prihvaćena: „dok je prvi deo dobio nekakav aplauz, drugi deo je bio izuzetno kontroverzan“.¹⁴¹ I stručna kritika bila je podeljena. Zapravo, i kritika i publika bile su podeljene na isti način: prvi deo simfonije bio je bolje prihvaćen jer je „zadovoljavao tradicionalnu formu i stil“ dok je drugi „sve ovo rušio novim idejama“.¹⁴² Reakcije i jednih i drugih bile su toliko slične da su se kritičari u svojim člancima o premijeri čak i pozivali na reakciju publike: „[...] poslednji stav koji dolazi *attaca* toliko je uznemirio damu koja je sedela pored mene da je sve što je držala u rukama ispustila na pod.“¹⁴³ Ipak, bilo je i onih koji su imali sluha za ovo

¹³⁹ Julian Johnson, nav. delo, 102.

¹⁴⁰ *Druga bečka škola* je u istoriji muzike zvaničan naziv grupe mladih kompozitora koji su se početkom XX veka okupili oko Arnolda Šenberga i njegovih ideja. Neki od Šenbergovih učenika bili su i: Ervin Štajn (Erwin Stein), Egon Veles (Egon Wellesz) i Ernst Krenek/Kšenek (Ernst Krenek, češ. Křenek) koji je dvadesetih godina XX veka, zanimljivo, bio oženjen Malerovom ćerkom, skulptorkom Anom Maler (Anna Mahler).

¹⁴¹ Mark Sweeney, „The reception of Mahler’s First Symphony“, <http://mahlerfest.org/>, pristupljeno 21.11.2007, 2.

¹⁴² Uporedi sa: isto, 3.

¹⁴³ Isto.

„uznemirujuće“ delo, ali su bili retki i pripadali uglavnom krugu ljudi koji su ili znali Malera lično, ili bili prilično dobro upoznati sa njegovim idejama. Ti ljudi su kompozitora videli kao „mladog talenta [...] koji ne zna za granice i koji ruši okvire svih konvencija stvarajući nešto sasvim novo.“¹⁴⁴

Posmatrajući ovo sa naučne i vremenske distance, vidimo da je Maler ostao veran pre svega žanrovima tipičnim za romantizam, simfoniji i ciklusima pesama. „Simfoniju XIX veka – od Šuberta (Franz Schubert) do Malera – grubo možemo označiti kao „statičnu“ simfoniju, analogno pojmu kojim je Teodor Krojer (Theodor Kroyer) sveo nemačku operu na operu posle Vagnera.“¹⁴⁵ Misli se, dakle, na simfoniju posle Betovena. Pokušaji pristajanja uz Betovenovo nasleđe pre svega su se sastojali u volji za velikom formom. Simfonija je sa Betovenom postala monumentalna muzička „vrsta“ u kojoj se manifestovala kompozitorska ambicija koja je posezala za nečim najvišim. Publika kojoj se obraćala bilo je čovečanstvo. Karl Dalhaus čak tvrdi da se „prisilne monumentalnosti simfonija lišila tek u XX veku formom kamerne simfonije.“¹⁴⁶ Betovenova „senka“, koja je zaklanjala sve koji su se „usudili“ da nakon njega komponuju simfonije, krajem XIX veka bila je čini se, veća nego ikada. Gustav Dumpke (Gustav Dömpke), bečki novinar i „propovednik“ Bramsove muzike, jasno i često je ukazivao na opšte mesto bečke muzičke kritike: „za nas, entuzijaste umetnosti, teže je da se otrgnemo kanonske aure Betovenove simfonije, nego bilo kog drugog autoriteta“.¹⁴⁷ S tim u vezi, u drugoj polovini veka u simfonijskoj muzici javio se još jedan „nerešiv problem“, problem koji će i Maleru zadati prilično muka – simfonijska poema koju je ustanovio Franc List (Franz Liszt). Problem programske muzike i Listove novonemačke škole postao je gorući, a dodatno je aktuelizovao i nikada rešen problem Betovenovog „amaneta“ koji je decenijama delio kompozitore i kritiku. Rasprava oko programske muzike zapravo je počela mnogo pre Malerovih prethodnika u novonemačkoj školi i trajala je od XVIII do XX veka. Polemika vezana za programsku muziku i njen opozit – “čistu”, odnosno “apsolutnu” muziku, počela je da se vodi krajem XVIII i početkom XIX veka. U njoj su uzeli učešće kompozitori, filozofi, estetičari i muzički kritičari (između ostalih i Kant /Immanuel Kant/, Vakenroder /Heinrich Wakenroder/, Herder /Johann Gottfried Herder/, Tik /Ludwig Tieck/). Oko 1900. godine ova rasprava se vodila u znaku

¹⁴⁴ Mark Sweeney, „The reception of Mahler’s First Symphony“, nav. delo, 3.

¹⁴⁵ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, 151.

¹⁴⁶ Uporedi sa: isto.

¹⁴⁷ Margaret Notley, „*Volkconcerte* in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, *Journal of the American Musicological Society*, 1997, Vol. 50, No. 2/3, 425.

estetike koja je za savremenike (od Štrausa i Pficnera /Hans Pfitzner/ do Malera i Šenberga) bila isto tako samorazumljiva kao što je za kasnije generacije postala idejni rekvizit prošlosti: u znaku Šopenhauerove estetike, koja se usred jednog pozitivističkog doba potvrdila kao metafizika muzike Vagnerovim autoritetom.¹⁴⁸ Pitanje je dakle, koju simfonijsku tradiciju je nastavio Gustav Maler kao i kakav je bio njegov odnos prema Betovenovom nasleđu i programskoj muzici.

Čini se da je Maler prvi uočio „opasnost“ programa koju programska muzika neminovno sobom nosi. Iza sebe je imao stvaralaštvo Berlioza (Hector Berlioz) i Lista, a njegov veliki savremenik Rihard Štraus u to vreme je stvarao čuvene tonske poeme koje su ga i proslavile. Maler je po pitanju programa načinio otklon od sve trojice.¹⁴⁹ U pismu svojoj sestri Justini Maler piše:

„Često me stavljaju u isti koš sa Štrausom. Ipak, lagao bih ako bih rekao da nemamo baš nikakvih dodirnih tačaka. Sve više uviđam da stojim u potpunosti sam među današnjim kompozitorima. Naši ciljevi se razlikuju. Sa moje tačke gledišta, svuda mogu da vidim samo stare klasičare ili poklonike nove nemačke škole.“¹⁵⁰

Takođe, godine 1897, Maler je uputio pismo „prijateljski“ naklonjenom kritičaru Arturu Sidlu (Arthur Seidl) vezano za Prvu simfoniju, u kom kaže: „Okarakterisali ste moje ciljeve...zaista primereno. Moja muzika treba program isključivo zbog finalnog pojašnjenja ideje, dok je kod Štrausa program dat zadatak.“¹⁵¹ Malerove reči nedvosmisleno nam govore da je on situaciju tadašnje evropske muzike video kao jasno podeljenu između stare i nove škole, ali i da je istovremeno odbijao da stvari prihvati tako striktno odvojene. Imajmo na umu da je vreme u kom je on pisao svoje prvo simfonijsko delo, još uvek pod velikim uticajem Listove simfonijske

¹⁴⁸ Prema: Margaret Notley, „*Volksconcerte* in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, nav. delo, 354.

¹⁴⁹ Napomenimo da su Maler i Štraus u jeku debate o programskoj muzici krajem XIX i početkom XX veka bili u centru pažnje, i da su predstavljeni, ispravno ili ne, kao oštri protivnici, kao dve opozitne strane ove debate. Uporedi sa: Vera Micznik, „Music and aesthetics: the programmatic issue“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, nav. delo, 38.

¹⁵⁰ Iz Malerovog pisma sestri Justini 1894. godine. Prema: Stephen McClatchie (ur.), *Mahler Family Letters*, nav. delo, 257.

¹⁵¹ Uporedi sa: Zoltan Roman, „Song and symphony (I). *Lieder und Gesänge* Volume I, *Lieder eines fahrenden Gesellen* and the First Symphony: compositional patterns for the future“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, nav. delo, 84.

muzike, a Štraus je (mada je pristupao programu na potpuno drugačiji način od Lista) nastavio da neguje žanr koji je List ustanovio. Otuda je Maler svoje prvo simfonijsko delo isprva naslovio kao simfonijsku poemu, da bi ga na kraju, kada se potpuno udaljio od Štrausa, nazvao simfonijom. Ovako izrazit otklon od žanra simfonijske poeme nije bilo lako načiniti, za to su mu bile potrebne godine. Ipak, najveći „prelom“ načinjen je već na početku – u Prvoj simfoniji.

Zanimljiv susret između Malera i tada mladog muzikologa Ludviga Šidermaira (Ludwig Schieder) koji se odigrao 20. oktobra 1900. godine, na zabavi nakon izvođenja njegove Druge simfonije u Minhenu, nama koji u sadašnjosti proučavamo Malerovo stvaralaštvo, deluje mnogo zanimljivije i značajnije nego što se to u prvi mah može zamisliti. Zahvaljujući Šidermairu i diskusiji koju je te oktobarske večeri vodio sa kompozitorom, a koja je na njega ostavila dubok utisak, postoji Šidermairov esej koji je jedini objavljeni esej sa Malerovim „izvornim“ stavom o programskoj muzici, preciznije – o programima. Kako je esej objavljen te iste 1900. godine, i kako je Maler nakon toga vodio prijateljsku i kolegijalnu prepisku sa Šidermairom, nema razloga sumnjati u Šidermairove reči jer ih je Maler sigurno pročitao a da na njih nije imao zamerki. Šidermair u svom eseju veoma živopisno objašnjava relaksiranu atmosferu te večeri sa Malerom, kao i Malerovu uzbuđenost kada je neko od prisutnih pomenuo problem programske muzike. „Veoma uzbuđeno i sa sjajem u očima rekao je: ‘Dođavola sa programima, stvaraju lažni utisak! Ako kompozitor uspe da u slušaocima probudi ona osećanja koja su njega preplavila onda je postigao svoj cilj. Jezik muzike se tada približava jeziku reči, samo što govori mnogo više nego što su reči u stanju da izraze.’ Podigao je svoju čašu i ispraznio je uz uzvik ‘Smrt programima!’ Mi ostali, sa razumevanjem smo gledali jedni druge.“¹⁵² Ova svojevrsna zdravica, postala je poznata i kao *Minhenska deklaracija*,¹⁵³ u kojoj je, u društvu prijatelja i kolega, Maler osudio deskriptivne programe, zabranio javno objavljivanje programskih komentara njegove muzike i nazdravio budućim delima bez ovih komentara. Cela situacija postaje jasnija kada sa svih aspekata sagledamo koliko je pitanje programske muzike i njenog programa zaista mučilo Malera. Bio je izuzetno svestan da njegovu muziku nije lako razumeti, dok je sa druge strane, smatrao uspešnom samo ukoliko bi je slušaoci zaista razumeli a ne samo uživali u zvuku. Na primer, Piter Frenklin čak tvrdi da je Maler za Prvu simfoniju zapravo tražio program u nekom poznatom književnom delu (i našao ga u noveli *Titan* Žana

¹⁵² Uporedi sa: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 148.

¹⁵³ Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 4.

Pola) da bi njegovo simfonijsko delo bilo dobro prihvaćeno.¹⁵⁴ Iako se u ovome ne slažem sa Franklinom, već smatram da su verovatnije neke druge okolnosti uticale na povezanost Prve simfonije i dela Žana Pola, nesporno je da nakon Prve simfonije i prilično muka koje mu je zadao program ovog dela, nije neobično što je kompozitor odustao od ovakvog načina predstavljanja kompozicija javnosti. Povremeno je pisao programske beleške koje su publici bile deljene na koncertima, ali je to smatrao isključivo pomoćnim sredstvom za razumevanje dela. Po pitanju programske muzike kompozitor je dakle bio veoma jasan:

„Baš kao što nalazim da je besmisleno izmišljati muziku koja bi odgovarala programu, jednako nalazim i da je sterilno davati programski sadržaj već dovršenom delu. Činjenica da je inspiracija ili osnova kompozicije u doživljaju njenog autora, ne menja stvari.“¹⁵⁵

Ipak, izgleda da nikada do kraja nije uspeo u tome da savremenicima i publici objasni šta je to što on želi – ne zaboravimo probleme koje je nešto kasnije imao sa naslovima stavova Treće simfonije, kao i njenim programom, naročito zbog povezanosti sa delom Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche) *Tako je govorio Zaratustra* i Šopenhauerovom filozofskom mišlju. Očigledno je uporno želeo i smatrao neophodnim da unutrašnje svetove svojih simfonija dočara publici, no formu programa nije smatrao pogodnim sredstvom za svoj cilj. Ovaj problem ga je pratio do kraja života i predstavljao stalni kamen spoticanja. Evo šta je rekao Natali Bauer – Lešner o nerazumevanju njegove Četvrte simfonije od strane kritike:

„Oni su već toliko korumpirani programskom muzikom...da jednostavno više nisu sposobni da razumeju delo kao muziku! Ovaj katastrofalno pogrešan stav polazi od Lista i Berlioz. Oni su, napokon, bili talentovani, i iznedrili su nov značaj izrazu na ovaj način. Ali sada kada imamo ova značenja već u ruci, kome je potrebna pomoć da ih dohvati?“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Prema: Peter Franklin, „‘Funeral Rites’ – Mahler and Mickiewicz“, *Music & Letters*, Vol. 55, br. 2, 1974, 205.

¹⁵⁵ Michael Kennedy, nav. delo, 161.

¹⁵⁶ Prema: Peter Franklin, „A Stranger’s Story: Programmes, Politics, and Mahler’s Third Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 171.

Kritika na koju je Maler reagovao u pomenutom pismu objavljena je u nemačkom *Algemajne Cajtungu (Allgemeine Zeitung)* 25. novembra 1901. godine, a između ostalog u njoj o Finalu simfonije piše i sledeće: „nešto groteskno komično znači nešto u teatru, ali u simfoniji, moralo bi barem da bude opravdano preciznim programom.“¹⁵⁷ Ni dvadesetak godina kasnije, kritika nije dobro prihvatila kompozicije bez jasno definisanog programa. To nam govori članak Erika Bloma iz 1923. godine u kom zaključuje: „[...] muzika ljudi poput Šopena i Skrjabina, iako jako sugestivna, samu sebe vodi, zbog nedostatka bilo kakvog ukazivanja, u raznovrsna tumačenja, u zavisnosti od slušaočevog temperamenta. Nemoguće je utisnuti u slušaočev um preciznu nijansu kompozitorovog raspoloženja.“ Isti kritičar piše i o Malerovom „protivniku“ u sferi programske muzike, Rihardu Štrausu: „Jedini nepogrešivi put za našu imaginaciju jeste osvetljavajući naslov, program sa objašnjenjima. [...] Bez vanmuzičke pomoći, muzika zaista nema nikakvu deskriptivnu moć.“¹⁵⁸ Koliko pisac navedenih citata nije bio u pravu, govori i činjenica da je svoj tekst završio zaključkom da muzika Čajkovskog (Pyotr Ilyich Tchaikovsky) i Štrausa već bleđi, i neće opstati u budućnosti jer nisu do kraja objektivni u svojoj umetnosti - šta god on podrazumevao pod objektivnošću. Ovakvi slučajevi kritike koja pokušava da bude u skladu sa novim dobom, a koja ne samo da se nije odmakla od estetike romantizma, nego polazi sa platformi potpunog estetičkog haosa (bez jasnog oslanjanja na određenu estetiku prošlosti ili ideje za estetiku budućnosti), nisu bili retki. Situacija je išla tako daleko da je za skoro svaki „nedostatak“ Malerove muzike „okrivljen“ nedostatak jasnog programa.¹⁵⁹ Možemo samo zamisliti kakav pritisak je deceniju do dve ranije trpeo Maler, i razumeti sve njegove pokušaje dodavanja i oduzimanja programa kompozicijama. Vera Micznik sasvim opravdano zaključuje da ne možemo ni pomišljati na razumevanje Malerovih dela van paradigmatične dihotomije između programske i apsolutne muzike, karakteristične za kasni XIX vek.¹⁶⁰

Nepravedno bi bilo ne istaći da je bilo i „svetlih“ primera kritike po pitanju Malerovog stvaralaštva u kontekstu programske muzike. Jedan od takvih primera je kritika poznatog budimpeštanskog kritičara Kornela Abranjija (Kornél Abrányi),¹⁶¹ i to iz ranijeg perioda Malerovog stvaralaštva, preciznije iz 1889. godine. De la Granž tvrdi da je kritika koja je

¹⁵⁷ Vera Micznik, „Music and aesthetics: the programmatic issue“, nav. delo, 40.

¹⁵⁸ Prema: Eric Blom, „Has Music Descriptive Power?“, *The Musical Times*, Vol. 64, No. 959, 1923, 30.

¹⁵⁹ Po ondašnjim kritičarima, primer jednog takvog „nedostatka“ je „nedostatak tematskog jedinstva u Malerovim kompozicijama.“ U: Vera Micznik, „Music and aesthetics: the programmatic issue“, nav. delo, 42.

¹⁶⁰ Uporedi sa: isto, 38.

¹⁶¹ U pitanju je Kornel Abranji otac, pošto se njegov sin, istog imena, takođe bavio muzičkom kritikom.

objavljena u *Pešter Lojdu* sigurno napisana u konsultaciji sa kompozitorom. Abranji Malera svrstava iza kategorija čiste ili programske muzike, naglašavajući da on „izražava impresije i strasti koje stvaraju jedan potpuno samostalan lični duhovni svet“¹⁶² (italik A.L.).

To što se kompozitor „obračunao“ sa zvaničnim programom, nikako ne znači da njegove simfonije nemaju *značenje*. Naprotiv. Značenje im daje sve ono što je u njih ugrađeno, i ono što je u Malerovom životu imalo određeni značaj i značenje, jer – Malerov život je Malerova muzika i *vice versa*. Potvrdu ovakvog stava možemo naći i u prvim biografsko-analitičkim studijama o Maleru, koje je napisao upravo Šidermair u saradnji sa samim kompozitorom.¹⁶³

Maler nikada nije učestvovao u javnim raspravama vezanim za nemačku simfonijsku tradiciju, tako popularnu kroz čitav XIX vek. Koliko je poznato, svoj stav o tome nije javno iznosio (ni u usmenoj ni u pismenoj formi). Na kompozitorova razmišljanja o ovoj problematici nailazi se isključivo u njegovoj privatnoj prepisci. Tako, sa jedne strane, iščitavamo da je Maler bio poklonik Vagnera, odnosno novonemačke škole, a samim tim i Lista. Novonemačkoj školi nesporan prethodnik svakako je bio Berlioz sa njegovom *Fantastičnom simfonijom*. Sa druge strane, postojala je već određena „linija tradicije“ kojoj su pripadali Betoven, Šubert, Mendelson (Felix Bartholdy Mendelssohn), Šuman (Robert Schumann), Brams (Johannes Brahms). Ovu „liniju“ donekle je potvrdio i Šuman u svom čuvenom članku „Novi putevi“ iz 1853. godine, u kom se bavio upravo problemom simfonijske tradicije, postavivši Bramsa za figuru od ključne važnosti za simfoniju polovinom XIX veka.¹⁶⁴

Ono što je očigledno, a što pobornici „stare“ i „nove“ škole nisu smatrali istinitim za svoje neistomišljenike, jeste da su i jedni i drugi za svoj uzor imali Betovena, ali da su očuvanju njegovog nasleđa pristupali sa različitih ideoloških pozicija. Tradicionalisti su se borili za očuvanje simfonijske forme kakvu je ostavio Betoven; Šuman je pisao i o „jakoj etičkoj komponenti i moralnoj ozbiljnosti koju nemačka post-betovenovska simfonija mora zadržati“.¹⁶⁵ Pobornici novonemačke škole, koji su takođe smatrali da je Betoven rekao poslednju reč u simfoniji, smatrali su da se na tom temelju mora stvoriti nova simfonijska muzika koja bi predstavljala logičan nastavak Betovenovih težnji. Maler je svakako bio pristalica novonemačke škole (pre svih Vagnera), ali nikada nije osetio potrebu da se tako javno deklarise. Smatrao je da

¹⁶² Vidi u: Vera Micznik, „Music and aesthetics: the programmatic issue“, nav. delo, 41.

¹⁶³ Radi se o dve, ne tako obimne studije, koje su objavljene 1900. i 1905. godine.

¹⁶⁴ Robert Schumann, „Neue Bahnen“, *Neue Zeitschrift für Musik* Vol. 39, no. 18, 1853.

¹⁶⁵ Uporedi sa: Jim Samson (ur.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 427.

su njegove inovacije u komponovanju dovoljan pokazatelj njegovog razmišljanja o tadašnjoj muzici. Isto tako, nikada nije govorio niti pisao negativno o tradicionalistima, odnosno o staroj školi čiji je predstavnik bio Brams. To kako je Maler svojim dirigovanjem i komponovanjem napokon pomirio staru i novu struju nemačke muzike, metaforički se vidi i u činjenici da je Brams velikim delom zaslužan za Malerovo postavljanje na mesto direktora Bečke opere. Bramosovo pozitivno mišljenje o Maleru kao umetniku, formirano je još u periodu Malerovog rada u Budimpešti. Johanes Brams bio je redovan posetilac opere mađarske prestonice, a bio je i prilično impresioniran Malerovim dirigentskim umećem, naročito njegovom interpretacijom Mocartovog *Don Đovanija*, te je tvrdio da je „tek tada zaista čuo tu operu“.¹⁶⁶ Sedam godina kasnije, Brams i Eduard Hanslik (Eduard Hanslik) napisali su preporuke za Malera koje su možda i najzaslužnije za njegovo angažovanje kao direktora Bečke opere.¹⁶⁷ Maler je do kraja života na različite načine doprinosa pomirenju dve struje muzike nemačke tradicije. Tako je 30. marta 1910. godine u *Njujork Tajmsu* (*New York Times*) izašao Malerov pregled prolećne koncertne sezone, u kom on potencira da će u narednoj sezoni „podeliti programe, manje ili više, između klasičnih i modernih škola” i da će „svirati dobru muziku svih nacija”.¹⁶⁸

Maler je bio samo jedan od mnogih koji su vatreno promovisali Betovenovo stvaralaštvo. Ipak, bio je prvi kompozitor koji se nije „borio“ sa Betovenovim nasleđem, već se, možda, za razliku od svih do tada, direktno nadovezao na njegovo stvaralaštvo. „Simfoničari su nakon Betovena izgubili onaj univerzalni impuls”¹⁶⁹ kaže Margaret Notlej, aludirajući na to da su jedino Betovenove simfonije bile medij između kompozitora i njegove ideje i velike publike (čovečanstva). Gustav Maler, nasuprot ovom stavu, kroz svoje simfonije želi da se obrati upravo čitavom čovečanstvu (uzmimo kao najtipičnije primere Treću i Osmu simfoniju). Neki od najznačajnijih kritičara s početka XX veka u Beču – David Bah (David Josef Bach), Paul Beker

¹⁶⁶ Vidi u: Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.), *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 6.

¹⁶⁷ Maler je zauzvrat uvek javno govorio afirmativno o Bramsu, kog je očigledno veoma cenio kao osobu. Osvrćući se na Bramsove reči povodom izvođenja *Don Đovanija* pod Malerovom palicom – „Tom čoveku dugujem najfinijeg *Don Đovanija* u svom životu“, u pismu kritičaru Rihardu Hojbergeru (Richard Heuberger) iz 1890. godine piše: „To što je Brams bio tako zahvalan me čini toliko srećnim – ovo smatram najvećim uspehom koji me je do sada zadesio.“ Prema: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 88. Ipak, iz prepiske sa Almom Maler, očigledno je da nije gajio takav optimizam kada su u pitanju Bramsova dela: „Nakon Bramsa, čovek mora da izađe po vazuh.“ O Bramsu je najčešće pisao tokom leta 1904. godine (pisma Almi od 24, 27 i 28. juna, a potom i 3. jula 1904. godine). Vidi u: Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.), *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 161, 163-4, 166, 168.

¹⁶⁸ Vidi u: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 232.

¹⁶⁹ Margaret Notley, „*Volkscconcerte* in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, nav. delo, 421.

(Paul Bekker) i Paul Pisk (Paul A. Pisk) – zapravo su vrlo javno Malera proglasili Betovenovim nasljednikom. Smatrali su da je Maler „onaj čiji umetnički rad mora biti vrednovan kao poslednji pokušaj pre rata da se publika ujedini“, i sva trojica su ga „postavili“ na skoro isti nivo sa Betovenom.¹⁷⁰ Maler je simfonijsku tradiciju doveo do istorijski logičnog zaključka.¹⁷¹ Istorijske okolnosti nakon Malerove smrti nažalost, išle su u prilog tome da se njegov uspeh „odloži“ na nekoliko decenija umesto da se kritike poput navedenih „učvrste“.

Veliki problem simfonije u drugoj polovini XIX veka, naročito u Beču, tiče se jednog ne muzičkog, već sociološkog pitanja – a to je pitanje *dostupnosti* simfonijske muzike. Situacija koju “zatičemo” u istorijskim izvorima kontradiktorna je esteticima onih koji su o simfonijskoj muzici pisali i donekle, onih koji su je stvarali. Iako je jaka i obrazovana srednja klasa bila u porastu krajem XIX veka u austrijskoj prestonici, i iako je muzički život Beča, kao i uvek, bio izuzetno bogat, simfonijsku muziku ipak je retko ko mogao čuti. Ona je i dalje ostala rezervisana za manjinu – stručnu javnost, elitu i najbogatiju buržoaziju. Tako je simfonija koja je još od Betovenovog vremena proglašena žanrom koji treba da se obraća celom svetu, ostala dostupna manjem delu bečkog „sveta“. Sam Wagner, koji je bio idol svim pristalicama novonemačke škole, tvrdio je da je Betoven dok je komponovao simfonije „verovao da govori nadaleko, raznim grupama ljudi, celoj ljudskoj vrsti“.¹⁷² Razlog tome bio je i taj što se politički liberalizam nikada nije zaista ukorenio u Austriji i nikada nije zaista postao dominantan.¹⁷³ Dolazimo do zaključka da iako je Eduard Hanslik sa zadovoljstvom još 1869. godine bečki muzički život okarakterisao kao „progresiju od patrijarhalno-aristokratskog do kompletno demokratizovanog“,¹⁷⁴ krajem XIX stoleća i dalje je sve o čemu Hanslik govori ostalo u teoriji. U praksi, stvari su se očigledno odvijale drugačije. Iako su, na primer, koncerti Bečke filharmonije zaista bili otvoreni za sve, retka izvođenja i veoma skupe karte simfoniju su i dalje

¹⁷⁰ Margaret Notley, „*Volkconcerte* in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, 451.

¹⁷¹ Uporedi sa: Leon Botstein, „Gustav Mahler’s Vienna“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 1999, 14.

¹⁷² Vidi u: isto, 430.

¹⁷³ Uporedi sa: isto, 422.

¹⁷⁴ Vidi u: isto.

„skrivali“ od većeg dela javnosti, pa i od rastuće srednje klase.¹⁷⁵ U većem delu zapadne Evrope, situacija je bila značajno drugačija – Oskar Flejšer (Oscar Fleischer) 1894. godine piše o simfonijskim koncertima u Berlinu koji su dostupni „svima kao hleb.“¹⁷⁶ Dodajmo i činjenicu da je simfonija u bečkom društvu bila neprikosnovena na tronu najznačajnijeg muzičkog žanra. Ovakav sastav publike, kojeg je Maler sigurno bio svestan, sigurno je uticao i na njegov odnos prema komponovanju simfonija. Bez želje da se iz ovih redova iščita da bi njegovo komponovanje simfonija bilo značajno drugačije da je sama publika bila drugačija, ipak ne možemo da ne razmislimo o činjenici da je pristup komponovanju verovatno bio nešto drugačiji kada je na umu imao stručnu javnost i, više ili manje, muzički obrazovanu publiku. Sa druge strane, ovakav zaključak za nas bi danas bio dragocen jer to znači da je muzika koja je sve do druge polovine XX veka smatrana teškom i komplikovanom, verovatno *beskompromisno malerovska*. Jedini kompromis koji je u tom slučaju Maler učinio zbog publike ostaju programi koje je davao i „oduzimao“ simfonijama u koncertnim programima.

Zanimljivo je još jedna promena koja se krajem XIX veka, kada je Maler i počeo sa stvaranjem simfonijskih dela, desila simfoniji u kontekstu romantizma. Tokom većeg dela romantičarske epohe, klavir je shvatan kao instrument koji je najpogodniji za izražavanje (najintimnijih) osećanja. Sam odnos kompozitora ili izvođača i instrumenta shvatan je kao prislan. Otuda i procvat literature za klavir, kao i usmeravanje pojedinih kompozitora isključivo na klavirsku muziku (poput Frederika Šopena /Frederick Schopen/). Međutim tokom druge polovine XIX veka, po rečima kritike, simfonija takođe postaje žanr kojim je moguće izraziti osećajnost. Hans Paumgartner (Hans Paumgartner) u prikazu Bruknerove (Anton Bruckner) Sedme simfonije 1886. godine zaključuje i da su „Mendelson, Šuman i Brams preneli osećajnost tipičnu za klavirsku muziku (*Klavierempfindung*) u svoje simfonije“¹⁷⁷ i time utvrdili još jedan put simfonijskom žanru. Još jedan bečki kritičar, Ludvig Špidl (Ludwig Speidel), skoro deset godina nakon Paumgartnera, 1895. godine, piše o simfoniji kao idealnom žanru za izražavanje krajnje ličnih osećaja, opet se pozivajući na Betovena, iako je u pitanju sam zalazak XIX veka. On piše da je „Betoven, kao Faust, samog sebe dao njima (publici)“ i da su njegove patnje i tuge

¹⁷⁵ Krajem XIX veka, Beč je brojio nešto više od milion stanovnika, a Bečka filharmonija je godišnje održavala svega osam koncerata, odnosno četiri koncerta po koncertnoj sezoni. Tek 1900. godine, Beč dobija dugo potrebni drugi simfonijski orkestar (današnji Bečki simfoničari /Wiener Symphoniker/).

¹⁷⁶ Margaret Notley, „*Volkconcerte in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony*“, nav. delo, 447.

¹⁷⁷ Isto, 434.

i lične, ali i čitavog čovečanstva.¹⁷⁸ Treba imati na umu i jedinstven odnos Bečlija prema simfoniji kao prema vrhunskom umetničkom dometu u periodu *fin de siècle*-a koji shvatamo iz reči izdavača Alberta Gutmana (Albert Gutmann): „Bečlije imaju potrebu za dramatičnim akcentima, ponekad čak, da se izrazim metaforički, za maestozom (*maestoso*), koji samo simfonija može da im pruži.“¹⁷⁹

Malerova muzika, što je očigledno već u njegovoj Prvoj simfoniji, zapravo predstavlja, do tada nemoguće pomirenje simfonijskog stvaralaštva obe ove struje koje su istovremeno postojale. To je vidljivo i u samoj muzici, kako je naznačeno, Prve simfonije: petostavačnost ciklusa u prvoj verziji simfonije, a ostajanje u tradicionalnim formalnim obrascima koji su, sa druge strane, nekada tretirani na drugačiji način (na primer, *Scherzo* kojim se zapravo negiraju osnovne karakteristike *Scherza*). Takođe, nov, originalan pristup orkestraciji, od Prve do Desete simfonije, podseća na Berliozovu inovativnost na ovom polju, a Malerov muzički jezik, u biti romantičarski, pored poštovanja utvrđenih konvencija, vrlo često anticipira ekspresionizam.

Svi navedeni pokušaji objašnjenja komplikovane situacije vezane za simfonijsku muziku u XIX veku, u sred koje je Maler započeo svoju karijeru, tu su iz potrebe za razjašnjenjem pitanja – gde Maler pripada?

Kako je istorijski period zapravo konstrukt, „način da se da smisao mnogobrojnim kompleksnim istorijskim podacima“,¹⁸⁰ zanimljiva je činjenica koja opstaje među mnogim stručnjacima, da se jednom utvrđeni okviri određenog perioda teško promenljivi. Za razmatranje Malerovog stvaralaštva iz bilo koje perspektive, kao i njegovog razumevanja umetnosti, važno je pomenute okvire načiniti rastegljivijim. Upravo iz tog razloga što nikako sa sigurnošću ne možemo znati kako je, na primer, XIX vek/romantizam „izgledao“, citirala bih Džejmisa Vebstera koji je vrlo dobro sumirao zaključke Karla Dalhousa na tu temu: „muzičko-istorijski periodi su konstrukcije, zapravo retrospektivne rekonstrukcije, koje mi interpretiramo kao

¹⁷⁸ Uporedi sa: Margaret Notley, „*Volkconcerte* in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, nav. delo, 434.

¹⁷⁹ Isto, 445.

¹⁸⁰ James Webster, „Between Enlightenment and Romanticism in Music History: ‘First Viennese Modernism’ and the Delayed Nineteenth Century“, *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2-3, 2001-02, 110.

konceptualno koherentne iako, teško da su tako izgledale u njihovo vreme.“¹⁸¹ Maler se kao kompozitorska figura kraja XIX i početka XX veka, našao u periodu mnogostukih preklapanja kada je muzička umetnost u pitanju. Ovakvi tranzicioni periodi ne mogu biti generalizovani, mogu biti posmatrani samo kao skup individualnih slučajeva.¹⁸² Za Malerov slučaj, više je nego interesantno što je upravo Karl Dalhaus (uz druge nemačke naučnike), termin *moderna* (*die Moderne*) primenio na takozvani, pod-period 1889-1914 (ili 1918),¹⁸³ dakle period u koji „staje“ skoro kompletno Malerovo kompozitorsko angažovanje. Dalhaus kaže sledeće: „Tragamo li za pojmom koji pravim imenom naziva poletni ugođaj devedesetih godina čijim se glazbenim simbolom smatra početak Straussova *Don Juana*, ne simulirajući pritom stilsko jedinstvo epohe koje nije ni postojalo, pogodno je posegnuti za izrazom ‘moderna’ što ga je oformio Hermann Bahr i govoriti o (stilski posve otvorenoj) ‘glazbenoj moderni’ koja se (s fluidnim granicama) proteže od 1890. godine sve do početaka Nove glazbe oko 1910. godine.“¹⁸⁴ Dalhaus se posebno osvrće na situaciju u Austrougarskoj monarhiji, naglašavajući da su „skladatelji poput Straussa, Mahlera i ranog Schönberga oko 1900. godine za svijest suvremenika reprezentirali modernu“.¹⁸⁵

Sam „tranzicioni“ period umetnosti u kojem je Maler stvarao, kao i samo njegovo stvaralaštvo, protivi se svrstavanju njegovog opusa u određeni okvir. Malerov muzički jezik svakako se umnogome otima romantizmu i uvodi nas u modernu (ekspresionizam), što je zapravo i u skladu sa istorijskim periodom i umetničkim kontekstom austrijskog *fin de siècle*-a. Suštinski, Maler sa njegovom poetikom jeste romantičar. On misli iz romantizma; i kao osoba i kao kompozitor, uz sve napredne ideje koje je imao. Sredstva kojima je sprovodio u delo romantičarske zamisli bila su velikim delom modernistička. Priroda kao nepresušni izvor inspiracije, književnost i filozofija XIX veka, pitanja o smrti, lični život koji poistovećuje sa muzikom, idealistička i tragična ljubav – samo su neke od romantičarskih karakteristika koje imaju značajno mesto u njegovoj muzici. One su toliko očigledne da ih Monel čak naziva „klišeima visokog romantizma“,¹⁸⁶ a mogli bismo ih nazvati i – standardima. No izraz koji Monel koristi veoma je zanimljiv kada u fokusu imamo Malerovo stvaralaštvo: kritičari koji su

¹⁸¹ James Webster, nav delo, 110.

¹⁸² Uporedi sa: isto, 113.

¹⁸³ Vidi u: isto, 119.

¹⁸⁴ Karl Dalhaus, *Glazba 19. stoleća*, prev. Sead Muhamedagić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 329.

¹⁸⁵ Isto.

¹⁸⁶ Raymond Monelle, „Mahler and Gustav“, u: *The Sense of Music – Semiotic Essays*, nav. delo, 172.

imali negativan stav prema njegovim delima zamerali su mu upravo korišćenje klišeja i to smatrali nedostatkom originalnosti, dok ih je Maler koristio uvek sa veoma jasnom namerom (preznačenja na primer) ili u vrlo specifičnom značenjskom kontekstu. Adorno na primer, glavnu temu rondo Devete simfonije objašnjava kao: „kolažnu sliku sačinjenu od iskrivljenih klišeja.“¹⁸⁷

Pišući o nama danas nepoznatom čoveku, ali očigledno njihovom porodičnom prijatelju, Maler je najintimnije misli podelio sa svojom suprugom sledeći način:

„[...] neiskvareni čovek, dobrog srca koji živi pedeset godina iza svog vremena. Nikada nije napredovao od romantizma, što je ono što mi se dopada. On veruje – a to je društvo koje mi je drago. Trebalo bi da mu dopustimo da svoj uticaj prenese na Guki.“¹⁸⁸

Kada je u pitanju svojevrsna analiza sveta detinjstva i prošlosti u Malerovim simfonijama veoma je važno razjasniti taj deo Malerove poetike koji pripada romantizmu. Iako kompozitor glasove tog sveta u kompoziciju unosi na način svojstven modernizmu, odnosno kako to kaže Mirjana Veselinović – Hofman, romantičarskim crtama daje druge predznanke¹⁸⁹ (na primer, oglašavanje ptice kukavice koje je predstavljeno intervalom čiste kvarte umesto do tada uobičajenim intervalom velike ili male terce – kao u kadenci drugog stava Betovenove Šeste /*Pastoralne*/ simfonije gde je zov kukavice u klarinetima označen tonovima e-c) on zapravo samo na nešto drugačiji način „govori“ iz romantizma. Svet detinjstva i/ili sećanja kao jedan od najznačajnijih u Malerovom simfonijskom univerzumu neraskidivo je vezan za bajkovitost. Bajkovitost je, sa druge strane, neraskidivo vezana za romantizam. „Malerovo preferiranje mitova i bajki bilo je nastavak nemačke romantičarske senzibilnosti koja je bila, sa svojim metafizičkim pogledom na svet, opozit rastućem materijalizmu epohe.“¹⁹⁰

Derik Kuk tvrdi: „ [...] ako je polovina njega bila romantičar, druga polovina je bila karakteristična figura XX veka: neumorni tragač za golom istinom (bila ona „lepa“ ili „ružna“), opterećen sumnjom i zamršenošću, nesiguran u neprijateljskom kosmosu.“¹⁹¹ I kao što to

¹⁸⁷ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 162.

¹⁸⁸ Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.), *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 334.

¹⁸⁹ Mirjana Veselinović – Hofman, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, *Muzikološki zbornik*, XXIII, Andrej Rijavec (ur.), Ljubljana, Oddelek za muzikologiju Filozofske Fakultete, 1987, 79.

¹⁹⁰ Julian Johnson, nav. delo, 229.

¹⁹¹ U: Raymond Monelle, „Mahler and Gustav“, nav. delo, 172. Zanimljivo je i da Monel ovde koristi reč *kosmos*, ukoliko citat posmatramo iz perspektive Malerovog simfonijskog univerzuma.

zaključuje Mirjana Veselinović – Hofman: „Psihički svet čiju je projekciju Maler tražio, u suštini je romantičarski [...] No, ono što Maler uistinu pronalazi nije njegov romantičarski duševni sloj, već njegovo ekspresionističko preznačenje. Da parafraziramo Adorna, kao da je Maler svojoj muzici izručen na psihoanalizu. [...] Taj ekspresionistički potencijal Malerove muzike ne gradi ipak, primarno ekspresionističku muzičku celinu. Ekspresionističke rezultate svoje muzičke psihoanalize, naime, Maler prihvata kao romantičar, zidajući muzičku građevinu u okviru krajnje ekstenzivno shvaćene romantičarske arhitekture.“¹⁹²

Osnovno načelo kojim sam bila vođena u svom razmišljanju o ovom pitanju jeste upravo Malerova „podvojenost“ u svakom segmentu njegovog života i rada, i njegovo odbijanje da se izjašnjava po pitanju „škole“ kojoj pripada. Kao što nije razdvajao umetnost od života, kao što su mu podjednako bile važne kompozitorska i dirigentska karijera i kao što se njegova kompozitorska praksa otima isključivim određenjima, tako Gustav Maler nije pravio ni oštru podelu između kompozitorskih „škola“ čiji je cilj bio isti – očuvanje i nadovezivanje na Betovenovo nasleđe. Smatram da se kod naučnika koji se bave Malerovim stvaralaštvom, vremenom razvije „potreba“ da njegov opus posmatraju van postojećih granica stila, prakse ili epohe. „Maler njegovu muziku nije video ograničenu na specifičan program ili tradicionalnu kompozitorsku formu ili proceduru“.¹⁹³ Ipak, važno je razjasniti zašto Malera nećemo razumeti ukoliko pokušamo da ga shvatimo u pomenutim okvirima. Upravo je ovaj problem uticao na recepciju Malerove muzike kao „teške“, pa čak i „nemoguće“ za analizu. „Ovaj kompozitor, zapravo je dvojica kompozitora, jedan je romantičar, drugi modernista.“¹⁹⁴

Kako je vreme najčešće najbolji sudija, posebno su značajna razmišljanja kompozitora XX veka, naročito značajnih simfoničara, o tome šta je Malerova muzika značila i gde je pripadala. Kurt Vajl (Kurt Weill) je još 1926. godine komentarisao da je „Malerova Deveta anticipirala većinu onoga što je razvoj muzike dostigao poslednjih godina.“ Lučano Berio (Luciano Berio) jednom prilikom izjavio je da se „čini da Malerova muzika nosi težinu celokupne istorije muzike“. Godine 1972. Karlhajnc Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen) napisao je da se „u Malerovoj muzici spajaju prošlost, sadašnjost i budućnost.“ Jedna od skorijih izjava Pjera Buleza (Pierre Boulez), koji je između svega što je postigao u karijeri bio poznat i kao jedan od najboljih interpretatora Malerovih dela, jeste vezana upravo za tu Malerovu

¹⁹² Mirjana Veselinović – Hofman, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, nav. delo, 86.

¹⁹³ Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 5.

¹⁹⁴ Isto, 172.

„podvojenost“: „Kao kompozitor, on me podeseća na Janusa, gledajući istovremeno unazad i unapred. Jedno lice je okrenuto ka prošlosti: dolazi iz veoma moćne tradicije. On postupno izlazi iz nje. Što dalje ide, sve više se okreće budućnosti, ali pri tom nikada ne negirajući njegovu prošlost.“¹⁹⁵

I za nas možda i najvažnije u ovom razmatranju, „Malerov muzički glas stalno gravitira između ova dva modaliteta“ – tvrdi Džonson, misleći naravno na romantizam i modernizam.¹⁹⁶

Maler, modernizam i bečki *fin de siècle*

Da li Malerov(i) glas(ovi) govori romantičarskim ili modernističkim jezikom, u značajnoj meri može nam razjasniti „izmeštanje“ iz modernističkih i postmodernističkih razmišljanja relevantne literature, pokušaj uspostavljanja distance u odnosu na njih i nastojanje da rekonstruišemo one ideje i razmišljanja koja su bila deo Malerovog vremena i okruženja. Svakako, razumevanje polazne tačke Malerove poetike – iz koje je razmišljao i konstruisao svetove svojih simfonija i njihove glasove – neophodno je za razmatranje samih glasova (bilo kog sveta Malerovog Univerzuma).

Bečki *fin de siècle*, neminovno je prisutan u ovom načinu sagledavanja Malerovog stvaralaštva. Veći deo života proveo je u duhovnom okruženju *fin de siècle*-a kao jedna od najvažnijih figura u umetničkom životu grada. Ovaj period naročito je važan kao period koji je tada, u Beču, izjednačavan sa modernizmom. Razlog tome je postepena promena estetičkih paradigmi u muzici i ostalim umetnostima. Karl Šorski, jedan od najznačajnijih stručnjaka za sociološka i kulturološka dešavanja u Beču na prelasku iz XIX u XX vek, pored sve kompleksnosti perioda prelaska iz romantizma u modernizam, poseban problem vidi u konfliktu u okviru samog modernizma. Ovaj konflikt, u kom se jednim delom našao i Gustav Maler, najčešće ostaje u senci konflikta romantizam – modernizam. Dve modernističke struje, po mišljenju Šorskog, koje on naziva *modernistima dražesnosti i uzvišenosti* (predvođenih Klimtom /Gustav Klimt/ i secesijom) i *modernistima reči*, tj. mišljenja (predvođenih Karlom Krausom

¹⁹⁵ Pier Boulez, u: „Autopsy of a Genius“, nav. delo, od 2:39-2:55 min. Vrlo je zanimljivo da je Bulez napravio poređenje Malera sa Janusom – rimskim bogom prelaza iz jednog u drugo doba, čuvara celog sveta i kosmosa. Takođe je metaforično i to što je Janus često nosio ključeve sa sobom, a kako je ostalo dosta skulptura ovog boga, vidimo da je uvek prikazan sa dva lica: jednim koje gleda u prošlost, i drugim koje gleda u budućnost.

¹⁹⁶ Julian Johnson, nav. delo, 102.

/Karl Kraus/)¹⁹⁷ dodatno su zakomplikovale već složeni *fin de siècle* Beča. Šorski kulminaciju, odnosno sudaranje ovih sturja vidi u eroticizmu karakterističnom za kraj veka u austrijskoj prestonici. Eroticizam je bio goruća tema umetnika i kritike. Razlog je bio taj što su „i negativni i pozitivni aspekti bečkog modernizma spojeni u eroticizmu“¹⁹⁸ ovog perioda. Eroticizam je bio simbol kako modernističke reakcije na vrednosti buržoazije, jednog generacijskog sukoba (podsetimo da je Klimt poticao iz veoma imućne porodice, kao i većina njegovih sledbenika koji su se usprotivili učenjima svojih očeva), tako i tipične estetike čitavog modernizma i potrebe za afirmacijom nesvesnog, snova, skrivenih želja. Iako Malerova muzika nije „pogodna“ za analiziranje iz perspektive eroticizma – jer određeni autori, poput Džulijana Džonsona, smatraju da ove kategorije u njegovim delima nema, a pojedini da je ima vrlo malo¹⁹⁹ – Maler je svakako, zahvaljujući kontaktima sa predstavnicima obe modernističke struje Beča, bio u centru njihovog „sudara“.²⁰⁰ Pretpostavimo, da je upravo ovo bio razlog njegovog neizjašnjavanja kao moderniste, a vrlo moguće i izbegavanja tematike eroticizma. Jedini slučaj u kom Maler pominje nešto slično jeste kraj jednog pisma Almi Maler iz 1910. godine, koji glasi „Eros je u oba slučaja stvoritelj sveta!“²⁰¹ Ipak, iz konteksta Malerovog pisma čini se da on o Erosu prvenstveno misli kao o personifikaciji strasti u najopštijem smislu (za životom, radom, lepotom, ljubavlju). Ovo shvatanje Erosa kao čovekove pokretačke snage, slično je Frojdovom razumevanju Erosa u najopštijem smislu kao životne snage, volje za životom.²⁰² Zahvaljujući Frojdu, jednoj od ključnih ličnosti intelektualne elite bečkog *fin de siècle*-a, dolazimo do jednog segmenta ovog perioda koji je svakako uticao na Malera – psihoanalize (o čemu će kasnije biti više reči).

Berta Cukerkandl (Berta Zuckerkandl, rođ. Šeps /Szeps/), ime koje se često sreće u Malerovim prepiskama, bila je ćerka veoma značajnih bečkih aristokrata, ali još važnije od toga – bila je među najuticajnijim kritičarima umetnosti. Između ostalog, bila je i veliki Malerov obožavalac i prijatelj. Maler je Bertu Cukerkandl izuzetno poštovao i bio joj privržen do kraja

¹⁹⁷ Karl Kraus (1874-1936) bio je austrijski pisac, esejista i satiričar. Kao i Maler, rođen je u češkom delu Austrougarskog carstva, Bohemiji (koja danas čini veći deo Češke Republike) i poticao je iz jevrejske porodice.

¹⁹⁸ Paul Reitter, „Carl Schorske and the Dialectics of Viennese Modernism“, *Qui Parle*, 1997, Vol. 11, No. 1, 159.

¹⁹⁹ U svakom slučaju, tema i glasovi eroticizma su, u odnosu na ostale teme Malerovih dela, zaista zanemarljivi, bar u kontekstu ovog rada.

²⁰⁰ Maler je, kao jedan od vodećih ljudi kulturnog života Beča imao kontakte sa ljudima iz raznih umetnosti. U svet slikara, vajara i arhitekata ušao je nakon ženidbe Almom Maler (rođ. Šindler /Schindler/), zahvaljujući tastu, poznatom bečkom slikaru pejzaža Emilu Šindleru (Emil Jakob Schindler). Alma je u najužoj porodici imala još jednog izuzetnog austrijskog slikara – očuha Karla Mola (Carl Moll) koji je odigrao važnu ulogu u stvaranju bečke secesije, kao i u upoznavanju Alme i Malera sa najznačajnijim umetnicima početka XX veka u Austriji.

²⁰¹ Henry-Louis de la Grange, Weiss Günther (ur.): *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, nav. delo, 363.

²⁰² Frojd je svoju teoriju o Erosu (i Tanatosu) zvanično izneo 1925. godine

života zato što je upravo zahvaljujući njoj upoznao suprugu Almu. Po uzoru na svoju sestru, Sofi (Sophie Clemenceau) i njenog muža Pola Klemensoa (Paul Clemenceau) koji su uživali u druženjima sa umetnicima i književnicima u svom pariskom domu, Berta je sa suprugom Emilom Cukerkandlom u Beču počela da praktikuje slična okupljanja u njihovom domu.²⁰³ Maler je Bertu i upoznao zahvaljujući Sofi i Polu koji su bili veliki entuzijasti po pitanju Malerove muzike.²⁰⁴ Po tvrdnjama poznatog kritičara Ludviga Hevešija (Ludwig Hevesi), Malerovog savremenika, upravo je u salonu Berte Cukerkandl stvorena ideja o bečkoj secesiji: „Upravo tu, nekolicina modernih ljudi sreća se i započela borbu za obnovu umetnosti u Beču“.²⁰⁵ Secesija je, kao umetnički pokret, ozvaničena 1897. godine – iste godine kada je Maler postao direktor Bečke opere.

Još jedan razlog povezivanja Malerovog stvaralaštva sa kontekstom secesije (odnosno *Jugendstila*)²⁰⁶ pored svih navedenih koincidencija, jeste i bliskost osnovnih ideja pokreta sa određenim aspektima Malerove poetike: pre svega, inspiracija koju umetnik crpi iz prirode i važnost jedinstva čoveka sa prirodom (simbolično, zvanični časopis bečke secesije zvao se *Sveto proleće* /lat. *Ver Sacrum*) – a ono što je za ovaj rad važno, topos prirode kod Malera ima korene pre svega u njegovom detinjstvu, a zatim i mladosti. Secesija, ili kojim god postojećim imenom nazivali umenost koja je obeležila duh vremena prelaska iz XIX u XX vek, bila je toliko uticajna zato što je imala jaku filozofsku potporu i zato što je uticala na sve umetnosti – od slikarstva, arhitekture do primenjenih umetnosti.

Potrebno je osvrnuti se i na stručnu kritiku vezanu za muziku Gustava Malera u kontekstu *fin de siècle*-a, a utoliko je zanimljivije ako ona dolazi iz pera Eduarda Hanslika. On je 1900.

²⁰³ Pol Klemenso bio je rođeni brat značajnog francuskog političara Žorža Klemensoa (Georges Clemenceau).

²⁰⁴ Iz pisanja Berte Cukerkandl (Štokholm, 1939): „Moja sestra Sofi oko sebe je okupila krug ljubitelja muzike. Prateći tradiciju koju je otac ustanovio, nastavila je da radi na kulturnoj razmeni između Austrije i njenog drugog doma, Francuske. Njeni prijatelji general L'Aleman (L'Allemand), Pikar (Picquart) i Pol Penlve (Paul Painlevé), čuveni matematičar i kasnije premijer, bili su entuzijastični obožavaoci Gustava Malera. Od 1900. do 1908. godine prisustvovali su skoro svakom koncertu koji je Maler dirigovao van Austrije. Svuda su ga pratili“. U: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 146.

²⁰⁵ Isto.

²⁰⁶ Bečka *secesija*, odnosno ovaj umetnički pokret, širom sveta imao je različite nazive: u Nemačkoj je bio poznat kao *Jugendstil*, u Francuskoj kao *Art Nuoveau*, u Engleskoj kao *Modern Style*, u Sjedinjenim Američkim Državama kao *Art-Deco*). Razlika u umetnosti ovog pokreta u različitim zemljama bila je u finesama. Ova nova, mlada umetnost, jeste internacionalni filozofski i umetnički pokret, najpopularniji između 1890-1910. godine. Pokret je nastao pre svega kao reakcija na akademizam XIX veka, sa motom „Svakom dobu njegova umetnost. Svakoj umetnosti njena sloboda“ („Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“) koji je postavljen iznad glavnog ulaza u zgradu secesije u Beču. Iako su inspiracija prirodom i istraživanje umetnosti van akademskih tradicija bili zajednički svim secesionistima, nije postojao jedan vodeći stil, već je postojala značajnija sloboda u pristupu filozofiji samog pokreta.

godine povodom jednog koncerta u Berlinu na čijem programu je bila Malerova muzika, sumirao svoje mišljenje o tada, već vrlo priznatom kompozitoru. Po pitanju orkestracije, Hanslik ga poredi jedino sa Berliozom, što je mišljenje koje je i danas potpuno validno. Razmatrajući njegov „stil“, oslovio ga je kao jednog od „najmodernijih kompozitora“.²⁰⁷ Hanslik, što je krajnje intrigantno, pominje i *muzičku secesiju* – iako je među današnjim muzikolozima ovo tema koja se rado zaobilazi jer po mnogima secesija u muzici nikada nije ni postojala. On piše: „Sada, na početku novog veka, vredi reći, svaki put kada se novo delo nekog od članova muzičke secesije (Malera, Riharda Štrausa, Huga Volfa /Hugo Wolf/ itd.) izvede, sve je verovatnije da će budućnost biti njihova.“²⁰⁸ Dakle, osim što ga je smatrao „modernim“, i osim što je bio u pravu za budućnost sve trojice, Hanslik ga je smatrao jednim od predstavnika, ako ne i glavnim predstavnikom muzičke secesije (imajući u vidu to da ga među članovima pominje na prvom mestu). Malerov rad u bilo kom kontekstu nije mogao da prođe bez negativne kritike. U slučaju secesije, postojala je grupa umetnika i intelektualaca, poput arhitekta Adolfa Losa (Adolf Loos) bliskih politici tadašnjeg gradonačelnika Karla Lugea (Karl Lueger) koji je zapamćen kao izuzetno važan gradonačelnik Beča, ali i izuzetno antisemitski nastrojen.²⁰⁹ Ipak, oni su bili u manjini i nisu mogli da poljuljaju mesto koje su Maler, ali i njegova supruga Alma Maler, imali u umetničkim krugovima secesije.

Iako se odavno ukazuje na to da muzici *fin de siècle*-a nije posvećena dovoljna istorijska pažnja muzika ovog perioda u pisanom muzikološkom diskursu uglavnom i dalje levitira između kasnog romantizma i ranog modernizma. Eliševa Rigbi Šafr na primer, vrlo jasno ističe da: „muzika *fin de siècle*-a (otprilike između 1890-1920), koja je najčešće bila tretirana kao post/pozno/romantičarska muzika ili kao prethodnica „savremene“ muzike XX veka, poseduje takve karakteristike na osnovi kojih zaslužuje da, u okviru razmatranja čitavog kulturnog konteksta, bude razmatrana kao nezavisan muzičko-istorijski period.“²¹⁰

Interesantno je istaći posredne i neposredne veze Malera sa pokretom secesije i duhom vremena koji je nesporno oblikovao njegov svet u određenoj meri, a samim tim i svetove njegovih dela. Osim činjenice da je živio u Beču u periodu kada je pokret u tom gradu i nastao,

²⁰⁷ Vidi u: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 143.

²⁰⁸ Isto.

²⁰⁹ Interesantno je da je 2012. godine ulica koja je u Beču skoro ceo vek nosila ime Karla Lugea (Dr.-Karl-Lueger-Ring) preimenovana u Universitätsring upravo zbog antisemitizma po kome je Luge bio poznat.

²¹⁰ U: Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, FMU & Signature, 2009, 271.

mnogi smatraju da ga je Gustav Klimt predstavio kao viteza nove muzike na jednom od svojih najznačajnijih dela *Bethovenov friz*, koje se nalazi u zgradi secesije u Beču, iako to zvanično nikada nije potvrđeno.²¹¹ Maler je Klimta upoznao zahvaljujući supruzi i njenoj porodici, i zanimljivo je da postoji mnogo sinhroniciteta u životima ovih umetnika kada je u pitanju njihova profesionalna strana. Karl Šorski je na primer, jedan članak posvetio upravo nekim paralelama između života i stvaralaštva ove dvojice umetnika.²¹²

Slika br. 1: Gustav Klimt - *Bethovenov friz*, detalj



²¹¹ Ovo viđenje nezvanično je po nekim autorima potvrđeno kada je Klimt 1910. godine dao reprodukciju figure viteza Paulu Štefanu za njegovu knjigu o Maleru (Paul Stefan, *Gustav Mahler. A Study of His Personality and his Work*, G. Schirmer, New York, 1913). Postoje i indicije da vitez reprezentuje i Klimta i Malera kao borce za novu umetnost. Prema: Kevin C. Karnes, „Wagner, Klimt, and the Metaphysics of Creativity in fin-de-siècle Vienna“, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, No. 3, 2009, 682.

²¹² Carl E. Schorske, „Mahler and Klimt: Social Experience and Artistic Evolution“, *Daedalus*, Vol. 111, No. 3, 1982, 29.

Zanimljivo je da je ovo Klimtovo delo nastalo za potrebe izložbe posvećene Betovenu 1902. godine (XIV izložbe secesionista), održanoj u zgradi secesije, koja je postala jedan od vrhunaca ovog pokreta. Osim *Betoven – friza*, otkrivena je i skulptura Betovena koju je uradio nemački slikar i vajar Maks Klinger (Max Klinger). Maler je, kao čuvar Betovenovog „amaneta“ i kao Klimtov poznanik, uzeo učešće u ovom velepnom događaju za Beč tako što je dirigovao deo Betovenove Devete simfonije. Klimtova i Malerova poetika su moguće imale više sličnosti nego što je to vidljivo na prvi pogled. Dionizijski aspekt njihove umetnosti ogleda su u Malerovoj Trećoj simfoniji i u Klimtovim slikama *Filozofija*, *Medicina* i *Pravda* (pretpostavlja se da su ove slike predstavljale triptih) – narudžbini koju je dobio od Bečkog univerziteta, a koje su izazvale priličan skandal i dugo bile neprihvaćene od strane velikog dela javnosti, baš poput mnogih Malerovih simfonija. Kao i Maler, Klimt je leta provodio u prirodi ausrijskih planina i jezera. Obijici je za stvaralaštvo povremeno bio neophodan osećaj izolovanosti iz svakodnevice gradske vreve Beča, te boravak u prirodi kao velikom izvoru inspiracije. To je vidljivo u brojnim Klimtovim pejzažima (na kojima je čak upadljivo odsustvo ljudskih figura), kao i u Malerovim „zvučnim pejzažima“ kojima nas uvodi u predele sveta prirode svojih dela (poput prvog stava Prve simfonije).

Još jedan važan umetnik secesije, najznačajniji arhitekta Beča iz perioda *fin de siècle*-a – Oto Vagner (Otto Wagner) može se dovesti u vezu sa Malerom, opet zahvaljujući sličnostima u pristupu umetnosti. Vagnerove poslovne i stambene zgrade, vile i železničke stanice dale su ogroman doprinos arhitektonskoj modernizaciji Beča. Estetski, Beč je dobijao moderniji izgled. Bila je to kruna urbanističkih izmena koje je centar Beča doživljavao od polovine XIX veka. Ono što se u umetnosti dešavalo u zatvorenim prostorima, što je Maler prezentovao u koncertnim salama a secesionisti u galerijama i muzejima, Vagner je radio na otvorenom prostoru. „Arhitektonski dizajn koji je Oto Vagner stvorio najbliža je bečka analogija sa Malerovim kompozitorskim i dirigentskim radom“.²¹³ Obojica su stvarali monumentalna dela koja su iznutra organski povezana, dela koja obiluju mnoštvom detalja od kojih svaki ima funkciju i nije čisto dekorativan, obojica su pokušavali da objedine prošlost i moderne tendencije i napokon, zahvaljujući svom stvaralaštvu pokrenuli mnoge mlade umetnike kojima su postali najznačajniji uzori.

²¹³ Leon Botstein, „Gustav Mahler’s Vienna“, nav. delo, 36.

U periodu rada u Bečkoj operi Maler je sa secesionistima i neposredno saradivao – u pitanju je njegova dugogodišnja, bliska saradnja sa slikarem, grafičkim dizajnerom i scenografom Alfredom Rolerom (Alfred Roller), jednim od osnivača pokreta secesije.²¹⁴ Maler i Roler su zajedničkim snagama uneli mnoge promene u konzervativnu Bečku operu. Rolerove scenografije, pune simbolike, koje su služile prevashodno radnji opere a ne pukom dekoru, specijalno osvetljenje scene i Malerovo zatamnjivanje publike samo su neke od važnih izmena koje su doprinele produbljanju opere kao sveobuhvatne umetnosti, odnosno Vagnerovog *gesamtkunstwerk*-a. Dvojica umetnika izazvali su svojevrsnu senzaciju 1903. godine kada su postavili prvu operu na kojoj su radili – Vagnerovu operu *Tristan i Izolda*. Posmatrano iz perspektive Malerovog stvaralaštva između tradicije i modernizma, osnovni cilj secesionista bio je prekid sa tradicionalistima koji po njima, nisu dali umetnosti da se razvija. Upravo zato, mnogi secesiju, kao i Malerovo stvaralaštvo, smatraju primerom umetnosti u periodu prelaska iz XIX u XX vek.

Postoji još jedan zajednički „interes“ Malera i secesionista koji najčešće ostaje u drugom planu kada se piše o ovoj temi. To je značaj *štimunga* (prev. *raspoloženje, atmosfera*) – značajnog pojma za secesioniste, ali i za kompletan evropski *fin de siècle*. Kritičar umetnosti Alojz Rigl (Alois Riegl) u svom eseju iz 1899. godine *Štimung kao sadržaj moderne umetnosti* (*Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*) skreće pažnju na novu bečku umetnost koja teži što karakterističnijoj atmosferi: „Ideja štimunga je dominantna u *fin de siècle*-u.“²¹⁵ Mnogi, pre svega likovni umetnici, koji su krajem XIX veka postali važne ličnosti secesije, pre nastanka ovog pokreta bili su poznati kao bečki/austrijski *impresionisti atmosfere/raspoloženja* (*Stimmungsimpressionismus*). Pod uticajem francuskih impresionista, u Austriji (pre svega Beču), Emil Šindler je oformio neveliku slikarsku školu mladih slikara (prvenstveno njegovih učenika, a među najvažnijima su bili Olga Vizinger – Florian /Olga Wisinger-Florian/, Karl Mol, Mari Egner /Marie Egner/, Tina Blau /Tina Blau/, Karl Hofman /Karl Hofmann/) koji su svoj rad posvetili uglavnom slikanju pejzaža i prirode. Postizanje atmosfere dela kakvu je umetnik želeo, koja gledaoca (slušaoca) „uvlači“ u delo, „tražeći“ od njega da se subjektivno „izgubi“ u njemu – bio je jedan od najvažnijih ciljeva ovih umetnika.²¹⁶ Važnost štimunga, odnosno atmosfere

²¹⁴ Glavni pokretači i osnivači pokreta bili su, pored Rolera i Gustav Klimt, Koloman Moser (Koloman Moser), Jozef Hofman (Josef Hoffmann), Maks Kurcvajl (Max Kurtzweil) i Jozef Maria Olbrih (Joseph Maria Olbrich).

²¹⁵ Julian Johnson, nav. delo, 211.

²¹⁶ Prema: Isto.

umetničkog dela Maler je potvrđivao iz dela u delo, bilo da nas poziva u prirodni ambijent svog detinjstva (videti tumačenje uvoda prvog stava Prve simfonije), ili dočarava ambijent gradskog trga na kom se mešaju zvuci uličnih svirača i vojnog orkestra, ili pak muzičkim sredstvima stvara asocijaciju na „nebeski mir“ (četvrti stav Četvrte simfonije).

Ostavljajući razmišljanja o (ne)postojanju muzičke secesije, najvažnije je uvek imati na umu to da je Maler, kao i njegov pogled na umetnost, bio deo *fin de siècle*-a i duha tog vremena – koji je, uz svu progresivnost, u sebi nosio odjek „idealističke filozofske misli XIX veka, još uvek dominantne u to vreme.“²¹⁷ Ovo je posebno važno zato što su ideje Hegela, Ničea, Šopenhauera našle svoje mesto u Malerovim simfonijama na možda, najbolji mogući način.²¹⁸ Adorno je tvrdio da su Malerove kompozicije „verovatno zvučale retrogradno u odnosu na standarde modernizma koji se razvijao“, i da ga je odsustvo *Art-Nuova* u njegovim delima u velikoj meri distanciralo od tog vremena.²¹⁹ Govoreći o Malerovim delima i njihovom razumevanju u periodu Malerovog života i neko vreme nakon njegove smrti, Adorno zapravo samo naglašava tadašnje nepotpuno razumevanje Malerovih dela kompozitora ali i potrebu samog kompozitora da se povremeno distancira od „duha vremena“. Kao što se da videti iz svega navedenog, Maler je bio izuzetno dobro upoznat sa secesijom i njenim najznačajnijim predstavnicima i to – „iznutra“. Secesionisti su bili poznati po želji da izađu iz postojećih akademskih okvira, ne kao mladi buntovnici, već kao priznati umetnici, te se ne možemo ne zapitati: nije li to upravo ono čemu je i Maler težio? Ono što Malera jeste možda držalo „na distanci“ od tadašnjeg duha vremena jeste vezano za njegov način života, ne za dela. On nije bio redovni posetilac kulturnih bečkih kafea, odnosno ključnih mesta na kojima su se rađale ideje o razvoju umetnosti. Osnovna odlika bečkog života intelektualaca i umetnika na prelomu vekova

²¹⁷ Uporedi sa: Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 14.

²¹⁸ Tokom studija na Univerzitetu u Beču, Maler je pohađao nekoliko kurseva vezanih za filozofiju, ali se izdvaja kurs kod Franca Brentana (Franz Brentano) koji je bio vezan isključivo za Šopenhauerova dela i misao. Ovaj kurs pohađao je u aprilu 1880. godine i to je bio prvi kurs za koji se odlučio kada je, nakon skoro dve godine pauze, odlučio da se vrati na Univerzitet. Takođe, potrebno je naglasiti često zanemarivanu činjenicu da je Maler do Ničea došao zahvaljujući Šopenhaueru, odnosno da mu je bio izuzetno zanimljiv „Šopenhauerov eho“ u Ničevim razmišljanjima. Ovo je činjenica koju, na žalost, mnogi previdaju u razmatranju Malerovog filozofskog pogleda na svet. „Odlomak iz Ničeove knjige *Tako je govorio Zaratustra* koji je Maler uvrstio u svoju Treću simfoniju, izmešten iz svog originalnog konteksta (kao što je to u Malerovoj simfoniji), zapravo reflektuje bit Šopenhauerovog pogleda na svet i poziciju čoveka u njemu.“ Vidi u: isto, 15. Maler zapravo uopšte nije uvrstio Ničevu suštinski važan koncept *nadžoveka* (*Übermensch*) u svoja razmišljanja niti u Treću simfoniju.

²¹⁹ Prema: Theodor W. Adorno, „Mahler“, u: *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*, London, Verso, 1998, 98.

bili su upravo kafei,²²⁰ u kojima se družilo, ali u kojima su se i održavale diskusije, poslovni sastanci, koncerti, pa se zato često u literaturi u kojoj se razmatra ovaj period u asutrijskoj prestonici on naziva i „kafe-kulturom“. Kafei su zapravo bili institucije za sebe, ne samo mesta okupljanja. „Beč je bio vodeći grad u posebnom brendu kulture koja je bila usmerena na kafee. Oni su bili integralni deo života grada.“²²¹ U periodu Malerovog života i rada u Beču, postojala su dva ključna kafea: kafe *Grinstajdl (Griensteidl)* i *Central kafe (Cafe Central)*. Povremeno je uživao u društvu i diskusijama na ovim mestima, ali je češće uživanje i inspiraciju tražio u svom ličnom prostoru i osamljenosti.

Sa jedne strane, Maler je bio u žiži bečkog *fin de siècle*-a i prelaza u modernizam, a sa druge strane je povremeno pokušavao da se od toga distancira. Ta vrsta dualizma bila je i važna odlika *fin de siècle*-a, ne samo Malerove (stvaralačke) ličnosti.

***Fin de siècle* i nostalgija**

„Uzmite zvuk Štrausovog valcera; dodajte tome različite asocijacije evocirane naslovima kao *Na lepom plavom Dunavu, Vino, Žena i pesma* [...] pokrijte to velom sentimentalnosti iz opereta i filmova i nostalgijom, poprskajte dodatno šećerom i rezultat će biti – još uvek popularna predstava Beča na prelomu vekova“.²²² Ovako je Henri Šnicler polovinom XX veka opisao (do tada, ali i mnogo kasnije) najrasprostranjeniju predstavu Beča XIX i početka XX veka. Međutim, ta predstava je mit. Beč – prestonica umetnosti i kulture – iza svoje besprekorne fasade krio je nešto što bi se uprošćeno moglo nazvati političkim, društvenim i kulturalnim haosom. Beč je u periodu *fin de siècle*-a bio prilično uzbudljivo mesto za život i rad. Danas je interesantan za proučavanje. Veličanstven carski grad. Pun velelepni građevina i romantičnih uličica. Bogat parkovima i prostranim trgovima. Grad kulture i umetnosti – nove umetnosti i bogate tradicije. Grad valcera, kafea i blještavih balskih dvorana. Magični grad komercijalne zabave. Spolja posmatrano – idealno mesto o kom se priča uz notu nostalgije. Iznutra – ispostavilo se da carski grad nije bio po meri običnog čoveka. Bio je to i grad u kome su javni prostori bili važniji od stambenih, grad koji je upravo u ovom periodu postao kolevka

²²⁰ Kafei su bili „utočišta“ ljudi poput Karla Krausa (Karl Kraus), Adolfa Losa (Adolf Loos), Artura Šniclera (Arthur Schnitzler), Huga fon Hofmastala (Hugo von Hofmannsthal), Arnolda Šenberga i mnogih drugih.

²²¹ Uporedi sa: Emily Schossberger, „The Vienna Coffeehouse“, *Prairie Schooner*, Vol. 16, No. 2, 1942, 78.

²²² Henry Schnitzler, „‘Gay Vienna’ – Myth and Reality“, *Journal of the History of Ideas*, 1954, Vol. 15, No. 1, 94.

antisemitizma. Grad koji je bio prestonica svih naroda multietničke monarhije, ali u kom nisu svi bili jednaki. Grad koji je odbacivao neke od njegovih najvećih umova. Henri Šnicler daje i jednu zanimljivu opasku aludirajući na pravo stanje stvari u Beču: „da li je slučajnost što je psihoanaliza nastala baš tada u tom gradu?“²²³ Majkl Stajenberg bavljenje ovim istorijskim periodom objašnjava na sledeći način: „bečki *fin de siècle* je nezgodan posao.“²²⁴ Beč je bio grad suprotnosti i to nam je danas jasno. Tada, izgledao je kao ideal, danas kao ideal kog se možemo sećati sa nostalgijom ukoliko ne zagrebemo po površini. „Pisci i muzičari koji su bili došljaci dobro su razumeli, kako to samo oni mogu, dinamiku ambivalencije, nostalgije i parodije u razvoju građanskog kulturnog identiteta Beča tokom poslednje četvrtine XIX veka.“²²⁵ Maler spada upravo u ovu grupu ljudi, grupu autsajdera (Jevrejin iz češkog dela carstva), koji su se bez obzira na sve uspehe uvek tako osećali u Beču i koje je i sam grad tako doživljavao. Zanimljivo je da je u XIX veku smatrano da su Jevreji posebno podložni nostalgiji: „čak i oni koji imaju veoma ograničeno sećanje na tradicionalni jevrejski način života skloni su potpuno prirodnom osećanju izmeštenosti, nostalgije i melanholije.“²²⁶

Povezanost Gustava Malera sa *fin de siècle*-om ne bi bila toliko važna za ovaj rad da jedna od osnovnih karakteristika tog perioda u gradu muzike nije bila upravo *nostalgija*. Ipak, kao što ćemo videti, nostalgija u Malerovoj muzici nema koren samo u njegovoj ličnosti i životu, već i u duhu jednog vremena. Nostalgija je u Beču iz Malerovog vremena bila prilično važna, posebno kao inspiracija umetnicima i piscima. O nostalgiji na prelazu iz XIX u XX vek piše se kao o generalnoj tendenciji, koja nije bila vezana isključivo za umetnost, već je prožimala sve slojeve društva i kulture. O njoj se čak govori kao o „bolesti“ koja je ugrožavala opšte stanje ionako već krhke Austrougarske monarhije. Sećanje na „bolje dane“ ili „zlatno doba Beča“ bilo je verovatno prirodna reakcija na političke i društvene turbulencije ovog perioda, kao i na industrijalizaciju i modernizaciju cele Evrope. Nostalgичno sećanje na nekadašnji Beč razvilo se iz dva razloga. Prvi je vezan za nastanak „novog Beča“ (čija izgradnja je započeta šezdesetih godina, a završena krajem XIX veka) – rušenjem gradskih zidina oko starog centra grada (unutrašnjeg grada) na čijim temeljima je nastala najznačajnija avenija – *Ringstraße* (takozvani

²²³ Isto, 98.

²²⁴ Michael P. Steinberg, „Jewish Identity And Intellectuality In *Fin-de-Siècle* Austria: Suggestions for a Historical Discourse“, *New German Critique*, No. 43, Special Issue on Austria, 1988, 9.

²²⁵ Leon Botstein, „Gustav Mahler’s Vienna“, nav. delo, 13.

²²⁶ Jonathan M. Hess, „Leopold Kompert and the Work of Nostalgia: The Cultural Capital of German Jewish Ghetto Fiction“, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 97, No. 4, 2007, 579.

Prsten) i na njoj neke od najmonumentalnijih građevina. Drugi razlog bio je nagli porast broja stanovnika, podstaknut upravo širenjem i modernizacijom grada.²²⁷ Sve veći broj „pridošlica“ među Bečlijama aktivirao je potrebu za podsećanjem na period kada su u Beču većinski živeli stanovnici rođeni u tom gradu.

Udaljavajući se od Beča i posmatrajući sveobuhvatniju sliku, vidljivo je da je „nostalgija postala očigledna u svim umetnostima kroz brojne ‘neo’ pokrete, posebno u arhitekturi, krajem XIX i početkom XX veka“²²⁸ (jedan od primera je upravo zgrada bečkog Parlamenta koja je izgrađena u neoklasičnom stilu). Svetlana Bojm, podstaknuta primerima sličnim Beču s kraja XIX veka, kaže: „nostalgija je istorijska emocija, i bilo bi dobro da sledimo pre njenu istorijsku nego psihološku genezu“.²²⁹

Po definiciji nostalgija je „čežnja za zavičajem, žaljenje za prošlim vremenima ili za onim što je izgubljeno“.²³⁰ Ona je onaj idealizovani deo sećanja, koji prizivamo i kog se rado sećamo. Kao fenomen, nostalgija zavisi uveliko od fenomena sećanja koje se deli na privatno, javno, kulturalno, nacionalno ili kolektivno. Zato i sama nostalgija može biti individualna ili kolektivna. Bojm razlikuje dve vrste nostalgije: restorativnu i reflektivnu. Restorativna nostalgija znači da osoba teži da rekonstruiše nešto što je izgubljeno (na primer, da ponovo izgradi izgubljeni dom). Reflektivna nostalgija podrazumeva čežnju, patnju ili bol u sećanju na nešto čega se osoba seća kao sreće, zadovoljstva, ispunjenosti. To je osećaj u kom je osoba svesna da je nešto nepovratno izgubljeno/završeno. U oba slučaja, suština nostalgije je da je daleka, vremenski ili prostorno.²³¹ Nostalgija i sećanje su povezani uzročno-posledičnom vezom. Sećanja koja se jave, uspomene, izazivaju nostalgiju, dok stanje nostalgije podrazumeva prizivanje sećanja. Nostalgija nekada može biti i toliko jaka, da sećanja zapravo uspeju da diskredituju sadašnjost. Ipak, ono za čim nostalgija čežne nije prošlost, već idealizovana, zamišljena prošlost. „Narativni proces

²²⁷ Između 1857. i 1890. godine broj stanovnika Beča se povećao više nego duplo – sa 600,000 na preko 1,300,000. Više od polovine novih Bečlija činili su ljudi iz raznih krajeva carstva.

²²⁸ Beat A. Föllmi, „George Enescu – a Notorious Nostalgic?“, u: *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović (ur.), Belgrade, Faculty of Music, 2012, 121.

²²⁹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, 35.

²³⁰ Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад, Прометеј, 2006, 830. Termin nostalgija nastao je još 1688. godine a skovao ga je lekar Johanes Hofer (Johannes Hofer) pokušavajući da objasni simptome stanja radnika iz različitih delova Evrope koji su radili u Italiji i Francuskoj i čežnuli za svojom domovinom.

²³¹ Detaljnije vidi u: Svetlana Boym, nav. delo.

rekonstruisanja nostalgije negira sadašnjost, dok prošlost teži autentičnosti, koju ironično, može da postigne jedino kroz narativ.²³²

„Tendencija ka nostalgiji koja je bila često primetna u bečkoj kulturi je misao koja je neretko nalazila glas u Malerovoj muzici [...] Što se Carstvo više bližilo svom padu, to je tendencija ka nostalgiji postajala jača.“²³³ Nostalgija je u Malerovim simfonijama prisutna upravo kao deo sveta sećanja, prošlosti ali i detinjstva (nostalgija ka prošlom i davno prošlom vremenu) jer nostalgija jeste važna komponentna sećanja i detinjstva, odnosno sećanja na detinjstvo. Nevena Daković u svom razmatranju zvuka nostalgije, tvrdi da je „muzika kulturalni pastiš koji se ponaša poput agenta nostalgije, kao označitelj sećanja, emocija i prošlosti. Nostalgiju neguje osećaj nepovratnog gubitka koji osećamo kako vreme prolazi.“²³⁴ Maler se, već od ranog detinjstva, u životu suočavao sa situacijama koje su kod njega izazivale upravo taj osećaj nepovratnog gubitka: gubitak braće, odlazak iz rodnog grada i roditeljskog doma, samim tim i gubitak svakodnevne veze sa prirodom koja je za Malera bila od vitalnog značaja za lični mir i stvaralaštvo, smrt oba roditelja u periodu od godinu dana. De la Granz čak tvrdi da je pored tragičnosti i ironije, nostalgija jedno od tri osnovna raspoloženja Malerove muzike.²³⁵ Kao što će se videti iz analize stavova Malerovih simfonija, termin nostalgija se konstantno javlja u razmatranju Malerovih simfonija. Zato što se ne upotrebljava uvek precizno, upotreba ovog termina postaje problematična u diskursu o Malerovom stvaralaštvu. Pomenuta nepreciznost odnosi se na korišćenje reči *nostalgija* i *sećanje* kao sinonima, što one svakako nisu. Malerov simfonijski svet sećanja je bogat. U njega su ugrađena nostalgična sećanja ali i ona manje prijatna, kojih je bilo puno u Malerovom životu (posebno detinjstvu). Zanimljivo je i da se nostalgija najčešće pominje u analizama Četvrte simfonije, dela koje najočiglednije od svih pripada svetu detinjstva (i/ili sećanja) Malerovog simfonijskog opusa. Ipak, nostalgija je, kao što ćemo videti samo deo Malerovog sećanja.

Možda najbolji primer nostalgične muzike u Malerovom slučaju (ali i slučaju mnogih kompozitora koji su bili Malerovi savremenici u Beču) bio bi svakako – bečki valcer. On reprezentuje muziku koja je neraskidivo vezana za „nostalgični“ Beč s kraja XIX i početka XX

²³² Uporedi sa: Susan Stewart, *On Longing – Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993, 23.

²³³ Prema: Julian Johnson, nav. delo, 230.

²³⁴ Nevena Daković, „The Sound of Nostalgia“, u: *Musical Culture and Memory*, Tatjana Marković, Vesna Mikić (ur.), Beograd, FMU, 2008, 155.

²³⁵ Prema: Henry-Louis de la Grange, „Music about music in Mahler: reminiscences, allusion, or quotations?“, nav. delo, 148.

veka. Zvuk valcera podsećao je na, već prohujala, vremena balova u jakom evropskom carstvu. Nepretenciozna i bezbrižna muzika valcera postala je (naročito pred Prvi svetski rat) mesto u kojem je moguće otkriti nostalgični potencijal muzike Debisija, Malera, Ravela, Štrausa, Stravinskog i Šenberga. Pokušavajući da prevaziđu ograničenja vremena, ili možda, u težnji da dostignu neku vrstu bezvremenosti, pomenuti kompozitori izgleda da su iskoristili jedan od muzičkih ideala korišćenih u istorijskom promišljanje sećanja – njegovu mogućnost da sažme nostalgiju – baš u formi valcera ili, preciznije, njegovim značenjem.²³⁶

Kao „produkt“ evropskog, a naročito bečkog *fin de siècle*-a, nostalgija je imala posebnu ulogu u stvaralaštvu Malera i mnogih njegovih savremenika. U periodu rađanja modernizma, našla je svoje mesto u novoj umetnosti kao jedna od njenih karakteristika. Posmatrano kroz tu prizmu možemo reći sledeće: „daleko od toga da bude samo idealizovano sećanje na izgubljeni dom, izgubljene druge, i izgubljene istorije, modernistička nostalgija uključuje tenziju između prošlosti i budućnosti [...] U tenziji između impulsa gledanja unazad i gledanja unapred, modernisti su otkrili potencijal za produktivni dijalog gde je prošlost dovedena u konverzaciju sa sadašnjosti.“²³⁷ U ovom pogledu, koji se odnosi pre svega na pisce, možemo prepoznati upravo ono što je Maler uz pomoć nostalgije i sećanja činio u svojoj muzici. I sa i bez nostalgije, tenzija je jedna od osnovnih odlika malerovskog zvuka. Svet sećanja, i nostalgija koja u njemu svakako postoji, jedan je od osnovnih činilaca Malerove tenzije i „sukoba“ u njegovoj muzici. Prošlost je često ono što nam Malerovi glasovi govore modernističkim jezikom i upravo to je pomenuta konverzacija prošlosti i budućnosti. U ostvarivanju tog cilja – možemo reći i bahtinovskog dijaloga, ključnu ulogu igraju upravo glasovi različitih Malerovih simfonijskih svetova.

²³⁶ Prema: Tijana Popović Mladenović, „The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic“, u: *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović (ur.), Belgrade, Faculty of Music, 2012, 29.

²³⁷ Tammy Clewell, *Modernism and Nostalgia – Bodies, Locations, Aesthetics*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2013, 1.

IV SVET DETINJSTVA I SEĆANJA

Svet Malerovog detinjstva

Sve ono što se nalazi u muzici potrebno je istražiti u toku proučavanja određenog muzičkog dela kako bi njegovo značenje bilo jasnije. U slučaju detinjstva i sećanja u Malerovoj muzici potrebno je osvrnuti se na Malerovo detinjstvo i posmatrati sve ono što je moglo imati uticaj na budućeg kompozitora. Neophodno je da pokušamo da rekonstruišemo, onoliko koliko je to uopšte moguće, svet Malerovog detinjstva kako bismo razumeli svet detinjstva njegovih simfonija. Kako je odnos njegovog života i stvaralaštva „dvosmeran“, često ćemo zahvaljujući analizi sveta detinjstva u simfonijama, bolje razumeti njegovo detinjstvo, odnosno Malerov odnos prema tom periodu života. Gde je rastao, kako je vaspitavan, šta je čitao, u kakvom društvu i okruženju je sazrevao, kakvi su bili njegovi prvi kontakti sa muzikom? U tim odgovorima kriju se i neki od najvažnijih uticaja na to kako je Maler konstruisao svet detinjstva u svojim simfonijskim delima. „Istraživanje Malerove ličnosti i njegovog okruženja legitiman je rezultat naše potrebe da razumemo Malerovu muziku.“²³⁸

Maler je rođen 1860. godine u malom mestu Kalište (češki: Kaliště, nemački: Kalischt), u današnjoj Češkoj Republici, tadašnjoj oblasti Bohemija koja je pripadala Austrijskom carstvu. Potekao je iz jevrejske porodice u kojoj je maternji jezik bio nemački (i sa očeve i sa majčine strane). Na češkim teritorijama carstva, Moraviji i Bohemiji, Jevreji su živeli zajedno sa Česima i ostalim nejevrejskim stanovništvom. Češki i nemački bili su jednako zastupljeni jezici. Maler je rođen u istorijskom trenutku koji je bio povoljan po jevrejsku populaciju Austrijskog carstva. Jevreji su napokon dobili većinu prava koja su uživali ostali stanovnici carstva. Carskim dekretom iz 1860. godine Jevrejima su omogućena jednaka prava pred zakonom, između ostalog, pravo na kupovinu zemlje (imanja) i veoma važno pravo na preseljenje, odnosno slobodnu selidbu iz jednog mesta u drugo. Porodica Maler, kao i mnogi Jevreji, iskoristila je odmah ove mogućnosti i ubrzo nakon Malerovog rođenja, preselila se u Moraviju, grad Jihlavu (češ. Jihlava,

²³⁸ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 7.

nem. Iglau), najveći grad tog dela carstva nakon Brna (češ. Brno, nem. Brünn).²³⁹ Do šezdesetih godina XIX veka Jihlavu je nastanjivalo češko i nemačko stanovništvo a zvanični jezik je bio nemački (češki su govorile uglavnom sluge). Jevreji su do tog perioda bili samo povremeni posetioци; oni malobrojni koji su tu živeli nisu bili organizovani u bilo kom smislu, niti su imali zvanično mesto za okupljanje. Jihlavska sinagoga izgrađena je tek šezdesetih godina (1863) kada se veliki broj jevrejskog stanovništva naselio u grad. Zanimljivo, jedan od glavnih članova jevrejske zajednice Jihlave u tom periodu, koja je doprinela izgradnji sinagoge, bio je upravo Malerov otac Bernard. Jevreji u ovom delu carstva nisu živeli u jevrejskim kvartovima, tipičnim za ostatak carstva (u Beču je na primer, to bio poznati Leopoldštát) već kao i svi ostali stanovnici.²⁴⁰ Iz svega navedenog, vidimo da Malerova poznata izjava da je trostruki beskućnik: „kao Čeh među Austrijancima, kao Austrijanac među Nemcima i kao Jevrejin u celom svetu“,²⁴¹ ima korene u njegovom detinjstvu koje je proveo u multinacionalnoj sredini multinacionalne monarhije.

U kakvom gradu je onda odrastao Maler? Vrlo je interesantan, ali i dragocen za razumevanje atmosfere grada u kom je Maler stasavao, opis Jihlave iz 1850. godine: „Jihlava se sastoji iz grada, koji je okružen duplim kružnim zidinama, i iz tri predgrađa (Špitala, Frauena i Pirnicera). Impozantna lepota Jihlave je ogroman trg – gradski-trg (Stadtplatz) koji je okružen lepim kućama i dekorisan kamenim fontanama i statuom Device Marije.“²⁴² Opisani trg, koji je među najvećim trgovima u Evropi, bio je i ostao zaštitni znak Jihlave. Isto tako, bio je i jedno od najvažnijih mesta Malerovog odrastanja.

Kuća Malerovih, u kojoj se nalazio i jedan deo destilerije pića koju je vodio Bernard Maler, nalazila se u jednoj od ulica koje izlaze na ovaj velelepni trg u samom centru grada.²⁴³

²³⁹ Sve do 1848. godine Jevrejima nije bilo dozvoljeno da se nasele u Jihlavi. U periodu kada su se Malerovi preselili u ovaj grad, on je brojao oko 17 000 stanovnika. Do kraja Prvog svetskog rata Jevreji su činili već 6,4 % stanovništva grada.

²⁴⁰ Interesantno je primetiti da su Jevreji već do 1890. godine velikom većinom živeli u delovima carstva u kojima se govorio nemački jezik, a ne u češkim govornim područjima. Sve do 1918. godine, dobro poznavanje nemačkog jezika u monarhiji predstavljalo je i „stvar prestiža, ali i mogućnost pristupa širokoj evropskoj civilizaciji i carskom gradu (Beču).“ Uporedi sa: Paul Banks, *The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler*, St. John's College, Trinity, 1980, 21. Osim toga, znanje nemačkog jezika omogućavalo je pristup najvažnijim informacijama jer su najznačajnije dnevne i nedeljne novine bile štampane u glavnom gradu carstva – na nemačkom.

²⁴¹ Isto, XII.

²⁴² Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 17.

²⁴³ U to vreme, voditi destileriju bilo je jedno od poštovanih zanimanja, i naročito često među Jevrejima srednjeg staleža. Pretostavlja se da je nekoliko pripadnika šire porodice Maler radilo zajedno sa Bernardom. Takođe, pretpostavlja se da su se Malerovi kroz posao povezali sa imućnim jevrejskim industrijalcima, pre svega sa bankarom Fridrihom fon Koromlom (Friedrich Schey von Koromla) koji je Malerovima pružio finansijsku podršku

Atmosferu prizemlja kuće, često je upotpunjavalo muziciranje lokalnih muzičara-amatera, pa je Maler zapravo rastao okružen muzikom iako se niko iz njegove porodice nije njom bavio. Ono što se zna o muziciranju u bifeu Bernarda Malera je da su tu najčešće svirali češki muzičari i da je zapravo Maler prve poduke vezane za sviranje dobio upravo od nekog od tih muzičara.²⁴⁴

U periodu Malerovog odrastanja, Jihlava je bila grad skoncentrisan oko velikog gradskog trga. Iz tog razloga, lako se stizalo do oboda grada koji je bio okružen šumama i divnom prirodom. Odlazak u šume oko Jihlave bila je omiljena zabava gradske dece. Upravo iz ovog ranog životnog perioda potiče i Malerova potreba za boravkom u prirodi i inspiracija mirom koji u njoj vlada. Iz ovoga proizilazi i da topos prirode u Malerovim simfonijama može biti povezan sa svetom detinjstva, odnosno može biti njegov sastavni deo.

Jihlava je bila jedan od najvećih gradova češkog dela carstva i samim tim ekonomski, ali i kulturni centar. Može se zaključiti da je muzički život grada u periodu Malerovog detinjstva bio na zavidnom nivou. Zahvaljujući tome, Maler je imao mogućnost da razvije interesovanje za muzičku umetnost ali i da razvija svoj talenat. Jihlava je bila i multikulturalna sredina u kojoj su mirno živeli Česi, Nemci, Austrijanci, Jevreji i ostale manjine.²⁴⁵ Ovo je svakako Maleru omogućilo da od najranijih dana života bude upoznat sa različitim kulturama i njihovim muzičkim tradicijama, bilo da se radilo o muzičkom folkloru ili duhovnoj muzici različitih religija. Grad u kom je Maler odrastao bio je germansko ostrvo skoro na samoj granici između dve češke pokrajine: Moravije i Bohemije. Malerovi biografi složni su u tome da je još kao dečak naučio veliki broj narodnih pesama, pre svega nemačkih, koje su mu bile razumljivije zbog jezika. Malerova porodica nije bila ortodoksna jevrejska porodica. Religija je svakako imala važnu ulogu u porodičnom životu, pre svega zbog Malerove majke, a danas se zna i da je vera Malerovom ocu bila važnija nego što se do skora mislilo. De la Granž tvrdi „Bernard Maler je bio Jevrejin kome je religija značila mnogo više nego što su nam to prikazali biografi njegovog sina.“²⁴⁶ Ipak, porodici Maler, vera nije bila značajna u tolikoj meri kao što je to bila

kada su se preselili u Jihlavu. Prema: Paul Banks, *The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler*, nav. delo, 16. Fotografiju kuće u kojoj je Maler odrastao pogledati u prilogu rada.

²⁴⁴ Prema: Jens Malte Fischer, nav. delo, 26.

²⁴⁵ Jihlava je u periodu rastućeg nacionalizma, krajem XIX veka, ostala mirna oaza monarhije. U: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 19.

²⁴⁶ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 21. Takođe, prema istom izvoru, Bernard Maler je bio važan član jevrejske zajednice, 1878. godine izabran je za člana školskog odbora a kantor (hazan) sinagoge bio je kum njegovoj ćerci (Malerovoj sestri) Justini.

među Jevrejima koji su živeli u posebnim jevrejskim kvartovima koji su postojali u većini gradova carstva. Zanimljivo, u porodičnim pismima, religija se gotovo ne spominje, a o načinu na koji su u kući obeležavani verski praznici i na koji je porodica praktikovala judaizam Maler skoro da nije govorio. Ono što je ostalo zabeleženo jeste da je Maler kao dečak posećivao sinagogu sa majkom. Jedna od najranijih anegdota i priča vezanih za muziku iz njegovog detinjstva vezana je upravo za sinagogu. Naime, Donald Mičel (ali i mnogi drugi autori) rado pominju situaciju kada je Maler kao veoma mali, prvi put sa majkom posetio sinagogu. Slušajući himnu koju su vernici pevali prekinuo ih je rečima „tiše! tiše! užasno je!“ a potom, kada su svi glasovi utihnuli počeo iz sve snage da peva.²⁴⁷ Važnost ove anegdote nije samo u ranom iskazivanju Malerove nadarenosti za muziku, već i činjenica da je sinagoga bila jedno od mesta u kojima je on slušao muziku i „upijao“ zvuke koji su kasnije nalazili mesto u njegovoj umetnosti.

Razmatrajući muzički život Jihlave u drugoj polovini XIX veka, dolazimo do prilično interesantnih podataka koji su sigurno imali pozitivan uticaj na Malerovo muzičko obrazovanje. Gradski teatar je bio vodeća institucija kulture, od hiljadu i dve stotine mesta za publiku. U sezoni 1870/1871. na primer, operski repertoar teatra činila su veoma zahtevna dela poput: Belinijeve (Vincenzo Bellini) *Norme*, Majerberovog (Giacomo Meyerbeer) *Roberta đavola* i Mocartovog (Wolfgang Amadeus Mozart) *Don Đovanija*.²⁴⁸ Gradska biblioteka imala je zavidnu kolekciju partitura za koju znamo da je Maler često koristio. Postojao je gradski orkestar od dvadeset članova i stalnim dirigentom, kao i ženski i muški hor, koji su se spajali kada su izvođeni oratorijumi. Zanimljivo je da je stanje u gradu, kada je u pitanju muzička umetnost, bilo još bolje u prvoj polovini veka, kada je 1819. godine osnovano *Jihlavsko muzičko društvo (Iglau Musikverein)*, jedno od prvih u tom delu carstva. Pored koncertnih aktivnosti, ovo društvo je obezbeđivalo redovne časove sviranja različitih instrumenata i pevanja, odnosno funkcionisalo je poput muzičke škole. Na žalost, 1862. godine, dve godine nakon Malerovog rođenja, društvo je prestalo sa radom zbog izostanka novčanih sredstava.

Maler je mnoga ključna dela muzičke umetnosti mogao da čuje i u crkvi Svetog Jakoba, koju je često posećivao upravo zbog koncerata – znamo da je u njoj prvi put čuo Mocartov *Rekvijem*. Takođe znamo da je ovo bilo i jedno od dela koja su ostavila najveći utisak na njega u periodu detinjstva.

²⁴⁷ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, 79.

²⁴⁸ Jens Malte Fischer, nav. delo, 30.

Maler je dobro poznao najznačajniju osobu za muzički život Jihlave – Hajnriha Fišera (Heinrich Fischer), pre svega preko druženja od ranog detinjstva sa njegovim sinom, Teodorom (Theodor Fischer). Upravo zahvaljujući Teodoru Fišeru (koji je sa Maleom bio blizak do kraja njegovog života) i njegovim napisima saznajemo mnogo detalja i interesantnih događaja iz Malerovog detinjstva. Hajnrih Fišer bio je dirigent i profesor muzike, i sa sigurnošću se zna da je Maleru davao prve poduke iz harmonije i kontrapunkta.²⁴⁹ Moguće je i da je Maleru usadio ljubav prema dirigovanju, s obzirom na to da je aktivno dirigovao i da je zbog svoje stručnosti bio veoma cenjen.²⁵⁰ Fišerovi su bili i komšije porodici Maler – živeli su u istoj ulici, zgrada do zgrade. Teodor Fišer ostavio je i značajno svedočenje o igrama dece današnje Znojemske ulice. Sećajući se Gustava Malera i zajedničkih avantura iz detinjstva, Fišer je pisao o napuštenoj kući koja se nalazila do zgrade porodice Fišer, u kojoj su se nalazile napuštene radionice i mračni tavan. Zapravo, Maler je često slušao zajedno sa Teodorm Fišerom priče dadilje koja je radila kod porodice Fišer. Po svedočenju Teodora Fišera, da bi smirila dečake i sprečila ih u pravljenju buke, dadilja im je često pričala bajke, između ostalih i *Priču o pesmi jada (jadikovki)*.²⁵¹ Ova bajka inspirisala je Malera da napiše jedno od njegovih najranijih sačuvanih dela *Pesmu jada (Das klagende Lied)* iz 1878. godine.²⁵² Iz ovog primera zaključujemo da je topos bajkovitosti i fantazije bio odlučujući za početak Malerovog stvaralačkog puta, te da je jedno od prvih kompozitorovih dela bilo inspirisano upravo bajkom.

Jedan od najbitnijih uticaja na formiranje Malerovog muzičkog izraza takođe je vezan za Jihlavu. Ovaj grad je naime bio važan vojni centar monarhije sve do početka Prvog svetskog rata. Nekoliko bataljona bilo je stalno stacionirano u vojnim zgradama (barakama) u gradu, a između ostalog, tu je funkcionisao i odličan vojni orkestar. Ovaj orkestar je svirao na svim gradskim proslavama, uveličavao svečanosti, davao koncerte, a posebno su bili važni česti vojni defilei na centralnom gradskom trgu uz pratnju orkestra. Malerova fasciniranost vojnim orkestrom bila je očigledna od najranijeg detinjstva pa sve do poslednje kompozicije koju je

²⁴⁹ Prema: Paul Banks, *The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler*, nav. delo, 46.

²⁵⁰ Maler je nesumnjivo ostao privržen svom prvom profesoru muzike. Do danas su sačuvana dva pisma koja je Maler Fišeru poslao u svojim zrelim godinama, jedno 1888, a drugo 1908. godine.

²⁵¹ Priču ovog naziva nalazimo u opusu nemačkog pisca bajki i čoveka koji je sakupljao nemačke narodne priče – Ludviga Behštejna (Ludwig Bechstein), čije stvaralaštvo je bilo posebno popularno upravo u periodu Malerovog ranog detinjstva. Šta više, njegova *Knjiga nemačkih narodnih bajki* koja je izdata 1845. godine bila je u jednom periodu popularnija od bajki čuvene braće Grim (Jacob i Wilhelm Grimm).

²⁵² Ovo delo je nastalo između 1878. i 1880. godine. Zna se da je započeto 1878. ali nije sigurno da li je te godine i završeno. Maler je već na primeru jedne od svojih najranijih kompozicija pokazao sklonost koja će ga pratiti celog života – a to je stalno revidiranje partitura kompozicija koje su već zvanično završene i premijerno izvedene.

napisao. Marševski ritmovi, zvuci fanfara i horni samo su neki od načina konstantnog javljanja ovog uticaja kroz svet detinjstva njegovih simfonija. Većina stručnjaka slaže se da je snaga uticaja vojne muzike na Malera bila neverovatno jaka. Temelj takvog mišljenja pronalazimo i u rečima samog Malera, ne samo u njegovoj muzici:

„Zanimljiv slučaj se desio jednog dana, pre nego što sam napunio četiri godine. Vojni orkestar – moja strast kroz čitavo detinjstvo – marširao je jednog jutra pored naše kuće. Čim sam ih čuo, nestao sam iz sobe. Nosio sam nešto malo više od noćne košulje – još uvek nisam bio obučen - i uskočio iza vojnika noseći moju harmoniku sve dok me, dosta kasnije, nije zaustavilo nekoliko komšija na pijaci. Nisam bio nimalo uplašen, a oni su mi obećali da će me odvesti kući ukoliko im na harmonici budem svirao ono što su svirali vojnici. To sam i učinio, stojeći na tezgi sa voćem, na oduševljenje žena sa pijace, kuvara i ostatka ulice...“²⁵³

Marševi koje su stanovnici Jihlave gotovo svakodnevno slušali zahvaljujući vojsci stacioniranoj u tom gradu, postali su jedna od osobenosti Malerovog stvaralaštva, u određenim situacijama vezani upravo za svet detinjstva/sećanja. Ne iznenađuje zato podatak da je Malerova prva kompozicija delom bila upravo u formi marša. „Primarni muzički topos u svim njegovim simfonijama je marš, naklonost koja je bez sumnje potekla iz njegovih dečijih iskustava u barakama u Jihlavi“.²⁵⁴ Neke od melodija čutih u pomenutim prilikama odrastanja u Jihlavi, Maler je uvrstio i u pesme iz zbirke *Dečakov čudesni/čarobni rog (Des Knaben Wunderhorn)* koje je omuzikalio. Mnoge od njih našle su svoje mesto u Malerovim simfonijama (naročito u prve četiri).²⁵⁵

Sve navedeno predstavlja delove zvučnog sveta u kom je Maler rastao i stasavao. Takođe, sve ono što je slušao uticalo je na njegovo formiranje i razvoj kao budućeg kompozitora.

Maler je kao dečak svirao harmoniku, pretpostavlja se po sluhu, jer nema informacija o mogućem nastavniku ovog instrumenta. Njegovo formalno muzičko obrazovanje počelo je kada je imao pet godina i kada je počeo da svira klavir. Malerovi roditelji su se potrudili da mu

²⁵³ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo,19.

²⁵⁴ Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 11.

²⁵⁵ O ovome detaljnije videti u potpoglavlju *Dečakov čudesni rog* i Malerova tetralogija.

obezbede najbolje obrazovanje da bi napredovao. Tako je u Jihlavi promenio nekoliko profesora,²⁵⁶ zatim jedno vreme bio u Pragu i napokon, 1875. otišao u Beč na konzervatorijum. Roditelje nije bilo lako ubediti da je zaista toliko talentovan da bi muzika mogla da mu postane životni poziv. Kada su ih Malerovi profesori u to i ubedili, roditelji su pristali na ovaj najznačajniji korak koji će odrediti Malerov profesionalni i lični put. Nije dovoljno poznato da je Maler do konzervatorijuma školovan kao budući pijanista. Njegovo sviranje bilo je izuzetno, a do svoje petnaeste godine imao je brojne javne nastupe i resitale.²⁵⁷ Malerov „susret“ sa klavirom dogodio se kada je Maler imao svega tri ili četiri godine. Nakon nekoliko godina učenja sviranja na klaviru, Malerovi biografi beleže dva izuzetno značajna nastupa u Jihlavi. Pre svega, tu je prvi Malerov javni nastup 13. oktobra 1870. godine u gradskom pozorištu. U kritici koncerta, objavljenoj 16. oktobra, saznajemo da je „nastup mladog virtuoza pred brojnom publikom bio izuzetno uspešan“.²⁵⁸ Drugi važan nastup odigrao se aprila 1873. godine kada je Maler svirao na gala koncertu u Jihlavi povodom venčanja nadvojvotkinje Žizele od Austrije (Gisela Louise Marie of Austria) i princa Leopolda Bavarskog (Leopold Maximilian Joseph Maria Arnulf). Maler je svirao Talbergovu (Sigmund Thalberg) *Fantaziju na teme iz opere Norma*, i ponovo dobio izuzetne kritike stručne javnosti koja je pisala o „zaslužnim ovacijama publike“.²⁵⁹ Ipak, Maler nije gajio ambicije ka profesionalnom pijanizmu. Želeo je da stvara, da o muzici i umetnosti uopšte uči od najboljih. Ne postoji svedočenje nekog od njegovih savremenika, profesora ili lično njegovo iz kog bismo mogli zaključiti da je njegova želja bila pijanistička karijera. Zanimljivo, iako se kao pijanista pripremao za bečki konzervatorijum, Maler je profesora konzervatorijuma Juliusa Epštajna (Julius Epstein) zaintrigirao isključivo svojim kompozicijama koje mu je odsvirao, a ne samim sviranjem.²⁶⁰ Maler je veoma rano pokazao i stvaralački zanos (prvu kompoziciju je napisao sa šest godina), tako da je krenuvši na konzervatorijum sa petnaest godina iza sebe već imao nekoliko kompozicija.

²⁵⁶ Malerovi profesori, osim Fišera, bili su i: Franc Šturm (Franz Sturm), Franc Viktorin (Franz Victorin) i Jan Broz – znan i kao Johanes Broš (Jan Broz/Johannes Brosch).

²⁵⁷ Zanimljivo je da jedini zvučni snimak koji postoji a u kom Maler učestvuje, jeste snimak iz 1905. godine u kom on svira delove klavirskih izvoda svojih određenih kompozicija. Snimak pod nazivom „Gustav Mahler, complete piano rolls recordings (1905)“ može se naći na sajtu <https://www.youtube.com/>, na linku <https://www.youtube.com/watch?v=PScJkkQPwwE>.

²⁵⁸ Prema: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 20.

²⁵⁹ Prema: isto, 21.

²⁶⁰ Isto, 22. Julius Epštajn bio je Malerov profesor klavira na konzervatorijumu.

Za Malerovo detinjstvo ne može se reći da je bilo u potpunosti bezbrižno i srećno. Odrastao je uz roditelje koji su se, po Malerovim rečima, „toliko loše slagali, kao vatra i voda; on je bio oličenje krutosti, a ona je bila sama blagost.“²⁶¹ Maler je od najranijeg detinjstva bio jako vezan za majku, dok je odnos sa ocem bio prilično površan i povremeno konfliktnan, naročito u detinjstvu i ranoj mladosti. Malerova ličnost je nedvosmisleno bila kombinacija različitih karaktera njegovih roditelja – u poslu je bio ozbiljan, veoma zahtevan i odgovoran zbog čega su ga pojedine kolege smatrale čak i rigidnim. Privatno, bio je strastvena priroda i čovek posvećen porodici i potrazi za unutrašnjim mirom. Ono oko čega su se Malerovi roditelji svakako slagali bila je važnost obrazovanja.

Rasprave Malerovih roditelja, koje nisu bile retke, primoravale su ga da se u takvim trenucima „isključuje“ i odlazi u svoj svet mašte, sanjarenja i fantazija. Stjuart Feder u svojoj studiji iz ugla psihoanalitičara, ovakve situacije kojima je Maler bio izložen vidi kao jedan od osnovnih razloga za njegov beg u unutrašnji svet, ali i u prirodu (šumarci i parkovi oko Jihlave do kojih je u detinjstvu lako i brzo stizao). Do ovakvog zaključka (koji je Feder kasnije razradio) pre sveg je došao Sigmund Frojd tokom susreta sa samim kompozitorom. Jedan karakteristična događaj iz Malerovog detinjstva, koji mu je kompozitor pomenui, privukao je posebnu pažnju psihoanalitičara. Tokom svađe roditelja, kada je rasprava kulminirala, Maler nije mogao više da izdrži očeve uvrede upućene majci i istrčao je iz kuće na ulicu. Na ulici je, kao i mnogo puta ranije, čuo zvuk poznate austrijske dečije pesme *O, dragi Avgustin (Oh du lieber Augustin)* koji je dopirao sa vergla (orguljica). Ova situacija dovela je do toga da se pojava takozvanih „vergl“ melodija u Malerovoj muzici tumači kao inkorporiranje kompozitorovog ličnog bola ili bolnog sećanja na detinjstvo. Međutim, boraveći sa suprugom Almom Maler u Njujorku, u kojem je proveo veći deo vremena poslednje četiri godine života, Maler je čuvši zvuk vergla sa ulice prokomentarisao da ga „divan vergl vraća pravo u detinjstvo“.²⁶² Ovakav komentar govori nam da Malerov povratak u detinjstvo nije uvek bio bolan i težak, već je povremeno bio i veoma prijatan.

²⁶¹ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 17.

²⁶² Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*, nav. delo, 21.

Slika br. 2: vergl iz Beča, XIX vek (fotografisano uz dozvolu, u muzeju *Haus der Music*, Beč)



Melodijama koje podsećaju na dečiju, narodnu, jevrejsku i gradsku muziku Maler često prekida tenziju i razvoj muzičkog toka. Ispričavši Frojdu navedenu situaciju iz detinjstva, Maler je sam zaključio da je to razlog konstantnih prekida napetosti u njegovoj muzici, one napetosti muzičkog toka koja nikada ne dostiže vrhunac (odnosno koja je iznenadnim prekidima odložena). U pismu princezi Mari Bonaparte (Marie Bonaparte) 1925. godine, Frojd piše sledeće: „Spoj vrhunski tragičnog doživljaja i lake zabave bio je od tada nerazmrsivo fiksiran u njegovoj svesti, i jedno od ova dva osećanja neizbežno je za sobom povlačilo drugo“.²⁶³ Maler je bio izuzetno senzitivna osoba, što je i u detinjstvu bila vrlo naglašena crta njegove ličnosti. Alma Maler je u memoarima ukratko opisala Malera kao duboko nesrećnog dečaka, kog je otac često

²⁶³ Michael Kennedy, nav. delo, 33. Mari Bonaparte je bila francuska psihoanalitičarka koja je blisko saradivala sa Frojdom.

kažnjavao i koji je zbog takvih situacija bio „primoran“ da stvori svoj unutrašnji svet sanjarenja i mašte.²⁶⁴

Takođe, iz Malerovog detinjstva izrasle su i njegove „romantičarske“ fascinacije prirodom, njenim zvucima, atmosferom i raspoloženjima (podsetimo na to da je od 1893. godine komponovao u posebnim kućicama u prirodi, osmišljenim kao lični radni prostor). Potreba za boravkom u prirodi javila se kao odgovor na napetu atmosferu koja je često vladala u domu Malerovih. Upravo u okolnim parkovima i šumama Jihlave, Maler je otkrio idealno mesto za beg iz realnosti u svet sanjarenja i mašte. Mnogo kasnije, 1896. godine, pišući Ani fon Mildeburg (Anna von Mildeburg) o nastanku njegove Treće simfonije, Maler je rekao: „Moja simfonija će biti nešto što svet nikada ranije nije čuo! U njoj sama Priroda dobija glas i govori tajne tako duboke koje su možda na mah vidljive samo u snovima!“²⁶⁵ Takođe, još u detinjstvu muziku je povezao sa prirodom – lokalne gradske proslave bile su česte i po lepom vremenu održavane van grada a uvek praćene vojnim orkestrom. Ovakve povorke su imale ustaljenu rutu koja je prolazila pored kuće Malerovih, od centra grada do okolnih šumaraka i proplanaka gde se sviralo i igralo do duboko u noć. Anri Luj de la Granž osim navedenog tvrdi i da ja Maler povremeno bio posmatrač ovih dešavanja.²⁶⁶ Ovo su po mišljenju većine Malerovih biogafa bili ključni momenti koji su kompozitoru usadili večitu inspiraciju češkim i nemačkim folklorom. „Tragove ovih muzičkih zadovoljstava detinjstva nalazimo svuda u Malerovim delima.“²⁶⁷

Ipak, ono što je ostavilo najdublji trag na Malerovo detinjstvo, a kasnije i svet detinjstva i sećanja njegovih kompozicija, jeste smrt. Nemili događaji koji su se prilično često dešavali porodici Maler, naročito u periodu detinjstva i rane mladosti Gustava Malera, vezani su za smrt dece u najjužoj porodici. Maler je zapravo rođen kao drugo dete, nakon smrti Isadora (rođenog 1858. godine), nesrećnim slučajem, prvog sina Bernarda i Mari. Ovaj događaj predstavljao je senku koja je Gustava pratila celog života. O Isadorovoj smrti u porodici je pričano godinama, tako da je ovaj tragičan događaj zapravo prerastao u internu legendu.²⁶⁸ Zanimljivo je poređenje

²⁶⁴ Alma Mahler, *Gustav Mahler – Memories and Letters*, New York, The Viking Press, 1946. Iako je opis Alme Maler pretpostavljamo, zasnovan na Malerovim sećanjima, potrebno je, kao i uvek kada su njena svedočenja u pitanju, imati u vidu njene pokušaje „modifikacije“ i subjektivizacije određenih događaja iz Malerovog, kao i iz njihovog zajedničkog života.

²⁶⁵ Thomas Peattie, „In Search of Lost time: Memory and Mahler’s Broken Pastoral“, u: *Mahler and His World*, ur. Karen Painter, Princeton, Princeton University Press, 2002, 185.

²⁶⁶ Vidi u: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 14.

²⁶⁷ Uporedi sa: isto.

²⁶⁸ Uporedi sa: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 61.

Stjuarta Federa vezano za ovaj tragičan porodični događaj – „kao i njegov idol, Betoven, Maler je rođen u senci smrti; u oba slučaja senka je dolazila od starijeg brata“. ²⁶⁹ Za Malerovo detinjstvo, ali i kasniji život, bilo je važno što je bio najstarije (preživelo) dete, pa su u skladu sa tadašnjim običajima ali i mogućnostima, najveće nade roditelja polagane na njega. Priključimo ovom i činjenicu da su Malerovi roditelji stasavali u carstvu koje je, do godine Malerovog rođenja, imalo prilično okrutnu politiku prema Jevrejima. Ta politika podrazumevala je i to da je jevrejskim porodicama legalno priznavano samo jedno, najstarije dete, koje je i jedino imalo mogućnost školovanja.

Porodične tragedije nastavile su se nekoliko godina nakon Malerovog rođenja. Smrt je bila toliko česta u njegovom odrastanju i životu da njenu sveprisutnost Feder opisuje kao „romansu koju je Maler imao sa smrću“. ²⁷⁰ Maler je bio svedok smrti svojih najbližih po prvi put kada je imao samo pet godina (umire mu brat Karl), zatim sa šest (umire brat Rudolf), jedanaest (umiru brat Arnold, kao i brat Fridrih – napomenimo da su dečaci umrli u istom danu, 14. decembra 1871. godine), trinaest (brat Alfred), petnaest godina (brat Ernst). ²⁷¹ Od jedanaestoro braće i sestara, suočio se sa smrću njih osmoro, od toga ih je šestoro umrlo u periodu njegovog detinjstva i rane mladosti. Nešto kasnije, 1889. godine, umiru mu roditelji kao i sestra Leopoldina (Leopoldine Quittner-Mahler) koja je imala svega dvadeset i šest godina, a nekoliko godina nakon toga (1895) brat Oto izvršava samoubistvo. Smrt koju je Maler svakako najteže podneo, i od koje se nije do kraja oporavio, bila je smrt njegove starije ćerke Marije, leta 1907. godine, koja je tada imala pet godina. Tokom života, Maler je stekao, frejdoovski rečeno, instinkt, odnosno nagon smrti. ²⁷² Topos smrti se, iz očiglednih razloga, u Malerovom stvaralaštvu javlja izuzetno često. On nije bio umetnik opsednut smrću, koji je u svojim delima slutio i predviđao. Maler je živio sa smrću. Smrt je (kao i patnja koja sa njom dolazi), paradoksalno, pored uspešne dirigentske karijere, bila jedina konstanta u njegovom životu. U svom stvaralaštvu, Maler je smrt predstavio mnogo puta u različitim formama, počevši od svoje najranije kantate *Pesma jada* (*Das klagende Lied*). Kao što možemo zaključiti, Maler se kroz život najčešće susretao sa smrću dece. Iako smrt novorođene, kao i nešto starije dece nije bila retkost u XIX i početkom XX veka,

²⁶⁹ Prema: isto, 14.

²⁷⁰ Uporedi sa: Stuart Feder, „Mahler, Mourning and Consolation“, <http://www.mahlerarchives.net/>, pristupljeno 05.02.2008.

²⁷¹ U prilogu rada (**Prilog br. 3**), data su imena sve dece Mari i Bernarda Maler, sa datumima rođenja i smrti.

²⁷² Sigmund Frejd je termin “nagon smrti” uveo 1920. godine. Nagon smrti – *Tanatos*, suprotnost je *Erosu* koji predstavlja strast za životom. Prema: Sigmund Frejd: *Antropološki ogledi*, Beograd, Prosveta, 2005, 15.

Maler je bio svedok takvih smrti prečesto – ukupno sedam puta. Ne čudi nas zato što je topos smrti u Malerovom stvaralaštvu neretko vezan upravo za svet detinjstva i/ili sećanja. Ukoliko obratimo pažnju samo na Malerovu prvu kompoziciju – *Polku sa uvodnim posmrtnim maršem* – koju je napisao sa šest godina, nakon smrti braće Karla i Rudolfa, već po samom naslovu uočavamo prisustvo toposa smrti. Ovaj „čudan naslov fascinantno je svakome ko je upoznat sa Malerovom muzikom i njenom suštinom“.²⁷³

Kako to kratko i jasno definiše Donald Mičel, Malerovo detinjstvo i pojedine kompleksne porodične situacije imale su „jednu od centralnih uloga u formiranju Malerovog muzičkog karaktera“.²⁷⁴

Svet sećanja

„Sećanje je prisutna prošlost.“²⁷⁵

Ričard Terdiman

Glasovi detinjstva i sećanja u Malerovoj muzici ne javljaju se sporadično, već su kontinuirano prisutni. Upravo zato svet koji stvaraju jedan je od najznačajnijih. Detinjstvo i sećanje su teško razdvojivi u Malerovim simfonijama. Osnovni razlog tome jeste autobiografska osobenost Malerove muzike – kompozitor se najčešće oglašava glasovima sopstvenog detinjstva, odnosno sećanjem na detinjstvo. Kada je u pitanju detinjstvo odrasle osobe, ono i postoji samo u sećanju. To ne znači da ovi glasovi u Malerovoj muzici imaju isključivo autobiografsku komponentu. Oni se javljaju i odvojeno, u drugačijim kontekstima. Ipak, i u tim slučajevima najčešće su sadržani u istoj simfoniji ili čak stavu – u neposrednoj bilizini ili bahtinovskoj polifoniji. „Malerova muzika je puna sećanja, sećanja najčešće prikazanih kao deo Malerovog ličnog detinjstva.“²⁷⁶ Ovo istraživanje kao polaznu tačku imalo je analizu sveta detinjstva i njegovih glasova. Iz analize učestalosti javljanja glasova detinjstva dolazimo do zaključka da je i svet sećanja uvek „u blizni“, ili kao u slučaju glasova Malerovog detinjstva – neminovno

²⁷³ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 18.

²⁷⁴ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*, nav. delo, 7.

²⁷⁵ Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, 8.

²⁷⁶ Ryan R. Kangas: *Remembering Mahler: Music and Memory in Mahler's Early Symphonies*, doktorska disertacija, Austin, University of Texas, 2009, VI.

isprepleten sa svetom detinjstva. Rezime svega toga je da bi se posmatranjem sveta detinjstva, bez sveta sećanja, izgubila jedna važna dimenzija koju ovi svetovi zajednički čine.

Šta je sećanje? Po definiciji, sećanje je naša sposobnost da kodiramo, gomilamo a zatim i upamtimo informacije i prošla iskustva.²⁷⁷ U analiziranju umetnosti, odnosno onih dela u kojima se autor poziva na doživljenu prošlost, na lična sećanja, što je svakako slučaj sa Malerovim simfonijskim stvaralaštvom, interesuje nas sećanje kao gradivni element zvučnog teksta prošlosti. U pitanju je konstrukcija *sećanja kao teksta* koji nešto govori i poručuje. Sećanja su vezana za metafore koje sugerišu određeno mesto u prošlosti. Sećanje nije samo arhivirana prošlost određene osobe. Ono je aktivacija prošlosti u sadašnjosti.²⁷⁸ Umetnik aktivira prošlost ugrađujući je u svoja dela, a način na koji to čini jeste sećajući je se. Dakle, prošlost ne može biti ponovljena, samo (re)konstruisana onako kako je se autor seća. Sećanje zapravo predstavlja most između prošlosti i sadašnjosti i to je jedini način da se taj nepremostivi jaz bar na trenutak premosti. U značajnom periodu za razvoj psihoanalize, dvadesetih godina XX veka, sećanje je definisano kao „aktivna relacija između prošlosti i sadašnjosti“.²⁷⁹ Čak i kada je u pitanju kolektivno sećanje, što je za Malerovo stvaralaštvo značajno iz vizure nostalgичnog *fin de siècle*-a u kom je živeo, to šta je zapamćeno i način na koji je sećanje izraženo važno je kao informacija po kojoj vidimo kako je definisana veza između prošlosti i sadašnjosti određene osobe, ili u određenom društvu.²⁸⁰ „Sećanje je aktivno, i nalazi se u sadašnjosti“ – ova tvrdnja Mieke Bal govori nam da je svako sećanje neminovno obojeno trenutkom sadašnjosti u kom se javlja. „Način na koji se sećamo prošlosti, govori nam isto, ako ne i više, o sadašnjosti koliko i o prošlosti.“²⁸¹

Karakteristična nostalgija *fin de siècle*-a, u Malerovim simfonijama prisutna je kao deo sveta sećanja. Svet detinjstva, najčeće utkan u svet sećanja i nostalgije, daje mu još jednu, često ličnu dimenziju. Pojmovi koji se inače preklapaju – sećanje, nostalgija, detinjstvo – kod Malera su povezani neraskidivim vezama. „U celini, detinjstvo je uvek *sećanje na detinjstvo* koje se ne može osloboditi eufemizirajuće fascinacije fantastičnom funkcijom. To jest, detinjstvo je arhetip

²⁷⁷ Prema: <http://www.human-memory.net/>.

²⁷⁸ Uporedi sa: Miško Šuvaković, „Memories of Music: Critical Issues About Theorization of Memory“, u: *Musical Culture and Memory*, Tatjana Marković, Vesna Mikić (ur.), Beograd, FMU, 2008, 5.

²⁷⁹ Ryan R. Kangas, nav. delo, 5.

²⁸⁰ Uporedi sa: isto.

²⁸¹ Isto, 8.

eufemističkog bića koje ne za smrt. Na ovaj način, nostalgija dečijeg iskustva neodvojiva je od nostalgije svakog bića. [...] Sećanje je, na neki način, umetničko delo.²⁸²

Gustav Maler je u leto 1899. godine, prijateljici Natali Bauer – Lešner, pokušao da objasni njegovo viđenje komponovanja jednom zanimljivom metaforom:

„Komponovanje je kao igranje ciglama, kontinuirano stvaranje novih građevina od istog starog kamena. Ali kamenje je tu od mladosti, a to je jedino vreme za njihovo sakupljanje i nagomilavanje. Oni su formirani i spremni za korišćenje već od tog vremena“²⁸³.

Maler, koji je u tom trenutku imao trideset i devet godina i bio u svom zreлом životnom i stvaralačkom periodu, zapravo je govorio o muzičkim i vanmuzičkim uticajima koje je „sakupljao“ kroz detinjstvo i mladost a koji su oblikovali njegovu umetnost na razne načine. Kao što u detinjstvu i ranoj mladosti svaka osoba dobija temelj za dalje „izgrađivanje i nadgrađivanje“ sopstvenog života, i kao što se svakome od nas psihološki profil ličnosti formira već od najranijeg detinjstva, tako je Maler razumeo i svoje stvaralaštvo. Uticaji i sećanja su uvek bili prisutni, jedino što se menjalo jeste Malerov odnos prema njima. Sećanje, pogotovu ono na detinjstvo, ponovo nas vraća na razumevanje Malera kao suštinskog romantičara. Filip Oto Runge (Philipp Otto Runge) nemački slikar romantizma, poredio je stanja zadovoljstva duha i uzvišene duhovnosti koje nam pruža umetnost, sa detinjstvom ili onim „detinjim“ u svakoj osobi: „drevna žudnja za detinjstvom je žudnja za nama samima, za rajem, za Bogom.“²⁸⁴

Zbog ovakvog kompozitorovog stava i zbog važnosti tematike detinjstva/sećanja, na žalost, ponekad dolazi do pogrešnog razumevanja Malera kao umetnika koji je bio opsednut prošlošću. Na primer, Rajan Kangas kaže: „Viđenje Malera kako se „igra ciglama“ u njegovim kompozicijama utiče na stvaranje slike kompozitora kao detinjastog umetnika koji je fokusiran gotovo isključivo na prošlost.“²⁸⁵ Fokusiranje na prošlost u Malerovoj umetnosti daleko je od isključivog. Često fokusiranje na prošlost je ono što se da evidentirati a što nam govori da u

²⁸² Tijana Popović Mladenović, „The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic“, nav. delo, 33.

²⁸³ Natalie Bauer – Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, Peter Franklin (ur.), London, Faber & Faber, 1980, 131.

²⁸⁴ Marsha Morton, „German Romanticism: The Search for ‘A Quiet Place’“, nav. delo, 14.

²⁸⁵ Ryan R. Kangas, nav. delo, 3.

Malerovom slučaju – prošlost nije bilo lako prevazići. „Koliko je, izgleda, teško za Malera bilo da se odvoji od prošlosti, čak i dok je napredovao ka budućnosti.“²⁸⁶ Ovo viđenje Donalda Mičela, iskazano kroz jednu kratku rečenicu, mnogo je značajnije nego što to možda izgleda kada se pročita van konteksta ovog rada. Pre svega, Mičel ne potvrđuje Malerovu konstantnu i isključivu fokusiranost na prošlost već o tom toposu govori kao o nečemu stalno, makar i latentno, prisutnom. Takođe, jasna mu je Malerova, ponekad teška vezanost za ličnu prošlost, koja ga nije sputavala da ide napred, kako u životu tako ni u umetnosti. I najzad, Mičel govori o prošlosti kao tematici kojoj se stalno vraćao a koja je izražena modernističkim muzičkim jezikom. Malerovu „modernost“ nisu činile teme njegovih kompozicija, već način na koji im je pristupao. Upravo je to povezanost sa tezom da nam to kako se sećamo prošlosti isto toliko govori i o sadašnjosti. „U skoro svim zrelim delima, od Prve simfonije nadalje, koncept celine igra značajnu ulogu u Malerovoj muzici. Za kompozitorevu celovitost, ako nije bila pronađena u povratku u detinjstvo ili u predaji prirodi, bila je barem dostignuta kroz dečiju poniznost i jednostavnost.“²⁸⁷

Melani Klajn (Melanie Klein), još jedna značajna psihoanalitičarka rođena u Beču,²⁸⁸ razmatrajući uticaj emocija koje dete doživljava u ranom detinjstvu, došla je do značajnog saznanja na koji način te emocije kasnije utiču na osobu u odraslom dobu. Njen najvažniji zaključak je da su sve emocije i fantazije deteta ponovo iskušene u prenosu kroz ono što ona naziva sećanjima u osećanjima/sećanjima (na) osećanja (engl. *memories in feelings*). Klajn tvrdi: sve ovo dete oseća ali na mnogo primitivnije načine nego što to jezik može da izrazi. Kada ove pre-verbalne situacije i fantazije ponovo ožive u situaciji transfera²⁸⁹ one se javljaju kao sećanje osećanja.²⁹⁰ Klajnova se svojim istraživanjima i pisanjima zapravo nadovezala na Frojdova saznanja o važnosti emocija proživljenih u detinjstvu i o tome da su čovekova najranija sećanja prisutna i u odraslom dobu, ali najčešće – u podsvesti. Ona se poziva na Frojdiv esej

²⁸⁶ Donald Mitchell, „The Modernity of Gustav Mahler,” u: *Neue Mahleriana: Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Günther Weiß (ur.), Berne, Peter Lang, 1997, 187.

²⁸⁷ Prema: Paul Banks, *The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler*, nav.delo, 175.

²⁸⁸ Melani Klajn bavila se pre svega psihoanalizom dece. Njen rad iznedrio je jedan od najvažnijih pravaca frojdzima – takozvanu *klajnijsku psihoanalizu*.

²⁸⁹ U psihologiji transfer je tehnika projektovanja pozitivne ili negativne emocije na osobu, entitet, objekt ili vrednost. Transfer je, dakle, kako je Sigmund Frojd izvorno i postavio, jedna vrsta projekcije. U terapijskoj situaciji osoba na koju se vrši prenos (transfer) je terapeut. Pojavu transfera u terapiji, psihoanaliza objašnjava kao izraz nesvesnog prenošenja osećajnih stavova, koje je pacijent imao prema roditeljima u detinjstvu, na svog sadašnjeg terapeuta.

²⁹⁰ U: Robert Caper, *Immaterial Facts: Freud's Discovery of psychic reality and Klein's development of his work*, London, Routledge, 2000, 95.

„Costructions and Analysis“ iz 1937. godine u kom Frojd poredi traženje i aktiviranje najranijih sećanja kod pacijenata sa arheološkim radom, odnosno sa ruševinama iz kojih arheolozi pokušavaju da rekonstruišu drevne civilizacije.²⁹¹ Interesantno je da se ovo Frojdovo viđenje u značajnoj meri podudara sa Malerovim razumevanjem njegovog sopstvenog procesa komponovanja (citat na str. 87, fus-nota 284). Ovo nam govori da je Maler kao stvaralačku inspiraciju koristio lična iskustva i asocijacije vezane za detinjstvo, ali i sećanja na osećanja, kako bi to definisala Melani Klajn. Ovaj način unošenja sećanja kroz osećanja u dela, upravo su Maler i Frojd zajedno objasnili razgovarajući o određenim Malerovim standardnim kompozicionim postupcima – poput postupka naglog prekida tenzije. Psihoanalitičari su saglasni da se u psihoanalitičkom procesu „vraćanja“ u detinjstvo, pogotovo u slučajevima bolnih uspomena i traumatičnih događaja, često nailazi na takozvane psihološke ili memorijske barijere, odnosno prepreke. Sigmund Frojd objasnio je najčešću vrstu barijera kod svih tipova ličnosti terminom suzbijanje/represija. I upravo je suzbijanje vezano za Malerov način prekidanja ili odlaganja razrešenja tenzije muzičkog toka. Jedan od prvih primera za ovakav postupak nalazimo u četvrtom stavu Prve simfonije: od partiturnog broja 25, tenzija koja je uspostavljena ubrzanjem tempa, intezifikacijom dinamike i harmonskog toka, učestvovanjem svih instrumentalnih grupa, upotrebom timpana, naglo se zaustavlja, potpuno drugačijim muzičkim tokom u durskom tonalitetu, *pp* dinamici, kojim dominira razigrana tema u kojoj dijalogiziraju uglavnom gudački i drveni duvački instrumenti. Već od partiturnog broja 28, Maler ponovo uspostavlja tenziju, odnosno „vraća“ muzički tok na njegove karakteristike pre partiturnog broja 25. Drugim rečima, intenzitet tenzije se zaustavlja na vrhuncu tenzionog rasta. Melodijski tok koji je „razvijan“ do broja 25, dva takta pre početka novog odseka, silaznim pasažima kao da se „urušava“ neposredno pred vrhunac, da bi otpočeo jedan mirniji muzički tok, čija melodija se razvija iz ponavljanja nekoliko motivskih jezgra, homofonije fature i „lakše“ orkestracije (pogledati **Primer br. 3** na narednoj strani).²⁹²

²⁹¹ Vidi u: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (ur.), Vol. XXIII, London, The Hogarth Press, 1964, 259.

²⁹² Ceo primer pogledati u prilogu rada pod rednim brojem 5.

Primer br. 3: Gustav Maler, Prva simfonija, IV stav, *Nicht eilen*, (četiri takta pred početak partiturnog broja 25 i početak novog odseka)

286 25 125

1.2. Fl. zu 2^b
3.4. Fl. zu 2^b

1. Ob. *ff*
3. Ob. *pp*
2. Ob. *pp*
4. Ob. *pp*

1.in C Cl. *ff*
2.3.in G Cl. *pp*
4.in E Cl. *pp*

1.2. Fag. *ff* Contrafagott nimmt 3. Fagott

1.2. Horn in F *ff* gestopft
3.4. Horn in F *ff* gestopft
5. Horn in F *ff*
6.7. Horn in F *ff*

1.2. Trp. in F zu 2^b *pp*
3.4. Trp. in F zu 2^b

1.2. Pos. *ff* zu 2^b
3. Pos. *molto cresc.* *ff* Des nach C, As nach G
2. Pos. *ff* As nach G

1. Viol. 286 *ppp* ohne Nachschl.
2. Viol. *ppp* ohne Nachschl.
Viola *ppp* ohne Nachschl.
Cello *ppp* ohne Nachschl.
Bass *ppp* ohne Nachschl.

U. E. 2931. 25 *ppp*

I bez izraženih barijera, dakle sa jasnom željom za „povratkom“ u prošlost, kao što je u ovom radu već navedeno – nikada se ne možemo zaista u nju i vratiti. Povratak je proces, odnosno prisećanje, koji se u određenim slučajevima dostigne lakše, a u određenim teže. Ponekad su nam potrebne određene asocijacije, dok se nekada sećanje neočekivano pojavi podstaknuto situacijom, ili, još jednostavnijim podsticajem – mirisom na primer. Upravo tako Maler stvara svet sećanja u muzičkom toku. Ponekad se motiv, ili duža muzička misao ponavlja i razvija u „prekidima“, ili prekidajući trenutno vodeću melodijsku liniju – što asocira na prisećanje, da bi se napokon razvila u temu i preovladala – odnosno, na kraju dolazi do zaokruženog sećanja. „Takvi odseci Malerovih simfonija zvuče kao stalni pokušaji rekonstrukcije izgubljene melodije.“²⁹³ U određenim situacijama, ovakve muzičke misli se javljaju kao fragmenti, jasno uočljivi kao prolazne muzičke „misli“ (epizodne teme), što je često u momentima kada Maler koristi autocitat, citat ili parafrazu. Jedan od najinteresantnijih primera Malerovog „prisećanja“, odnosno „prizivanja“ sećanja, pronalazimo u skercu njegove Treće simfonije, posebno u pojavama poštanskog roga.²⁹⁴

Ovo nas dovodi do veoma važnog pitanja: da li i kako čujemo prošlost u muzici? Možemo li je uopšte čuti? Verujem da je uopšteni odgovor na ovo pitanje nemoguće dati. Verujem takođe i da je to moguće u specifičnom kontekstu, uzimajući u obzir poetiku i intencije kompozitora – što je kod Malera svakako slučaj. Karolin Abate smatra „muzika izgleda, nema prošlo vreme.“²⁹⁵ Njena tvrdnja odnosi se na to da muzika ne može da pripoveda i da muzički „narrativ“ ne možemo posmatrati poput književnog. Ukoliko muzika nema mogućnost pripovedanja, onda nam muzičko delo, odnosno kompozitor kroz delo ne može „govoriti“ o prošlosti. Takođe, muzičko delo dešava se samo u trenutku izvođenja, to jest, postoji u potpunosti samo u periodu izvođenja ili reprodukcije sa nosača zvuka. Većina onih koji su se bavili pitanjem ontologije muzičkog dela, sam zapis, bez „ozvučavanja“, smatraju samo jednim vidom postojanja kompozicije. „Ni u jednom od ovih pojedinačnih vidova delo ne egzistira u svojoj potpunosti.“²⁹⁶ Dakle, kako umetničko delo koje ima samo sadašnje vreme – ono u kom ga mi percipiramo, može da „govori“ u prošlom vremenu? Abate ipak ne odbacuje mogućnost utkivanja prošlosti u muzičko delo, i to upravo – putem glasova. Ona kaže: „ponekad može biti

²⁹³ Thomas Peattie, „In Search of Lost time: Memory and Mahler’s Broken Pastoral”, u: *Mahler and His World*, nav. delo, 193.

²⁹⁴ Detaljnije o ovom primeru videti u poglavlju posvećenom Trećoj simfoniji.

²⁹⁵ Carolyn Abbate, nav. delo, 52.

²⁹⁶ Mirjana Veselinović – Hofman, *Pred muzičkim delom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 109.

čut *narativni glas* označen mnogobrojnim prekidima u muzici koja ga okružuje²⁹⁷. Sećanje u muzičkom delu jeste proces koji se odvija u sadašnjosti i nudi samo verziju prošlosti, njene fragmente rekonstruisane u sadašnjem trenutku. Narativni glas koji Abate u ovom kontekstu pominje, jesu upravo glasovi koji treba asocijativno povezati sa prošlost. Način na koji će ti glasovi (gestovi) biti realizovani i uneti u delo, zavisi od kompozitora i onoga što on želi da postigne svojom umetnošću. Razmatrajući reminiscencije koje Maler često pravi u stavovima svojih simfonija, i posebno se osvrćući na treći stav Druge simfonije, Ričard Kaplan komentariše: „Ovo jukstapozicioniranje, ili bolje, superponiranje, stvara žižnu tačku celog dela: fuziju vremena u kojoj su prošlost i budućnost spojene u transcendentnu sadašnjost.“²⁹⁸ Ono što Kaplan definiše kao fuziju vremena, faktički je pitanje koje se odnosi na Malerovo poigravanje realnim vremenom, odnosno, Maler „presecanjem“ ili „usecanjem“ novog muzičkog materijala koji je u novom tempu, u dotadašnji muzički tok, naglo ubrzava ili usporava stav/kompoziciju, da bi se nakon nekog vremena najčešće, „vratio“ na prethodni odsek i njegov tempo. Kada je u pitanju svet sećanja, odnosno prošlost, nju čujemo upravo kao mirnu oazu, sporijeg tempa, u kojoj su najčešće prisutni pastoralni topos ili idiomi valcera/lendlera, sporijeg i jednostavnijeg harmonskog toka, mirne dinamike u kojoj preovlađuje *piano*. Jedna od osnova Malerovog „poigravanja“ vremenom jeste njegov karakterističan odnos prema tempu i oznakama tempa. U partiturama Malerovih simfonija nailazimo na mnogo veći broj oznaka za tempo (i svih ostalih oznaka i uputstava) no što je to bilo uobičajeno za partiture XIX veka, a što jeste bila važna karakteristika muzike evropskog *fin de siècle*-a. Osim ovoga, Malerove oznake tempa i načina sviranja često su bile inovativne: *eilend* – žureći, *behalich* – ugodno, *bitterlich* – ogorčeno/gorko, *naturlaut* – nalik zvuku prirode. Jedna od Malerovih najvećih briga kada je u pitanju izvođenje njegovih simfonija bila je da li će dirigent dobro razumeti tempa i da li će na pravi način izneti sve promene u kontekstu celokupne kompozicije, ne samo pojedinačnog stava. Bio je vrlo kritički nastrojen prema dirigentima koji su slobodnije pristupali svim, vrlo preciznim odrednicama Malerovih partitura. Smatrao je da takav pristup može potpuno izmeniti doživljaj dela i „pretvoriti sve u kaos“.²⁹⁹ Nakon mnogih iskustava loše interpretacije njegovih dela, Maler je razvio i posebnu vrstu oznaka „upozorenja“ namenjenih izvođačima i dirigentima na mestima

²⁹⁷ Carolyn Abbate, nav. delo, 19.

²⁹⁸ Julian Johnson, nav. delo, 224.

²⁹⁹ „Tempa su bila pogrešna, i izraz i fraziranje su tako često netačni da je sve izgubljeno u haosu.“ Iz pisma Natali Bauer – Lešner u: Nancy M. Raabe: „Tempo in Mahler as Recollected by Natalie Bauer – Lechner“, *Performance Practice Review*, Vol. 3, No. 1, 1990, 71.

koja je odredio kao najproblematičnija, poput *nicht eilein* - ne žuriti, ili za suptilno ubrzavanje – *nicht schlappen* - ne odugovlačiti. Iz upoređivanja autografa simfonija i izdanja koja su izašla za vreme Malerovog života, jasno je da je Maler dodavao veliki broj partiturnih oznaka radi preciznijeg izvođenja: u prvom izdanju Osme simfonije na primer, prvi stav ima četrdeset i pet partiturnih oznaka, dok autograf ovog stava sadrži svega dvadeset.

Kada su u pitanju oznake koje je unosio u partiture simfonija, sagledavanje onih netipičnih može nam ukazati na odrednice sveta sećanja i detinjstva. Metaforički posmatrano, opisne odrednice poput: *weit, weiter, weitest* – daleko, dalje, najdalje, *zurückkehrend* – povratak, *verklingend* – iščezavajući, *verhallend* – nestajući, *überraschend* – iznenađujuće, *lustig* – radosno, veselo, *langhallenden* – reflexkija zvuka, „odblesak“, zvučanje i nakon ukidanja izvora zvuka, *geheimnisvoller* – misteriozno, *echoton* – eho, *dumpf* – oslabljen, bez sjaja, *bleibt* – ostaci, javljaju se kao indikatori svetova sećanja i detinjstva. One nam svakako pomažu i u zaključivanju toga kako prošlost zvuči u Malerovoj muzici jer funkcionišu kao signali „prisutne prošlosti“. „Naša sposobnost da čujemo sećanje u muzičkom delu zavisi pre svega od mogućnosti muzike da sugeriše prošlost.“³⁰⁰ Maler, kao što je navedeno, prošlost sugeriše istovremenim delovanjem seta muzičkih činilaca, ali i naglom suspenzijom mnogih, i najčešće – naglim, ponekad čak i grubim, povratkom na prethodni muzički tok, odnosno povratkom u sadašnjost. Takođe, na prošlost referira i „opštim“ odrednicama, poput korišćenja muzičkih formi ranijih epoha, zatim asocijacija, parafrazama/citatima kompozicija koje su vezane za (njegovu) prošlost (na primer, tekstom, ukoliko je u pitanju solo pesma, marševskim ritmom, valcer – melodijama) ili njegovih ranijih kompozicija. „Muzika kompozitora poput Malera, ne može se oteti tome da zvuči poput sećanja.“³⁰¹

³⁰⁰ Ryan R. Kangas, nav. delo, 6.

³⁰¹ Isto, 258.

Dečakov čudesni rog i Malerova tetralogija

Pre razmatranja sveta detinjstva i sećanja kroz svaku pojedinačnu Malerovu simfoniju, neophodno je dati osvrt na moguće grupisanje kompozitorovog simfonijskog opusa. Od ukupno deset simfonijskih ostvarenja, prva četiri čine jednu celinu, po rečima samog kompozitora. Ostalih šest simfonija spada u grupu njegovih kompozicija iz zrelog stvaralačkog perioda i pripadaju XX veku. Ovo svrstavanje prve četiri simfonije u „prvu“ grupu zasnovano je na veoma važnoj činjenici za ovaj rad – na povezanosti ovih dela sa zbirkom pesma *Dečakov čudesni rog* (, koja se najčešće vezuje upravo za dečiji folklor, samim tim, u Malerovim delima – za svet detinjstva. Razmatranje geneze ove zbirke i uticaja koji je ona imala na Malera umnogome će bolje rasvetliti svet detinjstva Malerovih simfonija, a posebno prve četiri.

Početak XIX veka, pesnici Ahim fon Arnim (Achim von Arnim) i Klemens Brentano (Clemens Brentano) započeli su, tokom svojih zajedničkih putovanja kroz rajnsku oblast, rad na prikupljanju nemačke narodne poezije. Ova jedinstvena zbirka objavljena je prvi put 1805. godine u Hajdelbergu (Heidelberg) – ondašnjem centru nemačke romantičarske književnosti, dok je drugo, dopunjeno izdanje izdato 1808. godine. Naslov *Dečakov čudesni rog* zbirci je dat 1806. godine, nakon prvog izdanja. Naslov je potekao od prve pesme u zbirci. Pesme međutim, nisu tematski objedinjene. Naime, sam naziv zbirke asocira na knjigu namenjenu deci, a kao takva i jeste prihvaćena od svog nastanka do danas. „Ptice mogu da govore, ribe umeju da slušaju i – imate knjigu bajki“.³⁰² Međutim, dečije pesme čine samo jedan deo ove velike zbirke. U njoj su se našle i pesme o mladosti, o prvim ljubavnim jadima, pesme koje imaju verskih konotacija, zatim one koje glorifikuju prirodu i život, što je sve u skladu sa romantičarskim pokretom u kom je knjiga i nastala. Zato, povezanost Malerovih simfonija sa pesmama iz ove zbirke ne znači nužno i povezanost sa dečijim folklorom.³⁰³

³⁰² Paul Hamburger: „Mahler and *Des Knaben Wunderhorn*“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 64.

³⁰³ O ovome detaljnije videti u nastavku poglavlja.

Slika br. 3: Prva strana prvog izdanja *Dečakovog čudesnog roga* iz 1805. godine



Za drugo, dopunjeno izdanje zbirke, koje sadrži više od sedam stotina pesama, ilustracije je uradio tada poznati slikar i grafičar Moric fon Švind (Moritz von Schwind), čija će grafika imati veliki uticaj na Malerovu Prvu (*Vunderhorn*) simfoniju.

Slika br. 4: Moric fon Švind – *Dečakov čudesni rog*



Pomenuti pesnici imali su važan uzor za svoju zbirku – reč je o, tada vrlo poznatoj i popularnoj knjizi *Relikvije drevne engleske poezije (Reliques of Ancient English Poetry)*.³⁰⁴ Ova knjiga, koja je izdata 1765. godine, predstavlja zbirku balada i popularnih engleskih pesama koje je sakupio engleski biskup Tomas Persi (Thomas Percy). Fon Arnimov i Brentanov cilj bio je da putem zbirke *Dečakov čudesni rog*, širenjem „narodnog duha“, ujedine Nemačku. Ovo je isto tako bila i njihova (re)akcija protiv rastućeg uticaja francuske kulture, naročito protiv francuskih enciklopedista. Brentano je smatrao da publikacija treba da se razdvoji na dva dela – na poeziju severne i južne nemačke regije, međutim, fon Arnim je bio mišljenja da se to suštinski kosi sa njihovim ciljem ujedinjenja Nemaca, te je zato knjiga izdata kao jedinstvena celina. Ostvarenju cilja ove dvojice pesnika u velikoj meri je pomogao lično jedan od najvažnijih mislilaca zapadne kulture – Gete. On je 1806. godine napisao kritiku posvećenu prvom izdanju *Dečakovog čudesnog roga*: „[...] svaka porodica u nemačkim zemljama mora posedovati izdanje ove knjige, mora je čuvati tamo gde drži kuvare i pesmarice sa himnama i može u bilo kom času u njoj pronaći tekst za bilo koje raspoloženje.“³⁰⁵ Takođe, Gete savetuje čitaocima da uvek budu uz klavir kada uzimaju knjigu u ruke – jer tako mogu svirati već poznate melodije pesama ali isto tako smišljati i nove na tekstove iz ove zbirke.³⁰⁶ Međutim, budućnost knjige nije u potpunosti bila onakva kakvu joj je Gete predvideo. Muzičari amateri nisu bili naročito zainteresovani za *Dečakov čudesni rog*, ali zato jesu profesionalni kompozitori – Šuman, Mendelson, Brams, Cemplinski (Alexander von Zemlinsky) i iznad svih – Maler. Zanimljivo je da su fon Arnim i Brentano u svoje vreme sarađivali sa mnogim kompozitorima, u čijim krugovima je njihova poezija bila izuzetno cenjena. Takođe, zanimljivo je da je upravo Gete, koji je načinio ovako važne pohvale u svojoj kritici zbirke, bio centar Malerove filozofske misli celog života.

Donald Mičel jedan je od retkih muzikologa koji se detaljnije bavio proučavanjem procesa samog nastanka zbirke, odnosno, toga kako su pesme *Dečakovog čudesnog roga* prikupljane i datirane. Takođe, razmatrao je i pitanje Malerovog upoznavanja sa ovom knjigom, međutim, kao ni mnogi drugi, usled nedostatka pouzdanih činjenica, nije u potpunosti uspeo u tome. Činjenice kojima raspolažemo su sledeće: svakako postoji mogućnost da je Maler ovu knjigu poznao još iz detinjstva jer je bila izuzetno popularna kroz ceo XIX vek u Nemačkoj,

³⁰⁴ Napominjem da su i *Relikvije drevne engleske poezije* i *Dečakov čudesni rog* zbirke poezije, bez ikakvih notnih zapisa – zna se da su neke od pesama u narodu verovatno već bile omuzikaljene.

³⁰⁵ Paul Hamburger : „Mahler and *Des Knaben Wunderhorn*“, nav. delo, 63.

³⁰⁶ Uporedi sa: isto.

ali i u austrijskom delu Austrougarskog carstva – dakle na nemačkom govornom području, upravo onako kako je Gete i predvideo. U Malerovoj biografiji često je, u vezi sa ovim, pominjan događaj iz 1887. godine koji se odigrao u Lajpcigu (Liepzig). Maler je tih godina radio u ovom gradu, gde je upoznao Hauptmana fon Vebera (Hauptmann von Weber), unuka slavnog kompozitora Karla Marie fon Vebera (Carl Maria von Weber) koji ga je zamolio da rekonstruiše i dovrši započetu Veberovu operu *Die Drei Pintos*. Tokom rada na operi, Maler je često boravio u domu Veberovih gde mu je Hauptman pokazao ovu staru zbirku i tada je Maler postao svestan muzičkog potencijala tekstova *Dečakovog čudesnog roga*. Postoje i dokazi da je Maler od ranije bio upoznat sa postojanjem ove knjige. Pretpostavlja se da ju je detaljnije proučio još pre nastanka Prve simfonije i ciklusa pesama *Pesme lutajućeg kalfe/Pesme litalice*.³⁰⁷ Peter Revers tvrdi da je Maler bolje proučio zbirku još tokom svog boravka u Kaselu (Kassel) od 1883. do 1885. godine. On navodi da je 1885. godine Maleru data kopija prvog izdanja u tri toma od strane Ane fon Mildenburg (Anna von Mildenburg).³⁰⁸ Zanimljivo je da u pismu sestri Justini iz 1894. godine, Maler piše da će mu „Natali doneti sve što nađe od Brentana i Arnima“.³⁰⁹

U svakom slučaju, Malerovo ponovno upoznavanje sa *Dečakovim čudesnim rogom* jedan je od razloga prekida takozvane *budimpeštanske stagnacije*, tačnije, njegove pauze u komponovanju³¹⁰ u periodu boravka u Budimpešti (drugi razlog je ponovna zainteresovanost za Ničeove spise).³¹¹ Postoje pak i podaci o tome da je Maler započeo komponovanje na tekstove iz zbirke još 1887. godine.³¹² Pomenuta pauza trajala je odprilike četiri godine u periodu od 1888. do 1892. godine, dakle započela je nakon završetka Prve simfonije krajem 1888. godine. *Budimpeštanska stagnacija* se ipak nije dogodila slučajno ili samo zbog Malerovih dirigentskih angažmana u Budimpešti i Hamburgu (/Hamburg/od 1890). Stagnaciju je izazvala prva lična

³⁰⁷ Oba prevoda su prihvaćena u srpskom jeziku.

³⁰⁸ Peter Revers: „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, nav. delo, 89. Ana fon Mildenburg (1872-1947) bila je austrijski sopran. Maler je gajio veliko poštovanje prema njoj – i kao umetnici i kao osobi. Kompozitor je sa njom započeo vezu dok je živio i radio u Hamburgu, a okončao je kada se preselio u Beč krajem XIX veka. Iščitavajući Malerove prepiske zaključuje se da je veza sa Anom fon Mildenburg bila mnogo ozbiljnija nego što se to može zaključiti iz literature o ovom kompozitoru (ova romansa je umalo krunisana brakom). Takođe, saznaje se i da su Maler i gospođica fon Mindelburg veoma dobro sarađivali i mnogo kasnije, u bečkoj operi. Prema: Stephen McClatchie (ur.), *Mahler Family Letters*, nav. delo, 403.

³⁰⁹ Isto, 280. Maler ovde piše o Natali Bauer – Lešner.

³¹⁰ Tačnije, Maler je veoma malo komponovao u ovom periodu.

³¹¹ Prema: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 8.

³¹² Prema: Paul Hamburger, „Mahler and *Das Knaben Wunderhorn*“, nav. delo, 65.

kriza u životu, odnosno početak prvog „kritičnog perioda“, koji je, po tvrdnjama Stjuarta Federa trajao između 1889. i 1894. godine (očeva i majčina smrt 1889. godine, preuzimanje brige o prođici – braći i sestrama, lični zdravstveni problemi).³¹³

Apsolutno je sigurno to da su Malera ove pesme veoma zainteresovale. Ono što ga je ovako snažno privuklo zbirci je verovatno njena celokupna atmosfera koja u sebi sadrži i atmosferu dečijeg, fantastično-bajkovitog sveta, zatim nostalgiju vezanu za mladost i osećanja vezana za uživanje u prirođi. Adorno navodi da je Malera pesmama privukla „arhaičnost tekstova, kao iz davno prošlog vremena“,³¹⁴ što je važno za kontekst dečijeg sveta kao i sveta sećanja u simfonijama u koje su ove pesme utkane. Kako tvrdi Paul Hamburger, „[...] ta mešavina realizma i fantazije, običnog i izuzetnog, tragike i humora ga je očarala. Bio je oduševljen naivnošću kojom su prikazane svakodnevene teme“.³¹⁵ Iako zbirka nije isključivo vezana za decu, izgleda su ga upravo ovi pomenuti „dečiji“ kvaliteti – naivnost i bajkovita atmosfera, najviše privukli. „Kada je otkrio *Dečakov čudesni rog* sigurno se osetio kao da je otkrio svoju rodnu zemlju. U ovoj zbirci je pronašao sve ono što mu je diralo dušu prezentovano na isti način na koji je on osećao te stvari: prirodu, žalost, dečiji humor, šale... sve je to živelo u njemu kao i u ovim pesmama“.³¹⁶ „Dela iz ovog perioda pokazuju koliko strastveno je Malerova imaginacija bila obuzeta svetom *Dečakovog čudesnog roga* i koliko je intimno bio vezan za muziku koju je podario ovim tekstovima“.³¹⁷

Maler je za manje od godinu dana načinio izbor pesama iz *Dečakovog čudesnog roga* i započeo komponovanje na odabrane tekstove. Prva zbirka pesama za glas i klavir završena je 1891, a uz pet ranije komponovanih pesama na različite tekstove, izdata je naredne godine. Kolika je važnost ovih pesama za kompozitorovo kasnije stvaranje, pokazuje i pesma *Smena letnje straže* iz ove zbirke koja je postala glavna tema *Scherza* Treće simfonije.

Drugu grupu pesama, odnosno drugu zbirku vezanu za *Dečakov čudesni rog*, čini deset pesama za glas i orkestar.³¹⁸ Maler je njihovo komponovanje započeo odmah nakon izdavanja prve zbirke 1882. godine, a završene su nakon četiri godine – 1896. Zbirku je nazvao *Humoreske*

³¹³ Prema: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 206.

³¹⁴ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, 445.

³¹⁵ Paul Hamburger, „Mahler and *Des Knaben Wunderhorn*“, nav. delo, 63.

³¹⁶ Bruno Walter, nav. delo, 95.

³¹⁷ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, nav. delo, 124.

³¹⁸ Spisak pesama obe zbirke dat je u prilogu rada, prema njihovom redosledu u prvim izdanjima.

(*Humoresken*), i izdata je 1899. godine. U ovoj zbirci *Vunderhorn* pesama, našle su se i dve pesme koje će biti inkorporirane u dve Malerove simfonije: Drugu i Četvrtu. Pesma *Sveti Antonije propoveda ribama* (*Des Antonius von Padua Fischpredigt*) postala je osnova *Scherza* Druge simfonije, a pesma *Nebeski život* (*Das himmlische Leben*), koja je uvršćena u drugo izdanje zbirke jer je komponovana 1901. godine, postala je na neki način Malerova „osmogodišnja opsesija“³¹⁹ dok nije dobila počasno mesto u finalu Četvrte simfonije.³²⁰

Ovo nisu i jedine pesme iz *Dečakovog čudesnog roga* koje je Maler komponovao. Zbirci se vraćao često, ali su gore navedene pesme jedine štampane za vreme njegovog života. Donald Mičel sve Malerove pesme vezane za ovu zbirku naziva pesmama u „kvazi-narodnom stilu“,³²¹ što možemo povezati sa uticajem muzike, odnosno muzičkog folklora njegovog detinjstva na komponovanje pesama koje su između ostalog i dečije.

Na kraju, važno je istaći da je inkorporiranje pesama ili njihovih elemenata u simfonije bio Malerov redovan kompozicioni postupak. Svaki autocitat (sa ili bez teksta pesme), ili „auto-parafraza“, unosi u određenu simfoniju kako muzičko, tako i vanmuzičko značenje. Takođe, autocitat ili parafraza u simfoniji dobija novo značenje ili je pak, to matično značenje dodatno naglašeno upravo izmeđuostanjem iz originalnog konteksta.

Malerovu tetralogiju čine njegove prve četiri simfonije. Tako ih je naslovio sam kompozitor: „moje prve simfonije su savršena samoobuhvatna tetralogija“.³²² Nakon Četvrte simfonije, Malerova kompozitorska praksa se menja. Njegov način izražavanja postajao je sve manje poznoromantičarski i sve više anticipatorsko-ekspresionistički. Zanimljivo je da su prve četiri simfonije nastale do 1900/1901. godine. Za ove simfonije (s kraja) XIX veka (imajmo to na umu), važno je podvući da su napisane pre Malerove druge životne krize upravo iz 1900/1901. godine, po tvrdnjama Stjuarta Federa. Ova kriza nastupila je nešto nakon kompozitorovog četrdesetog rođendana a izazvao ju je Malerov blizak susret sa smrću zbog velikih zdravstvenih

³¹⁹ Uporedi sa: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 8.

³²⁰ Prema: Paul Hamburger, „Mahler and *Des Knaben Wunderhorn*“, nav. delo, 71.

³²¹ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, nav. delo, 69.

³²² Prema: Peter Revers, „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, nav. delo, 93.

problema. „Promena njegovog stila usledila je nakon toga; napisao je svoje poslednje *Vunderhorn* pesme i prve zrele *Rikert* (*Rückert*) pesme. Nakon ove godine, sve se promenilo.“³²³ Nakon krize, promenila su se i Malerova pisma, odnosno njihov sadržaj i način saopštavanja. Njegov ton u pismima postao je „neverovatno prizeman, i sve češće je pisao o krajnje praktičnim životnim stvarima. U odnosu na prethodna postupna i detaljna izveštavanja o svom radu koje je slao prijateljima, Maler je od tada jednostavno samo izveštavao o završetku određenog dela.“³²⁴ Nadalje, Stefan Hefling navodi svoj zaključak (koji je po njegovim rečima prvi ustanovio Donald Mičel) da je u Prvoj i Drugoj simfoniji Maler ustanovio nekoliko važnih osobenosti svih svojih simfonijskih dela, ali i princip *rama* – „koji je preuzeo od Betovena“, a koji podrazumeva da prvi stav uvodi u glavna „pitanja“ simfonije, poslednji stav ih razjašnjava, dok dva unutrašnja stava, ili više njih, predstavljaju interludijume. Princip *rama* je vezan za prve četiri simfonije, dok se od pete nadalje on „razbija“.³²⁵ Sve prethodno navedeno, dovoljno je da utvrdimo da prve četiri simfonije pripadaju jednom, a ostale drugom periodu simfonijskog stvaralaštva. Prve četiri simfonije mogu se često sresti pod nazivom *rane* simfonije, kao i *Vunderhorn* simfonije – upravo zbog povezanosti sa pesmama iz zbirke *Dečakov čudesni rog*. Donald Mičel je ustanovio i naziv *godine Vunderhorna* koji se odnosi na period u kom je Maler bio stvaralački vezan za zbirku. Ovaj period se uglavnom smatra Malerovim prvim stvaralačkim periodom, ali on je ustvari trajao punih dvadeset godina i što je vrlo važno, obuhvatio dve trećine Malerovog kompozitorskog rada. Prva simfonija, za razliku od ostale tri (Druge, Treće i Četvrte), nema eksplicitne veze sa zbirkom *Dečakov čudesni rog*. Tačnije, nijedna pesma iz zbirke nije postala vodeća tema nekog od stavova kao što je to slučaj u ostale tri simfonije. Zato se u retkim publikacijama može naići na podatak da su *Vunderhorn* simfonije zapravo one od Druge do Četvrte, izuzimajući Prvu,³²⁶ ili pak, da su to Prva, Treća i Četvrta, dakle izuzimajući Drugu simfoniju.³²⁷ Takođe, iako nije na isti način kao u Drugoj, Trećoj i Četvrtoj simfoniji koristio pesme iz pomenute zbirke u svojoj Prvoj simfoniji, svet *Dečakovog čudesnog roga* ipak je posredno prisutan u ovom delu. Malera je za treći stav simfonije inspirisala grafika Morica fon Švinda – koji je uradio i ilustraciju za drugo, dopunjeno izdanje zbirke. Zatim, pesme *Dečakovog čudesnog roga* bile su mu inspiracija za ciklus solo pesama *Pesme lutajućeg kalfe* koji prethodi Prvoj simfoniji i koji je u velikoj meri

³²³ Prema: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 7-8.

³²⁴ Prema: Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 314.

³²⁵ Uporedi sa: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, 10.

³²⁶ Ovo mišljenje nalazimo kod Filipa Barforda.

³²⁷ Ovu tezu zastupa Donald Mičel.

inkorporiran u ovo simfonijsko delo (druga solo pesma *Šetajući ujutru poljem* postala je prva tema prvog stava, dok je u treći stav inkorporirana četvrta solo pesma *Dva plava oka*). U Drugoj simfoniji, kao što je već pomenuto, Maler je *Scherzo* zasnovao na pesmi *Sveti Antonije propoveda ribama*, a pesma *Prvobitna svetlost/Prasvetlost (Urlicht)* inkorporirana je u četvrti stav ove simfonije; u Trećoj simfoniji, treći stav zasnovan je na pesmi *Zamena letnje straže*, a peti stav *Šta mi dete govori* na pesmi *Tri anđela su pevala*. U koncepciji Treće simfonije isprva je trebalo da bude i pesma *Nebeski život* koju je Maler ipak „sačuvao“ za Četvrtu simfoniju. Natali Bauer – Lešner tvrdi da su u prve četiri Malerove simfonije: „(muzička) iskustva njegovog detinjstva i mladosti bila od primarnog značaja za njegov kompozitorski vokabular u ovim delima“;³²⁸ stoga, bilo da ih nazivamo *ranim* ili *Vunderhorn* simfonijama, trebalo bi ih posmatrati kao tetralogiju.

Tetralogija je, opet po kompozitorovim rečima, podeljena na dva dela: s jedne strane, Prvu i Drugu, a s druge strane, Treću i Četvrtu simfoniju. I zaista, ovi simfonijski „parovi“ tvore zasebne, različite svetove.

Maler je govorio da je njegova Druga simfonija nastavak Prve. U pismu svom prijatelju, nemačkom muzičkom kritičaru Maksu Maršalku (Max Marschalk) 1896. godine, on potvrđuje povezanost ove dva dela tvrdeći da Druga mora biti posmatrana uvek i isključivo kao nastavak/deo Prve simfonije. Kompozitor je napisao: „Možda ti je interesantno da znaš to da se ovde heroj moje D-dur simfonije pita: *Za šta si živio? Zašto si patio? Zar je sve samo užasna, neukusna šala?*. Mi nekako *moramo* da odgovorimo na ova pitanja ukoliko želimo da nastavimo sa životom – zaista, čak i ukoliko samo nastavimo da umiremo! [...] Na ova pitanja sam dao odgovore u poslednjem stavu [...] Ono što iz ovoga proizilazi jeste da moja Druga simfonija izrasta direktno iz Prve!“.³²⁹ Zatim, u pismu Natali Bauer – Lešner, iz iste godine, on objašnjava: „Pokušao sam da odgovorim na najveće ljudsko pitanje [...] *Zašto postojimo?* i *Da li ćemo nastaviti da postojimo i nakon života?*“.³³⁰ Natali Bauer – Lešner u svojim spisima objašnjava da je Maler na umu imao to da „prava nagrada zbog patnji njegovog heroja dolazi tek u Drugoj simfoniji“.³³¹ Dakle, dok je u Prvu simfoniju ugradio svoje detinjstvo i mladost kao i sve patnje i nade tog životnog perioda, oslobađanje od tragedija detinjstva (predstavljenih trećim stavom)

³²⁸ Peter Revers, „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, nav. delo, 93.

³²⁹ Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 313.

³³⁰ Isto.

³³¹ Isto.

Maler započinje u finalu Prve, a završava Drugom simfonijom – *Uskrsnuće*. U svom drugom simfonijskom delu, kompozitor iz perspektive odrasle osobe posmatra svoj život (pre svega detinjstvo ali i ranu mladost) predstavljen Prvom simfonijom. On se u ovom delu bavi filozofskim pitanjima, ali i pitanjima životno važnim svakom čoveku za nastavak bivstvovanja nakon proživljenih tragedija. Taj filozofski sadržaj svoje Druge simfonije, ali i povezanost sa Prvom, Maler objašnjava na sledeći način: „Moje dve simfonije sadrže unutrašnje aspekte mog celokupnog života; u njima sam sopstvenom krvlju upisao sve što sam ikada iskusio [...] Razumeti ova dela na pravi način znači videti moj dosadašnji život oslikan u njima. Moja kreativnost ovde je tako lična da mislim da nikada više neću biti sposoban da napišem išta slično.“³³² U pismu Maksu Maršalku kompozitor objašnjava kompleksnu vezu između muzike i ideja koje stoje iza Druge simfonije: „Nikada nisam brinuo o detaljnim objašnjenjima *dogadjaja već osećanja*. Suština, osnova dela je jasno izražena u rečima finalnog hora“.³³³ Pomenute reči, u kojima je razmatran život nakon smrti i koje su koncentrisane oko ideje o veri, jesu, pored svega do sada navedenog, još jedan dokaz da je Druga simfonija odraz sveta odrasle osobe. Kako su Prva i Druga simfonija celina – možda je zapravo samo forma ona što ih je međusobno razdvojilo. Tu, njemu neophodnu, *titansku* formu, Maler je ubrzo dostigao – u svojoj Trećoj simfoniji.

U odnosu na Drugu, Treća i Četvrta simfonija predstavljaju nastavak i razvoj Malerovog filozofskog pogleda na život i svet. U Trećoj simfoniji kompozitor se više ne bavi samo ličnim pitanjima, sada se bavi pitanjima celokupnog čovečanstva, univerzuma. Gigantska simfonija od šest stavova i u trajanju od preko devedeset minuta, ima prilično složenu pozadinu i evoluciju. Dok je u prve dve simfonije Maler predstavio svoj unutrašnji svet, odnosno unutrašnje aspekte svog života, dotle je, potpuno suprotno, „Treća od početka „vesela“, nastala da slavi srećan život do kog se stiže nakon užasa i pitanja Druge simfonije“.³³⁴ Sam Maler je pisao o tome da se u ovoj simfoniji bavi mnogo univerzalnijim pitanjem: „U svakom pogledu je veća od života. Pravi užas me je obuzeo kada sam shvatio kuda me vodi ta staza koju muzika mora da prati, i to mi je izgledalo kao barijera na putu ovom gigantskom delu“.³³⁵ Jasno je da individualni svet jedne osobe – heroja Prve i Druge simfonije, njegova vera i sudbina u ovom delu postaju samo deo sveobuhvatne slike. Ona slavi lepote sveta i života, slavi nevinost tih lepota koje bi čovek morao

³³² Isto, 314.

³³³ Isto, 345.

³³⁴ Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 41.

³³⁵ Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 353.

više da ceni. Nevinost i neiskvarenost koju čovek dobija rođenjem, ali poseduje samo u detinjstvu, Maler nastavlja da slavi u Četvrtoj simfoniji – njegovoj dečijoj viziji raja i nebeskog života. Ove dve simfonije svakako reflektuju drugačiju fazu Malerovog života i rada. U njima je, kroz svoja filozofska i duhovna načela, predstavio i izložio jedan idealistički svet.

Ove dve simfonije su povezane i činjenicom da je pesma *Nebeski život* (iz *Dečakovog čudesnog roga*) prvobitno planirana za šesti, odnosno poslednji stav Treće, ali ju je Maler kasnije namenio Četvrtoj simfoniji. Za kontekst ovog rada, veoma je važna činjenica da je pesma *Nebeski život* planirana kao veliko finale ove gigantske simfonije, odnosno, važan je značaj koji je predstava dečije vizije raja imala u simfoniji. Međutim, veliko finale Treće simfonije je „odloženo“, i ostvareno možda tek u Četvrtoj, Malerovoj jedinoj simfoniji koja u celosti predstavlja dečiji svet, i koja sa Trećom predstavlja drugi deo njegove tetralogije.

V

V.1 DRAGI BATO – PRVA SIMFONIJA

Maler je prve skice za Prvu simfoniju načinio 1887. godine u Lajpcigu, gde je uz Artura Nikiša (Arthur Nikisch) bio vodeći dirigent Opere Lajpciškog teatra (*Leipzig Theatre*).³³⁶ Delo je završeno naredne 1888. godine, ali je tek 1896. dobilo svoj konačni oblik – od prvobitnih pet stavova, Maler je zadržao četiri: *Langsam – Scherzo – Todtenmarsch – Finale*, a iz njegovog pisma Rihardu Štrausu od 15. maja 1894, saznajemo i da je orkestracija umnogome promenjena.³³⁷ Kompleksna geneza Prve simfonije primer je Malerove borbe za pronalaženje sopstvenog puta kada je u pitanju simfonijsko stvaralaštvo. Nakon godina preispitivanja i revizija partiture, simfonija je prvi put objavljena 1899. godine.³³⁸ Delo koje je pod uticajem novonemačke škole započeto kao simfonijska poema, iz dva dela i pet stavova, pretvoreno je 1893. godine u simfoniju pod nazivom *Titan*,³³⁹ zatim je iste godine delo preimenovano u „simfonijsku poemu u formi simfonije“, da bi 1896. kompozicija dobila konačni oblik pod nazivom Simfonija D-dur. Kada se napokon izborio za slobodu komponovanja bez prevelikog pritiska „Betovenove senke“ i velike nemačke simfonijske tradicije, Maler je naizgled, iznedrio prilično konvencionalno delo koje se sastoji od standardna četiri stava, gde je prvi stav sonatna forma, zatim sledi *Scherzo*, lagani stav i na kraju – veličanstveno finale. Prva simfonija je ipak umnogome odstupala od dotadašnjih konvencija. Međutim, već u njegovom prvom simfonijskom delu, nailazimo na možda najbolje primere postupaka koji će postati „konvencija“ koju je on uveo u svoje simfonijsko stvaralaštvo – kreiranje simfonijskog univerzuma. Kada je u pitanju svet detinjstva i/ili sećanja, Prva simfonija se takođe izdvaja po nekim od najkarakterističnijih i najznačajnijih primera ovog simfonijskog sveta.

³³⁶ Postoje i podaci o tome da je Prva simfonija komponovana u periodu od 1885-1888. godine, ali ova pretpostavka se najverovatnije odnosi na „nadovezivanje“ simfonije na *Pesme lutajućeg kalfe/Pesme litalice*, koje su završene 1885. godine. Samo kod Jozefa Džounsa naišla sam na podatak da je Prva simfonija nastajala u kontinuitetu od 1884-1888. godine. Prema: Joseph E. Jones, „Envy and Misinterpretation: Richard Strauss and Mahler’s Resistance to the Descriptive Program“, <http://www.mahlerarchives.net/>, pristupljeno 21.06. 2007, 3.

³³⁷ Prema: Constantin Floros, nav. delo, 27.

³³⁸ Prema: James L., Zychowicz, „From Symphonic Poem to Symphony: The Evolution of Mahler’s First Symphony“, <http://www.mahlerarchives.net>, pristupljeno 21.06. 2007, 4.

³³⁹ Naslov *Titan* Maler je preuzeo od Johana Paula Fridriha Rihtera (Johann Paul Friedrich Richter), poznatijeg kao Žan Pol. Ovo je naslov jedne od Polovih najpoznatijih knjiga, koji se odlično uklapao u borbu čoveka sa svim nedaćama života – koju je Maler želeo da predstavi kroz simfoniju, iz koje na kraju mora da izađe kao pobednik (Titan). Sam Maler je više puta govorio o tome da knjiga nije program simfonije. Onog trenutka kada je shvatio da publika uporno povezuje radnju *Titana* sa simfonijom – Maler „ukida“ ovaj naslov simfoniji.

Bruno Valter, Malerov dugogodišnji prijatelj, pisao je o Prvoj simfoniji: „[...] U njoj je (Maler) našao oslobođenje svog raspukolog srca. [...] Raspoloženje njegove duše, određeno uspomenama i tadašnjim osećajima, produkovalo je i uticalo na generalni pravac tema dela. U tom maniru rođena je ova kompozicija.“³⁴⁰ Takođe, on je ovu simfoniju nazvao „Malerovom bajkom“.³⁴¹ Idiome dečijeg sveta i sveta sećanja u Prvoj simfoniji pronalazimo pre svega u trećem stavu – posmrtnom maršu, a potom i u ostalim stavovima simfonije. Osim što je najočigledniji primer u ovoj simfoniji, treći stav je možda najupečatljiviji i najjasniji primer postojanja sveta detinjstva i/ili sećanja u Malerovim simfonijama. Iz tog razloga, započecemo analizu upravo ovim stavom, koji svakako zaslužuje posebnu pažnju.

Posmrtni marš Prve simfonije

Treći stav Prve simfonije verovatno je jedan od najtumačenijih stavova Malerovog simfonijskog stvaralaštva. Takođe je možda, i najupečatljiviji primer sveta detinjstva i sećanja u njegovim delima. Posmrtni marš je zato ključan stav Prve simfonije za kontekst ovog rada. Smatram da je kompleksnost značenja ovog stava mnogo veća i dublja od najvećeg broja već uvreženih tumačenja. U posmrtnom maršu Prve simfonije Maler je „odao počast“ sopstvenom detinjstvu. Simbolično, uneo je u stav suštinske događaje i osećanja svog detinjstva. Posmatrao ga je očima zrele ličnosti i oprostio se sa njim.

Maler je kao dete bio svedok mnogih posmrtnih povorki i muzike koja je te povorke pratila. Posmrtni marševi bili su deo svakodnevice njegovog detinjstva. Ovde se ne radi samo o brojnim sahranama njegovih voljenih kojima je prisustvovao, već o mestu na kom su Malerovi živeli – prozori njihovog stana gledali su na ogroman gradski trg Jihlave kojim je prolazila svaka povorka, a veliki vojni orkestar grada ih je najčešće pratio svirajući Šopenov (Frédéric Chopin) posmrtni marš iz klavirske sonate broj 2 ili posmrtni marš iz Donicetijeve (Gaetano Donizetti) opere *Don Sebastijan (Dom Sébastien)*. Upravo ovaj Donicetijev marš Maler je citirao u *Pesmama litalice* – u poslednjoj pesmi *Dva plava oka (Die zwei blauen Augen von meinem Schatz)*, a ovu pesmu će delom citirati u posmrtnom maršu Prve simfonije.

³⁴⁰ Prema: Bruno Walter, nav. delo, 108.

³⁴¹ Isto, 93.

„U stilu Kaloa“

Opšte je poznato da je kompozitor ovaj stav naslovio kao *Posmrtni marš u stilu Kaloa*, kao i da je pisao o tome da je osnovna inspiracija pronađena u grafici (po kojoj postoji i reljef u drvetu) *Lovčeva sahrana (Wie die Tiere den Jäger begraben)* iz 1850. godine, koju je poznavao iz knjige bajki, po njegovim rečima „bliske svoj austrijskoj deci“.³⁴² U velikom broju izvora se Kaloova (Jacques Callot) grafika navodi kao ključna za ovaj stav.³⁴³ Ovo tumačenje je pogrešno, pre svega zato što grafika nije delo Žaka Kaloa, već Morica fon Švinda i bila je izuzetno popularna za vreme Malerovog života, i u Nemačkoj i u Austriji. Razlog pogrešne interpretacije kroz literaturu (naročito do osamdesetih godina XX veka) ovog dela koje je Malera inspirisalo, verovatno je Malerova odrednica „u stilu Kaloa“. Švind je bio veoma poznat i priznat slikar u Evropi, naročito u Nemačkoj i Austriji, i među istoričarima umetnosti nikada nije postojala nedoumica oko toga da li je on autor pomenute grafike. Za života, Moric fon Švind bio je poznat i kao umetnik specijalizovan za ilustrovanje germanskih legendi i bajki.³⁴⁴ „Korišćenje“ Švindove grafike je i posredna veza sa *Dečakovim čudesnim rogom* preko kojeg se Maler možda prvi put susreo sa Švindovim stvaralaštvom. U svakom slučaju, malo je verovatno da je važnost Švindovih grafika/slika za zbirku pesama i ovaj stav puka slučajnost. Grafika jeste naslikana u stilu Kaloa (podvukla A.L.), upravo onako kako je Maler i odredio treći stav. Ono što je Malera vezivalo za Kaloa, jeste to što je Kalo bio poznat po ironiji koju je rado koristio, u svojim radovima bio je sklon grotesci, a to su upravo važne odlike Malerovog stvaralaštva, kao i ovog stava. Delo o kojem je reč odiše ironijom – predstavljena je sahrana lovca, koju sprovode životinje (jeleni, zečevi, vukovi, lisice). Životinje nose instrumente, muziciraju, tako da je u pitanju predstava svečane ceremonije uz pratnju posmrtnog marša dok se lovčev kovčeg kroz šumu sprovodi do groba.

Malera je sa Kaloom moguće, povezala i knjiga *Fantazije u Kaloovom stilu (Fantasiestücke in Callot's Manier)*, iz 1814. godine) E.T.A. Hofmana (Ernst Theodor Amadeus Hoffman), književnika, kompozitora i velikog uzora mnogim umetnicima romantizma. Važnost Kaloa za Hofmanovu knjigu kratkih priča i eseja je verovatno ista kao i za Malera.

³⁴² Ova knjiga izdata je u Nemačkoj i u Austrijskom carstvu u periodu između 1848. i 1854. godine, dakle, nekoliko godina pre Malerovog rođenja. Prema: Henry-Louis de la Grange, nav. delo, 951.

³⁴³ Na primer kod Nevila Karduša, Majkla Kenedija.

³⁴⁴ Prema: Henry A Lea, *Gustav Mahler, Man on the Margin*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985, 68.

Slika br. 5: Moric fon Švind – *Lovčeva sahrana*



Hofmanov opis Kaloovih grafika možemo uporediti sa Malerovom muzikom: „Nijedan umetnik ne zna tako dobro kao Kalo kako da na tako malo prostora postavi toliko različitih motiva, jedne kraj drugih a da oni ne zbunjuju oko – tako da su individualni elementi viđeni kao takvi ali i dalje u okviru celine. [...] On ima bujnu maštu koja prekoračuje poznate granice i konvencije. Koristi groteskne forme, ironiju... tek ozbiljnom ‘dubokovidnom’ posmatraču postaće jasna sva skrivena značenja“.³⁴⁵ Interesantno je da je prolog za ovu Hofmanovu knjigu napisao još jedan pisac koji će se pokazati kao veoma značajan za Malera i genezu njegove prve simfonije – Žan Pol.

Neosnovano je smatrati da je dešavanje koje se odigrava na grafici predstavljalo mogući programski predložak stava. Sa ovakvim tumačenjem se na žalost, veoma često susrećemo u literaturi. Atmosfera predstavljene scene bila je čini se ključna za Malerovu inspiraciju. Švindovom grafikom, Maler je uspostavio vezu sa tadašnjim austrijsko-nemačkim dečijim folklorom, odnosno najpoznatijom knjigom bajki, time i sa svojim detinjstvom, a grafika je bila i podsticaj za Malerovo izražavanje ironije – ironična predstava pogreba odlično se uklapala u Malerov posmrtni marš. Ovde nailazimo na sledeće pogrešno tumačenje koje se odnosi na objekt Malerove ironije. Po tom tumačenju, on parodira formu i žanr posmrtnog marša, njegovu svečanost i ozbiljnost. Henri Li ga naziva „podrugljivim“ posmrtnim maršem. Da je ova tvrdnja tačna, Maler sigurno na početku stava kao odrednicu za izvođenje ne bi napisao *Umereno i*

³⁴⁵ Prema: John Williamson, „The earliest completed Works: A Voyage towards the First Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 57.

uzvišeno, ne preterano sporo (Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen) (podvukla A.L.). Njegov cilj jeste groteska, ali cilj parodije posmrtnog marša, po njegovim sopstvenim rečima, jeste da „sva banalnost ovog sveta bude oslikana u zvucima orkestra sa seoskih sahrana, bohemskih/čeških muzičara, zajedno sa herojevim užasnim, bolnim krikom“³⁴⁶ (podvukla A.L.). Dakle, interpretacija po kojoj je Maler predstavio parodiju u kojoj je pravda zadovoljena time što životinje sahranjuju njihovog potencijalnog ubicu jeste samo površinski sloj tumačenja. Groteska ovde dolazi iz bahtinovske *karnevalesknosti* – iz spoja nespojivog. To jeste tema grafike, ali kompozitor je zapravo prikazao koliko je priroda moćnija od čoveka, što je ona ista „teza“ kojoj se posvetio u prvom stavu simfonije. Čovekov život je „sićušan“ za prirodu; iz nje smo nastali a kada smrt nastupi – u nju se i vraćamo.³⁴⁷

Topos smrti, koji je jedan od najčešćih u Malerovom opusu, već je u njegovom simfonijskom prvencu povezan sa svetom detinjstva i sećanja. U jednom od najautobiografskijih momenata njegove umetnosti, trećem stavu Prve simfonije, Maler je sačinio neverovatnu mrežu simfonijskih svetova detinjstva, sećanja i smrti. Postoje jake osnove da ovaj stav tumačimo kao Malerovo sećanje na umrlu braću i teške periode detinjstva obeležene smrću. Ovakvim tumačenjem ništavnost čovekovog života pred prirodom je još istaknutija, odnosno „banalnost ovog sveta“ o kojoj je pisao potcrtana je smrću nevine dece. Istovremeno, metaforički „užasan i bolan krik heroja“ jeste Malerov krik bola za izgubljenom porodicom. Da je u pitanju osvrt na Malerovo detinjstvo dokazuju i njegove reči o „zvuku orkestra sa seoskih sahrana, bohemskih/čeških muzičara“ – u tom periodu života prisustvovao je sahranama šestoro dece, svoje braće, uz zvuke ovakvih seoskih muzičkih sastava.

Frojd je došao do interesantnog zaključka da je Maler u posmrtnom maršu Prve simfonije predstavio „sopstvenu sahranu, koju sprovode male životinje koje predstavljaju neprežaljenu braću i sestre“.³⁴⁸ Tezu da je kompozitor u Švindovoj grafici video sopstvenu sahranu, možemo povezati sa činjenicom da je Maler celog života osećao krivicu „preživelog“ kao prvo preživelo dete, i kao svedok smrti mlade braće. Rihard Špeht je još 1913. godine karakter muzike posmrtnog marša nazvao „samodestruktivnim“.³⁴⁹

³⁴⁶ Prema: Henry A Lea, nav. delo, 68.

³⁴⁷ Maler je često pisao o „majci zemlji“, a „kult“ zemlje uspostavljen je, dosta kasnije, u njegovom vokalno-instrumentalnom delu *Pesma zemlje*.

³⁴⁸ Uporedi sa: Stuart Feder, *A life in Crisis*, nav. delo, 62.

³⁴⁹ Prema: Zoltan Roman, „Connotative Irony in Mahler's *Todtenmarsch in „Callots Manier““*, *The musical Quaterly*, Vol. LIX, No. 2, 1973, 210.

Bruder Martin

Drugo opšte mesto ovog stava (i simfonije), nakon grafike, je Malerova referenca na širom Evrope, popularnu dečiju pesmicu *Bruder Martin*, kod nas poznatu kao *Dragi bato*.³⁵⁰ Kako kaže Konstantin Floros, stav koji započinje kao posmrtni marš, sa ostinato timpanima, ubrzo postaje sentimentaln³⁵¹ – misli se na temu pesme koja se javlja već u trećem taktu. Pesma je već u svojoj prvoj pojavi reinterpetirana – umesto u originalnom durskom tonalitetu, izložena je u molu. Maler je sa ovom pesmicom bio upoznat u najranijem detinjstvu – pevana je među decom, a na nemačkom govornom području su je često interpretirali horovi dečaka – i kako Natali Bauer – Lešner tvrdi „oduvek je doživljavao kao tužnu, kao duboko tragičnu“.³⁵²

Primer br. 4: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, prva pojava pesmice *Bruder Martin* (taktovi 1-10)

Iz prethodno navedene teze, proizilazi da je pesma *Bruder Martin* korišćena u simfoniji kao jasna asocijacija na dečiji svet – zbog svoje popularnosti među decom, ali ne samo zbog toga. Maler je do perioda nastanka simfonije izgubio šestoricu mlađe braće. Od tih tragičnih događaja, smrt brata Ernsta 1875. predstavljala je najteži udarac za njega, a nešto kasnije je i sam potvrdio

³⁵⁰ Smatra se da je pesmica nastala najverovatnije u XVII veku, mada se i dalje vode polemike oko zemlje njenog porekla. Pesma je najpoznatija pod francuskim nazivom *Frère Jacques*, a u nemačkoj varijanti javlja se i pod nazivom *Bruder Jakob*.

³⁵¹ Prema: Constantin Floros, nav. delo, 38.

³⁵² Prema: Mirjana Veselinović – Hofman, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, nav. delo, 85.

da ga ničija smrt nije pogodila tako duboko. Njih dvojica su imali specifičan odnos; bili su izuzetno vezani i formirali su svoju malu zajednicu u okviru porodice. Ernst je veći deo svog života ozbiljno bolovao zbog srčanih problema, a Maler je bio „zadužen“ za čitanje bajki bratu (što možemo takođe povezati sa već postojećim toposom bajkovitosti u trećem stavu), sviranje na klaviru, te je bio gotovo neprestano pored njegovog kreveta poslednjih meseci života.³⁵³ Ubrzo nakon Ernstove smrti, Maler je bio spreman da napusti porodicu i ode u Beč (na konzervatorijum odlazi iste godine);³⁵⁴ izgleda da ga više ništa nije tako snažno vezivalo za rodnu kuću ili je pak, u njoj osećao preveliki bol od kog je želeo da pobjegne.

Tekst pesmice *Bruder Martin* predstavlja, simptomatično, obraćanje bratu. Tako je i kod nas tekst pesmice preveden (samo bez pominjanja određenog ličnog imena):

„Dragi bato, dragi bato,
spavaš li? Spavaš li?

Neka zvone zvona, neka zvone zvona,
ding – dang –dong, ding – dang –dong“³⁵⁵

Analiza teksta pesmice, iako on nije uvršćen u stav, otkriva ono što smo na osnovu dosadašnjih razmatranja već zaključili (ovde podrazumevamo da je tekst svakako poznat široj publici). Naime, dete (Maler) se obraća bratu. Pitanje „spavaš li?“ može biti svaćeno u prenesenom smislu kao pitanje deteta koje pokušava da prihvati smrt brata/braće. Konstatcija kola sledi nakon pitanja, „neka zvone zvona“, može upućivati na procesiju sahrane, odnosno službu opela. Iako u ovom stavu Maler ne koristi zvona ili instrumente kojima obično dočarava zvuk zvona poput trianglera, glokenšpila, zvončića, tekst pesmice koji je svima dobro poznat „priziva“ zvona u razmišljanje o stavu. Funkcija zvona u Malerovom stvaralaštvu oslanja se na drevnu, ritualnu funkciju zvona kao poziva na kolektivno okupljanje.³⁵⁶ Tekstove pesama koje Maler unosi u svoje simfonije bez vokalne deonice to jest, bez teksta, treba uvek uzimati u obzir jer svakom pesmom on u simfoniju unosi i njeno značenje. Maler nikada ne citira i ne referira na neko drugo delo samo zbog melodije. Iako ne uvodi uvek ljudski glas, Maler uvek uvodi značenje pesme u

³⁵³ Prema: isto, 23.

³⁵⁴ Ernst je preminuo 13. aprila 1875. godine, a Maler je školovanje u Beču započeo 10. septembra.

³⁵⁵ U prevodima teksta pesmice na različite jezike, jedino što se uvek menja jeste lično ime, a ponegde je ono, kao u prevodu na srpski jezik, izostavljeno. Reči „neka zvone zvona“ u originalu glase „zvone jutarnja zvona“ – što asocira na crkvena zvona, jutrenje – dakle već u Prvoj simfoniji, Maler na neki način povezuje dečiji svet sa svetom religije, čija veza će biti osnova Četvrte simfonije.

³⁵⁶ Prema: Julian Johnson, nav. delo, 69.

simfoniju, time nenametljivo dodajući još jedan glas već postojećoj polifoniji njegovih muzičkih glasova.

Zanimljivo je i osvrnuti se na oznake u partituri u prvom javljanju teme u kontrabasima (pogledati primer br. 3). Način sviranja i agogičke oznake, odnosno vrlo jasno fraziranje podseća na melodiju koja se peva, dok se na kraju svakog takta uzima dah (što je označeno oznakama za agogiku) kao da je time naglašena težina dolaženja do daha u tragičnoj situaciji.

Ukoliko se okrenemo isključivo muzičkom tekstu pesme, možemo doći do istih zaključaka – da su u pitanju svet detinjstva i sećanja. Maler je pesmu izložio u molu, u orkestraciji koja ne asocira na „original“ što odaje sećanje na davna vremena. Ovaj postupak predstavlja i sećanje na Ernsta/braću, jer je tu popularna pesma iz njihovog detinjstva kao prijatno sećanje, dok je istovremeno prisutno i bolno sećanje, predstavljeno molskim tonalitetom i tamnim orkestarskim bojama. Stav započinje zloslutnim intervalom kvarte u timpanima koji asociraju na standardni početak posmrtnog marša koji po pravilu donose doboš i bubanj. Melodija je u početku poverena kontrabasima, a zatim violončelima – Malerovom „tragičnom“ instrumentu koji „nosi“ osnovnu temu posmrtnog marša (tema trećeg stava je kanonski izložena u različitim instrumentima i orkestarskim grupama, ali je u violončelima najizražajnije i najprisutnije).

Kada je potvrđen tragičan štimung stava, uočava se da se osnovna melodija pesme uporno ponavlja, bez variranja ili razvoja, stvarajući na taj način pomalo jezivu atmosferu. Ovim postupkom naglašena je konačnost smrti, odnosno „nepromenljivošću“ melodije predstavljena je nemogućnost da se nakon smrti bilo šta promeni. Akcenat je stavljen na monotoni karakter pogrebne procesije, i ova statična priroda melodije sačuvana je kroz ceo stav. Vraćanje iste melodije, kretanje u krug jeste i Malerovo stalno vraćanje na iste momente detinjstva.

Malerova groteska, ironija, kako je on to sam naglasio o ovom stavu jeste „ironija u smislu Aristotelove ironije“, a takva ironija podrazumeva da je način govora u suprotnosti sa onim šta je izgovoreno.³⁵⁷ To upravo Maler i čini prebacivanjem pesmice iz durskog u molski tonalitet, zatim, orkestracijom koja anticipira ekspresionističke orkestracione postupke, dok jednostavnost osnovne melodije, i dalje označava dečiju jednostavnost i naivnost.

³⁵⁷ Prema: Zoltan Roman, „Connotative Irony in Mahler's *Todtenmarsch in „Callots Manier“*“, nav. delo, 213.

Razmatrajući povezanost toposa smrti sa svetom detinjstva i sećanja, moramo se osvrnuti na Malerov kompozitorski gest koji se od Prve simfonije povremeno pojavljuje u njegovom simfonijskom opusu.³⁵⁸ Po teoriji o muzičkom značenju i gestu Roberta Hatena (Robert S. Hatten), spajanjem dva ili više različitih gestova dolazi do nastanka tropa u muzici. Haten daje poređenje sa metaforom (kao oblikom tropa) koja „nastaje interakcijom između već postojećih značenja koja su često kontradiktorna zbog čega doslovna značenja reči, fraza i jezičkih figura, kada su udružena, daju metaforički smisao. Isti proces se pojavljuje u muzici kada se dva različita osnovna značenja, to jest *korelacije*, nađu unutar iste funkcionalne lokacije kako bi stvorile treće značenje zasnovano na njihovoj interakciji.“³⁵⁹ Upravo ova vrsta korelacije dovela je do nastanka jednog od Malerovih najčešćih gestova kada je u pitanju „prisustvo“ smrti u njegovoj muzici. Ovaj gest prepoznamo po javljanju *glissanda* i (istovremenom) zamiranju muzičkog toka kao simbola smrti, a u ovom stavu se javlja nekoliko puta. *Gllissando*, naročito uz oznaku *morendo* (*umiranje, zamiranje*), predstavlja jedan od načina predstave smrti kod Malera, naročito u kasnijem periodu stvaralaštva.³⁶⁰

Na *glissando* prvi put nailazimo u taktovima 58-59, a zatim i u 87. taktu (vidi **Primer br. 5** na narednoj strani). Oznaka *morendo* javlja se prvi put u taktu 108, a zatim i pred kraj stava u taktu 148 (vidi **Primer br. 6**). Napomenimo da su odseci u kojima se ova oznaka javlja „netragični“ po uvreženim tumačenjima – u pitanju je prvo odsek u kom se javlja melodija sa prizvukom gradskog valcera i ulične muzike, a zatim i odsek u kom Maler parafrazira solo pesmu *Dva plava oka* iz ciklusa *Pesme lualice*.

³⁵⁸ Pod gestom ovde podrazumevamo „onaj zvučni kvalitet koji svojim izrazom biva prepoznat od strane slušaoca kao čin signifikacije.“ Наташа Црњански: „Од геста до значења у музици – кроки теорије о музичком гесту“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2010, бр. 43, 25.

³⁵⁹ Uporedi sa: isto, 29.

³⁶⁰ Prema: Teng-Leong Chew, „Mahler’s Use of *Glissando*“, <http://www.mahlerarchieves.net>, pristupljeno 20. 5. 2009.

Primer br. 5: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, *Sehr einfach und slicht wie eine Volkweise*, (tt. 87-89)

The image shows the first violin part of Gustav Mahler's First Symphony, III movement, measures 87-89. The score is written for three staves, labeled "I. Viol. in drei gleichen Theilen". Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with a glissando effect, indicated by the word "gliss." above the notes. The notes are connected by slurs, and there are some rests in the later measures.

Primer br. 6: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, *Sehr einfach und slicht wie eine Volkweise*, t. 108.

The image shows the orchestral score for Gustav Mahler's First Symphony, III movement, measure 108. The score is written for multiple instruments: Harfe (Harp), 1. Viol. Solo., 2. Viol. geth. (Violins), 2. Viol. geth. (Violas), Viola, Celli geth. (Celli), and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The 1. Viol. Solo. part is marked with the number "101". The Viola part is marked with the word "morendo". The Harfe part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Posebno zanimljivo u ovom primeru jeste istovremeno javljanje oznake *morendo* i intervala kvarte kao glasa zloslutne kukavice koja se kroz čitavu simfoniju povezuje sa smrću, ali i motivski ujedinjuje delo. Ipak, naglasimo da interval kvarte u Malerovom stvaralaštvu ne označava samo kukavicu, već često ima uopšteno „zloslutni“ karakter (jer nagoveštava dramatičnost ili prisustvo sveta smrti), samim tim što se približava tritonusu – intervalu koji je još od srednjeg veka smatran „đavolom“ u muzici, odnosno nečim pretećim.

Kukavica je jedna od ptica čiji je poj najčešće dočaravan u muzici – tome doprinosi njena rasprostranjenost ali i jednostavno oglašavanje koje je uvek isto i sastoji se od dva tona. Kod Malera, kukavica se javlja uz pastoralni topus, ali i nezavisno od njega. Značenje kukavice kao simbola možemo pratiti još od Prve simfonije, a posmatrajući njegovo celokupno stvaralaštvo još od najranijih kompozicija. Kukavica kod većine naroda važi za pticu koja ima dušu i koja je vesnik proleća i budućnosti.³⁶¹ Veoma je zanimljivo da je na nemačkom govornom području (od XVI veka) – području Malerovog detinjstva i života – kukavica bila eufemizam za đavola/lešinara. Zatim, u istočno-evropskim narodnim verovanjima kukavica najavljuje smrt,³⁶² pa treba imati u vidu izuzetnu povezanost češkog folkloru sa folklorima svih istočno-evropskih naroda, odnosno uticaj češke kulture na Malera. U radu je već pomenuto da Maler kukavicu ne predstavlja standardnim intervalom velike terce naniže, već najčešće čistom kvartom. Ovakvo predstavljanje zova kukavice može označavati Malerovu stvarnost, izmenjenu stvarnost – prisećanje koje nikada ne može biti isto kao kada se ono dešava u realnom vremenu i – zloslutnost kukavice (kvarta koja zamenjuje dursku tercu). Ipak, Maler je možda zaista u šumama Češke i mogao čuti kukavicu koja peva u intervalu kvarte. Naime, u časopisu *The Musical Times*, broju iz 1877. godine, nailazimo na vrlo interesantno pismo jednog stalnog čitaoca uredništvu koje se tiče upravo intervala u kojima se kukavice oglašavaju. On kaže: „Postoji određena raznovrsnost među kukavicama. [...] Određena područja su prebivalište samo kukavicama koje pevaju u durskim tercama, a druga onim što pevaju u molskim tercama. [...] Ove sezone sam čuo i jednu koja je pevala u čistoj kvarti, a pre nekoliko godinu i u čistoj kvinti.“³⁶³

³⁶¹ Uporedi sa: Hans Biderman, nav. delo, 188.

³⁶² Prema: isto, 188.

³⁶³ S. S. Greatheed: „The Cuckoo Call“, *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 18, No. 413, 1877, 349.

Neophodno je osvrnuti se i na ostale važne tematske materijale stava, odnosno na „ometanje“ osnovne melodije zasnovane na pesmici *Bruder Martin* iznenadnim javljanjima „sporednih“ tematskih materijala. Ono na šta posebno treba skrenuti pažnju jeste pitanje koje se javlja kada stav analiziramo iz vizure glasova i konstruisanja određenog simfonijskog sveta. Pitanje glasi: da li su ovi materijali, iako epizodne uloge, zaista sporedni? Zaključak je da kada je u pitanju konstruisanje simfonijskog sveta detinjstva i/ili sećanja, oni igraju jednako važnu ulogu. Pored osnovne teme dečije pesmice, javljaju se još dva važna tematska materijala. Materijal *b* je nesumnjivo referiranje na ples, ländler.³⁶⁴ Sentimentalna ali razigrana melodija počinje u taktu 38, prvo sporo da bi zatim bivala sve brža i brža – kao da se i sam kompozitor polako priseća melodije dok je se ne seti u potpunostit. Od takta 45. (*Mit Parodie*), stvara se bahtinovski dijalog glasova kada u materijal *b* „upada“ materijal *c* – takozvana „vergl melodija“.

Primer br. 7: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, početak *c* materijala (t. 45-46)

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's First Symphony, III movement, measures 45-46. The score is for a full orchestra and includes parts for 1st Flute, 3rd and 4th Clarinets in E-flat, 1st Bassoon, 3rd and 4th Horns in F, 1st Trumpet in F, Timpani, Cymbals and Tom-toms, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The tempo is 6/8, marked 'Mit Parodie' and 'Nicht schleppen'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the beginning of the 'c' material, with various dynamics like 'mf', 'ppp', and 'col legno'. There is a text instruction in German: 'Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen und demselben Musiker zu schlagen.' (The cymbals are to be struck at this point by the large and the same musician). The score is numbered 6 at the top and bottom.

³⁶⁴ Ländler je narodna igra u $\frac{3}{4}$ ritmu, koja je bila popularna u Austriji, južnoj Nemačkoj, Češkoj i delovima Švajcarske i Slovenije. Igra je bila naročito popularna krajem XVIII veka. Sadržala je često i uzvike, tapšanje rukama, ponekad i jodlovanje. Uporedo sa rastom popularnosti balskih dvorana i valcera kroz XIX vek menjao se i ländler, postajući brži i elegantniji.

Maler stvara zvučnu sliku ogromnog trga Jihlave gde su se mešali zvuci crkvenih zvona i pojanja, ulične muzike, muzike za igranje iz obližnjih taverni, vojne muzike, muzike koju je mogao čuti u spostvenoj kući, odnosno mini-taverni svojih roditelja. Dijalog se zatim pretvara u polifoniju kada se ovim materijalima pridruži ponovo posmrtni marš, ali u „pozadini“, odnosno kao pratnja.

Primer br. 8: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*, (tt. 62-67)

83

Još jedan primer zajedničkog nastupa glasova različitih svetova, odnosno po Bahtinu – heteroglosije, nalazimo u taktovima 138-139. Ulazak melodije uličnog muzičkog sastava u 139. taktu, dok traje osnovna tema, označen je sa *Plötzlich viel Schneller* – odjednom mnogo brže i predstavlja nagli prekid dotadašnjeg muzičkog toka.

Primer br. 9: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, *Wieder etwas bewegter, wie im Anfang*, (tt.134-139):

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's First Symphony, III movement, measures 134-139. The score is written for a full orchestra. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Wieder etwas bewegter, wie im Anfang*. The score includes staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabaß), and Percussion (Timpani, Snare, Cymbals, Triangle, Gong, Tam-tam, Bass Drum, Chimes). The score is annotated with various performance instructions and dynamics. A red box highlights the woodwind parts in measures 138-139, with the instruction *Plötzlich viel schneller* above it. A black oval highlights the strings in measures 138-139, with the instruction *Wieder frei mit Schwungsehl. geschlagen* below it. Another black oval highlights the strings in measures 134-135, with the instruction *Plötzlich viel schneller* below it. The page number 16 is visible at the bottom right.

Plötzlich viel schneller

Wieder frei mit Schwungsehl. geschlagen

Plötzlich viel schneller

*) Anweisung für den Dirigenten. Kein Einfluss! Mit dem Holz zu streichen (L. R. 1988).

16

Već je pomenut Malerov sopstveni uvid i zaključak tokom razgovora sa Frojdom da su neprestana tenzija u njegovoj muzici, stalno suzbijanje tragičnih melodija, kao i nepostojanje dramatičnih vrhunaca zapravo posledice traume iz detinjstva. Ovakvi nagli preokreti dešavaju se upravo u posmrtnom maršu između različitih tematskih materijala. Materijali *b*, *c* i *d* prekidaju kanon zasnovan na osnovnoj temi, a svako sledeće pojavljivanje osnovne teme zvuči kao logičan nastavak onoga što je prekinuto.³⁶⁵ Upotrebu gradskog folklor a i lendlera možemo razumeti kao „obraćanje“ detinjstvu – gradski muzički folklor je bio stalno prisutan u njegovom svakodnevnom životu. Isto tako, „ulična“ melodija asocira na Malerovo sećanje na scenu svađe roditelja, samim tim i na detinjstvo. Kao što je u detinjstvu trenutno „prekinula“ neprijatnu situaciju, a zatim je u Malerovom doživljaju dodatno pojačala – stvarajući veliki kontrast situaciji iz koje je tražio izlaz, ova melodija i u muzici za cilj ima usecanje u „tragične“ linije, odnosno osnovne teme i kontrastiranje.

Mnogi u *b* materijalu uočavaju i odlike jevrejske svadbene muzike. U starijoj literaturi ovaj materijal smatran je verovatnim citatom jevrejske pesme (iako nije precizirano koje), međutim, ova melodija nije citat. Dilema je sigurno nastala iz razloga što materijal *b* zvukom zaista podseća na klezmer muziku. Teodor Fišer prvi je opazio (dakle mnogo pre muzikologa koji su se bavili Malerovim stvaralaštvom) sličnost između ovog materijala i tipične igre Hačo (Hatscho) za Jihlavu tih godina njihovog detinjstva. Odlučujuću ulogu u povezivanju ove teme sa jevrejskom muzikom ima Malerova orkestracija koja je dočarala zvuk klezmer sastava i predstavlja asocijaciju na detinjstvo. Uključen je i duvački i gudački korpus instrumenata a najistaknutiji su klarineti i violine – tipični klezmer instrumenti. Uticaj jevrejske muzike nastavljen je i u materijalu *c* koji prekida materijal *b*, tako što je Maler u ovaj deo uključio i turski cimbali koji je čest instrument u klezmer sastavima (pogledati **Primer br. 7** na strani 117). I ovaj „jevrejski“ zvuk moramo dovesti u vezu sa svetom Malerovog detinjstva i koncertima klezmer grupa koje je posećivao, a koje su najverovatnije često svirale i u taverni njegovih roditelja.

Četvrti materijal *d*, jeste parafraza drugog dela četvrte solo pesme iz ciklusa *Pesme litalice*. Ovaj muzički materijal u simfoniji naravno nije odvojen od svog izvornog konteksta. Iako je ovde u pitanju „pesma bez reči“, ona upućuje na originalno značenje – beg glavnog

³⁶⁵ Ovakve melodije, koje pri tom prekidaju dotadašnji muzički tok, u Malerovom stvaralaštvu postaće prepoznavane pod terminom *commonplace* (opšte mesto, prepoznatljivost).

protagoniste iz jave u san.³⁶⁶ Deo koji Maler koristi u simfoniji je deo pesme u kom junak ciklusa pronalazi utehu u snu, nakon mnogih životnih turbulencija. On isprva leži, a potom i spava ispod stabla lipe. Isto kao i Šubertov putnik u *Zimskom putovanju*, s tim što Malerov junak ne nalazi utehu ni u snovima, već je utonuo u večni san. On jedini izlaz iz ovozemaljskih patnji vidi u smrti. Drvo lipe je često pominjano u staronemačkim pričama i bajkama, ali i u češkoj kulturi, pod čijim je velikim uticajem Maler bio kao dete. U češkom folkloru ovo drvo je „simbol preživljavanja tragičnih individualnih sudbina, ono je veza neba i zemlje kao i života i smrti“.³⁶⁷ Zanimljiva je i podudarnost dinamike muzičkih tokova ovog stava i u njega „ugrađene“ pesme *Dva plava oka*. Kao i u posmrtnom maršu u pesmi su konstantne promene raspoloženja, štimunga, tempa, muzičkih materijala. Korišćenje pesme ide u prilog tezi da je moguće da je Maler u stavu predstavio sopstvenu sahranu, kao dete sa krivicom preživelog. U delu pesme koji Maler „ugrađuje“ u stav, junak peva: „Na putu stoji drvo lipe. Tamo sam prvi put našao odmor u snu.“ Treba obratiti pažnju i na korišćenje triolskih pokreta u deonici harfe koje Maler u funkciji pratnje koristi i u pesmi i u simfoniji, uz istu melodiju. Džonson tvrdi da je uloga harfe u pratnji, a naročito kada je ona data u arpeđu, skoro uvek kod Malera povezana sa pesmom, čak i kada nema vokalne deonice,³⁶⁸ što je ovde upravo i slučaj. Harfa je kroz istoriju u orkestraciji korišćena kao simbol sveta mitologije, bajkovitosti, sanjarenja ali takođe i kao simbol anđela i raja – kao i u hrišćanskoj kulturi u kojoj su anđeli često prikazani upravo sa ovim instrumentom.

³⁶⁶ Prema: Zoltan Roman: „Song and symphony (I). *Lieder und Gesänge* Volume I, *Lieder eines fahrenden Gesellen* and the First Symphony: compositional patterns for the future“, nav. delo, 87.

³⁶⁷ Jarmila Doubravová, „Konjović: *Koštana* and Janaček: *Diary of One Who Disappeared: Gypsy Influences?*“, u: Folklor i njegova umetnička transpozicija – radovi sa naučnog skupa održanog od 24. – 26. oktobra, Beograd, FMU, 1989, 328. Zanimljivo je da je u germanskim zemljama lipa smatrana i simbolom seoske zajednice ali i simbolom krhkosti, drvetom koje pomaže kod patnji srca. Prema: Hans Biderman, nav. delo, 205.

³⁶⁸ Uporedi sa: Julian Johnson, nav. delo, 33.

Primer br. 10: Gustav Maler, *Pesme lualice*, deo solo pesme „Dva plava oka“ korišćen u simfoniji, *Mit geheimnissvoll schwermüthigem Ausdruck. Ohne Sentimentalität*, (tt. 40- 44):

64

29

Fl. 1. *ppp*

Cor. Ingl. *pp*

Cl. basso *pp*

Timp.

Arp. *ppp*

Voce *Leise bis zum Schluß*
Piano sino alla fine

Auf der Stra-Bestand ein

65

Fl. 1. *pp*

Cl. basso *p*

Arp.

Voce Lin-den-baum, da hab' ich zum er-sten Mal im Schlaf ge-ruht!

S. Vl. 1. 2, 3

S. Vl. Solo arco *pp*

Vlc.

Primer br. 11: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, parfraza solo pesme „Dva plava oka“, *Sehr einfach und schlicht wie eine Volkswiese*, (tt. 80-89)

Harfe

80

Sehr einfach und schlicht wie eine Volkswiese (♩ = 72.)
mit Dämpfer
pp

1. Viol.
In drei
gleichen
Theilen

mit Dämpfer
pp

mit Dämpfer
pp

Celli
u. Kontrab.

pizz.
pp

pizz.
pp

Bass

Sehr einfach und schlicht wie eine Volkswiese (♩ = 72.)
pp

10

Harfe

1. Viol.
In drei
gleichen
Theilen

Violin
1.
2.

Violoncello

Viola

Celli
u. Kontrab.

pizz.
pp

mit Dämpfer
pp

Kako smo videli iz prethodno navedenog, orkestracija igra jednu od ključnih uloga u predstavljanju sveta Malerovog detinjstva i sećanja. Maler je bio veoma zadovoljan orkestracijom ovog stava, o čemu je i ostavio pisano svedočanstvo: „Efekat proističe iz načina na koji koristim instrumente. Nakon prvog pojavljivanja, oni nestaju u moru zvukova [...] U trećem stavu, instrumenti su maskirani, pojavljuju se neobično „kostimirani“. Sve mora da zvuči maglovito i prigušeno, kao da je prekriveno senkom. Želeo sam da skrenem pažnju na to, svaki ulaz u kanon morao je da bude jasan, kao i boja tona – mnogo glavobolja mi je prouzrokovalo dok nisam uspeo u kreiranju ovako neobičnog efekta. Mislim da do sada niko nije postigao ovaj efekat na ovaj način. Kada želim mučan i iznenađan zvuk, ne podarim ga instrumentu koji će ga sa lakoćom odsvirati već onom koji će to učiniti uz napor, prevazilazeći svoje prirodne granice. Kontrabasi moraju zvučati u svom najvišem registru, dok flaute moraju zvučati u svom najnižem i tako dalje.“³⁶⁹ (podvukla A.L.). Kompozitorove reči podvučene u prethodnom citatu ukazuju na to da je orkestracija stava ključ neobičnosti kojom on odiše. Takođe, orkestracijom dobijena atmosfera stava jeste upravo atmosfera Malerovog detinjstva. „Sve je maglovito i prigušeno, prekriveno senkom“ – dakle reč je o nečemu davnom, dalekom, nečemu što postoji samo u sećanju; nečemu nad čim je stalno bila senka smrti, a što je sada prekriveno senkom vremena koje je prošlo. „Mučan i iznenađan zvuk“ već smo objasnili govoreći o stalnim prekidima i preplitanjima različitih tematskih materijala. Eho mučnih roditeljskih svađa i Malerovih čestih begova iz tih nemilih situacija, sa namerom je utkan u ovaj stav, i ovo je možda najjasniji primer tog postupka u njegovom celokupnom stvaralaštvu.

Proučavajući orkestraciju posmrtnog marša dolazi se do još jednog vrlo interesantnog zaključka. Kanonsko izlaganje teme kanona – pesme *Bruder Martin* – dešava se od trećeg do dvadeset i petog takta kroz različite instrumente. Kasnija izlaganja teme odigravaju se iznova u instrumentima u kojima je ona već bila izložena. Tema se izlaže po sledećem redosledu instrumenata, ukupno devet puta: 1) kontrabas (t. 3); 2) fagot (t. 9); 3) violončelo (t. 11); 4) bas tuba (t. 15); 5) klarinet *in B* (t. 17); 6) viola (t. 19); 7) horna *in F* (t. 21); 8) flauta (t. 23); i 9) engleski rog ili oboa (t. 25). Pažljivijim posmatranjem dolazi se do zaključka da se deonice kontrabasa i violončela nadovezuju u izlaganju teme. Naime, temu započinje visoki kontrabas a nastavlja je violončelo. Kontrabas nadalje u kanonu ima samo ulogu pratnje, što nije slučaj sa ostalim instrumentima kojima je povereno izlaganje teme. Svi ostali instrumenti temu izlažu

³⁶⁹ Uporedi sa: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 755.

iznova i iznova. Pošto je to jedini ovakav slučaj u kanonu, deonice ova dva instrumenta moramo posmatrati kao jedinstvenu liniju u izlaganju teme. Ovom zaključku doprinosi i de la Granzovo pisanje o tome da u originalnoj partituri iz 1893. godine kanon započinje unisonim sviranjem kontrabasa i violončela.³⁷⁰ Tako smo broj izlaganja teme sveli na osam, odnosno funkcija kontrabasa kao melodije i dela ostinata (pratnje) dopuštaju tumačenje da je kontrabas mogući simbol smrti – stalni „kontrapunktski glas“ koji neprekidno narasta. Ako se pozovemo na prethodno dokazane teze da je u stavu predstavljen svet Malerovog detinjstva i sećanja, kao i on sam, i sećanje na njegovu do tada umrlu braću – zaključujemo da je broj osam u potpunosti kompatibilan broju pomenutih osoba. Malerov stariji brat koga kompozitor nije ni upoznao, sam Maler i šestorica njegove umrle braće predstavljeni su prvim izlaganjima teme kanona u deonicama različitih instrumenata – odnosno, svaki od njih dobio je svoj „glas“.

Tek kada smo sagledali i protumačili treći stav koji je nosilac sveta detinjstva i sećanja ove simfonije, možemo u potpunosti primetiti „putokaze“ ka njemu u prethodna dva stava – u kojima se određenim kompozicionim postupcima upućuje na detinjstvo/sećanje, ali i eksplicitno na treći stav. Ti postupci predstavljaju sećanje na detinjstvo koje povremeno „izbija“ u naizgled, idiličnom svetu mladosti.

***Beskrajno proleće?*³⁷¹ – prvi stav**

„Ne postoji nigde kod Malera melodija poput ove [...] ponaša se kao prizivanje iz sećanja kom se istovremeno i opire [...] i čini glas koji sija 'sjajem' prošlosti ponovo u sadašnjosti.“³⁷²

Maler je prvi stav svoje Prve simfonije isprva naslovio *Beskrajno proleće*. Svi koji su pisali o ovoj simfoniji slažu se da je kompozitor u njenom prvom stavu želeo da evocira romantičarski pristup prirodi, pastoralu i magiju buđenja prirode nakon zimskog sna. Uostalom, u naslovu stava postoji jasna naznaka godišnjeg doba u kom se priroda budi. Zvuk horni i udaljenih fanfara u uvodu jesu neke od asocijacija na romantičarsko predstavljanje prirode i poziv na „buđenje“. Duboko je uvreženo mišljenje da dugi uvod u prvi stav (od 1–61. takta)

³⁷⁰ Prema: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 755.

³⁷¹ Prvobitni naslov prvog stava simfonije.

³⁷² Julian Johnson, nav. delo, 88.

asocira na viziju pejzaža austrijske ravnice zbog ležećeg pedalnog tona na dominantni osnovnog tonaliteta (D-dura) u gudačkom korpusu.³⁷³ Ležeći pedalni tonovi u gudačkim instrumentima zaista jesu „znak konvencije u prizivanju pastoralnog ambijenta“.³⁷⁴ Čak je i Kornel Abranji (Kornel Abrányi), mađarski muzički kritičar, na premijeri simfonije u Budimpešti, u prvom stavu čuo „prolećne zvuke“.³⁷⁵ Ukoliko prihvatimo ovo tumačenje, zvuk kukavice („pra-motiv“ koji će postati karakterističan za celo delo) koji Maler daje isključivo u intervalu čiste kvarte, nije „Malerovo protivljenje klasičnim navikama“,³⁷⁶ već primer Malerove stvarnosti, izmenjene slike stvarnosti uz koju je prethodno, „Maler na trenutak pristao“.³⁷⁷ On je prvi stav, što se često previđa, obeležio odrednicom „Nalik zvuku prirode“ (podvukla A. L.), ne, na primer, „zvukom prirode“. Na taj način, uputio nas je na svet u kom centar nije čovek, odnosno već na samom startu simfonijskog stvaralaštva stvara gest koji će postati tipičan za njegove kompozicije – ukazivanje na nešto/nekoga njegovim naglašenim odsustvom. U uvodu simfonije Malerov cilj bila je tišina – predstavljanje mira koji samo u prirodi možemo naći. Malerovi „prolećni zvuci“ nisu stoga samo njegova oda prirodi, ili romantičarska vizija sveta koji ga okružuje. Oni su u Prvoj simfoniji odraz Malerove stvarnosti, prirode u kojoj je u detinjstvu provodio dane – u poljima i brdima Jihlave, detinjstva sa „ometajućim faktorom“ kukavice.

Malerovo detinjstvo proteklo je između meteža centra Jihlave u kom je živio i odlazaka u obližnje šume kada god je mogao. Od detinjstva pa do kraja života, priroda će ostati jedan od Malerovih najmoćnijih pokretača. U prirodi je mogao da se prepusti sanjarenju, razmišljanju i inspiraciji. Priroda je u ovom slučaju, asocijacija na detinjstvo i krajolike njegovog rodnog mesta. Nije neobično što je Maler svoje prvo simfonijsko delo započeo prenoseći nam jedno od suštinskih iskustava njegovog detinjstva – boravak u prirodi. „On nas odmah poziva u njegov prostor snova [...] mi smo u njegovoj koži, slušajući onako kako je on slušao, i prvo što čujemo jeste kamerton *a* kroz šest oktava; otvara se pred nama kao široki horizont, sugerišući svet koji se budi nakon zime. Poneki zvuk počinje da uplovljava, ali to nisu melodije, već motivi, recimo –

³⁷³ Uporedi sa: Neville Cardus, *Gustav Mahler: His Mind and His Music*, Vol. I, London, Victor Gollancz Ltd, 1972, 38.

³⁷⁴ Mirjana Veselinović – Hofman, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, nav. delo, 82.

³⁷⁵ Uporedi sa: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 746.

³⁷⁶ Misli se na konvenciju predstavljanja kukavičjeg zova isključivo intervalom velike terce. Neville Cardus, nav. delo, 39.

³⁷⁷ Uporedi sa: Mirjana Veselinović – Hofman, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, nav. delo, 83.

fragmenti muzike koje se priseća iz kojih će biti izgrađena moćna simfonija.³⁷⁸ U taktu br. 11, Maler izvođačima daje odrednicu *In sehr weiter Entfernung aufgestellt – na veoma velikoj distanci*. Zatim, u taktu 23, daje veoma sličnu odrednicu *In der Ferne – na distanci*. Takođe, Maler dirigentu naglašava da klarinete i horne (instrumente koji nagoveštavaju buduću melodiju) fizički izmesti i tako čini i fizičku distancu: „ukoliko je moguće, horne postaviti van sale tako da ih publika čuje u *ppp* dinamici.“³⁷⁹ Sveukupno posmatrano, početni taktovi (do takta 30) odaju predstavu laganog prisećanja – određenog predela, perioda, samih osećanja – prvo sa velike distance u realnom vremenu (detinjstvo je davno prošlo vreme), da bi se ta distanca nešto kasnije smanjila jer je sećanje na sopstveno detinjstvo veoma živo bez obzira na vremensku distancu. Potpuni mir s početka stava, u 9. taktu naglo prekidaju klarineti svirajući melodiju koja zvuči poput poziva u lov. Ona se javlja kroz tri takta i zatim nestaje – kao trenutno sećanje koje bleđi, da bi se jače i duže javila u limenim duvačkim instrumentima u 22. taktu. Maler ovim postupcima u uvodu Prve simfonije postavlja još jedan standard, poznatiji kao „prizivanje glasa“ iz misterioznih i nerazgovatnih dubina³⁸⁰ koje su predstavljene treperavim i svetlucavim tonovima u gudačkom korpusu na samom početku. *Pozivi/prizivanje glasova* koje se dešava uvek u momentima jasno stvorene distance (prostorne ili vremenske) u Malerovom stvaralaštvu, Džonson deli na tri osnovne kategorije: 1) pozivi vezani za prirodu (oglašavanje ptica), 2) pozivi vezani za svet ljudi (fanfare) i 3) pozivi vezani za Boga (zvona). Ove kategorije se, kao i sami Malerovi simfonijski svetovi, veoma često preklapaju, te ih moramo analizirati u zavisnosti od konteksta. U prvom stavu Prve simfonije, Maler na primer, stvara gotovo superpoziciju poziva u svet prirode – glas kukavice, sa pozivima sveta ljudi – fanfare koje na primer, pozivaju vojsku na okupljanje. Na takav slučaj nailazimo u taktovima 23-30, gde se kukavica javlja u intervalu kvarte u klarinetima uz oznaku *Der Ruf Eines Kuk-kuck nachzauhmen – imitirati zov kukavice*.

³⁷⁸ Michael Tilson Thomas, iz videa sa sajta <http://www.keepingsscore.org/interactive/gustav-mahler/origins/refuge-renewal>, pristupljeno 20.6.2015.

³⁷⁹ Julian Johnson, nav. delo, 49.

³⁸⁰ Naziv daje Džulijan Džonson. Julian Johnson, nav. delo, 41.

Primer br. 12: Gustav Maler, Prva simfonija, I stav, (t. 30), prvo pojavljivanje glasa kukavice u deonici klarineta:



Dakle, Maler na više nivoa u simfonijama plete kompleksnu mrežu značenjskih aktivnosti različitim kompozicionim gestovima koji reprezentuju različite svetove i koji se često stapaju u bahtinovsku heteroglosiju. Pozivi koji su isprva „prizivanje glasova“, u trenucima njihovog (konstantnog) ponavljanja zapravo postaju sam glas određenog sveta (ovde je to slučaj i sa kukavicom i sa fanfarama).

Maler u ovom stavu koristi autocitat druge pesme iz ciklusa *Pesme lutalice – Šetajući ujutru poljem*, koji postaje prva i glavna tema. Džulijan Džonson daje zanimljiv osvrt na osnovnu temu kada kaže: „da je ovo bila opera (a na neki način je mogla biti), očekivali bismo sličan način slikanja scene pre ulaska glavnog protagoniste.“³⁸¹ Tomas Peti iznosi sličnu tvrdnju vezanu za prvi stav: „Ova sklonost ka teatralizaciji zvuka je takođe reflektovana u aktivnom mapiranju samog mesta odakle se ovi zvučni događaji pojavljuju.“³⁸² Maler je o solo pesmama iz ciklusa *Pesme lutalice* pisao: „Pesme izlaska u svet, putnika koji luta kroz svoju usamljenost.“³⁸³ „Lutanje kroz usamljenost“ sugerise ono što je za Malera stvarnost – ono unutrašnje, u samom čoveku. Preneseno na simfoniju, ne postoji težnja da se prikaže spoljašnja stvarnost jer putnik luta kroz „unutrašnje predele“. Interesntno je i da tema „putnika/lutalice“ postoji u Malerovom životu od detinjstva. Jedna od njegovih najdražih pesama kao deteta bila je stara, gradska pesma o malom lutalici koji putuje od Mađarske do Češke.³⁸⁴

³⁸¹ Julian Johnson, nav. delo, 49.

³⁸² Thomas Peattie, *Gustav Mahler's Symphonic Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 47.

³⁸³ Michael Kennedy, nav. delo, 52.

³⁸⁴ Prema: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 18.

Tvrđnji o nagoveštaju tragičnosti detinjstva, o slutnji, u prilog ide i zaključak do koga je došao Nevil Karduš – on smatra da je hromatski motiv u deonici harfe koji se pojavljuje u prvom stavu „nesvesno“ povezan sa osnovnom melodijom posmrtnog marša *Bruder Martin*.³⁸⁵

Primer br. 13: Gustav Maler, Prva simfonija, I stav, *Immer noch zurückhaltend*, (tt.189-192)



Primer br. 14: Gustav Maler, Prva simfonija, III stav, *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*, prvi nastup glavne teme *Bruder martin* (tt. 2-5)



Međutim, ceo Primer broj 13 možemo protumačiti kao pandan melodiji dečije pesme datoj u Primeru broj 14, ne samo hromatski motiv. Takođe, Maler je sigurno veoma *svesno*, i to baš na ovaj način, povezao prvi sa trećim stavom simfonije, suptilno nagoveštavajući dramu koja će se odvijati u posmrtnom maršu.

Postoje još neki elementi u ovom stavu koji predstavljaju asocijacije na detinjstvo koje postaju jasne tek u posmrtnom maršu. *Glissando* – Malerov postupak kojim označava smrt – u prvom stavu nalazimo u 220. taktu, u *pp* dinamici, i to u deonici violončela – instrumenta koji je po Maleru bio duboko tragičan i koji će „nositi“ osnovnu temu posmrtnog marša.

Analizirajući glasove sveta deitnjstva prvog stava, posebno intrigantno bilo je saznanje da je u ovaj stav, najverovatnije, inkorporirana muzika iz Malerovog nedovršenog dela *Rübezahl* (*Krakonoš/Lesnik*). U pitanju je opera-bajka koju je Maler započeo 1879. godine, dok je još bio

³⁸⁵ Prema: Neville Cardus, nav. delo, 56.

student bečkog konzervatorijuma. Već sam naziv opere koji predstavlja nemački naziv za šumskog duha – gospodara šuma i planina (na češkom, a i u slovenskoj mitologiji – *Krakonoš*), govori nam da je u pitanju bilo delo inspirisano prirodom – baš kao i prvi stav, mitologijom i nemačkim kao i češkim popularnim bajkama u kojima je *Krakonoš* predstavljen kao biće koje brine o svim dobrim ljudima, štiteći ih od nevremena i darivajući im hranu. Izgleda da je pomenuta opera bila omiljeno Malerovo delo od svih koja su ostala nedovršena, a koja su na žalost, izgubljena. Ipak, pojedini Malerovi savremenici kao i oni koji su se bavili njegovim stvaralaštvom neposredno nakon njegove smrti, imali su prilike da o operi saznaju lično od kompozitora kao i da vide skice. Ono što operu povezuje sa Prvom simfonijom saznajemo od Paula Štefana koji je pisao da je „lucidni humor ali i dramatični stil *à la* Kalo postojao već u *Krakonošu*.“³⁸⁶ Takođe, Donald Mičel navodi da su mnogi motivi i teme iz nedovršene opere „pronašli svoj put u prvi stav Prve simfonije.“³⁸⁷

Sam kraj stava donosi nešto diskutabilno: uporno i nasilno ponavljanje zova kukavice u *fff-ff* dinamici, praćeno kvartama u timpanima, zatim njihovo naizmenično javljanje u duvačkom i gudačkom korpusu i timpanima sve dok timpani zapravo ne potisnu kvartu iz ovih instrumentalnih grupa (taktovi 436-450). „Ptica je očigledno utišana, ako ne i ugušena.“³⁸⁸ Maler ovim najavljuje još jedan skup gestova, koje će primenjivati i kroz ostale simfonije, orkestracijom i dinamikom koje su u pojedinim momentima dovedene do ekstrema i zapravo zvuče „fizički nasilno“,³⁸⁹ što je Maleru i cilj. Ovakvi muzički gestovi, dovedeni do ekstrema, dinamički i ritmički, imaju ulogu utišavanja svakog drugog glasa u delu. Ptica kukavica, kao simbol prirode, proleća, života – biva uništena. Takođe je uništena i kukavica koja po narodnim verovanjima najavljuje smrt i donosi nesreću. Pticu koja najavljuje smrt su potisnuli timpani – udarcima koji asociraju na početak i udarce posmrtnog marša, dakle potisnula je sama smrt. Odnosno, idilična prošlost polako biva narušavana bolnim sećanjima.

³⁸⁶ U: Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*, nav. delo, 135.

³⁸⁷ Isto, 134.

³⁸⁸ Neville Cardus, nav. delo, 43.

³⁸⁹ Vidi u: Julian Johnson, nav. delo, 38.

Jihlavski ländler? – drugi stav

Drugi stav simfonije naizgled je najmanje „problematičan“ od svih stavova Prve simfonije, te je baš iz tog razloga, često zanemarivan u razmatranjima koja se tiču ovog dela. Najčešće je shvatan kao *intermezzo* simfonije, koji odiše značenjskom jednostavnošću. Tako Majkl Kenedi, na primer, tvrdi da je upotreba valcera i *Ländlera* u Malerovim simfonijama samo „njegovu praktično sredstvo za ispunjavanje ubeđenja po kome je simfonija čitav svet, ona mora obuhvatiti sve“.³⁹⁰

Ovaj stav izdvaja njegova izuzetna „rustičnost“. Cilj mu je stvaranje „sveta senki, romantične atmosfere gradskog valcera“.³⁹¹ Svet senki podrazumeva sećanja, i to verovatno na detinjstvo – to dokazuje dominantna rustična atmosfera koja predstavlja davno prošlo vreme i koja odudara od svih ostalih stavova. Pozivanje na *ländler*, to jest, austrijski folklor koji je Maleru u detinjstvu bio blizak, predstavlja osim rustičnosti i element dečijeg sveta. Sam Maler je rekao da „drugi stav nalikuje gradskom plesu“, a kritičar Avgust Bir (August Beer) da je zbog autentičnog zvuka to „realizam uzet iz svakodnevnog života“.³⁹²

Stav je mešavina *ländlera* i gradskog valcera (Trio) – koji je nastao kao potonja verzija *ländlera*, i koji je, zanimljivo, u nešto sporijem tempu od uobičajenog – što je pokušaj asocijacije na prošlost, odnosno ukazivanja da se valcer ne igra sada (u tom slučaju bio bi brži), već da je u pitanju prizivanje sećanja na tu igru. Važno je naglasiti da Maler u prvom izdanju simfonije, a svakako u prvim izvođenjima, drugi stav nije naslovio kao *Scherzo* već je samo upisao oznaku *Valcer u sporom tempu (Langsames Walztempo)*. Kasnije označavanje ovog stava kao *Scherza* bila je samo jedna od Malerovih izmena u nazivima, koje su bile bliže utvrđenim konvencijama a samim tim i publici. Ipak, Maler će se *ländlera*/valcera držati i na dalje i *Scherzo* zamenjen *ländlerom* će postati jedna od novina u simfonijskoj tradiciji.

Ključno izražajno sredstvo Malerovog stvaralaštva – orkestracija u ovom stavu dobila je izuzetno važnu ulogu. *Hajdnovska* melodija, ritam i harmonija, veoma jasni i jednostavni u odnosu na pozni romantizam, kojima je takođe predstavljena pomenuta rustičnost, predstavljaju i naivnost dečijeg sveta. Takođe, upotreba trianglera u određenim delovima stava svakako je odrednica muzike za decu, koju će kompozitor obilato koristiti u Trećoj i Četvrtoj simfoniji. U

³⁹⁰ Uporedi sa: Michael Kennedy, nav. delo, 146.

³⁹¹ Neville Cardus, nav. delo, 44.

³⁹² Uporedi sa: Constantin Floros, nav. delo, 31.

pojedininim momentima su pak, upravo putem orkestracije, ekspresionističkim postupcima, melodija i harmonija dovedene do groteske, iskrivljenja hajdnovskog stila, što može predstavljati viđenje prošlosti/detinjstva očima zrele osobe (konkretno, upravo Malerovog detinjstva).

Veoma je značajno to što je Maler u ländleru upotrebio motive iz jedne od njegovih najranijih pesama *Hans i Greta (Hans und Grethe)* iz 1880. godine kod nas prevedene kao *Ivica i Marica*. Dakle, reč je o pesmi zasnovanoj na dečijoj bajci što unosi još jednu referencu na svet detinjstva u ovaj stav.

Zanimljivo je i da će tročetvrtinski metar i karakteristični ritmički ostinato obrasci $\downarrow - \downarrow - \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ i $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow - \downarrow$, koji su neki od osnovnih pulseva ovog stava, imati značajnu ulogu u *Scherzu* Četvrtе simfonije – u potpunosti posvećene dečijem viđenju raja.

Zatim, početni interval kvarte donosi istu slutnju kojom je protkan i prvi stav, no tek u ovom stavu kvarta dobija to određenje svojim ponovnim pojavljivanjem ali u sasvim različitom kontekstu. Takođe, kvarta je kao i u prvom stavu pripremila i nešto drugačiju „realnost“,³⁹³ to jest, prošlost, detinjstvo.

Na kraju, ländler/valcer u drugom stavu možemo tumačiti kao igru na zemlji, na ovom svetu i kao pripremu za igru na „onom“ svetu, tj. za posmrtni marš u sledećem stavu. Sledeća Malerova rečenica može potvrditi ovo tumačenje: „I ja takođe, koji ‘znam’, i ja plešem svoj ples... znalac zna da prolongira zemaljsku igru, a ona ipak pripada gospodarima ove ceremonije bivstvovanja...“.³⁹⁴

Dostizanje raja – četvrti stav

U finalu svoje Prve simfonije, koje je isprva naslovio *Od pakla ka raj*, Maler je želeo da prikaže jezivu unutrašnju borbu čoveka koji se bori sa ličnim demonima prošlosti, ali koji kroz smrt, na kraju svog puta dostiže raj, odnosno mir. Junak koji je zaspao ispod stabla lipe, sanjao je igre i veselja iz zavičaja dok nije upao u jezivi košmar bolnih sećanja trećeg a zatim i četvrtog stava koji se *atacca* nadovezuje na posmrtni marš, udarom činela i moćnim deonicama perkusija.

³⁹³ Kako tvrdi Mirjana Veselinović – Hofman, svako Malerovo delo nosi neki segment koji dobija smisao tek u kontekstu celine koja se u trenutku aktualnosti tog segmenta još uvek nije doživela. Prema: Mirjana Veselinović – Hofman, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, nav. delo, 87.

³⁹⁴ Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 17.

U drugom delu finala, kada junak simfonije počinje da nazire raj, on zapravo umire – kao što je sam kompozitor i tvrdio, a to nam dokazuje i gestom sveta smrti koji je korišćen i u prvom stavu:

Primer br. 15: Gustav Maler, Prva simfonija, IV stav, pojava *glissanda* i *morrenda* (tt. 218-244)

Uopštena inspiracija Maleru za poslednji stav bila je *Božanstvena komedija* Dantea Aligierija (Dante Alighieri). Moguće i zbog poznavanja Danteovog dela od strane većinskog dela publike, tek ovaj stav je izazivao najmanje nerazumevanja. Ipak, put od pakla ka raj, trebalo je da bude samo naznaka „dešavanja“. Osim ovoga, Maler daje asocijaciju na *Božanstvenu komediju* parafrazom motiva pakla iz Listove *Dante* simfonije u hornama, klarinetima i oboama (od takta 254).

Maler finale prožima asocijacijama i parafrazama mnogih motiva iz prethodna tri stava i na taj način tematski zaokružuje celokupno delo. Ono što je nama interesantno jeste da upravo u momentima trijumfa, kada se čini da je raj blizu, a zatim i kada je on napokon dostignut na samom kraju, Maler upotrebljava motiv prvog stava, sa samog početka simfonije.

što ovim postupkom tematski zaokružuje celinu, on svoj raj pronalazi u povratku na bezbrižne dane detinjstva.

Nakon predstavljenog viđenja, pre svega, trećeg stava Malerove Prve simfonije – koji je pretrpeo veliki broj interpretacija od svog nastanka, a zatim i ostalih odrednica dečijeg sveta/sveta sećanja u ovom delu, ukazala bih na kritiku Prve simfonije iz 1900. godine koju je napisao izuzetno ugledan kritičar Maks Graf (Max Graf), ali koja na žalost, tada nije bila od velike pomoći publici u razumevanju dela. Graf je bio student Antona Brucknera (Anton Bruckner) i Eduarda Hanslika (Eduard Hanslick), a karijeru kritičara gradio je pišući uglavnom za časopis *Bečka hronika* (*Wiener Rundschau*), u kome je pomenuta kritika i objavljena 1. decembra 1900. godine. Ova kritika bila je za Malera jedna od retkih ohrabrujućih. Zanimljivo je to što je Graf, koji je bio prijatelj Sigmunda Frojda, kasnije bio jedan od prvih koji je primenio Frojdovu psihoanalitičku teoriju na muziku, i to upravo na stvaralaštvo Vagnera i Malera.³⁹⁵ Možemo sagledati kako je još tada jedan mladi kritičar pronikao u suštinu ovog Malerovog dela, naročito podstaknut trećim stavom: „Kao i *Fantastična simfonija*, ova simfonija proizilazi iz oluja, kriza i duhovnih lomova iz mladih dana i zato mogu da je osete i shvate najviše pripadnici naših mladih generacija. [...] Ovo je svet u ravnom ogledalu, svet fragmentirane i iskrivljene slike reflektovane od polomljenih komadića ispučenog ogledala. [...] Struktura simfonije podseća na pozorišni komad u kome se dramatični momenat katastrofe dešava iza scene. [...] Verujem da je ovo (treći stav) najneobičniji momenat dela ali isto tako i emotivno mnogo dublji nego što mnogi misle. Određeni ljudi razbijaju svoje suze u komadiće i pretvaraju ih u grimase: postaju komičari sopstvenog bola. Na isti ovaj način, kompozitor oslobađa sebe tragedija koje su prouzrokovale emotivne krize u njegovom životu – uspomene na voljene... Ovo je, po mom mišljenju, emotivni sadržaj Malerove Prve simfonije“.³⁹⁶

³⁹⁵ Sin Maksa Grafa bio je operski producent Herbert Graf (Herbert Graf) o kome je Frojd, kao o „malom Hansu“, pisao 1909. godine u studiji *Mali Hans: analiza fobije jednog petogodišnjeg dečaka*, nakon što mu se Maks Graf požalio da je njegov sin postao opsednut strahom od konja.

³⁹⁶ Uporedi sa: „Mahler's German-Language Critics“, Karen Painter, Bettina Varwig (ur.), u: *Mahler and His World*, nav. delo, 287.

V.2 DRUGA SIMFONIJA

Hronologija nastanka Malerovog drugog simfonijskog dela može se prilično precizno odrediti zahvaljujući dobroj i sačuvanoj dokumentaciji (samom manuskriptu i Malerovim prepiskama). Po dosadašnjim saznanjima, ovo je najopsežnija sačuvana dokumentacija o genezi neke Malerove kompozicije.³⁹⁷ Druga simfonija komponovana je dugo i sa mnogim prekidima u radu. Razmatrajući njen nastanak, Malerove reči da njegove prve dve simfonije čine celinu postaju jasnije. Godina 1888. bila je godina intenzivnog rada i završetka Prve simfonije, dok je istovremeno Maler započeo pisanje prvog stava Druge simfonije. Ono što je u skicama bilo označeno kao *Simfonija u c-molu/ I stav*, 1890. ili 1891. dobija drugi naziv *Todtenfeier – Posmrtna služba/ opelo*. Maler je, podsetimo, 1889. godine izgubio oba roditelja i sestru Leopoldinu. Iako je prvi stav bio povezan sa Prvom simfonijom zbog istovremenog rada na završetku prvog i započinjanju drugog simfonijskog dela, stavom posvećenim posmrtnoj ceremoniji ova dva dela postaju dodatno povezana.

Pri kraju osamdesetih i početkom devedesetih godina XIX veka, nisu samo porodične tragedije bile te koje su Malera ometale u kontinuiranom stvaralačkom radu, već njegove rastuće dirigentske obaveze. Od druge polovine osamdesetih godina Maler je bio u periodu karijere u kojem je morao da se dokaže kao jedan od vodećih dirigenata starog kontinenta. Mnogo je radio, putovao i sve češće bivao u prilici da menja angažmane za bolju poziciju. Ovaj period je iz tih razloga jedan od najneproduktivnijih u njegovom kompozitorskom radu. Drugoj simfoniji, vratio se 1893. godine, pet godina nakon početka rada na ovom delu. Za jedno leto, Maler je završio drugi i četvrti i započeo treći stav. Ova simfonija bila je i prva objavljena Malerova simfonija. Na finalnom Malerovom prepisu kompletnog dela stoji napis: „Završeno u utorak, 18. decembra 1894. godine u Hamburgu.“

Drugom simfoniju čini pet stavova. Ono što je čini sličnom Prvoj u samoj strukturi dela, jeste stavljanje najvećeg akcenta na finalni stav. U obe simfonije postoje brojne tematske veze među stavovima koje ujedinjuju delo, a posebno između spoljašnjih stavova. Interval kvarte, i ovde predstavlja jedan od ključnih motiva čitave kompozicije. Naravno, iako su ova dva dela po mnogo čemu različita, svet Druge simfonije u svakom smislu, pa i u emotivnom, proizilazi iz svetova Prve simfonije. To je primetno u programima simfonije koji su sačuvani. Maler u

³⁹⁷ Prema: Edward R. Reilly, „*Todtenfeier and the Second Symphony*“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 84.

trenutku završetka ove simfonije kao i u prvih nekoliko izvođenja još uvek nije sasvim odustao od pisanja programa namenjenih publici. Sačuvane su tri varijante programa, koje su po mnogo čemu bliske ali nisu identične. Ovi programski predlošci mogu da daju uvid u Malerove poetičke intencije i dodatno razjasne vezu sa Prvom simfonijom.

Najraniji program datira iz januara 1896. godine i pronalazimo ga u memoarima Natali Bauer – Lešner. Po njenom pisanju Maler je prvi stav „zasnovao na titanskoj borbi snažnog ljudskog bića koje je još uvek zarobljeno u zamci ovog sveta; bori se sa životom i sa sopstvenom smrtnošću. Drugi i treći stav, Andante i Scherzo, jesu epizode iz života palog heroja.“³⁹⁸ Sledeće programske odrednice nalazimo u Malerovom pismu Maksu Maršalku marta 1896. godine: „Prvi stav sam naslovio ‘Todtenfeier’. Možda te interesuje da znaš da Junaka moje D-dur simfonije (Prve simfonije) ovde nosim do njegovog groba, i posmatram njegov život, iz drugačije perspektive, kao u ogledalu. Ovde su takođe postavljena pitanja: *Za šta si živio? Zašto si patio?* [...] Osoba u čijem životu ovo pitanje zazvuči barem jednom, mora dati odgovor. I upravo je odgovor ono što ja dajem u poslednjem stavu. [...] Drugi i treći stav su zamišljeni kao interludijumi, ali drugi predstavlja i *sećanje!*“³⁹⁹ Treći sačuvani program je Maler pisao za izvođenje simfonije u Drezdenu 20. decembra 1901. godine. U njemu ukratko, kompozitor objašnjava svaki stav. Program u celini, ali i prvog stava započinje rečima: „Stojimo pored kovčega voljene osobe.“⁴⁰⁰

Maler u pismu Maršalku nedvosmisleno govori o nastavku borbe heroja njegove Prve simfonije kroz novo simfonijsko delo. Borbu za odgovore koji se tiču smisla postojanja Malerov heroj napokon osvaja u finalu, te je zbog toga, simfoniju i nazvao *Uskrsnuće* – nakon patnji i smrti, duša se ponovo rađa, oslobođena svega zemaljskog. Upečatljivo je kako je Maler došao na ideju da simfoniju nazove ovako. Simbolično, inspiraciju je dobio tokom opela (Todtenfeier), na sahrani osobe kojoj se divio – dirigenta, kompozitora i pijaniste Hansa fon Bilova (Hans von Bülow), 29. marta 1894. godine. Svoje shvatanje da suština života zapravo leži u večnom životu nakon smrti, Maler je opisao kritičaru Arturu Zaidlu (Arthur Seidl) objašnjavajući trenutak službe u kom je doživeo prosvetljenje: „Onda je hor, smešten gore kod orgulja, intonirao

³⁹⁸ Isto, 123.

³⁹⁹ Uporedi sa: isto, 124.

⁴⁰⁰ Isto.

Klopštokov (Friedrich Gottlieb Klopstock) koral *Uskrsnuće*. Obasjalo me je poput svetiljke, i sve je postalo jasno i bistro u mom umu!⁴⁰¹

***Todtenfeier* za detinjstvo – prvi stav**

Komponovanje prvog stava Druge simfonije za Malera je bilo duboko emotivno iskustvo. „Imao je slično iskustvo dok je radio na posmrtnom maršu prvog stava njegove Druge. Video je sebe kako leži mrtav na odru ispod gomile venaca i cveća (koje je bilo doneto u njegovu sobu nakon izvođenja *Pintosa* [januara 1888]). Gospođa Veber je brzo morala da ukloni svo cveće iz njegovog videokruga.“⁴⁰² Ovako Natali Bauer – Lešner piše o Malerovom emotivnom stanju dok je radio na prvom stavu. Njena priča korespondira sa Malerovom pričom o njegovoj sestri Justini, i njenoj neobičnoj ali, posmatrano iz perspektive njihovog detinjstva, razumljivoj igri iz detinjstva: „kao dete, Justina je postavljala sveće oko ivice svog kreveta. Onda bi legla na krevet, popalila sveće i pretvarala se da je mrtva.“⁴⁰³ Očigledno da Malerovo iskustvo ponovo ima veze sa smrću braće i sestre iz detinjstva, ali i sa Justininom igrom, koju je kao devojčica ona shvatala veoma ozbiljno.

Potpuni Malerov program za ovaj stav glasi: „Stojimo pored kovčega voljene osobe. Po poslednji put, njen život, bitke i patnje i njena svrha prolazi nam ispred očiju. I sada, u ovom svečanom i duboko dirljivom trenutku, kada smo oslobođeni beznačajnih smetnji svakodnevice, naša srca se žale glasom svečanog strahopoštovanja, koji retko ili nikada ne čujemo od zaglušujućeg saobraćaja i dnevnih obaveza. Šta je sledeće? pita. Šta je život? i šta je smrt? Imamo li kontinuirano postojanje? Je li sve prazan san, ili ovaj naš život, i naša smrt imaju smisao? Ako želimo da nastavimo da živimo, moramo odgovoriti na ova pitanja.

Naredna tri stava zamišljena su kao intermeća.“⁴⁰⁴

S obzirom na to da se ova simfonija nadovezuje na Prvu i njen svet, te sa njom čini jednu celinu po Maleru, lako je uočiti i vezu sa svetom detinjstva i sećanja. Maler u programu govori o „prolaženju slika ispred očiju“ čime direktno ukazuje na sećanje vezano za voljenu osobu.

⁴⁰¹ Edward R. Reilly, „*Todtenfeier* and the Second Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 88.

⁴⁰² Isto, 94. Misli se na izvođenje Veberove opere *Die Drei Pintos*.

⁴⁰³ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*, nav. delo, 10.

⁴⁰⁴ Alma Mahler, *Gustav Mahler – Memories and Letters*, nav. delo, 192.

Početak stava označen je odrednicom *Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck* – uz *ozbiljan i svečani izraz*, što naglašava svečanost trenutka o kome je Maler pisao.

Kroz stav uočavamo pojedine motive i kompozicione postupke sa kojima nas je Maler upoznao kroz Prvu simfoniju, a koji su bili povezani sa svetom detinjstva i sećanja. Interval kvarte, koji je vezan za kukavicu, ovde se javlja prigušeno, i na neki način maskirano ostalim „dešavanjima“ u muzičkom toku. Smrt je stigla u Prvoj simfoniji, tako da je kukavica ovde ne najavljuje, nego samo konstatuje. Glas kukavice je najizražajniji u svojoj najtipičnijoj pojavi – u pikolo flautama i flautama, odnosno drvenim duvačkim instrumentima:

Primer br. 18: Gustav Maler, Druga simfonija, I stav, *Vorwärts*, (tt. 197-200)



Ono što prvi stav posebno povezuje sa posmrtnim maršem Prve simfonije jeste marševski ritam. On se javlja sporadično, ali uvek veoma izraženo, najčešće u masivnim ritmičkim i orkestarskim unisonima koji su znak kolektivnog glasa. Osim što asocira na posmrtni marš, uloga marševskog ritma u ovom stavu je i prekidanje pastoralnih, mirnih i elegičnih delova. Prvi put ritam marša srećemo neposredno pre početka druge teme (videti **Primer br. 19** na narednoj strani).

Četiri takta nakon ovog ritma, počinje druga tema, u taktu 45, raspevana i nostalgična melodija koja asocira na prijatna sećanja. S tim u vezi, po prvi put Maler u simfonijskim partiturama koristi odrednicu *Echoton* – *poput eha*. Eho prvenstveno asocira na vremensku distancu u kojoj se određeni zvuk ponavlja. Ova odrednica upućuje na odjek, metaforički na sećanje. Glas eha nije glas u sadašnjosti, to je odjek zvuka koji u tom momentu već pripada prošlosti. U gotovo istom trenutku, Maler označava drugu temu kao mesto koje treba svirati lagodnije i razgaljenije (*im Tempo nachgeben*) što referira na prijatna sećanja, čemu svedoči i melodija druge teme (pogledati **Primer br. 20** na strani 140).

Primer br. 19: Gustav Maler, Druga simfonija, I stav, *Allegro maestoso*, (tt. 41-43):

1. 2. Flg.

Claraflg.

1. 2. Horn in F.

3. 4. Horn in F.

5. 6.

1. 2. Trup. in F. *offen (Schalltrichter in die Höhe) verklingend*

3. 4. *offen (Schalltrichter in die Höhe) verklingend*

1. 2. Pos. *ff*

3. 4.

Tuba

Becken *mit Schwanzstocher klingen lassen*

Gr. Tr. *klingen lassen*

4. Pauke *fp C nach E, G nach H.*

2. *ff G nach B*

Primer br. 20: Gustav Maler, Druga simfonija, I stav, (tt. 42-48):

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Second Symphony, first movement, measures 42-48. The score is for a full orchestra. At the top, there is a conductor's instruction: "3 Achtbakter für den Dirigenten" and "Im Tempo nachgeben." in a black box. Two instances of the word "(Echoton)" are circled in the woodwind parts. A red box labeled "Druqa tema" highlights a section of the string parts. The score includes parts for Flutes (1.2. Fl.), Oboes (1.2. Ob.), Clarinets (1.3. Clar. in B.), Bassoons (1. Fag.), Horns (1.2. Horn in F.), Trumpets (1.3. Tramp. in F.), Percussion (T. Pauke), Violins (1. Viol., 2. Viol.), Violas, and Cello/Double Bass (Cello u. Bass unis.). Dynamics like *pp*, *ppp*, *mf*, and *f* are indicated throughout.

Pojavu odrednice *Echoton* srećemo i nadalje tokom stava, uvek na mestima „predaha“, uz lagane, pastoralne melodije (na primer, sedam taktova od partiturne oznake 8).

Kada je u pitanju dečiji topos ovog stava, pažnju privalči i tvrdnja Donalda Mičela o Malerovoj evokaciji segmenata opere *Poljubac (Hubička)* Bedžiha Smetane (Bedřich Smetana). Mičel smatra da Maler teksturom, bojom i atmosferom evocira na prvu scenu iz drugog čina ove opere,⁴⁰⁵ koja se odvija u šumi u pograničnom delu nekadašnje Bohemije dok glavni protagonista žali za pojedinim postupcima koje je učinio. Ukoliko uzmemo Mičelovu tvrdnju kao tačnu, a

⁴⁰⁵ Uporedi sa: Donald Mitchell: „Mahler and Smetana: significant influences or accidental parallels?“, u: *Mahler Studies*, nav. delo, 119-120.

treba uzeti u obzir i da je Prvi stav završen upravo u Pragu u kojem je Maler mogao da čuje izvođenje ove opere, jasno je da u tom slučaju kompozitor stvara socijaciju na rodni kraj i prirodu predela za koje je bio vezan još od detinjstva.

***Andante* – davno zaboravljena sreća**

Za drugi stav simfonije Maler nam je ostavio nesumnjive dokaze o tome da on pripada svetu sećanja. U programu koji je lično pisao, veoma kratko objašnjava *Andante*: „Blistavi trenutak iz njegovog života i žalosno sećanje na mladost i izgublenu nevinost.“⁴⁰⁶ Iz pisma Maksu Maršalku saznajemo za slično objašnjenje: „... drugi stav je *sećanje!* Zrak sunčeve svetlosti, čist i vedar, iz herojevog života. Sigurno si doživeo iskustvo da sahraniš nekog dragog, a onda, možda, u povratku, neki davno zaboravljeni čas obostrane sreće iskrasne ti pred očima, kao da je sunčev zrak poslat do tvoje duše – bez ijedne senke – i skoro zaboraviš šta se upravo prethodno odigralo. Odatle dobijaš drugi stav!“⁴⁰⁷ Malerove reči nema potrebe dodatno objašnjavati. Potpuno je jasno sa kojim težnjama je pristupio komponovanju. Zato čudi što se ovaj stav u pisanom diskursu ponekad interpretira kao Malerov kritički nastojanje osvrta na tradiciju laganih simfonijskih stavova. Stav, od prvih do poslednjih taktova, možemo nazvati „hajdnovskim“. Melodijski, u njemu pronalazimo drugačijeg Malera – onog koji nam daruje raspevanu, mirnu melodiju, bez mnogo dramatičnih momenata. Nežna i osećajna muzika dočarana je i čestom upotrebom picikato tehnike, kao i stalnim ponavljanjem oznaka *molto espressivo*. Orkestar je skromniji nego u prvom stavu, a forma jednostavna i u standardima simfonijske tradicije (ABA¹B¹A² + Coda). „Hajdnovski“ zvuk ovde nije korišćen ironično, ili sa namerom kritike, pa čak ni kao omaž klasicizmu, već čini se – isključivo kao potreba dočaravanja efekta prošlih vremena, odnosno sveta sećanja. Spori ländler, koji Monel karakteriše kao evokaciju prošlih vremena, smenjuje se sa nešto bržom „bajkovitom“ melodijom.⁴⁰⁸ Maler je nakon završetka prvog stava od dirigenta zahtevao dužu pauzu, od oko pet minuta, pre nego što orkestar počne sa izvođenjem drugog stava.⁴⁰⁹ Sve to ukazuje da kompletan drugi stav moramo

⁴⁰⁶ Alma Mahler, *Gustav Mahler – Memories and Letters*, nav. delo, 193.

⁴⁰⁷ Edward R. Reilly, „*Todtenfeier* and the Second Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 124.

⁴⁰⁸ Temu B Džonson naziva bajkovitom. Julian Johnson, nav. delo, 215.

⁴⁰⁹ Danas dirigenti uglavnom poštuju ovu pauzu, ali ona obično traje dosta kraće od predloženih pet minuta.

posmatrati sa vremenske distance u odnosu na prvi (koji se odigrava u sadašnjosti sa povremenim sećanjima), što je čak i naglašeno pauzom u realnom vremenu.

Nagoveštaj završetka nostalgичnog sećanja javlja se pred kraj stava, oznakama *glissando* i *morendo* koje se simultano javljaju u deonicama prve i druge harfe – simbola bajkovitosti i sanjarenja.

Primer br. 21: Gustav Maler, Druga simfonija, II stav, *Morendo*, (tt. 285-196)

The image shows a musical score for two harps. The first harp (1. Harfe) has a treble and bass staff. It starts with a *pp* dynamic and a *glissando* marking. The second harp (2. Harfe) also has a treble and bass staff. It starts with a *pppp* dynamic and a *glissando* marking. The tempo marking *morendo bis zum Schluss* is written below the staves.

Scherzo

Kroz treći stav, Maler se polako udaljava od sveta sećanja, shvatajući da je „realnost“ suprotnost tome. Ipak, kroz ceo stav, njegov heroj se opire realnosti, čeznući za uspomenama. Maršalku ga je Maler objasnio rečima: „Kada se probudiš iz tog melanholičnog sna i kada si primoran da se vratiš u naš komplikovani život, može se lako dogoditi da ovaj talas života neprestano u pokretu, koji nikada ne miruje, koji nikada nije razumljiv, odjednom izgleda *čudno*, poput silueta koje igraju u osvetljenoj balskoj dvorani u koju zuriš spolja, iz mraka – i sa *distance* tako velike da *više ne možeš* da čuješ *muziku!* Život tada postaje besmislen, jezivo avetinjsko stanje od kog možeš početi da jecaš od gnušanja. Tako dobijaš treći stav.“⁴¹⁰ Fizička distanca još jednom postaje značajna, baš poput emotivne i psihološke distance koju uspostavlja prema radosnim danima prošlosti. Melanholija prerasta u tugu, gotovo očaj. U programu za drezdensko izvođenje piše: „Duh neverice, nagađanja, potpuno ga je obuzeo, posmatra metež i sa

⁴¹⁰ Edward R. Reilly, „*Todtenfeier* and the Second Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 124.

dečijim čistim razumevanjem gubi čvrstu osnovu koju pruža samo ljubav; očajava nad sobom i nad Bogom. Svet i život za njega postaju zbrkane utvare.⁴¹¹

Muzička baza kompletnog stava je Malerova solo pesma za glas i orkestar *Sveti Antonije propoveda ribama*, za koju je tekst preuzet iz zbirke *Dečakov čudesni rog*. Kao i do sada, Maler u procesu „reciklaže“⁴¹² svoje pesme uklanja vokalnu i koristi prvenstveno orkestarsku deonicu; značajan korak uvođenja ljudskog glasa u simfonijsko stvaralaštvo Maler ostavlja za naredni, četvrti stav ove simfonije. Pomenuta pesma međutim, ne pripada dečijim pesmama ili dečijem svetu samo zbog toga što pripada zbirci *Dečakov čudesni rog*. Ova zbirka sadrži i pesme koje su Brentano i Arnim prikupili kao pesme inspirisane narodnim pričama ili legendama. Jedna od takvih je i pesma *Sveti Antonije propoveda ribama* koja govori o dolasku Svetog Antonija u praznu crkvu. Kada shvati da nema kome da drži propoved, on odlazi do reke ispod crkve i počinje da propoveda ribama. One ga naizgled pomno slušaju, ali nakon završetka propovedi vraćaju se svojim ustaljenim životima. Ova pesma, sa dozom humora i ironije, trebalo je da predstavlja satiru ondašnjeg modernog društva. Na površini – ona je zabavna, ispod nje – ona je predstava prosvetljenih ljudi koji su dovedeni do očaja. *Sveti Antonije propoveda ribama* zato nije pesma koju treba povezivati isključivo sa dečijim svetom. Ona ovde ima ulogu takođe u prikazivanju očaja, ali ne društva, već Malerovog heroja koji se nalazi u limbu između sna i jave, između prošlosti i sadašnjosti. Međutim, pesma u kontekstu simfonije ima i drugačiju svrhu, odnosno doživljava preznačenje, samim tim i veliki deo njene ironije nestaje ukoliko je posmatramo kroz prizmu sveta sećanja (detinjstva). Naime, kroz celokupan stav, ne možemo se oteti utisku da je Maler ponovo orkestracijom dočarao zvuk jihlavskih orkestara ili klezmer sastava, aludirajući brzim tro-osminskim ritmom na igru, ples koji je kao dečak verovatno slušao i posmatrao iz daljine.

Rejmond Knap je u *Scherzu* video odlike Malerovog jevrejskog identiteta. On piše o kompozitoru koji daje savršenu predstavu hrišćanstva u Drugoj simfoniji ali iz perspektive Jevrejina.⁴¹³ U tom slučaju posmatranje igre i veselja u balskoj dvorani spolja, možemo tumačiti kao predstavu *drugosti* (jevrejstva) u carstvu čiji je zaštitni znak bio upravo valcer koji heroj posmatra ali u njemu ne učestvuje. Asocijacije na judaizam kod Malera su ili kritika bečkog

⁴¹¹ Edward R. Reilly, „*Todtenfeier* and the Second Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 124.

⁴¹² Izraz Rejmonda Knapa, koji je čitavu studiju posvetio Malerovom korišćenju sopstvenih solo pesama u simfonijama. Vidi: Raymond Knapp, *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-cycled Songs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

⁴¹³ Uporedi sa: Julian Johnson, nav. delo, 259.

antisemitski nastrojenog društva ili veza sa detinjstvom koje je jedini period njegovog života u kom je verovatno praktikovao veru svoje porodice. Po pitanju trećeg stava Druge simfonije izgleda da su prisutni i kritički glas i glas detinjsta. Po programaskim odrednicama stava, osvrt Maler svoju *drugost* postavlja u kontekst sećanja, ali uvek treba imati u vidu i kritike poput ove: „Malerova muzika govori nemački jezik ali sa akcentom, sa gestovima i intonacijom istočnosti, previše-istočnog Jevrejina.“⁴¹⁴

Scherzo započinju glasni i snažni udari timpana, opominjući Malerovog heroja da se probudi iz slatkog sna *Andantea*. U realnost nas vraća i interval koji timpani sviraju u prvih nekoliko taktova – čista kvarta. Potom, započinje malerovski *perpetuum mobile* – stalno kretanje melodije u šesnaestinama kroz ceo stav. Prateći kompozitorovo objašnjenje stava, precizno možemo uočiti kratak odsek predaha, koji ima funkciju ponovnog vraćanja na davne uspomene. U pitanju je odsek koji traje od partiturnog broja 40 do partiturnog broja 51. Maler ovo u muzici postiže na nekoliko načina. Prvenstveno, polako ukida stalne šesnaestinske pokrete, a oni koje zadržava – ostaju u funkciji pratnje i to u *pp* dinamici, tako da su uglavnom jedva čujni. Dinamika kod partiturnog broja 40 sa *ff* i *fp* prelazi u *p*, a nedugo zatim i u *pp* koji Maler zadržava kroz veći deo ovog odseka. Kod istog partiturnog broja stoji i oznaka *Sehr getragen und gesangvoll* – veoma svečano i pevljivo. Notne vrednosti u glavnim melodijskim linijama su dužih notnih vrednosti, često produžene lukovima iz takta u takt. Pokretljivost različitih melodijskih linija koje su od početka stava postojale se „prekida“ i muzika se svodi na dva, eventualno tri različita glasa jer se deonice uglavnom udvajaju. Prisutnost akordske, homofone fakture suprotstavljen je dotadašnjoj linearnoj fakturi u kojoj preovladava polifona tehnika komponovanja. Sve ovo daje utisak vremena koje se usporava, a zatim i staje. Statičnost je potertana i statičnom harmonijom, harmonskim odnosima koji se ponavljaju ili smenjuju ređe nego do tada. Dotadašnju polifoniju glasova, i figure koje su po Malerovoj tvrdnji u stalnom pokretu-igri, prekida muzički tok koji vizuelno možemo objasniti kao *slow-motion*, odnosno usporeni snimak. Maler možda ne može da zaustavi vreme, ali ga maksimalno usporava. Kao da je na trenutak heroj njegove simfonije ponovo van realnosti, opirući se buđenju iz prijatnog sna sećanja. Od partiturne oznake 43 sve do vraćanja u *perpetuum mobile* kod oznake 53, tempo i melodija se polako vraćaju u početni ritam. Podsetimo se samo Kaplanove tvrdnje vezane za

⁴¹⁴ Kritika Rudolfa Luisa (Rudolf Louis), jednog od Malerovih kritičara koji su bili antisemitski nastrojeni, iz 1909. godine. U: Julian Johnson, nav. delo, 258.

treći stav – da predstavlja fuziju vremena u kojoj su prošlost i budućnost spojene u transcendentnu sadašnjost (vidi: fn. 298, str. 94).

Anri-Luj de la Granž pominje momente re-kreacije ranijih stilova kod Malera, lišenih svake ironije i kritike – drugim rečima, ne u smislu neoklasicizma. Kao jedan od primera navodi solo deonicu trube u trećem stavu Druge simfonije.⁴¹⁵ Ono što je posebno zanimljivo jeste što deonica trube koju de la Granž pominje počinje upravo od pomenutog partiturnog broja 40 – momenta u kome se Maler vraća na davne uspomene.

Primer br. 22: Gustav Maler, Druga simfonija, III stav, *Nicht eilen*, (tt. 267-276), početak odseka „sećanja“

267

40

Sehr getragen und gesangvoll

1. 2. 3. Fl.

1. 2. 3. Ob.

1. 2. 3. in C Clar.

1. 2. in Es

1. 2. Fag.

Contrafg.

1. 2. Horn in F

3. 4.

1. Trmp. in F

(2. Es Clar. nimmt B Clar. und ist als 4. Clar. notiert)

Schalltrichter in die Höhe

sehr ausdrucksvoll gesungen...

sehr hervortretend

De la Granž u ovom stavu primećuje i uticaj Šumanovog čuvenog ciklusa solo pesama *Pesnikova ljubav*, koju je Šuman napisao na tekstove Hajnriha Hajnea (Heinrich Heine) koji poseduju izuzetnu psihološku dubinu ali i izraženu nostalgičnu notu. Malerov najpoznatiji biograf sličnost nalazi u modelu pratnje iz trećeg stava i pratnje glavne melodijske linije iz devete pesme ciklusa *Das ist ein Flöten und Geigen*. Iako ovu tvrdnju moramo uzeti sa rezervom jer je u pitanju veoma česta ostanantna figura pratnje u šesnaestinama, razmatrajući tekst

⁴¹⁵ Prema: Henry-Louis de la Grange, „Music about music in Mahler: reminiscences, allusion, or quotations?“, u: *Mahler Studies*, nav. delo, 146.

Hajneove pesme saznajemo da je dešavanje u pesmi slično dešavanju u trećem stavu. Mladić peva o muzici i igranju na venčanju njegove voljene u prvoj strofi, dok druga strofa govori o tutnjanju bubnjeva i jecanju dobrih anđela.⁴¹⁶ Kao i u stavu prisutna je suprotnost: veselje koje glavnom protagonistu ne donosi radost sa jedne strane, a sa druge strane tu je tuga koja je opevana tako da se aludira na smrt, odnosno posmrtnu ceremoniju. Pominjanje dobrih malih anđela (*Engelien* – mali anđeo) asocira na dečiji svet – bilo da su u pitanju anđeli čuvari koji jecaju nad sudbinom preminulih ili da su u pitanju umrla deca koju Hajne metaforički naziva malim anđelima.

Poslednja dva stava Druge simfonije, četvrti – *Ullricht (Prasvetlost)* i peti – Finale, posvećeni su duhovnom uzdizanju čoveka od svakodnevnih briga i patnji ka Bogu. Heroj Prve i Druge simfonije u ovim stavovima teži iskupljenju i okončanju svih zemaljskih muka. Iz tog razloga, četvrti i peti stav često se smatraju pandanom Osmoj simfoniji ili, bolje rečeno, začetkom onoga što će Maler ostvariti u Osmoj simfoniji.

Prvi put u svom simfonijskom stvaralaštvu Maler uvodi ljudski glas (alt) upravo u četvrtom stavu. *Ullricht* je stav urađen na osnovu Malerove solo pesme istog naziva, čiji tekst je takođe preuzet iz zbirke *Dečakov čudesni rog*. Kao što je to bio slučaj u prethodnom stavu, ni ova pesma nema dodirnih tačaka sa dečijim svetom. Tekst pesme govori o mukama čoveka koji užasno pati i žudi za povratkom Bogu od koga je i nastao.

Dug peti stav započinje kao instrumentalni stav uz stalne reminiscencije na tematske materijale i motive iz stavova koji su mu prethodili (naročito prvog, drugog i trećeg). U drugoj polovini stava, izvođačima se priključuje mešoviti hor koji peva na tekstove Fridriha Klopštoka i njegove poeme *Uskrsnuće (Die Auferstehung)* i samog Malera. Malerov deo teksta dosta je duži

⁴¹⁶ Originalni tekst Hajneove pesme: „Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmetterten drein;
Da tanzt den Hochzeitreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Von Pauken und Schalmeln;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die guten Engelien.”

od Klopštokovog i napisan je tako da se nadovezuje na njegovu poemu. Kroz oba teksta pisci se obraćaju Bogu sa verom u večni život nakon zemaljske smrti i u to da sve što je stvoreno na svetu mora nestati a potom i vaskrsnuti. Moćno finale, koje ima vrlo jasnu poruku, ipak sadrži jednu novinu u odnosu na prethodne stavove, a koja ima veze sa svetom detinjstva. Jedino kod Donalda Mičela, u njegovoj izuzetnoj studiji *Gustav Mahler: The Early Years* nailazi se na podatak da je Maler u petom stavu iskoristio melodije iz svoje rane, nikada završene opere (*Herzog Ernst von Schwaben*).⁴¹⁷ Operu koju je stvarao 1877-1878. godine, na libreto svog prijatelja Jozefa Štajnera (Josef Steiner) Maler je uništio, kao i većinu svojih ranih kompozicija kojima nije bio zadovoljan. Ovo delo bilo je zamišljeno kao opera-bajka i možda posvećeno Malerovom nekoliko godina ranije preminulom bratu istog imena – Ernstu (ideja za operu Maleru je došla verovatno 1875. godine, kada je Ernst i preminuo).⁴¹⁸ Ukoliko je ova Mičelova tvrdnja ispravna, to bi značilo postojanje sveta detinjstva/sećanja i u petom stavu Druge simfonije. Na žalost, kako partitura Malerovog nedovršenog dela ne postoji, skoro sve što je o operi poznato već je navedeno i u ovom radu.

⁴¹⁷ Ovaj rani Malerov operski projekat u literaturi se pominje pod dva naziva *Herzog Ernst von Schwaben* i *Ernst von Schwaben*. Ipak, drugi naziv je češće korišćen.

⁴¹⁸ Prema: Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Early Years*, nav. delo, 129.

V.3 ŠTA MI DEJE GOVORI (TREĆA SIMFONIJA)

„[...] ljudi neće razumeti ili ceniti njenu veselost, radost; ona se izdiže iznad sveta borbe i tuge u Prvoj i Drugoj, i može biti samo njihov rezultat“.⁴¹⁹

Gustav Maler

Malerova Treća simfonija je delo u kojem se i nadalje reflektuje Malerovo filozofsko mišljenje, odnosno ona „reprezentuje prekretnicu u njegovoj filozofiji života i umetnosti“.⁴²⁰ Malerov junak Prve i Druge simfonije, nakon pronađenog sopstvenog mira u Drugoj simfoniji, ovde postaje deo celokupne slike čovečenstva, prirode, univerzuma: „[...] zamisli tako *veliko delo*, u kom se zapravo ogleda *ceo svet* – koji je, da tako kažem, samo instrument na kom univerzum svira, kažem ti, na pojedinim mestima me pogađa i izgleda mi kao da je uopšte nisam ja napisao.“⁴²¹

Postoje različiti podaci o prvim Malerovim planovima za ovo delo (podaci Alme Maler i Pola Bekera), ali su svi oni pod znakom pitanja jer originalni izvor, odnosno skice nikada nisu pronađene; ipak, sigurno je da je od 1893. godine Maler bio posvećen nastanku Treće simfonije. Kompozicija je završena komponovanjem obimnog prvog stava 1896. godine kada je Maler zaključio da je to njegovo „najbolje i najzrelije delo.“⁴²² Istorija nastanka simfonije veoma je komplikovana, a još komplikovanije su programske odrednice, to jest, naslovi dela i stavova koje je Maler prvo davao, zatim menjao, i najzad – „oduzimao“ partituri. Malerova izjava u vezi sa naslovima stavova Treće simfonije, nakon poražavajućih iskustava sa Prvom, bila je da „slušalac mora biti slobodan da konstruiše lični ‘unutrašnji program’ uz minimum navođenja od strane kompozitora“.⁴²³

Uticaji filozofije Ničea i Šopenhauera na Malerovu misao i nastanak Treće simfonije odavno su utvrđeni i često razmatrani. Godine 1877. Maler je, tokom studija u Beču, ušao u jedan od najznačajnijih krugova mladih intelektualaca tadašnjeg Austrougarskog carstva. *Čitalačko udruženje nemačkih studenata Beča (Leseverien der deutschen Studenten Wiens)*

⁴¹⁹ Maler o Trećoj simfoniji, iz pisma Natali Bauer – Lešner. Prema: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 7.

⁴²⁰ Prema: Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 354.

⁴²¹ Maler o Trećoj simfoniji, iz pisma Natali Bauer – Lešner. Prema: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, 12.

⁴²² Maler o Trećoj simfoniji, iz pisma Eni Somerfeld (Annie Sommerfeld), Prema: isto, 41.

⁴²³ Uporedi sa: Peter Franklin, „A Stranger's Story: Programmes, Politics, and Mahler's Third Symphony“, nav. delo, 172.

osnovano je 1871. godine i predstavljalo je liberalniju verziju udruženja *Pernerstrofer krug* – kružoka koji su oko sebe okupili Engelbert Pernerstrofer (Engelbert Pernerstrofer) i Viktor Adler (Victor Adler) oko 1860. godine, a koji je do vremena Malerovog dolaska u Beč važio za najznačajniju grupu te vrste. Adler je kasnije postao lider levo opredeljene Socijal-demokratske partije, ali dok još nije iskristalisao svoju političku misao, sa Pernerstroferom je u zajedničkom udruženju vatreno promovisao nemačku (narodnu) kulturu i germanski opredeljeno društvo, jednom rečju nemački nacionalizam.⁴²⁴ Upravo je nemačka kultura i filozofija ono što je okupljalo *Čitalačko udruženje nemačkih studenata Beča*. Geteovi spisi, filozofija Ničea i Šopenhauera, Vagnerova muzika bile su neke od ključnih tema udruženja. Koicidencija sa osnivanjem, takođe studentskog, *Akademskog Vagner udruženja* u Beču, iste 1871. godine je zanimljiva, i veoma važna za *Čitalačko udruženje nemačkih studenata Beča* jer su ova dva udruženja sarađivala, a *Vagner udruženje* je nesumnjivo promovisalo Vagnerovu ideju umetnosti (njen koncept i ulogu) koju su članovi *Čitalačkog udruženja* oberučke prihvatili.

Prva debata vezana za Ničea u *Čitalačkom udruženju nemačkih studenata Beča* održana je 1875. godine, dve godine pre Malerovog dolaska u udruženje, od strane tada devetnaestogodišnjeg Zigmunda Lipinera (Siegfried Lipiner). Godine 1877, koja je i godina Malerovog ulaska u udruženje, Lipinera je lično Niče nazvao „genijem“ nakon čitanja Lipinerovog dela *Prometej bez granica (Der Entfesselte Prometheus)*. Lipiner i Maler postali su bliski prijatelji ali je istovremeno, Lipiner postao Malerov mentor i vodič kroz Ničeovu filozofiju.⁴²⁵ Maler je kao mlad student, na univerzitetu birao predmete koji su povezani upravo sa Ničeovom mišlju i išao na predavanja iz klasične umetnosti, arheologije, istorije filozofije i filozofije Šopenhauera. Godine 1878, udruženje je zvanično bilo zabranjeno odlukom vlade, ali zbog velikog broja članova i bliske povezanosti sa Univerzitetom, nesmetano je nastavilo svoje postojanje.

Aspekti Ničeove filozofije⁴²⁶ u Trećoj simfoniji su nezaobilazni i lako prepoznatljivi: prvobitni naziv simfonije – *Vesela nauka* dat je po istoimenoj Ničeovoj studiji; programsko

⁴²⁴ Zanimljivo je da je Adler bio Jevrejin, koji je prešao u protestantizam.

⁴²⁵ Prema: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 9.

⁴²⁶ Zanimljivo je ukazati na to da je iste 1896. godine, kada je Maler završio svoju Treću simfoniju, Rihard Štraus završio rad na svojoj tonskoj poemi *Tako je govorio Zaratustra* programski baziranoj na istoimenom Ničeovom delu. Ova činjenica samo govori u prilog tome koliko je Ničeova filozofija u pomenutim bečkim krugovima bila važna ali i popularna, naročito 1890-ih godina. Razlika u pristupima Ničeovoj filozofiji ove dvojice kompozitora je svakako velika, kao i razlika u pristupu programu. „Štraus je zapravo Ničeove misli prevodio u muziku“. Prema: Joseph E. Jones, nav. delo, 7.

referiranje na boga Pana – setimo se Malerove izjave povodom ove simfonije iz pisma upućenog češkom kritičaru Rihardu Batki (Richard Batka) da on „pod prirodom ne podrazumeva cveće, ptičice i miris borovine, već boga Dionisa ili Velikog Pana“;⁴²⁷ ideja konstantnog nestajanja i obnavljanja; ničeovski ikonoklastični optimizam; citat teksta *Zaratustrine Ponoćne pesme* u četvrtom stavu simfonije. Međutim, skrenimo pažnju na zaključke koji su poslednjih godina prisutni u literaturi vezanoj za Treću simfoniju i Ničeov uticaj na Malera.⁴²⁸ Kompozitorov odnos prema Niču bio je zanimljiv i promenljiv. Nakon ranih studentskih godina, Maler se nikada nije otvoreno zalagao za Ničevu filozofiju, a postojale su i situacije gde se uočava njegov negativan stav prema filozofu.⁴²⁹ On je Ničeva dela proučavao upravo u periodu nastanka Treće simfonije, od 1891-1896. godine,⁴³⁰ ali ne postoje kasniji podaci o njegovom izučavanju Ničeve misli ili uticaja njegove filozofije na potonja Malerova dela. Vrlo je moguće da ga je od njegove filozofije odvratio i Ničeov kasniji antivagnerizam jer je Maler do kraja svog života ostao vagnerijanac, uprkos Vagnerovom otvorenom antisemitizmu i problemima koje je Maler imao zbog antijevrejskog raspoloženja krajem XIX i početkom XX veka. Tako, zapravo, iako je uticaj Ničevog *Zaratuстре* na Treću simfoniju veliki, motiv *nadžoveka* (*übermensch*) na kom je zasnovan Ničeov *Zaratustra*, kod Malera nije prisutan.

Maler je u svom trećem simfonijskom delu zapravo mnogo naklonjeniji Šopenhauerovoj filozofiji. Čak je i celokupno referiranje na Ničea u simfoniji u šopenhauerovskom tonu. Naime, aspekti dela koji jasno pozivaju na Ničea, nisu tipično ničeovski, već su refleksije velikog Šopenhauerovog uticaja na Ničea.⁴³¹ Uticaj Šopenhauera Maler je asimilovao direktno ali i posredstvom Ničea, kao i Vagnerovih literarnih i muzičkih dela u kojima je Šopenhauerov uticaj značajan. Šopenhauerova filozofija voluntarizma, po kojoj volja čini osnovu celokupne stvarnosti i unutrašnju suštinu svih pojava u svetu, imala je bitan uticaj na Malerovu Treću simfoniju. U simfoniji koja je glas celokupne prirode i čovečanstva, predstavljena je i Šopenhauerova *volja* koja se manifestuje na različite načine, a njene različite manifestacije (priroda, životinje, ljudi, umetnost) su različiti oblici njenog ispoljavanja. Tako različiti stavovi Treće simfonije (o letu, cveću, životinjama, čoveku, ljubavi) predstavljaju različite oblike

⁴²⁷ Thomas Peattie, “In Search of Lost time: Memory and Mahler’s Broken Pastoral”, nav. delo, 185.

⁴²⁸ Na primer, kod Pitera Frenklina, Katarine Marković – Stouks, Teng-Leonga Čua, Tomasa Petija.

⁴²⁹ Alma Maler pisala je o tome kako Maler nije odobravao njeno čitanje Ničea, kao i o tome da se nije slagao sa njegovim konceptom nadčoveka. Prema: Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler’s Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 355.

⁴³⁰ Prema: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 16.

⁴³¹ Prema: Katarina Marković Stokes, *The World of Mahler’s Early Symphonies: From Idea to Form*, nav. delo, 355.

ispoljavanja volje. Međutim, volja nema određen cilj i svrhu i to važi za sve oblike njenog ispoljavanja u prirodi ili društvu, pa i za ljudske individue. Zbog nedostatka životnog smisla, prema Šopenhaueru, čovek je u suštini nezadovoljno biće. Zato, u Malerovoj simfoniji na ovom mestu, ničeovski optimizam i njegov pogled na čoveka kao dela univerzuma i njegovog centra ipak potiskuje Šopenhauerov pesimizam.

Veoma je značajan i Ničeov odnos prema narodnim pesmama, naročito prema Arnimovoj i Brentanovoj kolekciji *Dečakov čudesni rog*, koji je Maleru već bio poznat. Za asimilaciju Ničeovih stavova Maleru je bio važan Ničeov odnos prema „naivnim narodnim pesmama kao muzičkom ogledalu sveta“.⁴³² Niče je *Dečakov čudesni rog* okarakterisao kao specifičan izvor uvek svežeg umetničkog uvida. O ovoj zbirci pisao je sledeće: „Bilo ko, ko proučava zbirku narodnih pesma kao što je *Dečakov čudesni rog*, pronaći će bezbrojne puteve ka stvaranju melodije, na kojima ona rasipa varnice slika svuda naokolo, koje u šarenilu, u iznenadnim promenama, naglim padovima, manifestuje silu i snagu prilično nepoznatu epici u njenom stabilnom protoku“.⁴³³ Istu snagu je u ovim pesmama video i sam Maler. Naivnost o kojoj je Niče pisao, bila je prisutna i isticana u kritikama Treće simfonije kao jedna od njenih glavnih karakteristika. Zato Piter Frenklin, koji se najdetaljnije bavio Trećom simfonijom, tvrdi da je Maler „mogao biti smatran krajnje drugačijim i mnogo naivnijim tipom umetnika u Trećoj, zahvaljujući mnogim narodnim pesmama i sjajnom ženskom horu uzetom iz *Dečakovog čudesnog roga*“.⁴³⁴ Naivnost je smatrana vrlinom dela, a ona vrhunac dostiže u petom stavu – *Šta mi govore anđeli*.

Za razliku od prve dve simfonije, Maler je naslove stavova i čitave Treće simfonije osmislio pre muzike. Ipak naslovi i programske odrednice nikada nisu imali prednost u odnosu na samu muziku i Malerove ideje koje je muzika pratila. Zato su programske odrednice ove simfonije nekoliko puta revidirane i menjane. Teško je sumirati u potpunosti evoluciju programske sheme Treće simfonije upravo zbog velikog broja različitih verzija. De la Granž je načinio najdetaljniji popis ovih verzija iz kog se zaključuje da je Maler načinio ukupno osam izmena programskih odrednica tokom dve godine aktivnog komponovanja dela (od toga, šest izmena datira iz 1895, a dve iz 1896. godine). U procesu stvaranja, Maler je tri puta menjao naziv simfonije: najpre je naziv bio *Vesela nauka*, zatim *Srećan život*, *San letnje noći* –

⁴³² Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 18.

⁴³³ Isto.

⁴³⁴ Isto, 28.

napomenimo da je Maler vezano za ovaj naslov negirao bilo kakvu vezu sa Šekspirovim (William Shaekspire) delom, i na kraju naslov *Pan se budi, leto dolazi*, koji je istovremeno i naslov prvog stava simfonije. Finalni program, nakon završetka komponovanja, Maler je poslao u pismu svom prijatelju Maksu Maršalku 6. avgusta 1896. godine:⁴³⁵

prvi stav – *Pan se budi, leto dolazi*

drugi stav – *Šta mi govori cveće sa livada*

treći stav – *Šta mi govore životinje u šumi*

četvrti stav – *Šta mi govori čovek*

peti stav – *Šta mi govore anđeli*

šesti stav – *Šta mi govori ljubav*

Ovo simfonijsko delo od šest stavova, bilo je prvobitno zamišljeno kao delo od sedam stavova – u programskim beleškama broj stavova do konačne verzije varira između šest i sedam. Pisma *Nebeski život* iz zbirke *Dečakov čudesni rog* koja je iskorišćena u Četvrtoj simfoniji, prvobitno je zamišljena kao veliko finale Treće simfonije. Ovo finale nalazi se u svim skicama iz 1895. godine, a u poslednje dve programske beleške, iz 1896. godine, stav je izostavljen. Time što je za veliko finale izabrana pomenuta pesma *Nebeski život*⁴³⁶ ukazuje se na značaj koji je dečiji topos dobio u Trećoj simfoniji. Pomenuta pesma nije imala nikakvu ulogu u skicama sve do juna 1895. godine jer je Maler, pažljivo birao pesmu za svoje „dečije finale“.⁴³⁷ Već sam naslov planiranog finala *Šta mi dete govori* ukazuje na značaj dečijeg toposa u ovom delu. Napomenimo da, od šest programskih skica u kojima se pominje ovo finale, u prve tri naziv stava je *Šta mi dete govori*, zatim, u naredne dve skice Maler menja naslov u naslov pesme koju je citirao u stavu – *Nebeski život*, i u poslednjoj, šestoj programskoj skici vraća prvi naslov. „Prenošenje“ osmišljenog finala u narednu, Četvrtu simfoniju ima dva moguća objašnjenja. Stefan Hefling tvrdi da je Maler, kada je uvideo ogromne proporcije simfonijskog sveta Treće simfonije, odlučio da dečiju viziju raja, odnosno *Nebeski život*, ostavi za Četvrtu simfoniju.⁴³⁸ Treća simfonija se tako, završava stavom *Šta mi govori ljubav* koji je Maler isprva naslovio *Šta mi Bog govori*, a iz pisama koje je slao Ani fon Mildeburg saznajemo da je smatrao da „Bog

⁴³⁵ Prema: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 797.

⁴³⁶ O ovoj pesmi biće više reči u narednom poglavlju, koje je vezano za Četvrtu simfoniju.

⁴³⁷ Prema: Peter Franklin, „The Gestation of Mahler’s Third Symphony“, *Music & Letters*, Vol. 58, No. 4, 1977, 445.

⁴³⁸ Prema: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 12.

može biti shvaćen samo kao Ljubav“.⁴³⁹ Iz iste prepiske saznajemo da je Malerova „vera – vera deteta. Bog je Ljubav i Ljubav je Bog.“⁴⁴⁰ Ovo jasno ukazuje na to da je Maler decu i dečiju veru smatrao najčistijom i najiskrenijom. Upravo iz tog razloga, u simfoniji koju je posvetio slavi stvaranja života, prirode, koja počinje prirodom samom i napreduje do najviših formi – Boga, Maler decu (peti stav) postavlja odmah uz Boga (šesti stav), dok je čovek kao odraslo biće udaljeniji od najsvetije stvari – Ljubavi, odnosno Boga, i predstavljen po hijerarhiji ispod deteta, u četvrtom stavu. Iz istog razloga, u Četvrtoj simfoniji vizija raja data je upravo iz ugla deteta. Interesantno je da je engleski pesnik romantizma Vilijam Vordsvort (William Wordsworth) u svojoj pesmi *Duga* napisao da je „dete otac čoveka“. Ovo razmišljanje bilo je velika inspiracija mnogim umetnicima romantizma, a Sigmund Frojd ga je u svojoj teoriji psihoanalize detaljno razradio.

Drugo moguće objašnjenje vezano je za činjenicu da je u periodu rada na Trećoj simfoniji, Maler uporedo radio na skicama za Četvrtu. S obzirom na to da je ove dve simfonije i sam kompozitor smatrao drugim delom svoje tetralogije, odnosno njenim drugim parom, moguće je da je finale u kasnijim razmatranjima programskih skica tendenciozno ostavljeno za Četvrtu simfoniju, koja je i sama veliko finale čitave Malerove tetralogije.

Šta mi govore životinje u šumi – treći stav

Stav *Šta mi govore životinje u šumi*, odnosno *Scherzo* Treće simfonije, velikim delom je zasnovan na Malerovoj solo pesmi za glas i klavir iz *Dečakovog čudesnog roga – Smena u leto/Smena letnje straže (Ablösung im Sommer)* – stav je u obliku ronda (ABABA), a osnovna tema (A) je deo u kom Maler svoju solo pesmu daje u orkestarskoj verziji, bez vokalnog soliste. Ipak, deonica glasa ostaje vodeća melodijska linija, koja je u početku poverena drvenim duvačkim instrumentima (prvo pikolo flauti, zatim klarinetu, oboama itd.). Na samom početku stava, pre početka glavne melodijske linije (u 5. taktu), primetan je interval koji se uporno ponavlja u različitim instrumentima i varijantama: čista kvarta. Po nazivu stava, kao i po konceptu kompletne simfonije, jasno nam je da je u pitanju oglašavanje kukavice.

⁴³⁹ Isto, 14.

⁴⁴⁰ Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 14.

Primer br. 23: Gustav Maler, Treća simfonija, III stav, (tt. 1-7.):

Nº 3.

Comodo. Scherzando. Ohne Hast.

2. Picc(4. Fl.)

1. Ob.

1. Clarinetto in B.

2. Violine. geth.

Viola.

Stalno javljanje kukavice postaje jasnije kada razmotrimo solo pesmu na kojoj je Maler zasnovao glavnu temu stava. Pjesma govori o „smeni šumske straže u leto“, to jest, kukavica koja je ptica proleća, koja je vesnik leta i „čuvar“ šume, kada leto stigne – ustupa svoje mesto slavuju. Poslednju strofu pesme (od ukupno tri) napisao je sam kompozitor i kroz nju nam poručuje: „Iščekujemo gospođu Slavuj, koja živi u zelenoj dolini, i kada se zov kukavice bliži kraju, tada ona započinje svoju pesmu!“⁴⁴¹ Maler nas ovom pesmom, čiji tekst sadrži elemente humora, uvodi u uzbuđljiv svet šumskih životinja ali i podseća da svet prirode nije uvek idiličan i da krije određene opasnosti. Takođe, podseća nas i na cikličnost, odnosno smenu godišnjih doba, „čuvara“ prirode, života i smrti, drugim rečima, na prirodne zakone. Uostalom, pesma započinje stihom „Kukavica je pala u smrt“, koji Maler poslednjom strofom „ublažava“, vraćajući nas ponovo na kukavicu i činjenicu da se „njen pev bliži kraju“, aludirajući da će se „smene“ nastaviti i da kukavica kao simbol prirode, nikada ne može umreti. U svojoj studiji o Trećoj simfoniji, Piter Frenklin upozorava da solo pesma, koja obiluje humorom ali i groteskom, u

⁴⁴¹ „Wir warten auf Frau Nachtigall,
Die wohnt im grünen Hage,
Und wenn der Kuckuck zu Ende ist,
Dann fängt sie an zu schlagen!“

simfoniji ima „mekše“ značenje. Ona ovde ukazuje na zakone prirode, ali i na prijateljski nastrojene životinje, koje se ne bore za prevlast.⁴⁴² Izuzimajući tragičnost koja je bila „izmešana“ sa humorom, Maler je ovu pesmu načinio dodatno „dečijom“, a svet prirode prijateljskim, ukoliko se ne remeti njegov prirodni poredak. Šumsku idilu i stalno „kretanje“ njenih stanovnika Maler dočarava fragmentarnošću muzičkog toka, različitim motivima koji se smenjuju, nadovezujući se bez ikakve pauze, javljajući se i stovremeno u različitim orkestarskim grupama. Tu „živost“ šume i njenog sveta, Maler zapravo sam „prekida“, dva puta. Ti prekidi odnose se na još jedno mesto Malerovih simfonija čije značenje je često razmatrano. U pitanju je B deo ronda, melodija koja je poverena poštanskom rogu (dakle Maler ne traži zvuk sličan ovom instrumentu, već ga uvodi u orkestar kada god je to moguće), a koja je u literaturi poznatija kao „solo epizoda poštanskog roga“. Ove epizode javljaju se prvi put od partiturne oznake 14 do partiturne oznake 16, a drugi put od partiturne oznake 27 do partiturne oznake 30.

Osnovni razlog zbog kojeg su epizode poštanskog roga značajne stručnoj javnosti jeste to što su možda najočigledniji primer Malerove suspenzije i/ili zaustavljanja vremena. Ali zašto Maler to čini i koja je uloga epizoda poštanskog roga u stavu jesu pitanja koja nas interesuju. Ove epizode predstavljaju neku vrstu mirne „oaze“ stava i time čine potpuni kontrast osnovnoj temi. U trenucima njihovog javljanja, stvoren je utisak njihove „izmeštenosti“ iz celokupnog konteksta stava – kao da su prenete iz nekog drugog dela i kao da čine svet za sebe. Ova „drugost“ epizoda poštanskog roga jasna je u zvuku ali i u samom izgledu partiture. Maler pravu epizodu najvaljuje glasom ljudskog sveta – trubom koja tematski najavljuje melodiju poštanskog roga, a koja asocira na signalni poziv vojne muzike. Deonica trube obeležena je oznakom *verklingend – iščezavajući*. Početak epizode donosi značajne promene u muzički tok: pre svega deonicu novog instrumenta – poštanskog roga, potom se takt menja iz 2/4 u 6/8, harmonski tok koji je od početka stava promenljiv (i varira uglavnom između c-mola i Es-dura) dolazi do stabilnog F-dura, konstantno kretanje orkestarskih grupa prestaje i čujemo samo poštanski rog koji svira sentimentalnu melodiju dok ostali instrumenti (u početku samo violine i viole) prate melodiju uglavnom u dugim notnim vrednostima. Nakon dvadesetak taktova, kod partiturnog broja 15, pored pomenutih instrumenata pratnje uključuje se kompletan orkestar, sa izraženijom deonicom harfe, a javlja se i triangl – instrumenti koji su kod Malera najčešće povezani sa svetom detinjstva. Gotovo ista situacija se u muzičkom toku dešava i kod javljanja druge epizode

⁴⁴² Uporedi sa: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 61.

poštanskog roga, koja traje nešto kraće. Na početku prve epizode kada je reč o solo deonici, izvođaču koji svira poštanski rog Maler kao smernicu daje oznaku *Wie aus weiter Ferne – kao iz velike daljine*, a na početku druge ona je malo drugačija *in weiter Ferne – u velikoj daljini*. Maler je zapravo zahtevao da se druga pojava poštanskog roga, kada god je to moguće, zaista fizički „izmesti“ iz orkestra i da se svira iz daljine. Prostornom manipulacijom Maler postiže efekat potpune izdvojenosti epizode. Imajući u vidu *Scherzo* Druge simfonije, jasno je da Maler referira na svet sećanja. Da je u pitanju daleka prošlost, potencira stvaranjem jasne fizičke distance u drugoj epizodi poštanskog roga – to je muzika koju ne čujemo jasno i čiji zvuk je znatno tiši i „zamagljeniji“. Piter Rivers ove epizode naziva „svetom snova“. Takođe smatra da je Maler za ovu „nostalgičnu invokaciju prošlosti“ imao uzore u romantičarskim kompozicijama poput Šubertove solo pesme *Pošta* iz ciklusa *Zimsko putovanje*.⁴⁴³ Solo epizode poštanskog roga imaju i simbolično značenje – one su asocijacija na austro-nemačku tradiciju, odnosno poštanski rog je bio simbol tradicionalnog načina života posustalog pred modernizacijom krajem XIX veka.⁴⁴⁴ Evociranjem „nekadašnjeg načina života“, Maler nas uvodi u svet sećanja – verovatno na neka bolja i mirnija vremena, što podržava mirna i nostalgična durska melodija. Ovu melodiju prekida vojni poziv u trubama koji asocira na iznenadno sećanje na detinjstvo. Friz je došao do podatka da je solo poštanskog roga zaista inspirisan detinjstvom, tačnije Malerovim putovanjima poštanskom kočijom kod rođaka u Vlašim (Vlašim, grad u današnjoj Češkoj, a tada u istorijskoj pokrajini Bohemiji).⁴⁴⁵

Primer br. 24: Gustav Maler, Treća simfonija, III stav, početak prve epizode poštanskog roga (od partiturnog br. 14 – primer videti na narednoj strani)

⁴⁴³ Prema: Peter Revers, „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, nav. delo, 99.

⁴⁴⁴ Isto, 113.

⁴⁴⁵ Prema: isto, 114. De la Granž takođe navodi ovu informaciju, u: Prema: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 897.

13 *Etwas zurückhaltend.*

1. z. Fl. 4. Fl. nimmt Piccolo Piccolo

1. Ob. *p*

1. Cl. in B. *p*

1. Cl. in Es. *f*

1. Fag. *p*

2. Fag. *p*

Flügelhr. in B. *Etwas zurückhaltend.*

1. Trp. in F. *13* *etwas stärker als vorher* *verklingend* *ppp* (Wie aus)

Gr. Tr. *p* *Etwas zurückhaltend.*

Harfen univ. *13* *ppp*

1. Viol. geth. *Alle mit Dämpfer* *3 fach geth.* *immer mit Dämpfer*

2. Viol. *col legno* *ppp*

Viola *geth.* *col legno* *arco* *ppp*

Cb. *pp*

14 *Sehr gemächlich.*
(♩ etwas langsamer wie früher ♩ =)
frei vorgetragen. (Wie die Weise eines Posthorns.)

Flügelhr. in B. *weiter Ferne* *portamento*

1. Viol. *sempre ppp*

Viola *sempre ppp*

pppp

Posmatrajući simfonije koje su prethodile Trećoj, uvideli smo da Maler citira ili referira na narodnu pesmu/melodiju ili kada je u pitanju svet detinjstva ili kada je u pitanju sećanje. Mnogi su solo epizodu poštanskog roga trećeg stava povezivali sa narodnim pesmama. Ono što

se ispostavilo kao tačno jeste da su sve pomenute veze ove epizode sa bilo kojom narodnom pesmom izuzetno kratke ili zanemarljive. Maler je zapravo kreirao melodiju na osnovu muzičkog folklornog idioma, a ne na osnovu određene narodne pesme.⁴⁴⁶ Ipak, on jeste uneo jedan citat u solo epizodu poštanskog roga – u pitanju su trube koje, dva takta pred partiturni broj 17, iznenada prekidaju poštanski rog i sviraju poznatu melodiju korišćenu u austrougarskoj vojsci (*Abblasen*) koja je najčešće označavala jutarnje napuštanje kasarne. Topos vojne muzike koji se od Prve simfonije vezuje za Malerovo detinjstvo, ovde je samo potenciran evokacijom „narodne“ melodije koju donosi poštanski rog.

Ernst Deksi (Ernst Décsey), austrijski muzički kritičar i pisac, u kritici Treće simfonije napisao je da bi solo epizode poštanskog roga trebalo izvoditi u duhu poeme *Poštar kočijaš* Nikolausa Lenaua (Nikolaus Lenau). Maler je bio fasciniran kritikom i ubrzo je kontaktirao kritičara rečima: „To je upravo ono što sam imao na umu...mislio sam na istu poemu, istu atmosferu – kako ste znali?“⁴⁴⁷ Poema govori o pesnikovom putovanju poštanskom kočijom kroz predivnu prirodu u proleće. U kontekstu ovog stava nekoliko strofa naročito privlači pažnju. Prva se tiče storfe koja govori o deci koja leže i mirno spavaju u prirodi na mesečini.⁴⁴⁸ Nešto kasnije, pesnik govori o svom kočijašu – poštaru koji priča priču iz prošlosti o svom preminulom prijatelju koji mu je bio poput brata, zaustavlja se pored njegovog groba i svira, na poštanskom rogu, njegovu omiljenu melodiju.⁴⁴⁹ Lenau u poemi govori o sećanju poštara – kočijaša koje je potertano svirkom poštanskog roga, baš kao i u trećem stavu. Govori o šumi i prirodi i miru koji ona pruža. Iz konteksta prethodne dve simfonije, „decu koja mirno spavaju u prirodi“ i kočijaševo sećanje na „brata“ možemo povezati i sa Malerovim sećanjem na braću koja su sada spokojna.

Kritičar Maks Graf je nakon premijere Treće simfonije solo epizode poštanskog roga okarakterisao kao asocijaciju na prošlost: „Poštanski rog svira narodnu melodiju... pomalo smo

⁴⁴⁶ Prema: Timothy David Freeze, *Gustav Mahler's Third Symphony: Program, Reception, and Evocations of the Popular*, doktorska disertacija, The University of Michigan, 2010, 112.

⁴⁴⁷ Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 63.

⁴⁴⁸ „Leise nur das Lüftchen sprach,
Und es zog gelinder
Durch das stille Schlafgemach
All der Frühlingskinder.“

⁴⁴⁹ „Hier ich immer halten muß,
Dem dort unterm Rasen
Zum getreuen Brudergruß
Sein Leibleid zu blasen!“

dirnuti njom – ne melodijom, već sećanjima na zaljubljenost i proleće; sanjarenja u šumi i sentimentalne šetnje po selu.“⁴⁵⁰ Pastoralni topos se u ovom stavu ponovo „preklapa“ sa svetom sećanja, baš kao što je to bio slučaj u prvom stavu Prve simfonije. Timoti Friz u ovim epizodama vidi „kreiranje osećaja nostalgije“.⁴⁵¹ Tomas Piti epizode poštanskog roga razume kao Malerovu potragu za izgubljenim/prošlim vremenom i smatra da „epizode poštanskog roga ne pripadaju sadašnjosti već drugom vremenu: vremenu sećanja.“⁴⁵²

Maler svim pomenutim kompozitorskim postupcima stvara nostalgичnu asocijaciju na prošla vremena. Zvukom poštanskog roga i toposom prirode referira na spostveno detinjstvo, pa ipak, u skladu sa univerzalnom porukom koju Treća simfonija nosi, Maler kao da pokušava da kroz treći stav referira generalno na neka davna, bolja i mirnija vremena. To čini na sledeći način: umesto citata konkretne narodne melodije, on komponuje u duhu narodne pesme, sa druge strane, stvara asocijaciju na poštanski rog i poštanske kočije koje su pre razvoja železnice širom Evrope raznosile poštu – dakle reč je o referiranju na prošlost koja nije isključivo Malerova, već je mnogo univerzalnija.

Šta mi govore anđeli – peti stav

Peti stav simfonije napisan je za orkestar, solo kontraalt, hor dečaka i ženski hor. U najranijoj fazi komponovanja, Maler je razmatrao i uvođenje solo soprana ali je ovu ideju ubrzo ostavio za sobom.⁴⁵³ U prve dve programske skice stav nosi naslov *Šta mi govori kukavica* i bio je zamišljen kao *Scherzo* simfonije. Od treće do pete programske skice stav je preimenovan u *Šta mi govore jutarnja zvona*, a u sedmoj skici dobija naziv koji ima i u konačnoj verziji. Naziv stava asocira na nevina, božanska bića koja su po svojim karakteristikama veoma nalik deci. Skoro u svim hrišćanskim kulturama decu često nazivaju upravo – anđelima. Važno je napraviti razliku između anđeoskih figura i Svetaca koji su pominjani u tekstovima pesama koje Maler koristi. I jedni i drugi vezani su za raj i nebeska stvorenja. Međutim, anđeli su u svojoj suštini nebeska bića kojima je božanski status zagarantovan. Sveci, sa druge strane, moraju dostići ovaj nivo

⁴⁵⁰ Prema: Timothy David Freeze, nav. delo, 246.

⁴⁵¹ Isto, 137.

⁴⁵² Thomas Peattie, “In Search of Lost time: Memory and Mahler’s Broken Pastoral”, nav. delo, 194.

⁴⁵³ Prema: Susan M. Filler, „Mahler’s Third Symphony“, *Naturlaut*, Vol. II, No. 4, 2004, 3.

duhovnosti i to nakon što su iskusili ljudsko postojanje.⁴⁵⁴ Ova „definicija“ uklapa se u kontekst Treće simfonije u kojoj odrasli, čiji je duh „uprljan“, moraju da se pročiste do stanja dečijeg duha da bi bili sposobni da prime božansku ljubav. Očigledno je da su već sam naslov i njegovo značenje početne odrednice dečijeg sveta.

Prva skica orkestarske partiture stava datira iz 24. juna 1895. godine. Po informacijama koje potiču od Gvida Adlera, ovo je najverovatnije prvi skiciran i napisan stav Treće simfonije.⁴⁵⁵ Iako su osnovne muzičke skice vezane za simfoniju uvršćene u prvi stav – koji je poslednji napisan,⁴⁵⁶ današnji peti stav je prvi kompletno komponovan stav ove kompozicije. Ova činjenica ima istu težinu u smislu važnosti postojanja dečijeg sveta u simfoniji kao i podaci o prvobitnom „dečijem“ finalu dela. Kompozitor je, dok je još uvek postojalo pomenuto „dečije“ finale u skicama, razmatrao mogućnost da pesmu *Nebeski život* citira i na samom početku prvog stava, čime bi elementi dečijeg sveta otvarali i zatvarali delo; dete bi bilo početak kome se na kraju, na nebesima, svi vraćamo.

Sledeća važna odrednica dečijeg sveta je korišćenje dečijeg folklor – stav je zasnovan na dečijoj pesmi *Tri anđela su pevala* iz zbirke *Dečakov čudesni rog*. Ova drevna pesma potiče iz XIII veka a pronađena je i zapisana (mada pod drugim naslovom) oko 1605. godine. U stavu je ponegde korišćen i materijal pesme *Nebeski život* (između 58. i 90. takta) čime su Treća i Četvrta simfonija dodatno povezane. Ove dve pesme inače imaju sličan tematski materijal.⁴⁵⁷ Pesma *Tri anđela su pevala* govori o anđelima koji pevaju „slatku pesmu“ i koji „šire blistavu radost po nebesima.“ Oni pevaju od sreće jer je Sveti Petar oslobođen svih grehova i govore ženskom horu (koji peva o anđelima) kako se iskrenom molitvom svako može osloboditi grehova. Anđeli jedini pevaju ove stihove jer su bezgrešna bića – kao i deca na ovozemaljskom svetu. Iz tog razloga, anđeli su predstavljeni horom dečaka. Anđeli nalik deci imaju veze i sa nemačkom tradicijom radosnih božićnih pesma koje interpretiraju najčešće deca.⁴⁵⁸ Zanimljivo je tumačenje Petera Frenklina po kom je Maler u Trećoj simfoniji, velikim brojem muzičko-stilskih metafora načinio

⁴⁵⁴ Uporedi sa: Salvatore Calomino, „Mahler’s Saints: Medieval Devotional Figures and Their Transformation in Mahler’s Symphonies“, *Naturlaut*, Vol. V, No. 3, 2005, 8.

⁴⁵⁵ Prema: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 807.

⁴⁵⁶ Za prve skice Treće simfonije saznalo se nekoliko decenija nakon Malerove smrti jer ih je Maler zaboravio u Hamburgu kada se iz tog grada selio u Štajnbah (Steinbach), gde je iznova počeo skiciranje simfonije. Peter Franklin, „The Gestation of Mahler’s Third Symphony“, nav. delo, 440.

⁴⁵⁷ Povezanost pesama očigledna je zbog postojanja tematski i orkestraciono skoro identičnih odseka u petom stavu Treće i finalu Četvrte simfonije. Ovi odseci muzičkih tokova u celosti dati su u prilogu rada (**Prilog br. 7**).

⁴⁵⁸ Prema: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 70.

metaforu kompletnog čovekovog društva i njegovog sveta (svega sa čim čovek kao biće ima dodirnih tačaka). Takav svet, „u buržoaskoj kulturi imaginarno može postojati jedino zahvaljujući deci – zbog sve njene besramne nemoralnosti u samozadovoljnosti – zahvaljujući detetu koje, po Niče, dolazi da reprezentuje nevinost i oproštaj, sveto Da.“⁴⁵⁹ Grešni svet ljudi mogu „iskupiti“ deca.

Hor dečaka započinje stav pesmom jutarnjih zvona, radosnim pevanjem na slogove „bim-bam“. Orkestarski part koji se potom javlja, od trećeg takta, poveren je samo duvačkom korpusu koji svojim vazdušastim zvukom potcrtava „nebesku“ atmosferu stava (pogledati **Primer br. 25** na sledećoj strani).

Jutarnja zvona predstavljaju pobedu svetlosti nad tamom, ona su radost koja je prevagnula nad ponoćnim zvonima u Zaratustrinoj pesmi u prethodnom stavu simfonije. Ona „ozvučavaju“ Malerov duhovni optimizam.⁴⁶⁰ Dete je i na ovaj način predstavljeno kao biće iznad (odraslog) čoveka.

Orkestracija stava takođe referira na dečiji svet. Pored duvačkog i gudačkog korpusa, uključeni su i instrumenti kao što su zvona, glokenšpil i triangl – tipični instrumenti dečijeg instrumentarijuma. Zvuk „malih zvona“, koji proizvodi jedan od omiljenih dečijih instrumenata – glokenšpil, je konstantan, dok se triangl javlja sporadično i u svojim pojavama prevashodno ritmom, a često i visinom tona podržava deonicu dečačkog hora. Ovu ulogu pratnje dečačkog hora imaju i zvona.

⁴⁵⁹ Uporedi sa: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 50.

⁴⁶⁰ Uporedi sa: Philip Barford, *Mahler Symphonies and Songs*, London, Cox & Wyman Ltd, Reading and Fakenham, 1970, 33.

Primer br. 25: Gustav Maler, Treća simfonija, V stav – *Šta mi govore anđeli*, početak stava, (tt. 1-6)

Lustig im Tempo und keck im Ausdruck.

4 abgestimmte Glocken
in der Tonhöhe von *(nicht eine Oktave höher!)*

Knabenchor
Der Ton ist dem Klang einer Glocke nachzuahmen, der Vocal kurz anzuschlagen und der Ton durch den Consonanten *M* summend auszubalten.

1. 2. Flöte
3. 4.

1. 2. Oboe
3. 4.

1. Clarinette in B.
für diesen Satz übernimmt die 2. Es-Clar. die 3. B-Clarinette)
2. 3.

Clarinette in Es.
(womöglich mehrfach besetzt)

Bassclarinette in B.

3 Fagotte

1.2.3. Horn in F.

Glockenspiel.
(klingt eine Oktave höher)

Zwei Harfen.

Frauenchor
hohe Stimmen
mittlere
tiefe

keck
f
Es

U ovoj strofičnoj pesmi, čiji je osnovni tonaliteta F-dur, u njenom središnjem delu, zanimljiva je pojava solo kontraalta u molskom tonaliteta. Tonalitet d-mol koji se ovde javlja zapravo je tonaliteta prethodnog stava – stava u kom je Maler uveo dimenziju čoveka u univerzum. Alt solo se javlja u 38. taktu i ta deonica traje do takta 64. Pojava alta koji peva na tekst: „Zar ne treba da plačem, ti darežljivi Bože? Prekršila sam desetu zapovest, lutam i plačem gorko, oh dođi i smiluj mi se!“ označava ženu koja se moli za iskupljenje svojih grehova i koja

je zapravo simbol svih ljudi – grešnika. Zanimljivo je da nastup solo alta u kom se pominje Sveti Petar, podseća na nastup solo soprana u finalu Četvrte simfonije takođe u delu u kom se pominje ovaj svetac. Hor dečaka, za vreme nastupa solo alta, ne modulira u d-mol. Anđeli, kao „čista“ bića pevaju u intervalu čiste kvinte, ponovo na slogove bim-bam. Izostankom terce kojom bi deonica dečačkog hora bila označena durskim ili molskim tonalitetom, iskazana je neutralnost njihovog stava kao posrednika između ljudi i Svevišnjeg. Maler ovim nudi mogućnost iskupljenja, ponovo dozivajući Ničeovu nasmejanu decu, anđele koji su rasterali tminu Zaratustre. Zahvaljujući anđelima Zaratustra je doveden na put da postane i sam „dete – onaj probuđeni“ koji je u stanju da voli čovečanstvo. Ta ljubav predstavljena je u finalu Treće simfonije.⁴⁶¹

Piter Frenklin je sumirao svoje viđenje petog stava tako da njegovo opis, kao i sama muzika, odražava heteroglosiju različitih glasova koje čujemo: „peti stav je opšta proslava – muzička zabava na koju su svi pozvani, od hora lokalne crkve do seoske bande.“⁴⁶² Frenklin smatra i da nas Maler na osnovu „činjenice da je ovo *Vunderhorn* pesma, naivna pesma zvona i anđela, podseća da smo u snu.“⁴⁶³ Navedimo i Malerovu izjavu povodom Treće simfonije u kojoj i sam govori o snu: „Moja simfonija će biti nešto što svet nikada ranije nije čuo! U njoj priroda sama dobija glas i govori tajne tako duboke koje inače bivaju osvetljene samo u snovima!“⁴⁶⁴ Podsetimo i da je jedan od, kasnije odbačenih, naslova Treće simfonije bio i *San letnje noći*, a u drevnoj legendi o Panu on je predstavljen kao bog koji nadahnjuje snove.⁴⁶⁵ Kompozitor nas dakle i samom atmosferom sna o kojoj Frenklin govori, a što je naročito važno – naivnom, dečijom atmosferom, uvodi u dečiji svet. U dečiji svet raja koji će detaljno „razraditi“ u svom sledećem simfonijskom delu.

Kao posebno zanimljiva veza Treće simfonije sa svetom detinjstva, čini se ilustracija koju je svetski poznat i priznat ilustrator i pisac dečijih knjiga Moris Sendak (Maurice Sendak) uradio za izdanje Malerove Treće simfonije. Ploča je izašla u Americi, 1976. godine, u izdanju

⁴⁶¹ Uporedi sa: Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, nav. delo, 70.

⁴⁶² Carl Niekerk, „Mahler Contra Wagner: The Philosophical Legacy of Romanticism in Gustav Mahler's Third and Fourth Symphonies“, u: *The German Quarterly*, Vol. 77, No. 2, 2004, 197.

⁴⁶³ Carl Niekerk, nav. delo, 70.

⁴⁶⁴ Thomas Peattie, „In Search of Lost time: Memory and Mahler's Broken Pastoral“, nav. delo, 185.

⁴⁶⁵ William J., McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Yale University Press, 1974, 136.

RCA Records-a a u izvođenju Simfonijskog orkestra Čikaga. Izdavačka kuća kao da je prepoznala „dečiji“ potencijal Malerovog dela na pravi način. Sendak je uradio izuzetno zanimljivu ilustraciju, posebno posmatrano iz ugla analize trećeg i petog stava u ovoj studiji. Na crtežu je predstavljena šuma noću, obasjana mesečinom (aludiranje na četvrti stav i citat Zaratustrine *Ponoćne pesme*); drvena kućica u šumi – baš poput Malerove poslednje kompozitorske kućice koja je bila od drveta; u osvetljenoj kućici jasno uočavamo Malerovu siluetu, dok se iza njega nazire velika, orkestarska partitura; vrata na kućici su otvorena i Maler pruža ruku ka anđelu koji mu donosi darove (cveće); oko kućice stoje razne životinje od kojih divlja svinja, u vojnoj uniformi, svira poštanski rog. „Dečija priroda Malerove treće simfonije, posebno unutrašnjih stavova, koji su puni fantastičnih prizora poput anđela, noćnih životinja, cveća i kukavica, bila je savršen „podijum“ za Sendaka.“⁴⁶⁶

Slika br. 6: Moris Sendak – ilustracija za omot ploče Malerove Treće simfonije, 1976. godine



⁴⁶⁶ Teng-Leong Chew, „What the Night Tells Me...“, *Naturlaut*; Vol. 2, No. 3, 2003, 3.

V.4 DEČIJI GLASOVI ČETVRTE SIMFONIJE

Malerova najradosnija i najbezbržijska kompozicija predstavlja logičan nastavak Treće simfonije, njeno (prvobitno) veliko finale. Ona predstavlja i veliko finale Malerove tetralogije – „klasičan“ završni, četvrti stav. Simfonija je dugo doživljavana kao, napokon, Malerovo delo u duhu nemačke simfonijske tradicije. Četiri formalno standardna simfonijska stava (sonatni oblik, složena trodelna pesma, varijacije, rondo), ne malerovskih, već standardnih dimenzija simfonije XIX veka i tradicionalnije orkestracije, predstavljala su nestandardno Malerovo simfonijsko delo (Četvrta traje skoro upola kraće od Treće simfonije). Maler je anticipirao kamernu koncepciju simfonijske teksture, koja je primetna kroz čitavu simfoniju, a naročito u drugom stavu. Iako od publike najbrže prihvaćena kompozitorova simfonija, kritičari su, većinom, uvideli Malerovu veliku promenu u kompozitorskoj praksi. Kritike simfonije uglavnom nisu doticale suštinu dela niti Malerovu nameru. Svi su očekivali još jednu titansku simfoniju, poput Druge i Treće, međutim, čuli su „apolonijsko, ne dionizijsko delo“.⁴⁶⁷ Četvrtu su ili hvalili kao delo u kom se Maler konačno vratio na „pravi put“ ili su je osuđivali kao banalnu. Ova simfonija postala je njegovo najpogrešnije tumačeno i najosuđivanije delo.⁴⁶⁸ Poznajući kompozitorov raniji rad, Četvrtu simfoniju mnogi su smatrali „ruganjem“ simfonijskoj tradiciji. Kritičar minhenskog *Opšteg lista (Allgemeine Zeitung)* 26. novembra 1901. godine, vezano za premijeru simfonije u ovom gradu dan ranije, piše „da su kao publika bili žrtve skandalozne šale“.⁴⁶⁹ Banalnost je bila omiljena reč u tekstovima Malerovih ranih kritičara i korišćena je kao termin za njegovu „bezumnu pogrdu“ tradicije ovim delom.⁴⁷⁰ Tek nakon njegove smrti, a naročito u periodu između dva svetska rata, delo je postiglo uspeh i postalo jedno od njegovih najizvođenijih ostvarenja. U Malerovom opusu ne postoji ništa slično Četvrtoj simfoniji. Ona nije bila „izlet“ u klasicizam kao omaž Hajdnu i Mocartu (pre bismo je mogli posmatrati kao delo koje najavljuje neoklasicizam), niti još jedno Malerovo „ruganje“ tradiciji. Pravilno razumevanje ovog dela dugujemo najpre Teodoru Adornu koji je pojam banalnosti koji su kritičari vezali za kompozitora, shvatio i objasnio na sasvim različit način. To je učinio time što je ukazao na

⁴⁶⁷ Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 16.

⁴⁶⁸ Uporedi sa: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 813.

⁴⁶⁹ Uporedi sa: Donald Mitchell, „Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 199.

⁴⁷⁰ Prema: isto, 189.

„predstave detinjstva kao odlučujući izvor za Četvrtu simfoniju“.⁴⁷¹ Tako je stanje nevinosti, bezazlenosti i čednosti ono što je suština ovog dela, koja je praćena i muzičkim sredstvima. Četvrta simfonija, u svojoj celosti, ima „dečiji“ karakter. Maler je iskoristio sva muzička i kompozitorska sredstva da prikaže jednu mnogo jednostavniju i jasniju viziju života – iz ugla deteta, kao i da nas asocira na bezbrižniju prošlost. Deca su upravo zbog svoje vere i naivnosti veoma ranjiva. Kroz čitavo delo postoje muzički elementi koji ili suptilno prete ili jasno ugrožavaju svet detinjstva i prijatnog sećanja na prošlost. Videćemo da, kao i uvek kod Malera, prvi utisak može da nas zavara. Maler u simfoniji čini očigledno povratak na sopstveno detinjstvo – seća se, ali daje i jednu univerzalniju sliku sveta detinjstva u kom prete različite opasnosti od surovosti života koju deca po svojoj prirodi ne mogu da razumeju. On se zapravo kroz delo, kao i deca tokom detinjstva, bori da sačuva bezbrižnost i naivnost.

Geneza dela

Simfonija u G-duru nastajala je tokom 1899. i 1900. godine. Međutim, evolucija Četvrte, započela je mnogo ranije – prve ideje nastale su već 1895, četiri godine pre početka intenzivnog rada na simfoniji. Originalni plan simfonije sastojao se iz šest stavova,⁴⁷² i nastao je otprilike u isto vreme kada i prvi planovi za Treću simfoniju. On je uključivao tri pesme iz *Dečakovog čudesnog roga* umesto jedne, a simfonija je nazvana Simfonija br. 4 (*Humoreska /Humoreske/*):

prvi stav – *Svet kao večita sadašnjost*

drugi stav – Zemaljski život

treći stav – *Adagio*

četvrti stav – Jutarnja zvona

peti stav – *Svet bez gravitacije – Scherzo*

šesti stav – Nebeski život⁴⁷³

⁴⁷¹ Prema: Donald Mitchell, „Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 188.

⁴⁷² „Preživeli“ skice za Četvrtu simfoniju uglavnom su u privatnim kolekcijama i do njih se teško dolazi. Generalni problem sa skicama Malerovih dela je taj što se nalaze na raznim stranama Evrope i sveta, shodno njegovim čestim promenama mesta boravišta. Pripremne skice za Četvrtu simfoniju su poseban problem jer je lično Maler uništio neke od njih kada je delo bilo završeno, a neke od njih su i izgubljene. Natali Bauer – Lešner u svojim sećanjima piše o planskoj knjižici vezanoj za ovu simfoniju koja nikada nije pronađena. Prema: James L. Zychowicz, *Mahler’s Fourth Symphony*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 10.

⁴⁷³ Podvučeni nazivi stavova označavaju tri prvobitno zamišljene pesme iz *Dečakovog čudesnog roga*. Nazivi pesama su postali i nazivi tih stavova.

Veza sa zbirkom *Dečakov čudesni rog* nije ostavljena samo inkorporiranjem njenih pesama u simfoniju, već je i naziv simfonije koji oslikava njenu veselost – *Humoreska*, identičan nazivu Malerove druge zbirke pesama vezane za pomenutu knjigu. Kako je zbirka izdata 1899. godine, dok je simfonija još uvek nastajala, dolazi se do zaključka da je prvobitni naslov simfonije postao naslov zbirke. Iz prve programske skice simfonije vidi se i još jedna, malo poznata veza između Treće i Četvrte simfonije. Stav *Jutarnja zvona* postoji i u skicama za Treću simfoniju, iz leta 1895. godine, pa pretpostavljamo da ga je Maler ubrzo nakon načinjenih skica za Četvrtu preneo u Treću simfoniju.

Još značajnije je šta se događalo sa pesmom *Nebeski život*. Prvobitno je planirana kao finale Treće simfonije, ali u prvim skicama Četvrte, ona se nalazi takođe na mestu finalnog stava. Objašnjenje je logično ukoliko se ponovo usredsredimo na sve programske skice Treće simfonije. Tada postajemo sigurni u navedenu tezu da je prvi plan Četvrte simfonije odbačen u leto 1895. godine, jer se *Nebeski život* u skicama Treće simfonije nalazi od poznog leta, tačnije 17. avgusta 1895. godine (do naredne 1896. godine).⁴⁷⁴ Pesa *Nebeski život* je u skicama za Treću simfoniju bila inkorporirana u stav pod nazivom *Šta mi dete govori* što automatski pesmu vezuje za dečiji topos, a njenu kasniju primenu u Četvrtoj simfoniji za dočaravanje dečijeg sveta (napomenimo da konačna verzija Četvrte simfonije nema, kao Treća, naslove stavova koji bi nam odmah ukazivali na određeni topos koji je u njima prisutan). To nam govori da kompozitor nije preneo samo veliko finale Treće simfonije u Četvrtu, već su i pojedini planirani stavovi Četvrte simfonije u određenom momentu bili preneti u Treću. Iz ovoga se vidi koliko je povezan bio Malerov rad na ova dva dela, što međusobnoj povezanosti ovih simfonija daje još jednu dimenziju. Obraćanjem pažnje na naslove stavova Četvrte simfonije iz prvog plana, primećuje se koliko su oni kompatibilni naslovima stavova Treće simfonije. Čini se da su prvobitni planovi obe kompozicije proistekli iz istih filozofskih načela i da su obe kompozicije trebalo da predstavljaju ono što danas predstavlja samo Treća simfonija – univerzum. A onda je Maler prvi plan Četvrte simfonije brzo odbacio i odlučio se za koncepciju čiji rezultat jesu postojeće simfonije.

Simfonija od četiri stava koji nemaju naslove (a Maler je priznao da je „smišljao najlepše naslove za svaki stav, u maniru Treće simfonije“),⁴⁷⁵ jednostavnog naziva Četvrta simfonija,

⁴⁷⁴ Prema: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 811.

⁴⁷⁵ Isto, 813.

završena je početkom avgusta 1900. godine, a iste godine je i štampana. Međutim, Maler je otkrio nekoliko nepravilnosti u prvim štampanim partiturama, što mu je omogućilo da do narednog štampanja 1901. godine doradi orkestraciju finala – ključnog stava simfonije. Ova simfonija je, napomenimo, revidirana više od ostalih Malerovih simfonija. Za svako naredno izdanje za života, Maler je činio određene izmene – 1906. godine, zatim 1910, a finalnu verziju je načinio malo pred smrt, 1911. godine, koja je otkrivena tek 1929. od strane Ervina Štajna (Erwin Stein) a štampana tek 1963. godine.⁴⁷⁶

Iako se do vremena završetka Četvrte simfonije Maler suprotstavljao programskim „vodičima“ i od 1900. godine rešio da ih više ne primenjuje u svojim delima, ideja takvog programa, koji je putokaz kroz delo, bila je fundamentalna za koncepte i stvaranje ranih simfonija. Pa ipak, poslednji slučaj programskih „putokaza“ desio se sa Četvrtom simfonijom.

Finale Četvrte simfonije, zasnovano na pesmi *Nebeski život*, najvažniji je stav ovog dela. Kako tvrdi Donald Mičel, ono je „uvuklo“ u sebe ostala tri stava. Najinteresantnije kod ove simfonije je to što se od te finalne programske tačke, *retrospektivno* osvetljava ostatak simfonije što je i bila Malerova zamisao i velika novina u njegovom načinu komponovanja. Zato je poslednji stav ujedno i prvi komponovan stav dela. Po Adornovim rečima, finale je programski „progutalo“ ostatak ove „bajkovite“ simfonije.⁴⁷⁷ Dok ne stignemo do pesme *Nebeski život*, susrešćemo se sa tri instrumentalna stava u takozvanim, „apsolutnim formama“⁴⁷⁸ – sonatnom obliku, obliku složene trodelne pesme, varijacijama. Finale je u formi ronda koji u svakom smislu (tematskom, formalnom, tonalnom) upotpunjuje prethodne stavove i ima sve karakteristike koje su očekivane od finala simfonije XIX veka (razjašnjava i opravdava dotadašnji muzički tok, vezuje ga i sve sjedinjuje u kompaktnu muzičku celinu). Mičel izvodi zaključak koji je primenljiv na sve simfonije u kojima su korišćene pesme iz *Dečakovog čudesnog roga*: „Ugrađivanje *Vunderhorn* pesama u simfonije bilo je pripovedački način ubacivanja izvora informacija za hipotetičko putnikovo traženje prosvetljenja“.⁴⁷⁹

Kritičari su najviše reči imali upravo po pitanju programa. Kritičar *Minhenskih novina* (*Münchener Zeitung*) Karl Potgajser (Karl Potgeisser) zapisao je da je „ova simfonija neprihvatljiva bez programa“; njegov kolega iz *Novog muzičkog lista* (*Neue Musikalische*

⁴⁷⁶ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 813.

⁴⁷⁷ Donald Mitchell, „Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 194.

⁴⁷⁸ Donald Mičel koristi ovu odrednicu za stavove Četvrte simfonije.

⁴⁷⁹ Donald Mitchell, „Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 198.

Presse) zaključio je da „Maler naprosto zbija šale sa svojom publikom.“⁴⁸⁰ Maler je lično doprineo „programskim“ osudama svoje simfonije. Logično je da su i kritika i publika bile zbunjene – godinu dana pre premijere Maler je deklarativno odbacio programske odrednice za svoja buduća dela, ali je Četvrta simfonija komponovana po istom principu kao i prethodne. Programsku važnost finala i način na koji je „program“ postavljen u delo ni kritičari ni publika nisu razumeli – bilo je neshvatljivo da program biva otkriven tek kada ga finale razotkrije svojom pesmom. Kao i uvek, zabeležen je i jedan izuzetak među kritikama. Nakon premijere simfonije u Beču, januara 1902. godine, gde je simfonija primljena podjednako loše kao u Minhenu, kritičar Maks Graf napisao je nešto drugačiju kritiku od ostalih. On je primetio nešto što je svima promaklo, a to je da „ova simfonija mora biti čitana od kraja ka početku, kao jevrejska Biblija“.⁴⁸¹ I sam Jevrejin, Graf je kao i mnogi simfoniju shvatio kao „šalu“, ali za razliku od njegovih kolega, kao „dobru jevrejsku šalu“.⁴⁸² Ovo nas upućuje na zaključak da je Maler, veoma moguće, imao na umu pomenutu jevrejsku praksu dok je pisao ovo delo. Iako pesma *Nebeski život* govori o rajju i hrišćanskim svecima, ova vizija raja data je iz perspektive deteta, a Malerova dečija perspektiva vere dolazi iz judaizma.

Maler u pismu Natali Bauer – Lešner, 1901. godine objašnjava veselost ovog dela „kao da dolazi iz druge sfere, tako da je zastrašujuća za ljude: samo dete može da je razume i objasni, i dete je zaista i objašnjava na kraju“.⁴⁸³ „U poslednjem stavu dete – koje, iako još u stanju embriona, svejedno već pripada ovom višem svetu – objašnjava šta sve to zapravo znači“.⁴⁸⁴ Kompozitor je nedvosmisleno govorio o Četvrtoj simfoniji kao o delu koje ne samo da sadrži idiome dečijeg sveta i sećanja na detinjstvo, nego mu u celosti pripada. Njegove reči potvrđuju da je finale ključan, rezrešujući stav, bez kojeg prethodna tri stava ponaosob, ne bi imala neki viši smisao. „Sada se (Maler) osetio tako visoko, kao u snu, i više nije bilo nikakvog tla pod njegovim nogama. Ovo lebdeće stanje predstavljeno je u Četvrtoj. Idila Četvrtre nosi san o rajju, nestvarnost i misterioznost koje su prekrivene svečanošću koja je manifestovana u Trećoj simfoniji. U Četvrtoj on (Maler) nas i sebe uverava u sigurnost sna o nebeskom životu“.⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Donald Mitchell, „Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 200.

⁴⁸¹ Isto.

⁴⁸² Isto.

⁴⁸³ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 813.

⁴⁸⁴ Donald Mitchell, „Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 200.

⁴⁸⁵ Bruno Walter, nav. delo, 121.

Bezbrizno detinjstvo (?) – prvi stav

Prvi stav je najbolji Malerov primer „povratka“ na *bidermajer* melodije.⁴⁸⁶ Teme su pevljive, „starinske“ – kao da su preuzete iz prošlosti. Maler je dve teme ovog stava nazvao „božanski veselom (prvu) i ponorno melanholičnom (drugu)“.⁴⁸⁷ Zbog tema koje nalikuju klasicizmu kao i sonatnog oblika stava, Teodor Adorno je pisanje o ovom stavu započeo aludirajući upravo na Malerovu težnju ka rekonstrukciji prošlosti: „Nekada davno postojala je sonata...“.⁴⁸⁸ Ovo je jedan od njegovih najkraćih uvodnih stavova, i iako u sonatnom obliku, jedan od najkompleksnijih u smislu motivske mreže kojom je izatkan. Mnogobrojne motivske grupe se pojavljuju i međusobno kombinuju na različite načine. Po rečima Ervina Štajna „Maler je ponekad, mešao motive kao mnoštvo karata i načinio da to mešanje rezultira novim melodijama“.⁴⁸⁹ Samo uvod u stav sadrži tri značajne motivske grupe, zatim stav ima tri osnovne teme a svaka od njih se sastoji iz tri dela. Razvojni deo sonatnog oblika je izuzetno evolutivnog karaktera. Maler je lično bio najzadovoljniji bogatstvom prve teme, koja je bez obzira na svoju „starinsku jednostavnost kasnije proizvela šest, sedam daljih tema koje je kompozitor na klaviru često svirao.“⁴⁹⁰ Razmatrajući formalnu shemu stava nameće se značaj broja tri. Uvod od tri motivske grupe, tri teme iz tri dela i u ekspoziciji i u reprizi, razvojni deo od tri odseka, ukazuju na Sveto Trojstvo, odnosno, prvi stav nas uvodi u hrišćanski nebeski, rajski svet Četvrte simfonije. Iz prethodno navedenog, zaključuje se da u formalnoj organizaciji ovog stava, naročito u njegovom razvojnom delu, nema mnogo jednostavnosti i naivnosti koje su odrednice dečijeg sveta. Tome u prilog posebno ide činjenica da je Maler u ovom stavu po prvi put razvio „hiperaktivni motivski kontrapunkt“,⁴⁹¹ koji će od ove simfonije nadalje postati njegov tipičan kompozitorski postupak nazvan „novim polifonim orkestarskim stilom“.⁴⁹² Intenzivna polifonija zajedno sa veoma kompleksnom formalnom shemom donekle ometa Adornov utvrđeni svet detinjstva ovog stava. Maler nam zapravo poručuje da povratak u stanje dečije bezazlenosti nije

⁴⁸⁶ Raymond Monelle, nav. delo, 181.

⁴⁸⁷ Michael Kennedy, nav. delo, 176.

⁴⁸⁸ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 96.

⁴⁸⁹ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, Vol. I, nav. delo, 815.

⁴⁹⁰ Isto, 816.

⁴⁹¹ Malerova preokupacija kontrapunktskim radom, koja će postajati sve snažnija a započinje u Četvrtoj simfoniji, nesporno je stimulirana njegovim probuđenim entuzijazmom za Bahovo (Johann Christian Bach) stvaralaštvo. Uporedi sa: Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, nav. delo, 59.

⁴⁹² Donald Mitchell, „Swallowing The Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 205.

ni brz ni lak. Uzdizanje do deteta u petom stavu Treće simfonije, bio je cilj koji u Četvrtoj simfoniji mora da se održi. Na tom putu postoje brojni ometajući faktori predstavljeni složenošću formalne sheme i kompozicionih postupaka. Jednostavnost anđeoskog/dečijeg sveta ometena je osobenostima zemaljskog, komplikovanog sveta – sveta odraslih. Konflikt između ova dva osnovna stanja ljudskog postojanja predstavljena su upravo tenzijom koju polifonija sobom nosi. Konstatacija Donalda Mičela, u vezi sa formalnim odlikama prvog stava može se primeniti i na njegov značenjski nivo: „Prvi stav nam govori da ne može biti potpunog povratka na jednostavnost prošlosti, ni na kom nivou.“⁴⁹³

Razvojni deo prvog stava je formalno i zvučno možda, najnestabilniji deo čitave simfonije. Ometajući faktori o kojima je bilo reči ovde su najjači i u određenim trenucima potiru dečiji svet u kojem se nalaze. Međutim, kroz razvojni deo često je ponavljanje motiva koji se sastoji iz tri uzastopna, ista tona ili akorda, istog trajanja (tonovi, odnosno akordi, kao i njihovo trajanje se menjaju od pojave do pojave). Ponavljanje ovakvih motiva veoma je karakteristično za pesmu *Nebeski život*, odnosno finale. Povezivanje sa finalom u razvojnom delu Prvog stava uspostavlja ravnotežu i jača dečiji svet koji je ovde uzdrman.

Primer br. 26 i 27: Gustav Maler, Četvrta simfonija, I stav, razvojni deo, *Bedächtig, Nicht elein*, ponavljanje tona (t. 148) i akorda (tt. 201-202)

⁴⁹³ Donald Mitchell, „Swallowing The Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 204.

Primeri br. 28 i 29: Gustav Maler, Četvrta simfonija, IV stav, *Ser behaglich*, ponavljanje tona (tt. 1-2) i ponavljanje tona i akorada (tt.164-167)

1.
Clarinetto in B.
2.

15

1. Fl.
Englh.
1. 2. Cl.
in A.
Hfe.
Singst.
1.
Vl.
2.
Vla.
Vlc.
Cb.

15

Die eng - lischen Stimmen er - mun - tern die Sin - nen, er - mun - tern die Sin - nen!

15

U stavu svakako postoje odrednice dečijeg sveta koje nisu ili naizgled nisu ometane. Jedna od njih je orkestracija u kojoj je primetna redukcija orkestarskih „snaga“. Orkestar je sveden, a limeni duvački instrumenti osim horne nisu prisutni. Uloga drvenih duvačkih instrumenata je značajna i doprinosi stvaranju „vazdušaste“, nebeske atmosfere. Brojčano manji

sastav orkestra upućuje na primetno kamerniji zvuk koji je primereniji dečijem svetu od dotadašnje Malerove orkestracione prakse. Ovakav zvuk je zapravo prisutan u celoj simfoniji. Od ovog dela, kompozitor će sve češće težiti kamernom tonu u svojim delima, koji je u celokupnom Malerovom stvaralaštvu najprisutniji u kompoziciji sa veoma izraženim dečijim toposom *Pesme mrtvoj deci*. Kao i u petom stavu Treće simfonije, i ovde su izraženi instrumenti koji se vezuju za dečiji instrumentarijum – triangel, zvončići/kampaneli, činele/tasovi, harfa.⁴⁹⁴ Pojedini vešti kompozicioni i orkestracioni postupci u sadejstvu, načinili su stav još zanimljivijim i još više „dečijim“. Na samom početku, u prva tri takta, javlja se motiv koji postaje karakterističan za ceo stav: deonice prve i druge flaute zajedno sa zvončićima stvaraju nežan zvuk zveckanja (koji je na primer, čest u božićnim pesmama), a deonice treće i četvrte flaute i klarineta „u svojoj jasnoj, smirenoj jednostavnosti bliske su zvuku muzičke kutije“⁴⁹⁵ (videti **Primer br. 30** na sledećoj strani).

Ipak, sam početak od svega tri takta koji prethodi početku prve teme dat je u brzem tempu od same teme, potpuno drugačijeg karaktera i ne možemo a da se ne zapitamo odakle tolika suprotnost već na samom početku. Možemo ovo tumačiti kao kratku i jasnu „najavu“ da nije u pitanju realnost, već dečiji svet snova. Ipak, snovi ne isključuju noćne more, baš kao što bajke ne isključuju potencijalne opasnosti po glavne junake. Rejmond Knap daje zanimljivo tumačenje ovog početka: „zvončići imaju potencijalno efekat otuđenosti, zato što pripadaju i zimskoj idili i sećanju, a kombinovanjem ove dve reference dobija se ton nostalgije sa uznemirujućim, potencijalno jezivim podtonom.“⁴⁹⁶ Knap je zvončiće i početne motive u flautama zapravo objasnio kao zvuk bega iz realnosti (sveta odraslih) koji je sa namerom tako efektan, intenzivan i „dečiji“ – ne bi li što pre prekinuo trenutno stanje. Adorno je zvuk zvončića na početku simfonije video kao poruku slušaocima da „ništa od onoga što ćete čuti nije istinito“ i da se radi o bajci.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Na nemačkom *schellen* – označava različite instrumente sa većim brojem manjih zvona ili zvončića koji proizvode zvuk zveckanja.

⁴⁹⁵ Donald Mitchell, „Swallowing The Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 207.

⁴⁹⁶ Raymond Knapp, „Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony“, *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 3, 1999, 235.

⁴⁹⁷ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 56.

Primer br. 30: Gustav Maler, Četvrta simfonija, I stav, početak (tt. 1-3)

Bedächtig. Nicht eilen.
Vorschläge sehr kurz.

1. 2. Flöte. *p staccato* *dim.* *pp*

3. 4. Flöte. *f* *sf* *ff* *dim.* *p*

1. 2. 3. Oboe.

1. 2. Clarinette in A. *zu 2* *p* *dim.* *poco rit*

3. Clarinette in A.

1. 2. 3. Fagott.

1. 2. Horn in F. **Bedächtig. Nicht eilen.**

3. 4. Horn in F.

1. 2. 3. Trompete in F.

Pauke.

Schelle. *pp*

Knapovo tumačenje je vidljivo u samoj partituri: zvončići s početka simfonije javljaju se nepripremljeno, iznenada nakon završetka druge teme koju je Maler nazvao „ponorno melanholičnom“. Na tom mestu (pet taktova nakon partiturnog broja 5), Maler kao da je želeo da pobegne od sveprožimajuće nostalgije pomoću lepih uspomena iz detinjstva. Na kratko, čini nam se da je u tome uspeo da bi se kod partiturnog broja 7, ritam usporio a melodija vratila na nostalgični i pastoralni topos.

Najjasniji primer direktnog „suprotstavljanja“ glasova detinjstva i njemu pretećih glasova, odnosno polifoniju njihovih uporedo razvijanih muzičkih linija, zapažamo od

partiturnog broja 8, gde se motiv zvončića s početka simfonije javlja ponovo a sa njim i „preteća“ deonica violine. Ova deonica je u *f* dinamici, uz *crescendo* i *decrescendo*, harmonski plan je znatno nestabilniji, a glasna je taman onoliko koliko je potrebno da nadvlada početnu temu simfonije. Ovaj sukob potencira se u daljem muzičkom toku u kojem violina izvodi visoke tonove dugih notnih vrednosti koji zvuče poput krika. Ovom deonicom Maler priprema drugi stav i violinu kao vodeći instrument u njemu a, takođe, priprema i značenje koje sobom nosi deonica ovog instrumenta. Knap izvodi zanimljiv zaključak koji se tiče takta 101, a koji prethodi početku partiturnog broja 8. On ovaj takt tumači kao nagoveštaj uspavanke zbog karakteristika muzičkog toka, naročito deonice violončela koja asocira na pokrete ljuljanja, *pp* a zatim i *ppp* dinamike i oznake *morendo*. Po njegovom tumačenju ovo bi mogla biti uspavanka iza koje sledi košmar, odnosno početak partiturnog broja 8.

Primer br. 31: Gustav Maler, Četvrta simfonija, I stav, *Bedächtig, Nicht eilen*, (od partiturnog br. 8, t. 100-109)

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Fourth Symphony, first movement, measures 100-109. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Horn), Trumpet (Schelle), Violin (Vi.), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *morendo*, and *Tempo I.* A circled '8' marks the beginning of the section. A Solo-Violine part is highlighted in a box. The score includes various musical notations, including notes, rests, and articulation marks.

Primer br. 31: nastavak

The image shows a musical score for the continuation of Example No. 31. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: 1.2.3. Fl. (Flutes), 1. Ob. (Oboe), 1.2. Cl. in A. (Clarinets), Bcl. in A. (Bassoons), 3. Fag. (Bassoon), 1. Horn in E. (Horn), Schelle. (Cymbal), and S.vl. (Violin). The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include *mf*, *f*, *sf*, *dim.*, *p*, *pp*, and *morendo*. The score is divided into three measures, with the first measure starting with a *mf* dynamic and the second measure starting with a *f* dynamic. The third measure features a *pp* dynamic and a *morendo* marking. The score also includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

Prvi stav neuobičajen je i zanimljiv i zbog brojnih i čestih promena tempa. Nekada su u pitanju skoro neprimetne nijanse, a nekada veoma značajne promene. Iako Donald Mičel učestalost ovih promena vidi kao odliku „iskustva“ odnosno nečega što je suprotno detinjstvu,⁴⁹⁸ smatram da ih možemo sagledati upravo kao odlike dečijeg ponašanja koje je nestašno, promenljivo, vragolasto, naročito u igri – što je simbolički predstavljeno nestabilnim tempom.

Drugi stav i *déjà vu*

Kamerniji zvuk kojem je Maler težio u prvom stavu, ovde je još izrazitiji. Uloga gudačkog korpusa naglašenija je nego u prethodnom stavu, naročito zbog značajne deonice solo violine. Mistični, gotovo raštimovani zvuk violine koji je nagovešten u prvom stavu, ovde ostvaruje svoj pun potencijal. Neobični zvuk violine, koji zvuči poput otvorene i jasne pretnje Malerovom svetu detinjstva, dobijen je na dva načina. Pre svega, Maler je upotrebio skordaturu za solo violinu, tako da je violina zaista naštimovana drugačije (za stepen više) od ostalih gudačkih instrumenata. Krajem XIX veka violinska skordatura najčešće je sugerisala nešto

⁴⁹⁸ Donald Mitchell, „Swallowing The Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 207.

natprirodno, đavolsko.⁴⁹⁹ Osim toga, kompozitor je upisao zanimljivu oznaku za način sviranja na početku deonice solo violine – *wie eine Fiedel*. Kako u našem jeziku ne postoji odgovarajući prevod za reč *Fiedel*, poslužit ćemo se engleskim prevodom *fiddle* – ovo je opšti termin za gudačke instrumente koji se sviraju gudačkom pa i u folklornim i uličnim sastavima, a pre svega za violinu. Tako oznaka *like a fiddle* ima simbolično značenje i po rečima Pitera Rivsa „evocira na autentičnu kulturu ulične svirke“.⁵⁰⁰ Asocijacija na ulične sastave je istovremeno i asocijacija na Malerovo detinjstvo, na ulične muzičke sastave Jihlave.

Primer br. 32: Gustav Maler, Četvrta simfonija, II stav, početak deonice solo violine (tt.1-8)

1. Solo-Violine *AB*.
gestimmt in

Scherza koja odiše pomenutom atmosferom, a opet razigrana i skercozna, veoma podseća na baletsku muziku, muziku kojom se dočarava svet fantastike, bajki, snova, jednom rečju – dečiji svet. Kamerni zvuk ne dozvoljava da napeta i zastrašujuća atmosfera kulminira, tako da ona ostaje zvučno prisutna u naznakama, prigušeno. Karduš, ovaj „blago utvarni Scherzo” ilustruje kao „senke koje sveća baca na zid dečije sobe”.⁵⁰² Natali Bauer – Lešner u svojim memoarima o Maleru piše o atmosferi ovog stava kao o „iznenadnoj pojavi Smrti – aluziji na drevnu nemačku legendu o prijatelju Hajnu (*Freund Hain*)”.⁵⁰³ Ovu informaciju potvrđuje i pismo Bruna Valtera Ludvigu Šidermajeru iz 1901. godine u kom piše da je Maler ovaj stav isprva naslovio „Prijatelj Hajn započinje igru, Smrt gudi gudalom veoma neobično i violine nas odvede do Raja.”⁵⁰⁴ *Prijatelj Hajn* je simbol smrti, a predstavljan je uvek sablasno, kao kostur, često odeven u crni plašt i sa štapom u ruci. Ovo je stara germanska legenda kojom su često plašena deca i koja je korišćena u mnogim pričama i bajkama za personifikaciju zla i smrti. Smtrano je da je posebno opasan po decu, i da je zahvaljujući svojim muzičkim sposobnostima u stanju da zavede decu čitavog grada i odvede ih u smrt.⁵⁰⁵ Međutim, tek u XVIII veku je ovaj obučeni skelet dobio precizno ime – *prijatelj Hajn*, koje je dao nemački pesnik Klaudius Matias (Claudius Matthias). Intereseantno je što štap *prijatelja Hajna* Natali Bauer – Lešner naziva *fiddle* – što je ista ona oznaka za način sviranja koja je zabeležena na početku deonice solo violine u ovom stavu. Ova personifikacija smrti povezana je, kao što vidimo i sa dečijim folklorom. Maler nas je prethodno, zvucima uličnih muzičkih sastava, već vratio u svet njegovog detinjstva predstavljenog pre svega u Prvoj simfoniji. Pojavom smrti u kontekstu ove „dečije” simfonije, Maler potvrđuje povratak u sopstveno detinjstvo. Bruno Valter, bez ikakvih daljih objašnjenja, zanimljivo, *Scherzo* Četvrte simfonije naziva „podsvesnom bajkovitom epizodom”.⁵⁰⁶ *Prijatelj Hajn* koji je sa sobom odveo Malerovu braću, ovde se pojavljuje kao duh prošlosti. Adorno tvrdi da je simfonija „usamljeni pokušaj muzičke komunikacije sa onim što je *déjà vu*; obimno carstvo fantazije u kom se izgleda sve dešava ponovo.”⁵⁰⁷ Svet detinjstva u drugom stavu biva ugrožen: sa jedne strane, Malerovim

⁵⁰² Neville Cardus, nav. delo, 102.

⁵⁰³ Isto.

⁵⁰⁴ „Freund Hein spielt zum Tanz auf, der Tod streicht recht absonderlich dei Fiedel und geigt uns in den Himmel hinauf.“ De la Granž smatra da je pismo diktirao lično Maler. Prema: Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 757-8.

⁵⁰⁵ Uporedi sa: Raymond Knapp, „Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony”, nav. delo, 256.

⁵⁰⁶ Bruno Walter, nav. delo, 119.

⁵⁰⁷ Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 55.

sećanjem na smrt dece u njegovog porodici, a sa druge strane, smrt je krajem XIX i početkom XX veka, i dalje predstavljala veliku i neretku opasnost za novorođenu i malu decu. Upravo zbog ovog ponovnog kompozitorovog vraćanja u lično detinjstvo (koje će biti nastavljeno u narednom stavu simfonije) kompletnu Četvrtu simfoniju moramo sagledati i nešto drugačije, ne samo kao veselo, razigrano delo. Dečija vizija raja – kako je Četvrta simfonija najčešće opisivana, predstavlja zarpavo jedan krhki i vrlo uzdrman svet detinjstva. Kroz čitav drugi stav Maler zapravo superpozicionira dečiji svet i svet smrti.

Treći stav – osmeh Malerove majke

Počeci prethodna dva stava simfonije upućivali su na kamerniji zvuk kojem kompozitor teži u delu. Na početku trećeg stava, do dvadeset i petog takta, zapravo slušamo kamerni gudački sastav, ne simfonijski orkestar. Maler nas ovim postupkom uvodi u potpuno intimnu i, kao što će se videti, ličnu atmosferu stava.

Maler je treći stav nazvao „svojim prvim pravim varijacijama“.⁵⁰⁸ Međutim, kao što je to uvek slučaj sa Malerovom muzikom, ova forma je u trećem stavu samo naizgled jednostavna i jasna. De la Granž zaključuje da je forma ovog stava „toliko kompleksna, da niko u potpunosti nije uspeo da rastumači njenu strukturu“.⁵⁰⁹ Ovaj *Adagio* predstavlja varijacije na dve kontrastne teme, koje imaju zajednička motivska jezgra kako u melodiji tako i u pratnji. Teme se ponašaju poput tema klasičnog sonatnog oblika: prva je mirna, meditativna melodija, dok druga unosi dozu nemira. Zatim, skoro kroz ceo stav, prisutni su ostinato motivi u najnižim deonicama (kontrabas i violončela) koji asociraju na pasakalju. Od pomenutih motiva, nama je najzanimljiviji onaj od 76. do 91. takta. Pol Beker ga naziva „motivom zvona“⁵¹⁰ zbog intervala u kojima je dat (čista kvinta, velika sekunda i velika seksta) i jer ga izvode gudački instrumenti u picikato tehnici. Iako su u orkestraciju ovog stava (kao i u prethodna dva) uključeni instrumenti dečijeg instrumentarijuma poput trianglera i čeleste, kao i u prvom stavu, Maler nam prefinjenom orkestracijom dočarava zvuk zvona koja nas podsećaju da smo u rajskom svetu. Motiv zvona se još ubedljivije javlja u deonici timpana, u snažnom završetku stava (taktovi 318-325), uz isti motiv u instrumentima koji su ga kroz stav već donosili – kontrabasima.

⁵⁰⁸ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 818.

⁵⁰⁹ Isto.

⁵¹⁰ Isto, 819.

Primer br. 33: Gustav Maler, Četvrta simfonija, III stav, motiv zvona, (zaokružen elipsom, tt. 74-80)

Interesantan je podatak da je u okviru pojave ovog motiva, u taktovima od 76. do 80. anticipiran motiv koji će se naći u drugoj pesmi iz ciklusa *Pesme mrtvoj deci*, što ga vezuje za dečiji topos. Pomenuti motiv u e-molu, nalazi se u deonicama oboe i flaute koje zapravo zvuče kao dugi, mirni lament (videti **Primer br. 33**, deo ukviren pravougaonikom). Ovaj lament, pak, uveden je naglo – prethodi mu takt u *ff* dinamici, koji uz hromatske motive, iznenada prekida dotadašnji mirniji muzički tok u *ppp* dinamici. Ovo je prvi primer Malerovih naglih promena muzičkog toka u trećem stavu. Zanimljivo je da su pomenute lamentne deonice u duvačkom korpusu postale jedna od osobenosti *Pesama mrtvoj deci*, kao i kamerni zvuk kome teži u celom delu. Pošto nas je u prethodnom stavu Maler ponovo uveo u svet svog detinjstva i pošto se ponovo „susreo“ sa *Prijateljem Hajnom*, u ovom stavu pomenutim lamentom uz zvuke zvona,

kompozitor iznova, kao i u Prvoj simfoniji, odaje počast svojoj umrloj braći i iznova žali za njima, ali ovaj put, u kontekstu cele simfonije, mirnije, siguran u to da su njihove duše u raju. Donald Mičel e-mol smatra Malerovim tonalitetom žaljenja, tuge i bola, a lament je upravo u ovom tonalitetu. Kako Četvrta simfonija mora biti čitana od kraja ka početku, e-mol je na primer, najzastupljeniji tonalitet u razvojnom delu prvog stava koji ometa sigurnost dečijeg sveta.

Još jedna veza sa prvim stavom koja se javlja u navedenoj deonici (u taktovima 79-86) je i malerovski intenzivan kontrapunkt, u kom ponovo, kompozitor suprotstavlja dečiji bezazleni svet i svet zemaljskog, iskustvenog života.

Deo stava koji započinje lamentom, od takta 7, traje do 221. takta, a pri kraju ovog dela oučljiva je pojava pikardijske terce, što je veoma neobičan kompozicioni postupak za Malera. Na fonu tona *fīs*, koji drže drveni duvački korpus i timpani, u gudačkom korpusu smenjuju se tonovi *a* i *ais*, sve dok *ais* ne prevagne i nadmaši *a* svojim trajanjem. Ovim je Malerova unutrašnja borba sa duhovima sopstvenog detinjstva napokon umirena i završena. Pikardijska terca je znak i anticipacija konačnog prosvetljenja koje će doći u narednom stavu simfonije.

Nakon potenciranja na velikoj terci, muzički tok stava ponovo poprima bezbrižniji zvuk. Asocijacije na Malerovo detinjstvo nisu prestale, samo su sada drugačijeg karaktera, kompozitor se „seća“ i bezbrižnijeg dečijeg sveta. Tako se u taktu 238. muzički tok menja: tempo iz *Andantea* prelazi u *Allegretto subito*, a takt iz 3/4 prelazi u 3/8. Melodija i ritam podsećaju na igru, gradski valcer. Ubrzo, sledi još jedna nagla promena u taktu 264, koja traje svega nekoliko taktova. Nešto bržim tempom, a pre svega orkestracijom u kojoj dominira zvuk klarineta, ponovo je prizvan klezmer zvuk uličnih bendova Jihlave. Na ovu kratku melodiju, nadovezuje se deo muzičkog toka koji Donald Mičel opisuje na sledeći način: „Varijacije u taktovima 267-277 zaista zvuče neumetnički. Ova vrsta muzike ima svoje korene u detinjstvu – to je najjednostavniji „set“ varijacija sa kojim se svaki muzičar susretne kao dete, naročito mali pijanisti“.⁵¹¹

Nakon što je dostigao mir u intimi kamernog zvuka, Maler je u ovaj stav ugradio i svoja sećanja na majku. Kompozitor je rekao da je „u jednom trenutku treći stav nazvao *Osmeh Svete Ursule* jer se ispred njega stvorilo priviđenje njegove majke iz detinjstva, koje je na licu nosilo duboku tugu a ipak se kroz suze smejal; patila je bezmerno, a opet uz bezgraničnu ljubav

⁵¹¹ Uporedi sa: Donald Mitchell, „Swallowing The Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, nav. delo, 215.

praštala je sve.⁵¹² Legenda o Svetoj Ursuli koja se slušajući predivnu melodiju smeje i plače u isto vreme, opevana je u tekstu finala, odnosno u pesmi *Nebeski život*. Ovo je još jedna činjenica o značenjskom sloju simfonije koju možemo razumeti samo ukoliko idemo muzičkim tokom unazad, počevši od finala. No, Maler nije u stav uneo samo svoja sećanja na majku i detinjstvo provedeno sa njom, već je ona, Mari Maler, zapravo personifikacija odrasle osobe, iz iskustvenog sveta, koja je dostigla stanje dečije iskrenosti i bezazlenosti – a ove osobine su, po Malerovim rečima, nju krasile čitavog života. Kompozitor je naveo još jedno iskustvo koje ga je podsetilo na majku i nagnalo da stavu da prethodno pomenuti naslov. Govorio je da je figure sa takvom ekspresijom na licu viđao na spomenicima starih crkava: „one imaju teško primetan, miran osmeh snene, preminule dece čovečanstva...“.⁵¹³ Pasaž koji Hefling identifikuje sa predstavom osmeha Malerove majke upravo je onaj pri samom kraju stava, od partiturnog broja trinaest. Muzički tok od tog trenutka do samog kraja, kao da predstavlja san, nešto nestvarno. Odsek je označen odrednicama *sehr zart und innig – veoma nežno i intimno*, a pri samom kraju obeležen je rečima *gänzlich ersterbend – potpuno zamirući*, što je dodatno potencirano oznakom *morendo*. „Snenu decu“ iz Malerovog citata možemo identifikovati kao preminulu decu Mari Maler koja su napokon, zajedno sa njihovom majkom na nebu, pronašla svoj spokoj (videti **Primer br. 34** na sledećoj strani).

⁵¹² Prema: Stephen E.Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 17.

⁵¹³ Stuart Feder, *A life in Crisis*, nav. delo, 20.

Primer br. 34: Gustav Maler, Četvrta simfonija, III stav, od partiturnog br. 13 do kraja stava

1. 2. Fl. 3. 4. 1. 2. 3. Cl. in B. Hfo. 1. Vl. 4 fach. 2. Vl. Vla. Vlc. 3 fach. Cgth. Cb.

Allmählich wieder zurückhaltend. Gänzlich ersterbend. Gänzlich ersterbend. morendo morendo morendo pp nicht Flag. morendo

Nebeski život – četvrti stav

„Želim dečiji ton, bez trunke ironije“.

Gustav Maler⁵¹⁴

Nebeski život kao poslednji stav koji nudi razrešenje čitavog dela, nije grandiozno i pompezno finale, već najkraći stav simfonije čiji završetak karakteriše još smireniji i tiši muzički tok u odnosu na kraj trećeg stava.

Dok pesmu *Nebeski život* nije uneo u poslednju *Vunderhorn* simfoniju, kompozitor ju je često unosio u programe svojih koncerata, što je pokazatelj da mu je ova pesma bila posebno

⁵¹⁴ Henry-Louis de la Grange, Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 823.

važna.⁵¹⁵ Maler ju je opisivao kao pesmu koja je „izrodila najmanje pet simfonijskih stavova“⁵¹⁶ – sigurno misleći na četiri stava Četvrte simfonije kao i na peti stav Treće simfonije. Maler je bio uveren da pesma potiče „iz naroda“. Ipak, tekst pesme je delo samoukog i malo poznatog pesnika Petera Marcelina Šturma (Peter Marcellin Sturm), što je otkriveno mnogo nakon nastanka Malerove Četvrte simfonije.⁵¹⁷ „Originalna“ verzija pesme bila je dobro poznata svima u Bavariji i Bohemiji od kasnog XVIII veka; melodija „originalne“ pesme nema nikakvih sličnosti sa Malerovim omuzikaljivanjem teksta koji je ostao skoro identičan (on je skratio pesmu za četiri stiha, tako da umesto originalnih pedeset stihova, Malerova pesma ima četrdeset i šest.). Maler je, što je mnogo značajnije, promenio naslov pesme, koji je prvobitno glasio *Svet kroz ružičaste naočare* (*Der Himmel hängt voll Geigen*), što je umnogome doprinelo asocijaciji na raj i blaženstvo.

Pesma je u ovom stavu poverena solo sopranu, najvišem glasu koji je zato najpribližniji dečijem glasu, jer po Malerovim rečima „protagonista je naivno nevin – to je dete koje još uvek ne razume mnoge stvari“.⁵¹⁸ Dete je reprezent novog početka, svetla, oproštaja – ono prašta čak i ono što ne razume.⁵¹⁹ U deonici soprana, u delu u kom dete peva o grehovima različitih svetaca, smenjuju se dur i mol – odnosno, na kraju prevlada dur koji simbolizuje oprost.

Nebeski život anticipiran je još od petog stava Treće simfonije. Pored ostalih, pre svega programskih veza ova dva stava o kojima je već bilo reči, lagani motiv koji zvuči poput korala, zahvaljujući Malerovoj orkestraciji koja „proizvodi“ gotovo orguljski zvuk (flaute, horne i harfe) zajednički je ovim stavovima. U finalu Četvrte, na ovaj motiv prvi put nailazimo od 36. do 38. takta (pogledati **Primer br. 35** na sledećoj strani).

⁵¹⁵ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, 601.

⁵¹⁶ Henry-Louis de la Grange, *Mahler*, vol. I, nav. delo, 820.

⁵¹⁷ Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 8.

⁵¹⁸ Isto, 9.

⁵¹⁹ Uporedi sa: isto.

Primer br. 35: Gustav Maler, Četvrta simfonija, IV stav, motiv korala, (tt. 36-38)

Plötzlich zurückhaltend.

1. Fl. *p*

2. Fl. *p*

1. Picc.

1. 2. Ob.

1. 2. Cl. in B.

1. 3. Horn in F. *p* mit Dämpfer. Däm

2. 4. Horn in F. *ppp* offen zu 2.

Sch. Et **Plötzlich zurückhaltend.**

Bck. *pp* mit Schwammschlägel.

Hfe.

Singst. *(pp)*

Pe-ter im Him-mel sieht zu!

U petom stavu Treće simfonije, ovaj motiv u veoma sličnoj orkestraciji (flaute, harfe i gudački korpus) nalazimo u taktovima 45 i 46:

Primer br. 36: Gustav Maler, Treća simfonija, V stav, (tt. 45-46)

The image shows a musical score for Gustav Mahler's Third Symphony, Fifth Movement, measures 45-46. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: 1.2. Harfe. unis. (Harp), Alt-Solo (Alto Solo), Frauenchor (Women's Chorus), Viola., Vel. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The lyrics 'hab' ü.ber - tre - ten die' are written under the Alt-Solo part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pp*.

U obe pesme, i u *Tri anđela su pevala* i u *Nebeskom životu*, ovaj motiv se javlja nakon pominjanja svetaca u tekstu, odnosno njihovih ljudskih grehova. Zanimljivo je i što se u obe pesme pominje Sveti Petar – naime, u Trećoj simfoniji on je pominjan kao primer onoga koji je okajao svoje grehe, a u Četvrtoj simfoniji pominje se kao onaj kome je sve oprašteno. Takođe, on je i najvažnija veza sa vratima raja jer, po hrišćanskom učenju, on je čuvar ključeva raja. Pomenutim koralnim zvukom koji asocira na crkvu, potencira se opraštaj, odnosno u ovom slučaju akcenat je na detetu koje prašta sve.

U Četvrtoj simfoniji, Maler je želeo da ostvari „neku vrstu cikličnog jedinstva koje je bilo tipično za simfoniju XIX veka.“⁵²⁰ Zato je i kroz prva tri stava simfonije anticipirao motive vezane za finale. U njima je koristio, pored osnovnog G-dur tonaliteta, i e-mol i E-dur; ovi tonaliteti se „prepliću“ kroz ceo četvrti stav, a simfonija umesto u osnovnom tonalitetu prva tri stava, završava u blještavom E-duru. Ovaj tonalitet je kroz prva tri stava simfonije, na pojedinim mestima, dobijao ulogu osnovnog tonaliteta. Ovaj tonalitet koji asocira na nebesku, rajsku svetlost, uspostavljen je kao protivteža lamentu iz trećeg stava u e molu. Još jedna važna veza između ova dva stava je melodija u horni, nakon pomenutog lamenta koja je anticipacija osnovne melodije *Nebeskog života*. Tema finala anticipirana je i u razvojnom delu prvog stava, kao i na kraju drugog stava. Svakako, najjača tematska veza sa ostatkom simfonije jeste karakterističan uvod prvog stava simfonije koji u finalu ima ulogu epizode. Ova epizodna tema, kao i u prvom stavu, ima dečiji karakter, pre svega zahvaljujući orkestraciji koja dočarava zvuk zvončića koji zveckaju; u finalu pak, ona je data u malo bržem tempu nego u početnom stavu što joj daje nemirniji karakter, poput nestašne dece koja se zaneseno igraju u svom, dečijem svetu.

Simplifikovanjem svih muzičkih sredstava u ovom stavu, a naročito na samom kraju – mirnom dinamikom, stabilnijim tonalnim planom, jednostavnom orkestracijom i usredsređivanjem na samu melodiju koja ne doživljava veliki broj transformacija, kompozitor nas i muzikom vraća u doba jednostavnosti i nevinosti. „Dečija deklaracija nebeske radosti“⁵²¹ dominantna je od početka do kraja stava. Iako su u tekstu prisutni mnogi Sveci koji su na različite načine povezani sa patnjom i bolom, svi oni su sada deo dečijeg raja. U tekstu, dete „govori u ime sve dece; lirsko *mi* označava anđele, koji praštaju i ne znaju za razlike“.⁵²²

Međutim, u Malerovom stvaralaštvu uvek postoji i pogled sa druge strane ogledala. Iako je finale stav koji je kulminacija predstave sveta detinjstva kroz čitavu Četvrtu simfoniju zbog „dečije“ radosti koju dočarava, tako je i stav koji može da se protumači i na nešto drugačiji način. Dete u ovom stavu je radosno i peva pesmu o rajskoj muzici koja se ne može porediti ni sa čim. Njegov ton jeste bezazlen, dečiji i bez trunke ironije, kako je Maler zapisao. Ali ovo dete je mrtvo. Ono nema nikakve veze sa ovozemaljskim životom. Ono je dete neba, anđeo koji je ponovo pronašao svoj izgubljeni mir. Stoga ovaj stav nije samo dečija vizija nebesa, zamišljanje

⁵²⁰ Peter Revers: „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, nav. delo, 106.

⁵²¹ Salvatore Calomino, nav. delo, 11.

⁵²² Isto, 12.

nebeskog života, on je i predstava takvog života u dečijem raju. Darujući mir svojim najbližima koji su ga u detinjstvu napustili otišavši sa ovog sveta, Maler ih u poslednjem stavu prepušta novom, radosnom, tek ovde zapravo dostignutom, *nebeskom životu*, čime i on vraća svoj mir.

V.5 PETA SIMFONIJA

„Od Betovena pa nadalje, ne postoji moderna muzika koja nema svoj unutrašnji program.“⁵²³

Gustav Maler

Svoje peto simfonijsko delo, Gustav Maler je stvarao tokom 1901. i 1902. godine. Kao i uvek tokom njegove bogate karijere, stvarao je leti, pošto je to bio jedini period u godini bez brojnih svakodnevnih obaveza vezanih za operne kuće u kojima je radio. Leto 1901. godine Maler je trebalo da provede odmarajući i oporavljajući se od velikih zdravstvenih problema koje je imao tokom februara iste godine. Ipak, njegova stvaralačka imaginacija i potreba za komponovanjem nisu mogle da miruju. Po mnogo čemu, Peta simfonija je delo nove faze Malerovog stvaralaštva. To je prvo delo nakon *Vunderhorn* tetralogije, delo u kome se značajnije posvetio kontrapunktskoj tehnici (u ovom periodu života je intenzivno izučavao Bahova /Johann Sebastian Bach/ dela), u kome je tonalnost proširenija nego do tada i u kome je još očiglednije njegovo maestralno poznavanje orkestracije. Osim toga, Maler je i u životu proživio određene situacije koje su ga umnogome promenile. Njegovi zdravstveni problemi, koji su kulminirali 24. februara 1901. godine, doveli su ga u stanje između života i smrti. Sve do poslednje, od ukupno tri operacije, 4. juna iste godine, Malerov život bio je u opasnosti.⁵²⁴ Bliski susret sa mogućnošću sopstvene smrti Malera je inspirisao na brojna dela obojena tematikom smrti – poput solo pesama *U ponoć (Um Mitternacht)*, *Ja sam izgubljen za svet (Ich bin der Welt abhanden gekommen)*, ciklusa pesama *Pesme mrtvoj deci* i Pete simfonije. Sva navedena dela, stvorena su ili započeta 1901. godine. Nešto kasnije, u novembru te iste godine, Maler je upoznao i svoju buduću suprugu Almu Šindler, a venčali su se naredne 1902. godine, 9. marta u Beču. Malerovo burno emotivno stanje tokom ove dve godine, izazvano kako neprijatnim tako i pozitivnim dešavanjima, preneseno je i na simfoniju na kojoj je u to vreme radio.

Peta simfonija ima neobičnu stukturu. Iako za Malera nije bila novina da simfoniju deli na nekoliko većih celina, podele poput one u Petoj nema u njegovom dotadašnjem opusu. Pet

⁵²³ Iz Malerovog pisma nemačkom kritičaru Maksu Kalbeku (Max Kalbeck) iz 1902. godine. U: Barbara R. Barry, „The Hidden Program in Mahler's Fifth Symphony“, *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 1, 1993, 50.

⁵²⁴ Prema: Edward F Kravitt, „Mahler's Dirges for his Death: February 24, 1901“, *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 3, 1978, 330.

stavova Maler je podelio na tri dela: prvi deo simfonije sadrži prva dva stava, drugi deo pripada najdužem stavu u simfoniji – *Scherzu*, a poslednji deo vezan je za četvrti i peti stav. Maler je smatrao da su prvi i drugi, kao i četvrti i peti stav dve celine, odnosno da se drugi nadovezuje na prvi, a peti na četvrti stav. Stavovi svake od ove dve celine ponaosob su i tematski veoma povezani. I zaista, prvi i treći deo simfonije zvuče kao zasebni svetovi u okviru istog dela. Njihova različitost u zvuku i atmosferi, koju ublažava središnji deo, jeste produkt Malerove inspiracije – za prvi deo inspiracije smrću, a za treći ljubavlju prema Almi Maler. Koliko god da se Maler bavio konceptom besmrtnosti kroz Drugu, Treću i Četvrtu simfoniju, u Petoj simfoniji topos smrti ponovo dobija izuzetnu važnost podstaknutu ličnim bitkama koje je Maler vodio. Treći deo simfonije iznova daje Malerovo viđenje suštinske besmrtnosti, ali sada na nešto drugačiji način – kroz ljubav. Drugi deo simfonije – *Scherzo*, ima ulogu prelaza iz jednog u drugi svet dela. Drgocen je Malerov osvrt na ono što je uradio u Petoj simfoniji: „Jasno je da su me sva iskustva koja sam stekao pišući prve četiri simfonije dovela do ove – jer potpuno novi stil zahteva novu tehniku.“⁵²⁵ Maler je ovim mislio pre svega na mnogobrojne revizije koje je činio u Petoj simfoniji. One su se uglavnom odnosile na orkestraciju – smatrao je da je pravio brojne „greške“, naročito u početnoj fazi komponovanja, što je dovelo do gotovo potpune reorkestracije dela 1911. godine, o čemu je pisao kolegi Georgu Guleru (Karl Georg Göhler).⁵²⁶ Maler se u orkestraciji Pete simfonije posebno posvetio „rasterećivanju“ teških tekstura (naročito u delovima drvenih i limenih duvačkih instrumenata) i jasnoći i transparentnosti zvuka. Kao što se videlo kroz razmatranje prethodnog simfonijskog dela, Maler je još pre Pete simfonije težio kamernijem orkestarskom zvuku, koji Donald Mičel naziva „kamernom muzikom stvorenom za veliku koncertnu salu“.⁵²⁷ Takav zvuk postigao je najočiglednije u četvrtom stavu (*Adagietto*), komponovanom samo za gudače i harfu.

Peta simfonija je prva u nizu ponovo čisto instrumentalnih simfonijskih ostvarenja. To znači i da u njoj nema teksta koji bi, kao na primer u Četvrtoj simfoniji, „objasnio“ delo, a nema ni referiranja na bilo koje umetničko/književno delo koje je Maleru moglo da posluži kao inspiracija. Ovo je i prva simfonija na čijim izvođenjima nisu deljeni programi koji bi sadržali

⁵²⁵ Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler’s Fifth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 270.

⁵²⁶ Guler, koj je bio kompozitor i dirigent, prvi je 1914. godine u Lajpcigu, izveo reorkestriranu Petu simfoniju. Takođe, Maler je reorkestrirajući Petu simfoniju, u poslednjoj godini svog života, izjavio kako „mu nijedno delo po pitanju orkestracije nije zadalo toliko muka kao Peta simfonija.“ U: Barbara R. Barry, nav. delo, 51.

⁵²⁷ Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler’s Fifth Symphony“, nav. delo, 269.

neku vrstu programskih odrednica za publiku. Razmatrajući različite analize Pete simfonije, i imajući u vidu Malerove reči o delu, zaključuje se da simfonija nema dodirnih tačaka sa svetom detinjstva. Prisustvo sveta sećanja je takođe diskutabilno, ali se njegovo (ne)postojanje ne čini tako očigledno kao nepostojanje sveta detinjstva. Maler se svakako u ovom delu, temama koje su sadržale i prethodne simfonije, obraća na nešto drugačiji način nego do tada. Smrt više nije samo uopšteni strah i bolno sećanje već, prvi put za Malera, realna opasnost po sopstveni život. Topos ljubavi, kojem je Maler do tada uglavnom prilazio kao opštem željenom stanju čovečanstva, ovde je veoma jasno inspirisan Almom Maler. Iako je načinio mnoge kompozitorske novine u Petoj simfoniji, ona je ipak rezultat i nastavak prethodnih simfonijskih ostvarenja, te kao takva ne teži „negaciji“ Malerovih dotadašnjih preokupacija i praksi, već ih unapređuje, sagledava iz drugačije perspektive ili ih, poput sveta detinjstva i/ili sećanja, postavlja u drugi plan. Simfonijski svetovi Malerovog simfonijskog univerzuma stalno su se širili. Oni koji su prisutni od Prve simfonije, ne nestaju do poslednjeg simfonijskog dela. Menja se jedino njihova zastupljenost u delu i Malerov pristup njima.

Prvi deo

Prvi deo simfonije sastoji se iz *Posmrtnog marša (Trauermarsch)* i drugog stava, bez specifičnog naziva koji je sa prvim stavom povezan pre svega tematski. Dramatični i mračni početak simfonije priziva u sećanje početak Druge simfonije. Obe simfonije Maler je započeo posmrtnim maršem, i obe je stvarao u periodima kada se na različite načine „susretao“ sa smrću u realnom životu, van okvira umetnosti. „Okidač“ za posmrtni marš kao početak Druge simfonije bila je smrt roditelja i sestre 1889. godine, a za posmrtni marš na početku Pete simfonije – misao da mu je „kucnuo poslednji čas.“⁵²⁸ Maler je početnim ritmom posmrtnog marša referirao na ritam sudbinskog motiva sa početka Betovenove Pete simfonije, poznatijeg kao motiva „kucanja (sudbine na vrata)“ (*klopfton*).

Primer br. 37 : Ludvig van Betoven, Peta simfonija, I stav, moto-tema, (tt.1-5)



⁵²⁸ Malerove reči tokom bolesti, upućene Natali Bauer – Lešner. U: Stephen E.Hefling, Mahler: *Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 19.

Primer br. 38: Gustav Maler, Peta simfonija, I stav, (tt. 1-5)



Da li je Maler mogao da pristupi toposu smrti bez referiranja na detinjstvo? Tačnije, da li svet smrti u Malerovom opusu može da postoji bez dečijih glasova ili glasova prošlosti? Njegov dodir sa smrću zasigurno je „iznova otvorio bolna sećanja na smrt dece i gubitke u porodici, sada izoštrana iskustvom njegove sopstvene smrtnosti.“⁵²⁹ Natali Bauer – Lešner je zapisala kako je Maler na leto 1901. godine govorio o noćnim morama koje je imao opterećen smrću, a između ostalog, sećao se sna iz detinjstva o kraju sveta.⁵³⁰

Iako su *Vunderhorn* godine bile zvanično gotove sa završetkom Četvrtre simfonije, poslednju pesmu vezanu za ovu zbirku Maler je komponovao jula 1901. godine. U pitanju je pesma *Dečak dobošar* (*Der Tamboursg'sell*), koja po mnogo čemu „deli“ isti svet Malerove inspiracije sa Petom simfonijom. Pesma se sastoji iz dva posmrtna marša, koji slede jedan za drugim, koje možemo uporediti sa prvim i drugim stavom simfonije (u kom Maler jasno referira na prvi stav). Tekst pesme govori o malom dobošaru, dečaku koji pred smrt govori svoje poslednje „laku noć“. Ono što je značajno za prvi deo simfonije jeste sličnost pesme i početka prvog stava. Donald Mičel tvrdi da je „jasno da *Dečak dobošar* i posmrtni marš simfonije dele isti svet.“⁵³¹ Mičel čak ukazuje na očigledne paralele u vokalnoj deonici *Dečkaka dobošara* i pojedinim marševskim deonicama posmrtnog marša (videti **Primer br. 39** na sledećoj strani).

⁵²⁹ Barbara R. Barry, „The Hidden Program in Mahler's Fifth Symphony“, *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 1, 1993, 48.

⁵³⁰ Prema: Stephen E. Hefling, Mahler: *Das Lied von der Erde* (*The Song of The Earth*), nav. delo, 19.

⁵³¹ Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, nav. delo, 238.

Primer br. 39: Gustav Maler, *Dečak dobošar*, (tt. 6-16)

Ich ar - mer Tam - bours -
g'sell! Man führt mich aus dem

Primer br. 40: Gustav Maler, *Peta simfonija*, I stav (tt. 33-40)

2 Etwas gehaltener.
I.II. a 2. *sempre pp*

A-Klar. I. II. III. a 2. *pp* *sempre pp*
Fag. *pp* *sempre pp*
Contraf. *pp* *sempre pp*
F-Hörner. *mf* *pp*
Posaunen. *mf* *pp*
Tuba. *pp*
Pauken. *pp*
Gr. Tr. *p*
Tamtam. *p*
Erste Viol. *arco* Etwas gehaltener. *pp*
Zweite Viol. *arco* *pp*
Violen. *arco* *pp*
Vcelle. *arco* *pp*
Bässe. *arco* *pp* *unis. pizz.* *p*

Mičel ove dve melodije naziva „sestrinskim“ melodijama i smatra da je upravo tema *Dečaka dobošara* Malera inspirisala za prvi stav simfonije. Tražeći pravu simfonijsku temu, Maler se opet okrenuo pesmi.⁵³² No nije samo tematika koja je vezana za dete i smrt solo pesme važna kao naznaka postojanja dečijeg sveta u prvom delu simfonije. Ono što je posebno intrigantno jeste činjenica da se povezanost *Vunderhorn* pesama i Malerovih simfonija nije završila Četvrtom simfonijom. Peta simfonija u tom smislu, odnosno njen početak, predstavlja neku vrstu prelaza iz sveta *Vunderhorn* simfonija.

Malerov posmrtni marš, čija atmosfera kulminira u drugom stavu (*Allegro*), predstavlja svečanu procesiju, punu tuge i bola. Ozbiljnost ovog stava ukazuje na posmatranje smrti iz ugla odrasle osobe. „Suočavanje sa sopstvenom smrtnošću izrodilo je potrebu za hitnom re-evaluacijom značenja smrti i načina na koji će je reformulisati u svojoj umetnosti.“⁵³³ Ali Maler i u ovom posmrtnom maršu, kao i u svim prethodnim koje je napisao, pokušava da se suprotstavi atmosferi marša, tražeći izlaz iz beznadežnosti. U ovom slučaju, u prvom stavu postoje dva trija, koja predstavljaju pokušaj protivteže posmrtnom maršu. Ipak, oba trija ostaju na nivou epizoda, odnosno mračno raspoloženje odnosi pobeđu i nastavlja se u drugom stavu simfonije. Unutrašnja drama o pitanju života ili smrti, u drugom stavu ispoljena je čestim citiranjem ili parafraziranjem tematskih materijala posmrtnog marša ili prvog/drugog trija. Drugi stav je zato najlogičnije posmatrati kao stav koji izrasta iz prvog stava i koji se na njega nadovezuje. Jedan od najkarakterističnijih primera povezanosti drugog sa prvim stavom jeste početak posmrtnog marša u drugom stavu, kod partiturnog broja 5, koji Maler obeležava *Im Tempo des ersten Satzes Trauermarsch – u tempu prvog posmrtnog marša*. Osim tempa, generalna atmosfera ali i betovenovski moto kojim i ovaj marš počinje, jesu samo neke od osnovnih zajedničkih karakteristika ova dva posmrtna marša.

Suočavanje odrasle osobe sa smrću, koje je ovde ključni narativ, kod Malera nije moglo da protekne bez asocijacija na smrti bliskih osoba koje je proživio u detinjstvu i ranoj mladosti. Referiranje na dečaka koji se bliži smrti svakako upućuje na Malerovu umrlu braću. Osim povezanosti sa pesmom *Dečak dobošar*, Barbara Beri upućuje na kratak autocitat prve pesme iz ciklusa *Pesme mrtvoj deci* u drugom stavu simfonije u 77. taktu, u deonici violončela.⁵³⁴ Citiran je deo melodije pesme *Sada će sjajno sunce izaći (Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n)* koja

⁵³² Uporedi sa: Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, nav. delo, 245.

⁵³³ Barbara R. Barry, nav. delo, 48.

⁵³⁴ Prema: isto, 58.

govori o pobedi svetla nad tamom i na taj način najavljuje drugi deo simfonije. U jednom delu teksta pominje se i večna svetlost koja će nas obasjati što svakako ukazuje na upokojenje, a nakon toga stih „malo svetlo ugašeno je u mojoj kući“ gde „malo svetlo“ metaforički može označavati dete.

Važno je primetiti da od Pete simfonije, Maler „dozvoljava“ jednom glasu da istupi, kao da time istupa on sam – gradeći obazrivo, lirski glas koji se javlja sam, najčešće u pianisimu; u drugom stavu to je slučaj sa deonicom Malerovog tragičnog instrumenta – violončela (između partiturnih brojeva 11 i 12). Imajući u vidu da je svoj lirski glas Maler u potpunosti izgradio u *Pesmama mrtvoj deci* koje je komponovao uporedo sa Petom simfonijom, jasno je koliko je komponovanje pesama uticalo na simfoniju. Za prvi deo Pete simfonije i razumevanje povremenog istupanja lirskog glasa, može biti značajno objašnjenje vezano za *Pesme mrtvoj deci* koje daje Džulijan Džonson: „to su pesme u kojima je lirski subjekt u stanju šoka i koji pokušava da se sabere pred neverovatnom traumom.“⁵³⁵ Pretpostavimo da je suština prvog dela Pete simfonije upravo pokušaj prevazilaženja traume.

Scherzo – drugi deo

Drugi deo simfonije pripada jednom stavu – *Scherzu* i pretpostavlja se da je ovaj stav simfonije prvi završeni stav. Njega je Maler osmislio najverovatnije mnogo pre aktivnog početka rada na simfoniji, dok je još uvek radio na Četvrtoj simfoniji. Ovaj stav, koji je prvobitno nosio naslov *Svet bez gravitacije*, u jednom momentu se našao i u skicama za Četvrtu simfoniju, ispred njenog finala. Maler je stav opisao na sledeći način: „nema ničega romantičnog niti mističnog u vezi sa njim; to je jednostavno ekspresija velike energije. To je čovek na jarkom dnevnom svetlu, u zenitu života.“⁵³⁶ *Svet bez gravitacije* svojom energičnošću i bezbrižnošću ima zadatak da „zaseni“ prvi deo simfonije i predstavlja početak pobede života nad smrću. D-dur, kom Maler teži od početka dela, ovde je uspostavljen već na samom startu stava. Mičel ovaj Malerov potez vidi kao znak odlučnog „odbacivanja nihilističkog raspoloženja prvog dela simfonije“.⁵³⁷ Maler zapravo anticipira trijumf D-dura koji će preovladati u potpunosti tek u finalu. Zanimljivo je da su mnogi muzikolozi ovaj stav, verovatno podstaknuti Malerovim komentarama, videli kao

⁵³⁵ Julian Johnson, nav. delo, 27.

⁵³⁶ Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, nav. delo, 243.

⁵³⁷ Isto, 301-302.

„neproblematičan“, to jest, kao energiju bez ometajućih faktora. Dosadašnje „iskustvo“ u analizi Malerovih partitura, ukazuje da je kod Malera retko kada bezbrižnost potpuna, ili neometana. Pre svega naziv stava koji je Maler isprva dao, ne referira samo na osećaj bezbrižnosti već može ukazivati i na svet u kom ne postoji težište, i u kom lako može prevladati haos. Na to asocira naročito središnji deo stava u kojem se kao osnovna melodija pojavljuje melodija valcera (partiturni broj 6) - Malerov valcer ne prerasta u „opštu“ radost, već se usporava, dobija tamnije boje (nestabilnost harmonskog toka – iz D-dura ova igra „prolazi“ kroz f-mol, a-mol, e-mol), a zatim kod partiturnog broja 10 nailazimo na nekoliko izuzetno zanimljivih taktova. Maler nas je valcer melodijom i njenim „usporavanjem“ podsetio na svet sećanja iz prethodnih simfonija, ali u taktovima od 271. do 277. Maler na jedan sasvim inovativan način stvara osećaj odjeka/eha u muzičkom toku. U deonicama horni (četiri horne) započinje nešto što liči na kanon – jednu od Malerovih omiljenih kontrapunktskih tehnika. Umesto teme, u pitanju je „signal“ horni, odnosno jedan ležeći ton. U muzičkom toku koji je u taktu 3/4, horne se jedna za drugom javljaju u razmaku od jedne četvrtine. Ova brzina javljanja horni na istom tonu, jedne za drugom, stvara izuzetnu iluziju eha.

Primer br. 41: Gustav Maler, Peta simfonija, III stav, (tt. 269-277)

The image shows a musical score for four horns. The top staff is for the F-Corno obbligato, and the bottom three staves are for the F-Hörner. The music consists of a series of notes, primarily half notes and quarter notes, with dynamic markings of *ff* and *sempre ff*. Above the notes, the instruction "Schalltrichter in die Höhe." is written. The score ends with a "rit." marking and a *pp* dynamic marking.

Nakon eha, muzički tok se prilično usporava, uz puno pauza zbog čestih korona, a prisutna je i picikato tehnika u gudačkim instrumentima što dodatno utištava muziku koja je već u *p* dinamici. Ovo mesto u trećem stavu poseduje sve karakteristike Malerovog sveta sećanja koje u kontekstu

stava možemo tumačiti kao želju za bezbrižnošću, želju koja budi uspomene na takve trenutke u prošlosti, odnosno nostalgiju. Momenti poput Primera 37 prekidaju muzički tok, „skreću“ pažnju i predstavljaju neku vrstu sigurne oaze. Da je u pitanju pre želja za osećajem bezbrižnosti nego sama bezbrižnost, potvrđuje nam nadalje i sam muzički tok. Maler nakon „usporavanja“ vremena ponovo uspostavlja valcer ali – nakratko. Kod partiturnog broja 15 prvi put se stiče utisak da se valcer „urušava“ – muzički tok gubi odlike ove igre, deonice svih instrumenata počinju iznenada da se kreću naniže dok ne nestanu u snažnim udarcima timpana. Tek kod partiturnog broj 17 Maler uspeva da povрати bezbrižni karakter trećeg stava koji će uspeti da se održi do kraja. Vilijem Mengelberg je, veruje se, iz razgovora sa Malerom, u svoj primerak partiture Pete simfonije kod *Scherza* zapisao: „Usiljena radost, on želi da zaboravi tugu, ali još uvek ne može.“⁵³⁸ Malerovo sećanje se u ovom stavu kreće između nostalgije i bolnih sećanja na trenutke koji su inspirisali prvi deo simfonije.

Treći deo

Takođe iz dva stava – *Adagietta* i *Rondo Finala*, poslednji deo Pete simfonije stvara protivtežu prvom delu. Kao što je ranije navedeno, *Adagietto* je zamišljen kao preludijum, odnosno uvod u finale sa kojim čini integralnu celinu (analogija sa vezom prvog i drugog stava). Suprotno kompozitorovoj zamisli, jedini lagani stav Pete simfonije postao je samostalno najizvođeniji stav Malerovih simfonija (van konteksta dela). Jedan od razloga je razumevanje ovog stava kao Malerove „pesme bez reči“ – zbog melodije koja podseća na vokalnu deonicu i izuzetno kamerne „pratnje“ – stav je orkestriran samo za gudačke instrumente i harfu. „Ovo je dobar primer Malerove tendencije da orkestar koristi za evociranje zvuka ljudskog glasa“.⁵³⁹ Ono što dodatno asocira na solo pesmu kada je četvrti stav u pitanju jesu Malerove solo pesme koje je pisao tokom 1901. i 1902. godine, u periodu kada je nastajao i ovaj stav. Ako uporedimo orkestraciju stava sa *Pesmama mrtvoj deci* primetićemo zapanjujuću sličnost, naročito u pesmi *Sada vidim dobro (Nun seh' ich wohl)* u kojoj srž orkestarskog zvuka čine upravo gudači i harfa. Harfa i ovde potcrtava vokalni potencijal glavne teme – podsetimo se prvog stava Prve simfonije i uloge harfe u referiranju na vokalnost (str. 119). Važan je i podtekst ovog stava, ili takozvana

⁵³⁸ Stephen E. Hefling: „Song and symphony (II). From Wunderhorn to Rückert and the middle-period symphonies: vocal and instrumental works for new century“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, nav. delo, 117.

⁵³⁹ Julian Johnson, nav. delo, 31.

„Alma – dimenzija“ kako je Donald Mičel naziva.⁵⁴⁰ Maler je stav posvetio svojoj (tada budućoj) supruzi Almi, pišući umesto ljubavnog pisma ovu „pesmu bez reči“. Ta informacija otkrivena je u Mengelbergovoj partituri Pete simfonije koju je koristio dok je pripremao delo za izvođenje. Pored *Adagietta* je zapisano: „Ovaj *Adagietto* je bila izjava ljubavi Gustava Malera Almi! Umesto pismu, to je poverio ovom rukopisu bez reči objašnjenja. (Ovo su mi oboje potvrdili!)“⁵⁴¹ Postoje različita mišljenja o tome da li je Mengelbergova beleška istinita i da li je zaista tu informaciju dobio od oboje ili samo od Alme Maler nakon Malerove smrti.⁵⁴² Maler je u svakom slučaju, drugi deo simfonije svakako zamislio kao prevagu ljubavi u najopštijem smislu i nade nad smrću, a verovatno je ljubav prema Almi Maler igrala veliku ulogu u inspiraciji za *Adagietto* (podsetimo da su se upoznali 1901, a venčali 1902. godine u periodu intenzivnog rada na Petoj simfoniji). Problem izdvojenog izvođenja ovog stava ne bi bio toliki da današnja izvođenja ne traju obično oko pedeset posto duže od onoga kako je Maler izvodio ovaj stav. Iako ne postoje zvučni zaspisi njegovog izvođenja, poznato je da su tokom priprema za izvođenje Pete simfonije u Sankt Petersburgu 1907. godine, pod Malerovom palicom, izvođači u partiture kod četvrtog stava upisali „oko sedam minuta.“⁵⁴³ Mengelberg i Bruno Valter, jedina dvojica dirigenata koji su imali neposredan i blizak kontakt sa Malerom, i koji su tokom svojih karijera Malerovu muziku izvodili što bliže onome kako je to sam Maler činio, ovaj stav su izvodili u trajanju između sedam i osam minuta.⁵⁴⁴ Među onima koji su poslednjih decenija *Adagietto* izvodili ne odstupajući previše od Malerove minutaže su na primer, Klaudio Abado (Claudio Abbado) – oko osam minuta i dvadeset sekundi i Danijel Barenbojm (Daniel Barenboim) – oko devet minuta i četrdeset i pet sekundi.⁵⁴⁵ Problem tempa u četvrtom stavu značajan je zbog razumevanja stava, posebno u okviru simfonije, a zatim i kompletnog dela. U slučajevima kada se ne poštuje (barem približno) Malerov tempo, *Adagietto* gubi svoju „pevljivost“, pretvara se u

⁵⁴⁰ Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, nav. delo, 315.

⁵⁴¹ Prema: Gilbert E. Kaplan, „Mahler and Tradition. Is There or Isn't There?“, *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1797, 1992, 560.

⁵⁴² De la Granž je prilično skeptičan po ovom pitanju, dok Konstantin Floros i Donald Mičel ne dovode u pitanje istintost ove tvrdnje.

⁵⁴³ Donald Mitchell, „Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony“, nav. delo, 313.

⁵⁴⁴ Mengelberg, na prvom zvaničnom snimku Pete simfonije iz 1926. godine, stav izvodi sedam minuta i osam sekundi, a Valter na snimku iz 1938. godine – osam minuta i tri sekunde.

⁵⁴⁵ Mnogi značajni dirigenati XX veka ovaj stav su izvodili ili još uvek izvode u trajanju između jedanaest i dvanaest minuta: Herbert fon Karajan (Herbert von Karajan), Leonard Bernštajn (Leonard Bernstein), Zubin Mehta (Zubin Mehta), Gustavo Dudamel (Gustavo Dudamel), Pjer Bulez (Pierre Boulez), Sajmon Retl (Simon Rattle). Jedno od najdužih izvođenja svakako je izvođenje nemačkog dirigenta Hermana Šerhena (Hermann Scherchen) koje traje petnaest minuta i dvadeset sekundi.

setni *Adagio* – što on svakako nije (inače bi ga Maler upravo tako i naslovio) i gubi funkciju uvoda u optimistično finale. „Stav umesto uvoda postaje statičan spori stav sa sopstvenim pravilima.“⁵⁴⁶

Iako u Malerovoj poetičkoj zamisli *Adagietta* nema tragičnosti, već čežnjivosti i težnje ka rasterećenju od patnji uz moć ljubavi, moramo se još jednom osvrnuti na povezanost stava sa drugom pesmom iz ciklusa *Pesme mrtvoj deci*. Osim što dele sličan svet sonornosti, počeci četvrtog stava i solo pesme *Sada vidim dobro* su vrlo slični (to naročito dolazi do izražaja u slušanju) što navodi na zaključak da je dečiji svet u ovom stavu posredno ipak prisutan.

Primer br. 42: Gustav Maler, solo pesma *Sada vidim dobro*, (tt.1-2)

Viola
ohne Dämpfer.

Singstimme.

Violoncell
ohne Dämpfer.

Baß
ohne Dämpfer.

(Doppelgr.)
pizz.

sul D

pp

pizz.

Ruhig, nicht schleppend

⁵⁴⁶ Paul Banks, „Aspects of Mahler's Fifth Symphony: Performance Practice and Interpretation”, *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1755, 1989, 262.

Primer br. 43: Gustav Maler, Peta simfonija, IV stav (tt. 1-3)

Erste Violinen. *molto rit.* *pp espress.* *a tempo (sehr langsam)* *pp seelenvoll*

Zweite Violinen. *pp*

Violen. *pp* *pp subito*

Violoncelle. *pp* *pp subito*

Bässe. *pp* *pizz.* *pp*

Kako Maler nikada bez jasnog razloga ne koristi melodije ili motive svojih pesama u simfonijama, referiranje na pesmu *Sada vidim dobro* možemo povezati sa njenim tekstom u kome protagonista napokon jasno sagledava ono što mu se dogodilo u prošlosti. Na taj način, u poslednjem delu simfonije je potvrđeno i drugačije sagledavanje prošlosti, ne samo njeno prevazilaženje.

Finale je antiteza četvrtom stavu – svojom intenzivno kontrapunktskom prirodom čini suprotnost lirskoj atmosferi *Adagietta*. Veselost finala čini se, ništa ne narušava, ali treba imati u vidu suptilno utkivanje dečijeg sveta referiranjem na ciklus *Pesme mrtvoj deci*, prvo u četvrti stav a time posredno i u finale, koje sadrži i razrađuje pojedine motive iz središnjeg dela *Adagietta*. Samo finale takođe sadrži referencu na dečiji svet, veoma kratku, ali jasnu – u pitanju je autocitat s početka Malerove *Vunderhorn* pesme *U slavu dičnog intelekta (Lob des hohen Verstandes)*.

Primer br. 44: Gustav Maler, solo pesma *U slavu dičnog intelekta*, (tt. 1-3)



Primer br. 45: Gustav Maler, Peta simfonija, peti stav, (t.1-6)

Iako veoma kratak citat, Maler je karakterističnim motivom početka želeo da u finale prenese duh šaljivosti pesme. Očigledno je da Maler nije tako lako odustao od *Dečakovog čudesnog roga*, niti je svet *Vunderhorn* simfonija u potpunosti nestao sa Četvrtom simfonijom. Iako svet detinjstva i/ili sećanja u Petoj simfoniji, a posebno u njenom trećem delu, nema vodeću ili značajniju ulogu, on je latentno prisutan. To je posebno uočljivo u prvom delu simfonije iz kojeg postaje jasno da topos smrti u Malerovom stvaralaštvu uvek uz sebe nosi i topos detinjstva.

V.6 ŠESTA SIMFONIJA

„Moja Šesta će postaviti zagonetke koje mogu biti razrešene jedino od strane generacija koje su upile i apsorbivale mojih prvih pet.“⁵⁴⁷

Gustav Maler

Čini se da je Šesta simfonija i dalje jedna od najvećih „zagonetki“ Malerovog simfonijskog opusa. Počevši od naslova, preko rasporeda unutrašnjih stavova do njenog značenja – ova pitanja i dalje uzrokuju polemike u stručnim krugovima. Simfonija je poznata i pod nazivom *Tragična simfonija*. Nije potrebno veliko slušalačko iskustvo da bi se ovo delo doživelo kao tragično: tu su posmrtni marševi, preovlađuju molski tonaliteti, a umesto „herojskog“ finala, delo se završava, moglo bi se reći, nihilističkom atmosferom, *decesendom* u molskom tonalitetu (a-mol). Pitanje da li je ovo naziv simfonije ili ne, treba razjasniti zbog razumevanja dela kao celine. Maler nije zapisao ovaj naziv kada je simfonija prvi put predata u štampu, niti se on javlja u dva izdanja koja su izašla za vreme Malerovog života (oba 1906. godine). Malerov verni saradnik, Bruno Valter u svojoj knjizi o kompozitoru tvrdi da je naslov dao sam Maler.⁵⁴⁸ I zaista, čini se da je Maler naknadno dao naziv jer se on pojavljuje u programu koncerta od četvrtog januara 1907. godine, kada je sam Maler dirigovao izvođenjem simfonije u Beču.⁵⁴⁹ Piter Rabinovič je na primer, istraživao „tragičnost“ Šeste simfonije i došao do zanimljivih zaključaka da ova simfonija deli određene strukturalne aspekte sa književnom formom tragedije.⁵⁵⁰ Oko naslova simfonije postoje suprotna mišljenja, ali oko pitanja da li je ovo mračno, duboko tragično i lično delo – debata nikada nije bilo. Dejvid Metjuz u svom tekstu o Šestoj simfoniji kaže i sledeće: „Uvek sam bivao iznenađen kako publika može da aplaudira ovakvom završetku, na koji je tišina jedini prigodni odgovor.“⁵⁵¹ U memoarima Alme Maler o Šestoj simfoniji je zapisano: „U poslednjem stavu opisuje sebe i svoj pad ili, kako je kasnije rekao, svog heroja: ‘To je heroj na čiju glavu su se sručila tri udarca sudbine, a poslednji ga je

⁵⁴⁷ Iz Malerovog pisma Rihardu Špehtu, 1904. ili 1905. godine. U: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 181.

⁵⁴⁸ Bruno Walter, nav. delo, 49.

⁵⁴⁹ David Matthews, „The Sixth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 366.

⁵⁵⁰ Peter J. Rabinowitz, „Pleasure in Conflict: Mahler's Sixth, Tragedy, and Musical Form“, *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 3, 1981, 307.

⁵⁵¹ David Matthews, „The Sixth Symphony“, nav. delo, 375.

oborio.' [...] Šesta simfonija je njegovo najličnije delo, ali je takođe i proročanstvo.⁵⁵² Mnoge paralele sa Malerovim životom pronalazene su u Šestoj simfoniji, podstaknute upravo memoarima Alme Maler. One svakako postoje, kao što je to slučaj sa skoro svakim Malerovim delom, ali pitanje je u kojoj meri i tom pitanju ćemo se vratiti nešto kasnije.

Simfonija je nastajala tokom 1903. i 1904 godine, tokom najsrećnijih i najstabilnijih godina Malerovog života. Stvarao je u Majerniku, u kom je tih godina leti boravio u predivnoj vili sagrađenoj po svojoj zamisli. Bio je u zenitu dirigentske i kompozitorske karijere, već godinama uspešan direktor Bečke kraljevske opere, a u privatnom životu je našao mir sa suprugom Almom, sa kojom je u vreme nastajanja Šeste simfonije već imao jednu ćerku (Mariju /Mara Anna Mahler/, rođenu 1902. godine) i dobio drugu (Anu /Anna Mahler/, rođenu 1904. godine). Pitanje je zašto je Maler svoje „najmračnije“ delo napisao u najboljem periodu života? Odgovor može biti vrlo jednostavan: u periodu emotivne stabilnosti i zadovoljstva, Maler je mogao da se suoči sa bolom lakše nego do tada. Edvard Grin, razmatrajući period nastanka Šeste simfonije tvrdi: „Suprotnosti u njegovom životu bile su izvor velike lične konfuzije i jada. Imao je duboki razlog da svoju umetničku energiju usmeri ka stvaranju nečega divnog iz tog konflikta.“⁵⁵³ Psihijatar Stuart Feder smatra da je upravo Malerov očigledan uspeh na svim životnim poljima predstavljao unutrašnju pretnju: „Heroji njegovih ranih simfonija su trijumfovali, ali da li su otišli predaleko?“⁵⁵⁴

Najtragičnija Malerova simfonija ujedno je i „najklasičnija“: ima četiri stava, od kojih su prvi i poslednji u sonatnom obliku, bez vokalnih solista i hora. Dejvid Metjuz smatra da se Maler ovom simfonijom približio „klasičnom bečkom arhetipu simfonije“ u liniji Betoven – Brams – Brukner,⁵⁵⁵ dok je Džonson naziva „najsimfoničnijom od svih Malerovih simfonija.“⁵⁵⁶ Uprkos tome, Maler je ostavio veliku dilemu muzikolozima i dirigentima, koja se tiče rasporeda unutrašnjih stavova simfonije. Simfonija je prvi put štampana sa sledećim rasporedom stavova: *Allegro – Scherzo – Andante – Finale*.⁵⁵⁷ Ipak, za premijeru simfonije u Esenu (Essen) 1907. godine, Maler je promenio raspored unutrašnjih stavova u *Andante – Scherzo*. Prema

⁵⁵² Alma Mahler, nav. delo, 65.

⁵⁵³ Edward Green, „Aesthetic Realism & Mahler's *Sixth*: Some Philosophic Light on a Symphonic Masterpiece in its Centennial Year”, *JMM: The Journal of Music and Meaning* No. 5, 2007, 19.

⁵⁵⁴ Prema: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 125.

⁵⁵⁵ Prema: David Matthews, „The Sixth Symphony“, nav. delo, 366.

⁵⁵⁶ Julian Johnson, nav. delo, 191.

⁵⁵⁷ Simfoniju je štampala 1906. godine izdavačka kuća C.F. Kahnt iz Lajpeiga (danas ova izdavačka kuća pripada izdavaču Edition Peters).

programima sa premijere Šeste simfonije u Beču 1907. godine, kao i prema sačuvanim kritikama ovog koncerta, Maler se držao izmene koju je načinio.⁵⁵⁸ Nakon Malerove smrti, simfonija je izvođena sa ovim rasporedom stavova sve do interpretacije Vilijema Mengelberga 1919. godine, koja je i dovela do „zabune“. Mengelberg je naime konsultovao Almu Maler, koja mu je u kratkom telegramu odgovorila „Prvo *Scherzo*, potom *Andante*.“⁵⁵⁹ Situacija je dodatno zakomplikovana kritičkim izdanjem partiture iz 1963. godine, koje je izdalo *Internacionalno društvo Gustav Maler* iz Beča (*Internationale Gustav Mahler Gesellschaft*) a u kom je vraćen prvobitni raspored *Scherzo – Andante*. Za to izdanje bio je zadužen muzikolog Ervin Rac (Erwin Ratz) koji je Alminu tvrdnju, iz nekog razloga, smatrao neoborivim dokazom, iako u svojim memoarima Alma Maler piše o rasporedu *Andante – Scherzo*. Krajem XX veka, novi urednik *Internacionalnog društva Gustav Maler*, Rajnhold Kubik (Reinhold Kubik) doneo je odluku o novom izdanju Šeste simfonije sa rasporedom *Andante – Scherzo*, a izdanje je izašlo 2010. godine (Edition Peters). Poslednjih decenija dirigenti uglavnom poštuju redosled *Andante – Scherzo*, mada treba napomenuti da je Leonard Bernštajn, jedan od najznačajnijih dirigentata kada je u pitanju Malerovo stvaralaštvo, simfoniju izvodio prema prvobitnom rasporedu iz partitura (*Scherzo – Andante*). Svakako ne možemo znati šta je Maler o rasporedu stavova mislio pred kraj života i da li je imao u planu novo izdanje simfonije u kojem bi *Andante* bio drugi a *Scherzo* treći stav, ili bi možda promenio svoja izvođenja. U ovoj studiji, pored mnogih dilema koje ostaju otvorene, pratićemo onaj raspored koji je Maler izvodio: *Allegro – Andante – Scherzo – Finale*.

Šesta simfonija, kao ni prethodna, nema mnogo jasnih odrednica dečijeg sveta. On nije prisutan tako očigledno kao u Prvoj ili Četvrtoj simfoniji. Ali da li Malerova simfonija koja ima toliko idioma sveta smrti poput Šeste, može ostati „uskraćena“ za jedan svet Malerovog simfonijskog univerzuma koji je sa svetom smrti bio toliko isprepleten u prethodnim delima? I zar među glasovima smrti nisu i glasovi Malerove prošlosti?

⁵⁵⁸ Prema: Warren Darcy, „Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony”, *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 1, 2001, 50.

⁵⁵⁹ Isto.

Glas „muzičke kutije“ – prvi stav

Šesta simfonija je još jedna Malerova simfonija koja počinje posmrtnim maršom. Snažni, preteći posmrtni marš, počinje glasno, gotovo agresivno sa izraženim marševskim ritmom. Do ovog posmrtnog marša Maler nikada pre perkusijama, a naročito timpanima nije namenio ovako značajnu ulogu – oni su prisutni skoro u celom prvom stavu, a veoma važni i u trećem i četvrtom. Ovaj ritam, postaje jedan od ujedinjujućih faktora čitavog dela javljajući se kroz ceo prvi stav, a potom i u *Scherzu* u neznatno izmenjenom vidu.

Primer br. 46: Gustav Maler, Šesta simfonija, I stav, (tt. 57-61)

2 Pauker.
Pauken. 1.
2.
Kl. Tr.
ff *p* *ppp*

The image shows a musical score for two timpani (Pauken. 1. and 2.) and a pair of cymbals (Kl. Tr.). The timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f* and *sempre f*. The cymbal part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff* and *p*, and a final dynamic marking of *ppp*.

Primer br. 47: Gustav Maler, Šesta simfonija, III stav, (tt. 218-220. – pet taktova iza partiturnog broja 84)

Pauken.
Gr. Tr.
Tam-tam.
(tief)
p

The image shows a musical score for three percussion instruments: two timpani (Pauken.), a gong (Gr. Tr.), and a tam-tam (Tam-tam. (tief)). The timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes. The gong part features a rhythmic pattern of eighth notes. The tam-tam part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*.

Ovaj specifičan ritam javlja se kao smirenje „tenzije“ muzičkog toka i preteći marš usporava, pretvarajući se u procesiju – povorku uz posmrtni marš.

Uz navedeni ritam, često se, u oba pomenuta stava, javlja i takozvani „dur-mol“ moto – durski kvintakord kom velika terca silazi za polustepen naniže u malu, pretvarajući ga time u molski kvintakord.

Primer br. 48: Gustav Maler, Šesta simfonija, I stav, „dur-mol“ moto (tt.59-60)

The image shows a musical score for three instruments: F-Tromp. (French Horn), Pauken. (Drums), and Kl. Tr. (Cymbals). The F-Tromp. part is written on three staves (1, 2, 3) in F major, with dynamics *ff* and *pp*. The Pauken. part is written on two staves (1, 2) with rhythmic notation. The Kl. Tr. part is written on one staff with a tremolo effect. The score is in F major and 3/8 time.

Maler ovim gestom nagoveštava tragičnost, koja će biti potvrđena na samom kraju simfonije, završetkom finala u moltskom tonalitetu.

U ovako mračnoj „atmosfera“, u kojoj smrt dobija odlike opšte pretnje, gde sukob „svetla“ i „tame“ gotovo ni ne postoji, Maler ipak uspostavlja „oaze“ koje umiruju muzički tok i daju mu nešto drugačiji „ton“. Upravo te „oaze“ jesu i mesta u kojima čujemo glasove sveta detinjstva i/ili sećanja u prvom stavu. Kao i do Šeste simfonije, i ovde, u prvom stavu, pastoralni topos oglašava svet sećanja. Maler je prvi put u orkestraciji (ali i simfonijskoj literaturi uopšte) koristio medenicu (odnosno mesingano zvono za stoku – nem. *heerdenglocken*)⁵⁶⁰ i njime označio određeni pastoralni prostor. Kod partiturnog broja 21, nepripremljeno, dešava se značajna promena u muzičkom toku. Intenzifikacija napetosti se prekida i početak broja 21 najavljuje oznaka za medenicu – *sa velike udaljenosti (in Entfernung aufgestellt)*. Maler ponovo svet prirode i pastorage uvodi u delo sa „distance“ – naglašavajući vremensku distancu prostornom. Na ovaj način, kreira „šifru za utopijski prostor izvan glavnog diskursa stava.“⁵⁶¹ Utopijski prostor koji Džonson navodi za deo stava od broja 21, upravo je svet detinjstva – kao paradigme najidealnijeg perioda života, odnosno perioda u kojem zamišljeno *idealno* deluje ostvarivo, ali, utopija je i nepostojeće mesto. Ona postoji u mislima, baš kao i sećanje. Ovaj „utopijski prostor“ naglašen je zvukom još jednog neuobičajenog instrumenta koji se kod broja 21 uključuje u orkestarski zvuk – čeleste. Akordska melodija čeleste izlazi u prvi plan: podržana je gudačkim instrumentima koji sviraju u *pizzicatu* i sa sordinom, zvuk perkusija nestaje, duvački instrumenti nemaju izraženije melodije već njihove deonice takođe prate melodiju čeleste, i sve

⁵⁶⁰ Medenica je jedini naziv u srpskom jeziku za ovaj tip zvona.

⁵⁶¹ Julian Johnson, nav. delo, 70.

je u *pp* dinamici. Deo od broja 21 do broja 22 zato zvuči poput muzičke kutije koju je neko naglo otvorio i zbog čije muzike je sve ostalo utihnulo. Zvuk muzičke kutije referira na detinjstvo ili na dragocenost iz detinjstva/prošlosti koju čuvamo i otvaramo onda kada evociramo uspomene. „Otvaranjem“ muzičke kutije u prvom stavu, Maler je otvorio vrata prošlosti.

Primer br. 49: Gustav Maler, Šesta simfonija, I stav, deonica čeleste (tt. 224-228)

The image shows a page of a musical score for Gustav Mahler's Sixth Symphony, first movement, celesta part (measures 224-228). The score is written for a full orchestra and includes parts for Heerdengl., Celesta., Erste Viol., Zweite Viol., Violen., Vcelle., and Bässe. The celesta part is marked with a tremolo effect. The first and second violin parts are marked with 'pizz.' and 'sempre pp e pizz.'. The viola part is marked with 'a 3.' and 'p immer mit Sord.'. The cellos and basses are marked with 'p'.

Džonson navodi da je kod Malera upotreba čeleste u orkestraciji značenjski ista kao i upotreba trianglera i glokenšpila – uloga njenog zvuka je da evocira „dečiji“ zvuk, „eho dečijih igračaka“, bajkovitost ili sanjarenje.⁵⁶² Kao što je to bio slučaj i sa Petom simfonijom, mogu se povući određene paralele sa ciklusom *Pesme mrtvoj deci* koje su nastajale uporedo sa Petom i Šestom simfonijom. Jedna od tih paralela vezanih za Šestu simfoniju jeste sa prvom i poslednjom

⁵⁶² Uporedi sa: isto.

pesmom tog ciklusa u kojima „zvuk glokenšpila istupa kao glas odsutnog deteta.“⁵⁶³ Zvuk čeleste, odnosno „muzičke kutije“ u prvom stavu Šeste simfonije možemo smatrati glasom odsutnog (mrtvog) deteta jer se javlja u kontekstu posmrtnog marša.

Mnogi su, prvenstveno inspirisani pisanjima Alme Maler, povezivali Šestu simfoniju sa porodičnom tragedijom koja je Malerove zadesila 1907. godine kada je preminula njihova starija ćerka Marija. Kao što je to slučaj sa ciklusom *Pesme mrtvoj deci*, i Šesta simfonija je završena pre tog nesrećnog događaja – važno je i pomenuti da Marija nije bolovala, niti je bilo naznaka da će se nešto slično dogoditi.⁵⁶⁴ Dakle Maler u ovoj simfoniji svet detinjstva ne „posvećuje“ svojoj, tada još uvek živjoj i zdravjoj ćerki, već bi glasove dečijeg sveta i dalje trebalo posmatrati kao glasove „odsutne“ braće i sestre. Svakako, Malerova pojačana inspiracija smrću u ovom periodu, a naročito vezivanje za tematiku smrti dece jeste simptomatična i najverovatnije je bila odgovor na novu dimenziju „dečijeg sveta“ koju je Maler otkrio postavši otac. Strah od mogućnosti da se nešto slično dogodi njegovoj deci „pretočen“ je u *Pesme mrtvoj deci* (u kojima prvenstveno čujemo glas roditelja) i Šestu simfoniju.

Andante

„Andante je preleven [sic] nostalgijom.“⁵⁶⁵ Ovim rečima je Stiven Hefling opisao stav koji ima najmanje sličnosti sa ostala tri stava simfonije i koji kao da ne pripada istom delu. *Andante* ima i najmanje tematskih veza sa ostalim stavovima simfonije koji su međusobno izuzetno povezani. On je ostrvo u buri Šeste simfonije, a kako je u Es-duru, još je očiglednija udaljenost od tonalnog centra simfonije – a-mola. Razmatrajući prvi stav i potrebu „izlaza“ iz posmrtnog marša, najočiglednijeg kod partiturnog broja 21, rešenje da *Andante* bude drugi stav simfonije deluje prilično ubedljivo i logično. Osim što smatra da je nostalgija „prekrila“ ovaj stav, Hefling smatra da je on ispunjen i potrebom za begom.⁵⁶⁶ Jasno je da Maler stvara iluziju „bega“ iz posmrtnog marša, odnosno sveta smrti. Ono što je u prvom stavu započeto, nastavljeno je drugim stavom. U tom smislu, *Andante* se savršeno nadovezuje na prvi stav i „razvija“ svet sećanja u Šestoj simfoniji. Napomenimo i da je posmrtni marš završen A-durom, što je

⁵⁶³ Julian Johnson, nav. delo, 70.

⁵⁶⁴ Marija je preminula od posledica šarlaha i difterije, tada čestih bolesti kod dece, na leto 1907. godine.

⁵⁶⁵ Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 25.

⁵⁶⁶ Stephen E. Hefling: „Song and symphony (II). From Wunderhorn to Rückert and the middle-period symphonies: vocal and instrumental works for new century“, nav. delo, 121.

nagoveštavanje durskog tonaliteta narednog stava (*Andante* je i jedini stav simfonije koji je u durskom tonalitetu).

Lirski, sentimentalni *Andante* je „sigurno“ mesto simfonije. Robert Samjuels ga naziva „u svakom smislu izolovanim mestom.“⁵⁶⁷ Stav „iznutra“ ništa ne ugrožava; on se razvija bez naglih prekida ili „upada“ epizodnih tema u glavnu melodijsku liniju. „Pretnja“ dolazi spolja – od strane stavova kojima je okružen (posmrtnog marša i *Scherza*). Zapravo, teško je razumeti *Andante* kao deo „tragične“ simfonije. Priroda *Andantea* dodatno naglašava tragičnost stavova kojima je okružen, ali sam drugi stav nam govori da Šesta simfonija nije u potpunosti „mračno“ delo. Stav je potpuno izmeštanje iz konteksta sadašnjeg vremena – on pripada svetu sećanja koja razgaljuju i prijaju, svetu iz kog je teško izaći. „Lirski pasaži Malerove Šeste sugerišu bolju prošlost.“⁵⁶⁸ Džonson ovaj stav naziva jednim od najboljih primera „Malerovih idila“ i upoređuje pastoralnost Šeste simfonije sa pastoralnošću Žana Pola. Međutim, ti pejzaži su najčešće „rajski ili izmaštani“. „Idilični pejzaži kod Žana Pola, kao i kod Malera, definisani su određenim bestežinskim stanjem i temporalnom suspenzijom.“⁵⁶⁹ Temporalna suspenzija je u stavu ostvarena pre svega konstantnim odrednicama za usporavanje tempa. Muzika stalno „započinje“ razvoj u primarnom tempu a zatim se zaustavlja ili usporava. Ovom osećaju doprinosi i oblik rondo, u kom se osnovni materijal stava ciklično ponavlja tako da forma nema razvojni deo.

„Otvaranjem“ muzičke kutije u prvom stavu, Maler je uveo svet detinjstva u Šestu simfoniju. U drugom stavu, da bi svet detinjstva postavio kao integralni deo sveta sećanja on u orkestraciju uključuje većinu instrumenata koje je do ove simfonije koristio kao glasove sveta detinjstva: čelestu, harfu, triangel, zvana. Pomenuti instrumenti povremeno dobijaju vodeću ulogu u orkestru u pojedinim „bajkovitim“ epizodama poput one od 132. do 138. takta gde je zvuk čeleste u prvom planu. Dok je deonica čeleste u *f* dinamici, ostali instrumenti sviraju u *pp*. Čelesti se pridružuju i harfa i triangel. Prisutnost sveta bajkovitosti, sanjarenja ili fantazije, Maler u ovom stavu naglašava i oznakama za način sviranja poput oznake *misterioso* kod partiturnog broja 57.

⁵⁶⁷ Robert Samuels, *Mahler's Sixth Symphony – A Study of Musical Semiotics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 18.

⁵⁶⁸ Prema: Henry A. Lea, *Gustav Mahler, Man on the Margin*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985, 102.

⁵⁶⁹ U: Julian Johnson, nav. delo, 208.

Primer br. 50: Gustav Maler, Šesta simfonija, II stav, (tt. 132-138)

58

1. Flöten. *pp* *f* *pp*

2. *pp* *f* *pp*

Hoboe 1

1. B-Klar. *pp*

2. *pp*

Contrafag. *pp*

Horn 1.

Triangel. *pp*

Harfen. *p*

Celesta. *f*

Erste Viol. *ppp* *pp* *sf* *pp* Flag. *sem*

Zweite Viol. *pp* *morendo*

Violen. *pp* *morendo*

Vcelle. *pp* *pp*

Bässe. *pp* *p* *pp*

58

Scherzo

Malerova *Scherza* uvek sadrže plesne forme – prvenstveno ländler i valcer, pa u tom pogledu *Scherzo* Šeste simfonije nije izuzetak. Po mnogim karakteristikama ovo je „najjasniji“ stav simfonije: kroz ceo stav dominantan je tonalitet a-mola, formalna shema ABABA je prilično jednostavna, a motiva i tema od kojih Maler gradi ovaj stav ima manje nego što je to slučaj u ostala tri stava. Jednostavnost *Scherza* (posmatrano u odnosu na ostale stavove) toliko je iznenadila kritiku na premijeri dela, da su pojedini kritičari, poput Alojza Vajgela (Alois Weigl) bili „uvređeni njegovom jednostavnošću.“⁵⁷⁰ Navodna jednostavnost *Scherza* može da zavara. Umesto brojnih tematskih materijala koji se prepliću, Maler ovde maksimalno varijantno menja „minimum“ materijala.⁵⁷¹

Neobičnost *Scherza* Šeste simfonije uočava se već na početku stava. Nakon mirnog *Andantea*, čini se kao da se prvi stav nastavlja. Razlog za ovakav utisak je marševski ritam kojim treći stav počinje, uz oznaku *wuchtig – teško/silno*, u forte dinamici, uz glasne, ujednačene osminske udare timpana koje udvajaju violončela i kontrabasi. „Preteća“ muzika je očigledna asocijacija na posmrtni marš iz prvog stava. „Scherzo ujedinjuje elemente marša, valcera i ländlera u kompleksni i užasavajući ples smrti“,⁵⁷² tvrdi Stiven Hefling. *Scherzo* svojom atmosferom „jeze“, na momente podseća na *Scherzo* Četvrte simfonije, a u njoj je *prijatelj Hajn* igrao svoju igru smrti. Maler koristi tipične idiome vojnog marša (kliše – kako ih naziva Robert Samjuels) i inkorporira ih u preteći marš, ujedinjujući na taj način marševe koje je kao dete slušao. Ovaj postupak prvi put se javlja u taktovima 16-17, gde su najglasniji pasažni trileri u duvačkim instrumentima kojima se pridružuje i pikolo-flauta. Njihove deonice udvajaju violine i viole, dok violončela i kontrabasi ponovo udvajaju izraženu deonicu timpana. Ovaj gest je još snažniji u svom ponovnom javljanju u taktovima 73-74, gde deonice limenih duvačkih instrumenata takođe udvajaju trilere, a deonica ksilofona kao da dobija još značajniju ulogu, iako je oba puta data u *ff* dinamici. „Ksilofon i trileri izazivaju asocijacije na smrt kojima je ovde teško odupreti se.“⁵⁷³

⁵⁷⁰ Prema: Robert Samuels, nav. delo, 94.

⁵⁷¹ Prema: Theodor W. Adorno, *Mahler. A musical Physiognomy*, nav. delo, 103.

⁵⁷² Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, nav. delo, 25.

⁵⁷³ Robert Samuels, nav. delo, 131. Napomenimo da je Samjuels u svojoj knjizi napravio sigurno slučajni propust – ksilofon pominje kao „novi“ instrument u drugoj pojavi pomenutog kompozicionog gesta, dok se ksilofon zapravo javlja na isti način i u taktovima 16-17.

Primer br. 51: Gustav Maler, Šesta simfonija, III stav, (tt.72-74)

70

Flöten. 1. 2. 3. 4.

Hoboen. 1. 2. 3. 4.

Es-Klar. 1. 2. 3. 4.

B-Klar. 1. 2. 3.

B-Basskl. 1. 2. 3.

Fagotte. 1. 2. 3.

Contraf. 1. 2. 3.

F.Hörner. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

F.Tromp. 1. 2. 3. mit Dämpfer in F.

Posaunen. 1. 2. 3.

Basstuba. 1. 2. 3.

Pauken. 1. 2. 3.

Xylophon. 1. 2. 3.

Gr. Tr. 1. 2. 3.

Becken. 1. 2. 3.

Erste Viol. *molto* *pp* *ff* *pizz.* *arco* *pizz.*

Zweite Viol. *molto* *pp* *ff* *pizz.* *arco* *pizz.*

Violen. *molto* *pp* *ff* *pizz.* *arco* *pizz.*

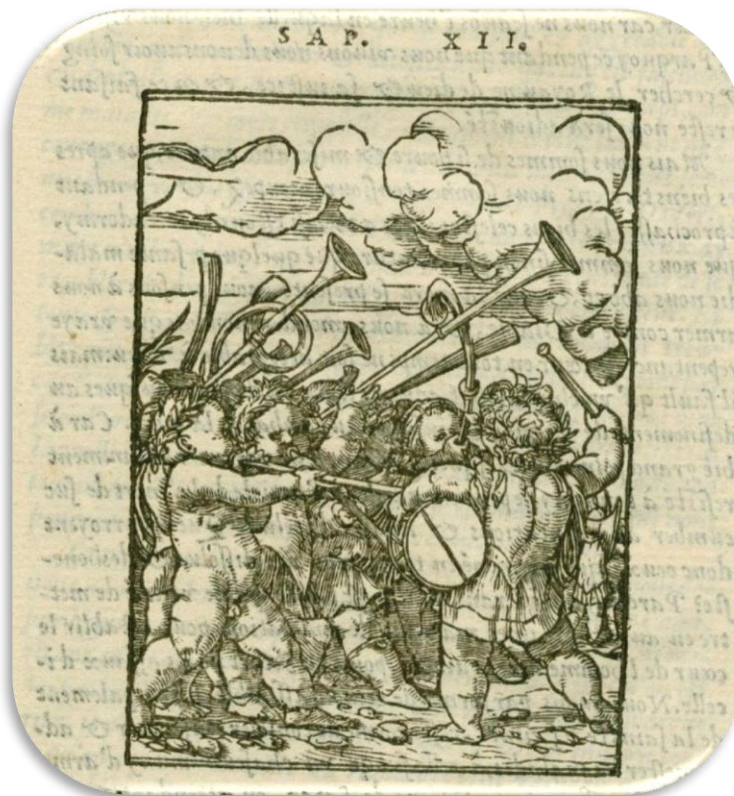
Vcelle. *molto* *pp* *ff* *pizz.*

Bässe. *molto* *pp* *ff* *pizz.*

71

Samjuelsova tvrdnja odnosi se na sličnost koju pronalazimo između trilera uz marševski ritam *Scherza* i Malerove solo pesme *Uranak (Revelge)*, koja interesantno, pripada ciklusu *Dečakov čudesni rog*. „Asocijacije koje vojni marš stvara na igru smrti, imaju istoriju dugu koliko i valcer.“⁵⁷⁴ Mnogi stručnjaci smatraju, među njima i Samjuels, da je Maler inspiraciju za mistična *Scherza*, naročito Četvrte simfonije, pronalazio u poznatim ksilografijama *Igra smrti* Hansa Holbajna (Hans Holbein), ali i u generalnoj zastupljenosti teme *Danse macabre* u umetnosti od srednjeg veka nadalje.⁵⁷⁵ Kada pažnju usmerimo na *Scherzo* Šeste simfonije, ova tvrdnja dobija još veći smisao. Holbajnovе ksilografije iz 1538. godine,⁵⁷⁶ kojih ima četrdeset i dve, prikazuju personifikaciju smrti u vidu skeleta koji se približavaju ljudima svih uzrasta i društvenih staleža upozoravajući ih na neminovnost kraja života. Razmatranjem ksilografija, nailazi se na dve posebno interesantne. Jedna prikazuje smrt koja se približila deci:

Slika br. 7: Hans Holbajn, *Igra smrti – Deca*



⁵⁷⁴ Robert Samuels, nav. delo, 131.

⁵⁷⁵ Imajmo na umu, kada je muzika XIX veka u pitanju, na primer, Listov *Totentanz* i Sen Sansovu (Camille Saint-Saëns) tonsku poemu *Danse macabre*, u kojoj je ksilofon jedan od veoma važnih instrumenata.

⁵⁷⁶ Ksilografije predstavljaju posebnu vrstu duboreza – takozvanih „crteža“ u drvetu, koji su potom prenošeni na papir, odnosno štampani.

Uočavamo da sva deca nose instrumente na kojima sviraju, a ono što je najinteresantnije jeste da su to uglavnom instrumenti koji se koriste u vojnim orkestrima (trube i doboš). Kako smrt ne „dolazi“ kod dece tako često kao kod starijih generacija, deca na ovoj ksilografiji svojim sviranjem pokušavaju da je oteraju iz svog okruženja, dok je smrt prikazana u vidu mračnih i velikih oblaka. Naredna ksilografija nosi naziv *Starica*, a ona je zanimljiva zato što jedan od dva skeleta svira upravo ksilofon koji je, čini se, načinjen od kostiju.

Slika br. 8: Hansl Holbajn, *Igra smrti – Starica*



Malerova orkestracija ovog stava, asocijacija na posmrtni marš, kao i svetovi koji egzistiraju u *Scherzu* savršeno su korespondentni sa Holbajnovim ksilografijama.

Međutim, *Scherzo* nije samo „preteći“ marš. Trio ovog stava je kontrastni deo, odsek koji nas svojim lirizmom vraća u svet *Andantea*. Lagana igračka tema asocira na ländler, samim tim i na seoski život i pastoralu. „Ländler je integralni deo pastoralnosti, a integralni deo ländlera je idila kao vrsta fantazije.“⁵⁷⁷ Maler idilu/fantaziju stvara već na početku ovog rustičnog odseka. Kao i u drugom stavu, on se okreće idiličnom svetu sećanja, označavajući ga, u 98. taktu, kao *altväterisch* – *starinski/starovremenski*. U taktu 126, ponovo podseća na istu oznaku. Očigledno je Maler želeo da podseti na muziku davno prohujalih vremena, stvarajući veliki kontrast muzičkom toku kojim je Trio okružen – ovo je spori ländler, uglavnom u *p* dinamici. Džulijan Džonson tvrdi da je ovaj odsek „tako dalek, okružen atmosferom nestvarnosti.“⁵⁷⁸ Malerovo daleko sećanje je moguće prožeto glasovima sveta detinjstva. Alma Maler je tvrdila kako je Maler na početku ovog odseka stalnim i brzim promenama takta (3/8, 4/8, 3/4) predstavio „igru njihove dece u pesku.“⁵⁷⁹ Iako uzimamo ovu tvrdnju sa rezervom, metrička promenljivost traje kroz skoro ceo *altväterisch* odsek, što zaista podseća na igru i pokrete nemirne dece.

Dugi finalni stav, koji sadrži čuvene „udarce sudbine“ dočarane udarcima velikog čekića (*hammer*), sadrži motive sva tri prethodna stava. Završetkom u a-molu, Maler je prikazao poraz. Nemogućnost ostvarivanja „mol-dur“ motiva, odnosno nepromenljivost molskog kvintakorda prikazuju nemogućnost čoveka da se odupre smrti. Ipak, svetovi detinjstva i sećanja koji su prisutni u delu, kao da ublažuju tragičnost Šeste simfonije.

⁵⁷⁷ Uporedi sa: Robert Samuels, nav. delo, 130.

⁵⁷⁸ Julian Johnson, nav. delo, 145.

⁵⁷⁹ Alma Mahler, nav. delo, 65.

V.7 SEDMA SIMFONIJA

Stručna literatura o Sedmoj simfoniji znatno je skromnija u odnosu na druga Malerova ostvarenja. U postojećoj literaturi, ovo delo je tumačeno na veoma različite načine, a primetno je i posebno obraćanje pažnje na određene stavove (poput Rondo – Finala) dok se ostali stavovi, najčešće, spominju uzgredno i sporadično. Nepostojanje celovitog sagledavanja i analize Sedme simfonije kroz pisanu reč poslednjih decenija, u periodu konstantnog „porasta“ literature o Gustavu Maleru i njegovom stvaralaštvu, izgleda kao simptom izbegavanja pisanja o ovom delu. Piter Rever tvrdi da je „Sedma simfonija bez sumnje najkontraverznija od svih njegovih simfonija.“⁵⁸⁰ Rever ima puno pravo kada iznosi ovaj zaključak. Polemike vođene oko Sedme simfonije su brojne, bez obzira na to što je ovo bila jedna od najuspešnijih Malerovih premijera, i što su je Malerovi verni učenici i obožavaoci – Šenberg i Vebern, smatrali njegovim najboljim delom.

Rad na Sedmoj simfoniji Maler je započeo 1904. godine, dok je završavao finale Šeste simfonije. Tada su nastala dva unutrašnja stava, drugi i četvrti, koje je Maler nazvao *Noćna muzika I i II (Nachtmusik)*. Završetak komponovanja vezan je za sledeće leto, 1905. godine, kada je Maler nakon stvaralačke „blokade“, u roku od mesec dana iskomponovao prvi, treći i peti stav. To saznajemo iz Malerovog pisma supruzi u kom između ostalog kaže: „Prethodno leto planirao sam da završim Sedmu, čija su dva Andantea već bila gotova. Vrteo sam se u krug dve nedelje, kao što se sigurno sećaš – dok nisam pobeo u Dolomite! Tamo isto mučenje iznova, i na kraju sam odustao i vratio se kući ubeđen da će leto biti izgubljeno. Nisi me očekivala u Krumpendorfu jer ti nisam rekao da dolazim. Ušao sam u čamac da bih se prevezao preko puta. Sa prvim zamahom vesla, tema (ili tačnije ritam i model) uvoda u prvi stav je naišla – i u četiri nedelje prvi, treći i peti stav bili su završeni...“⁵⁸¹ Na osnovu svih podataka kojima do danas raspolazemo, jasno je da je Maler bio zadovoljan ovom simfonijom. Svakako da je vršio izmene orkestracije kao što je to činio i sa svim ostalim simfonijama, a stvaralačka kriza koja se dogodila leta 1905. godine bila je verovatno rezultat potrebe za odmorom, koji Maler zapravo nikada nije ni imao – svako leto provodio je svakodnevno komponujući jer tokom operse sezone nije imao vremena da se posveti stvaranju. Dakle, Maleru komponovanje Sedme

⁵⁸⁰ Peter Revers, „The Seventh Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 376.

⁵⁸¹ Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 187.

simfonije nije zadalo mnogo „muka“, niti je postojalo premišljanje oko broja ili rasporeda stavova (kao što je to bio slučaj sa Šestom simfonijom). Iz tog razloga, problemi stručne javnosti u razumevanju i tumačenju ovog dela čine se još neobičniji.

Pet stavova simfonije Maler je postavio ovim redosledom: prvi stav (*Langsam – Allegro*) – *Noćna muzika I – Scherzo – Noćna muzika II – Finale*. Tri unutrašnja stava najčešće su posmatrana kao zasebna celina u okviru simfonije. Tome doprinosi način na koji je simfonija „arhitektonski“ osmišljena: *Scherzo* se nalazi tačno u središtu simfonije (čak i po minutaži), okružen je *Noćnom muzikom I* i *Noćnom muzikom II*, a prvi i peti stav (dva najduža stava) međusobno dele značajne tematske materijale. Dramaturgija simfonije nije izgrađena linearno, po kojoj bi svi stavovi vodili do finala, već je ostvarena simetrija u odnosu na centralni stav. Posmatrajući delo na ovaj način, *Scherzo* je centar do kog nas vodi forma simfonije. Iako okružen „muzikom noći“, a po karakteru drugačiji od drugog i četvrtog stava, *Scherzo* se zbog neobične oznake na početku stava za način izvođenja „uklapa“ u svoje okruženje. Oznaku *Schattenhaft – senovito/osenčeno*, Maler ovde prvi put upotrebljava (upotrebiće je još samo jednom u Devetoj simfoniji). Veza tri unutrašnja stava nije u (muzičkim) tematskim materijalima, već u generalnoj tematici koju dele – tematici noći, senke, tame. Iz navedenih razloga, zaključci po kojima su nedefinisan put simfonije do finala kao i nedovoljno ubedljivo finale – nedostatak dela, jesu znak nerazumevanja Malerove drugačije dramaturgije simfonije u odnosu na njegova dotadašnja simfonijska ostvarenja.

Stiven Hefling o Sedmoj simfoniji zaključuje: „Ako i nije više ‘Pepeljuga’ među Malerovim simfonijama, ostaje njegovo najkomplikovanije delo.“⁵⁸² Sedma simfonija jeste veoma kompleksna: počevši od njene strukture, preko forme stavova, harmonije, očigledne odeljenosti prvog i poslednjeg stava i tri unutrašnja, ali izgleda da najproblematičnije pitanje ostaje njeno značenje. Osim navedenog Malerovog pisma u kom objašnjava kako je prevazišao stvaralačku blokadu dok je pisao ovo delo, čini se da nemamo drugih neposrednih informacija, od samog kompozitora ili ljudi iz njegovog okruženja i saradnika.⁵⁸³ Međutim, u knjizi Anri Luja

⁵⁸² Stephen E. Hefling, „Song and symphony (II). From Wunderhorn to Rückert and the middle-period symphonies: vocal and instrumental works for new century“, nav. delo, 124.

⁵⁸³ Na primer, dragoceni memoari Natali Bauer – Lešner odnose se na Malerov život do veridbe sa Almom Maler. U tom trenutku, Natali Bauer – Lešner je izašla iz njegovog kruga najbližih prijatelja a istovremeno i prekinula pisanje o Malerovom životu i radu. Shodno tome, Peta simfonija je poslednje Malerovo delo koje ona pominje u svojim beleškama.

de la Granža *Gustav Mahler: Volume 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*,⁵⁸⁴ navedeni su zapisi Vilijema Mengelberga iz 1909. godine, koje je načinio povodom izvođenja Sedme simfonije u Holandiji. Po Mengelbergovim rečima, beleške je načinio po Malerovim uputstvima. Interesantno je što Mengelbergove zapise gotovo niko ne pominje u pisanju o Sedmoj simfoniji. Njegove beleške su sledeće: na početku prvog stava – „Elementarna tragična sila; metafizička smrt“; za drugu temu drugog stava – „Strogi marš. ‘Noćna straža’, Rembrant. Leva, desna, leva, desna. Sugerije stara vremena.“, a za trio u istom stavu – „voljena u naručju vojnika, zaljubljeni pogledi i zagrljaji.“⁵⁸⁵ De la Granž smatra da je Maler sigurno bio taj koji je Mengelbergu ostavio „ključeve“ za razumevanje ovog dela. Imajući u vidu Mengelbergovu posvećenost Malerovom stvaralaštvu i nakon kompozitorove smrti, kao i poverenje koje je za života Maler imao u svog holandskog kolegu, mišljenje koje daje de la Granž treba uvažiti.

Na premijeri u Pragu, 1908. godine, kao i u narednim izvođenjima širom Evrope, Sedma simfonija je od strane kritike doživela nesumnjivi uspeh. Za razliku od svih dotadašnjih simfonija, ovoga puta, negativnih kritika kao da nije ni bilo. Kritičar Feliks Adler (Felix Adler) je pisao: „Tri stava koja slede (nakon prvog stava) slična su po karakteru i zajedno čine drugi deo simfonije. Ovi stavovi su kompozitorove impresije noći: uz njihove čudesne boje, neobične promene raspoloženja i interesantne harmonske ideje, ovi komadi lako mogu biti delo E. T. A. Hofmanovog genijalnog kapelmajstora Krajslera. [...] Serenada u Scherzu je božanstveno setnog raspoloženja. [...] Četvrti stav je jako melanholičan...“⁵⁸⁶ Elza Binenfeld (Elsa Bienenfeld), bila je jedna od retkih značajnih žena na polju muzičke kritike Beča, a verovatno i jedina koja je svojim pravim imenom potpisivala objavljene kritike i članke. Pisala je za *Novi bečki žurnal* (*Neues Wiener Journal*), jedan od najznačajnijih časopisa Beča početkom XX veka. Ona u svojoj kritici Sedme simfonije kaže: „Tragični karakter dominira prvim i poslednjim stavom. [...] Nešto što zvuči poput nežnih glasova prirode, jedva čujnih ljudskom uhu – pluta u Malerovoj Noćnoj muzici. [...] Skerco evocira atmosferu *Sna letnje noći* u novom svetlu. [...] Teško da je ijedna od savremenih kompozicija oživela stil prošlih epoha tako jasno i osobeno kao ovo delikatno

⁵⁸⁴ Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler: Volume 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁵⁸⁵ Prema: Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler: Volume 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, nav. delo, 852.

⁵⁸⁶ Vidi u: „Mahler's German-Language Critics“, Karen Painter, Bettina Varwig (ur.), u: *Mahler and His World*, nav. delo, 319. Kapelmajstor Krajsler je čudnovati kompozitor – lik kog je stvorio E. T. A. Hofman, a koji se pojavljuje u nekoliko njegovih dela.

delo.⁵⁸⁷ Julius Korngold (Julius Korngold), koji je bio vodeći muzički kritičar Beča prvih decenija XX veka, i veliki poštovalac Malerovog stvaralaštva, između ostalog je pisao: „Kompletna simfonija mogla bi da nosi naslov *Simfonija noći*. [...] Druga *Noćna muzika*, uz njenu delikatnu ajhendorfovsku atmosferu, verovatno je najmilozvučnija muzika koju je Maler ikada napisao.⁵⁸⁸

Potrebno je ukazati na određene „greške“ koje su se uveliko ustoličile u literaturi o Sedmoj simfoniji, a koje možemo primetiti tek kada se okrenemo kritici iz perioda izvođenja dela, za vreme Malerovog života. Jedna od njih je uobičajeno navođenje citata Derika Kuka u kom on finale naziva „muzikom kapelmajstora“ i na taj način zaključuje da je ovaj stav „očigledan neuspeh.“⁵⁸⁹ Iz navedenih kritika vidi se da je termin „kapelmajstor“ prvi iskoristio Feliks Adler ali ne u negativnom kontekstu, već povezujući Malerovo delo sa delima E. T. A. Hofmana. Na sličan način, govori se i o povezanosti Malerove Sedme simfonije sa delima pruskog književnika romantizma Jozefa fon Ajhendorfa (Joseph Freiherr von Eichendorff), u smislu *štimunga*, često izostavljajući činjenicu da je to prvi učinio Korngold pišući o „delikatnoj ajhendorfovskoj atmosferi.“ Iako ne postoji jasna paralela sa određenim Ajhendorfovim delom u simfoniji, pominjanje Jozefa Ajhendorfa veoma je važno za ovu studiju. Ajhendorf, koji je bio književnik i kritičar, stvarao je, kao i Maler, pod velikim uticajem zbirke *Dečakov čudesni rog*, a i lično je poznao Ahima fon Arnima i Klemensa Brentana. Potom, tema smrti dece okupirala ga je tokom celokupnog stvaralačkog puta zbog tragedija koje je doživeo u ličnom životu – u detinjstvu je izgubio brata i sestru, a u zreлом životnom dobu umrle su mu obe ćerke. Kao i Maler, ceo jedan ciklus pesama (poezije) posvetio je temi smrti dece – *O smrti moje dece (Auf meines Kindes Tod)*. Dodajmo i da je Alma Maler, nakon Korngolda, pisala o tome da je Maler bio „opsednut ajhendorfovskom vizijom proleća i nemačkog romantizma“ dok je komponovao dve *Noćne muzike*.⁵⁹⁰

Čitajući prve kritike ove simfonije, kao i aktuelnu literaturu, postaje jasno da je Sedma simfonija delo u kom se prepliće verovatno najveći broj Malerovih simfonijskih svetova u odnosu na prethodne simfonije. Samim tim, broj glasova koje u njoj možemo čuti nadmašuje većinu dotadašnjih ostvarenja (osim možda Treće simfonije – ali u odnosu na nju, Sedma

⁵⁸⁷ Isto, 326.

⁵⁸⁸ „Mahler's German-Language Critics“, Karen Painter, Bettina Varwig (ur.), u: *Mahler and His World*, nav. delo, 331.

⁵⁸⁹ Na primer, u: Peter Revers, „The Seventh Symphony“, nav. delo, 379.

⁵⁹⁰ Alma Mahler, nav. delo, 89.

simfonija ima manji broj stavova i kraćeg je trajanja). Zato zaključke poput „slojevi značenja, kako muzički tako i programski, preklapaju se tako da postaje teško pratiti delo konzistentno na bilo kom nivou“⁵⁹¹ treba razumeti kao stalno prisutnu heteroglosiju u Sedmoj simfoniji.

Primetno je da je Sedma simfonija daleko od tragičnog sveta Šeste simfonije. Uočljivo je i da je svet sećanja prisutan, dok svet detinjstva u ovoj simfoniji nema značajniju ulogu. Njegovi glasovi javljaju se sporadično i nenametljivo, upravo kao deo sveta sećanja, upotpunjavajući heteroglosiju Sedme simfonije.

Znamo da je Maler veoma pažljivo osmišljavao svako naredno simfonijsko delo i razmišljao o nekoj vrsti povezanosti sa prethodnim. Prvi stav Sedme simfonije iz te perspektive deluje poput „prelaza“ iz sveta Šeste simfonije u optimističniji svet Sedme. Prvi stav, kao „najmarčniji“, sa marševskim elementima asocira na podizanje Malerovog heroja nakon potpunog „pada“ u Šestoj simfoniji. Ali uz marševski ritam, u prvom stavu se pojavljuje i zvuk harfe koji mu kontrastira, suprotstavlja mu se i ne dozvoljava da stav preraste u jedan od Malerovih pretećih marševa (na primer, 5 taktova pre partiturne oznake 40). Ceo stav polako nas uvodi u smirenje *Noćne muzike* I i optimističnim završetkom nagoveštava trijumfalno finale.

Dve Noćne muzike

Na početku drugog stava, to jest, prve *Noćne muzike*, Maler nas podseća na postupak kojim nas je uveo u Prvu simfoniju, ali sada na nešto drugačiji način. On različitim kompozicionim i orkestracionim postupcima stvara „viziju“ pastoralnog ambijenta i prostranih pejzaža. Kao što je u trećem stavu Treće simfonije horna „pozivala“ u svet prirode, i ovaj stav započinju horne, dok im se kasnije pridružuju i ostali instrumenti duvačkog korpusa. Maler nas, između ostalog, poziva i u svet sećanja, odnosno pokušava da se vrati u mir prirode. To se vidi kroz početne taktove u kojima kompozitor kao da pokušava da rekonstruiše zaboravljenu melodiju. Osnovni motiv prve teme koja započinje tek u tridesetom taktu, javlja se na samom početku kao dijalog između prve i treće horne. Ovaj dijalog među instrumentima u orkestru, u kontekstu pastorale možemo tumačiti i kao odjeke koji odzvanjaju u prirodi austrijskih Alpa, ili planina oko Jihlave. Posmatranjem muzičkog teksta primećuje se da prva horna nastupa u *f* dinamici, sa koronom na poslednjem tonu, dok treća horna nastupa nakon kraće pauze, u *p*

⁵⁹¹ Peter Revers, „The Seventh Symphony“, nav. delo, 379.

dinamici. Maler je javljanje prve i treće horne u partituri i obeležio oznakama *rufend – antwortend* (*poziv – odgovor*). Poziv i odgovor se javljaju dva puta, a potom prva horna ponovo započinje *poziv* ali ga ne dovršava. Nakon toga, muzički tok se značajno ubrzava, hornama se pridružuje kompletan duvački korpus i sve vodi ka taktu broj 30 u kom napokon započinje prva tema. Kao da se u trenutku trećeg *poziva* Maler „setio“ zaboravljene melodije – eho nestaje i sve je usmereno na početak prve teme. Ovo je još jedan primer toga kako je zvuk horne kod Malera, često znak evociranja prostorne i istovremeno, vremenske distance.

Primer br. 52: Gustav Maler, Sedma simfonija, II stav (tt. 1-11)

Nachtmusik

N.B. Alle Vorschläge stets vor dem betreffenden Taktteil

69
Allegro

Ova vrsta poziva u prošla vremena, kako u prvoj, tako i u drugoj *Noćnoj muzici*, uz teme koje zvuče poput serenade, povremene marševske ritmove i asocijacije na pastoralu (motiv ptičijeg peva), zaista imaju zadatak samo da „asociraju“ jer marševski ritmovi, na primer, ne prerastaju u marš. „Ovi glasovi predstavljeni su kao deo istorijskog romantizma, i samim tim kao nešto što pripada prošlosti.“⁵⁹² Maler, osim toga, referira i na svoje prethodne simfonije u kojima su pomenuti glasovi imali veoma važne uloge.

⁵⁹² Julian Johnson, nav. delo, 124.

U prvoj noćnoj muzici svet detinjstva „oglašava“ se u jednom momentu kroz orkestraciju. Od takta nakon partiturnog broja 103, pa do broja 105, vodeću ulogu dobijaju instrumenti sveta detinjstva: harfa, triagl i glokenšpil.

Primer br. 53: Gustav Maler, Sedma simfonija, II stav (tt. 280-283)

Razmatrajući „klasičnost“ u Malerovim simfonijama, Dragana Matić se, kada je u pitanju drugi stav, poziva na pominjanu vezu Maler – Ajhendorf. Ona smatra da početak stava možemo uporediti sa Ajhendorfovom bajkom *Čarolija u jesen (Die Zauberei im Herbste)*.⁵⁹³ Ukoliko uporedimo tekst ove bajke sa Malerovim početnim taktovima zaista nalazimo veliku podudarnost: „Onda, najednom sam čuo nekoliko šumskih horni, koje su na distanci od planina odgovarale jedna drugoj. Nekoliko glasova ih je pratilo u pesmi. Nikada ranije me muzika nije ispunila tako čudesnom čežnjom kao što su ovi tonovi i još uvek se sećam nekoliko strofa pesme koje je vetar nosio do mene između tih zvukova šumskih horni.“⁵⁹⁴

Svet sećanja na koji Maler upućuje u drugom stavu, razvija se u četvrtom, odnosno drugoj *Noćnoj muzici*. Ovaj stav je i „prava“ serenada: noćni komad, koji je na početku označen sa *Andante amoroso*, a njegova najveća neobičnost jeste značaj dva instrumenta koja je Maler uvrstio u orkestar – gitare i mandoline. Pomenuti instrumenti daju poseban zvuk muzici ovog stava i osećaj da je simfonijski orkestar obogaćen dodatnim kamernim sastavom. Najočigledniji glas sećanja čujemo od takta 89, kada nastupa solo violina čiju deonicu je Maler obeležio

⁵⁹³ Uporedi sa: Dragana Matić, 'Classicality' in *Gustav Mahler's Symphonies*, master rad, The Florida State University, School of Music, 2004, 49.

⁵⁹⁴ Paus Ajhendorfove bajke *Čarolija u jesen*, prevod – Anja Lazarević.

melancolisch – *melanholično*. Pratlja melodiji solo violine je „u duhu narodne pesme“⁵⁹⁵ sa karakterističnim dijatonskim *pizzicato* akordima u violončelima. Melanholično sećanje koje donosi violina odnosi se na „neometanu idilu folklorne atmosfere kao iz sna“⁵⁹⁶ koju donosi ostatak orkestra.

Primer br. 54: Gustav Maler, Sedma simfonija, IV stav (tt. 87-90)



Stav, koji Džulijan Džonson naziva „karakternim komadom“, svojim muzičkim osobenostima kontrastira stavovima kojima je okružen još više od prve *Noćne muzike*. Maler na taj način potencira udaljenost druge *Noćne muzike* od vrlo očiglednog muzičkog modernizma Sedme simfonije. Stilistička „udaljenost“ u ovom slučaju stvara predstavu vremenske udaljenosti, pa četvrti stav funkcioniše poput sentimentalnog putovanja u prošlost. Elza Binenfeld u svojoj kritici Sedme simfonije nije pogrešila kada je drugu *Noćnu muziku* okarakterisala kao „serenadu mocartovskog karaktera.“ Džulijan Džonson sa druge strane, smatra da su obe *Noćne muzike* „pogled unazad na svet *Vunderhorn* pesama“.⁵⁹⁷

Senoviti *Scherzo*

Teodor Adorno prvi je ukazao na važnost oznake *Schattenhaft* na početku trećeg stava Sedme simfonije, razmatrajući je kroz prizmu Malerove poetike ali i romantičarske filozofije i estetike. Značenje reči senka/senovito, teško je definisati u jednoj rečenici. Posmatrajući simfoniju koja sadrži muziku noći – dve *Noćne muzike*, i dana – prvenstveno finale, *Scherzo* se kao središnji stav, nalazi između dana i noći, odnosno svetla i tame koji su neophodni da bi senovito mesto uopšte postojalo. U prenesenom značenju, senka koja označava mesto do kog

⁵⁹⁵ Peter Revers, „The Seventh Symphony“, nav. delo, 388.

⁵⁹⁶ Isto, 389.

⁵⁹⁷ Julian Johnson, nav. delo, 207.

svetlost ne može dopreti, može označavati: priviđenje – da nas podseća na nešto što ona zapravo nije, obris nečega ili nekoga koga ne možemo jasno videti, nešto što nas stalno „prati“ gde god krenuli.

Kako se odrednica *Schattenhaft* nalazi na samom početku stava, odnosi se na kompletan stav, a ne samo ne neki njegov specifičan odsek. Na *Scherzo* se u literaturi najčešće upućuje kao na stav sa avetinjskom/sablasnom aurom. Ovi epiteti u Malerovoj muzici vezivani su za bajkovitost, odnosno dečiji svet u kom najobičnije stvari mogu doživeti „iskrivljenje“ do neprepoznatljivosti, baš poput senki. U trećem stavu „iskrivljenje“ je doživela i sama ideja *Scherza* kao simfonijskog stava koji u Sedmoj simfoniji deluje kao senka simfonijskog *Scherza* XIX veka. Ritam stava je nestabilan, kao i tonalni plan koji je često „zamagljen“, bez definisanog tonalnog centra – što takođe upućuje na nedefinisanost senke koja se menja, pojavljuje i nestaje (kroz ceo stav prisutan je dualitet paralelnih tonaliteta d-mol/F-dur). Fragmentarnost strukture i nemogućnost definisanja duže teme upotpunjuju ovaj utisak.

Svi glasovi koji se u stavu javljaju, tu su samo da bi „zaćutali“. „Evokacija bečkog valcera u stilu Johana Štrausa prezentovana je da bi bila negirana.“⁵⁹⁸ Kroz ovaj *Scherzo* Maler negira samu ideju muzčkog glasa i sprovodi dekonstrukciju *Scherza*. Igračke, valcer – teme koje se javljaju, brzo se transformišu i „gube“, te doprinose razumevanju ovog stava kao zamagljenog sećanja, koje nije moguće „rekonstruisati“ ili – idiličnog sećanja iz detinjstva i mladosti koje je sada moguće realno sagledati i koje je izgubilo svaki idilični kvalitet koji je nosilo.

⁵⁹⁸ Isto, 142.

V.8 OSMA SIMFONIJA

Ceo Univerzum napokon je „zazvučao“ u Osmoj simfoniji po Malerovim rečima (vidi str. 43). Izveštavajući kolegu i prijatelja Vilijema Mengelberga o novom delu, Maler je pisao: „Upravo sam završio moju Osmu – to je najveća stvar koju sam do sada uradio. Tako osobena u sadržaju i formi da je nemoguće pisati o njoj.“⁵⁹⁹ Ovo jedinstveno delo njegovog opusa, simfonija – kantata/oratorijum, kao da nastavlja aspiracije Druge simfonije i najavljuje njegovo sledeće veliko delo *Pesma zemlje*. Više puta je nazivana i Malerovim *magnum opusom*, što je podstaknuto upravo njegovim govorom o simfoniji, iz kog je očigledno da je smatrao da Osmo simfonija predstavlja simbiozu njegovih dotadašnjih težnji i rada na polju simfonijske muzike. Ova simfonija je u svakom smislu veliko delo – pored umetničkog značaja, veoma je kompleksno i zahtevno za izvođenje jer podrazumeva izuzetno veliki broj izvođača: simfonijski orkestar u kom su mnogi instrumenti udvostručeni, instrumente koji nisu bili u standardnom sastavu simfonijskog orkestra – orgulje, harmonijum, klavir, čelestu, mandolinu, zatim dva velika hora, dečiji hor i osam vokalnih solista. Fascinantan broj izvođača podstakao je stručnu javnost, koja je željno iščekivala premijeru simfonije, da delo nazove *Simfonija hiljade*. Ovaj naslov i danas srećemo u koncertnim programima i na omotima novih snimaka dela, iako ga Maler nije zvanično prihvatio. Naziv je prvi pomenuo impresario Emil Gutman (Emil Gutmann), koji je sa Malerom ugovorio premijeru simfonije u Minhenu, podstaknut time što je na premijeri bilo ukupno hiljadu dvadeset i devet izvođača.⁶⁰⁰ Iz teksta koji je Gutman napisao o Maleru nakon njegove smrti, juna 1911. godine, saznajemo i da je simfonija pre premijere u umetničkim krugovima nazivana i *Faust simfonija*, ali da je kompozitor u jednom pismu Gutmanu napisao: „Moja simfonija se ne zove Faust simfonija, ona nije Faust simfonija, i zabranjujem slične etikete.“⁶⁰¹

Osmo simfonija je i poslednje delo komponovano u Malerovom mirnijem i srećnijem periodu života, na leto 1906. godine, za svega šest do osam nedelja.⁶⁰² Iako je kompozitor unosio određene izmene, čekajući četiri godine na premijeru dela, smatra se da je Osmo simfonija

⁵⁹⁹ Vidi u: Kurt Blaukopf and Herta Blaukopf, nav. delo, 194.

⁶⁰⁰ Prema: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 172.

⁶⁰¹ Prema: „Mahler's German-Language Critics“, Karen Painter, Bettina Varwig (ur.), 279.

⁶⁰² Podaci o periodu rada na Osmoj simfoniji variraju uglavnom između perioda od šest do osam nedelja. Nailazi se i na podatke o svega tri nedelje, ali u tom slučaju u pitanju je samo vreme koje je Maleru bilo potrebno za osnovno skiciranje dela. Prema: John Williamson, „The Eighth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 409.

Malerovo najbrže završeno delo. Po rečima samog kompozitora „sve je bilo kao prosvetljenje – odjednom, sve se stvorilo ispred mene i ja sam to samo morao da zapišem, tako lako – kao da mi je bilo diktirano“.⁶⁰³ „Malerovo najpozitivnije delo predstavlja poslednju oazu trijumfa i mira pre katastrofa 1907. godine.“⁶⁰⁴ Kompozicija koja je posvećena Malerovoj supruzi Almi Maler i danas važi za jedno od njegovih najpopularnijih dela, a njeno prvo izvođenje bilo je veliki trijumf. Premijera se odigrala u Minhenu 12. septembra 1910. godine, a simfonija je tek osam godina kasnije izvedena u Beču. Premijera Osme simfonije bila je ujedno i poslednji Malerov dirigentski nastup u Evropi (preminuo je osam meseci kasnije) kao i poslednje Malerovo delo izvedeno za vreme njegovog života.

Simfonija se sastoji iz dva dela (pri čemu je drugi deo duplo duži) koja čine neraskidivu celinu zahvaljujući muzičko – tematskim vezama. Prvi deo zasnovan je na tekstu latinske himne iz IX veka *Veni creator spiritus*, čiji autor nije sa sigurnošću utvrđen, mada se pretpostavlja da je u pitanju Raban Mauro (Rabanus Maurus), nemački teolog i nadbiskup. Drugi deo zasnovan je na završnoj sceni Geteovog *Fausta*, dela koje je Maler čitao na leto 1906. godine kada je komponovao Osmu simfoniju. Tekstovi koji na prvi pogled nemaju mnogo zajedničkog, u biti propagiraju istu ideju, a to je spasenje kroz ljubav, i njihov odabir za ovaj odličan kontrapunkt koji čine nikako nije bio slučajan – Gete je naime dugo bio inspirisan tekstom *Veni creator spiritus*, te ga je 1820. godine preveo na nemački jezik. Omuzikaliti jednu takvu viziju, značilo je uveliko prekoračiti poznate granice i dimenzije simfonijske muzike. Pisac Tomas Man (Paul Thomas Mann), koji je prisustvovao premijeri simfonije napisao je Maleru pismo zahvalnosti u kom između ostalog stoji: „ovo je čovek koji je, verujem, umetnost našeg doba izrazio na najprefinjeniji, najsuptilniji i najbolji mogući način“.⁶⁰⁵ Maler je celokupnom čovečanstvu, poput Betovena kroz Devetu simfoniju, poslao poruku o jedinom načinu za spasenje – kroz sveopštu ljubav. Osma simfonija izdiže se iznad, uglavnom, ličnog sveta Malerovih prethodnih dela, ali je istovremeno i otelotvorenje ideje koju je kompozitor, i kao najveću ličnu težnju, prezentovao u mnogim ranijim delima (u Drugoj, Trećoj, Četvrtoj simfoniji). „Za razliku od Malerovih ranijih simfonija, u Osmoj simfoniji individua nema svoje mesto.“⁶⁰⁶

⁶⁰³ Christian Wildhagen, „The ‘greatest’ and the ‘most personal’: the Eight Symphony and *Das Lied von der Erde*, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, nav. delo, 129.

⁶⁰⁴ John Williamson, „The Eighth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, 408.

⁶⁰⁵ Christian Wildhagen, nav. delo, 131.

⁶⁰⁶ Karen Painter, „The Aesthetics of Mass Culture: Mahler’s Eight Symphony and Its Legacy“, u: *Mahler and His World*, nav. delo, 142.

Pre finalne verzije, Osmu simfoniju imala je nešto drugačiji koncept. Po tom planu, simfonija se sastojala od četiri stava: *Veni Creator – Caritas (Milosrđe) – Weihnachtspiele mit dem Kindlein (Božićne igre sa decom) – Hymne*.⁶⁰⁷ Nas svakako, posebno intrigira treći stav zbog svog naslova *Božićne igre sa decom* koji ukazuje na postojanje dečijeg sveta u simfoniji. Na žalost, rane skice više ne postoje te nije moguće istražiti da li je muzika trećeg stava ostala u finalnom obliku dela i ako jeste, u kom odseku. Postoje pak saznanja da je ovaj stav bio zamišljen kao *Scherzo*, i to „zasnovan na paru Vunderhorn pesama“.⁶⁰⁸ Iako ne možemo znati koje *Vunderhorn* pesme su u pitanju, ova saznanja nedvosmisleno kazuju o Malerovim idejama da uvrsti dečiji svet u Osmu simfoniju – i to tako da on bude vodeći svet jednog kompletnog stava. Prethodno navedene teze nam govore i o tome da je kompozitor od prvobitnih ideja odustao. Konceptija dela je značajno izmenjena, a tome je doprinela i inspiracija Geteovim delom koje nema u izgubljenim skicama. Iako u Osmoj simfoniji svet detinjstva i/ili sećanja nije dominantan (što je slučaj sa svim simfonijama od Pete nadalje), svakako je prisutan. Njegova prisutnost uočljiva je samim pogledom na izvođački sastav u kom se nalazi i dečiji hor (ili hor dečaka). Uloga dečijeg hora je u pojedinim momentima poistovećena sa glasovima anđela koji se javljaju u najsvećanijim trenucima simfonije (poput uzdizanja Faustove duše ka raj). Sličan način predstave dečijeg sveta videli smo već u petom stavu Treće i u Četvrtoj simfoniji. U Osmoj simfoniji, za razliku od Treće i Četvrte, Maler ne dočarava dečiju viziju raja, već su anđeli samo deo raja, a dete, odnosno deca – simbol čistote, nevinosti i ljubavi koja može da iskupi svačiju dušu i uznese je u božanski raj.

Maler je naročito uživao radeći sa dečijim horom na probama pred premijeru simfonije u Minhenu. Sa druge strane, malo je reći da su deca volela da rade sa njim. Od zaborava su sačuvana sećanja svedoka minhenskih proba, zahvaljujući kojima znamo da je Maler bio posebno dirnut delovima simfonije sa nastupima dečijeg hora i govorio im da „pevaju tako da mogu da ih čuju anđeli na nebu“ dok je istovremeno „zaplakao od lepote i radosti.“⁶⁰⁹ Zabeleženo je i da je nakon premijere, troje dece iz hora sišlo na scenu i na Malerovu glavu položilo venac od cveća koji su mu napravili u znak zahvalnosti.⁶¹⁰ Ovi podaci su dragoceni jer možemo pretpostaviti da je Maler, najverovatnije, ulogu koju deca imaju u simfoniji drugačije

⁶⁰⁷ Ove rane skice Osmu simfonije danas se smatraju izgubljenim. Prema: John Williamson, „The Eighth Symphony“, nav. delo, 410.

⁶⁰⁸ John Williamson, „The Eighth Symphony“, nav. delo, 410.

⁶⁰⁹ Uporedi sa: Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 247.

⁶¹⁰ Isto, 250.

video dok je delo stvarao, u poslednjoj „mirnoj“ godini života, a potpuno drugačije kada je delo, napokon izvedeno, nakon četiri godine. Nakon smrti ćerke Marije, 1907. godine, sigurno je da je Maler na svet detinjstva svojih dotadašnjih kompozicija, koji je često bio povezan upravo sa toposom smrti, gledao iz drugačije perspektive, upravo one koju je imao i Fridrih Rikert kada je pisao ciklus *Pesme mrtvoj deci*.⁶¹¹ Izvođenje Osme simfonije u kom je učestvovao veliki broj dece, od koje su mnogi bili uzrasta kog bi bila Malerova preminula ćerka, a koji su se po njegovim rečima obraćali „anđelima na nebu“, za Malera je očigledno bilo najemotivniji doživljaj na sceni u njegovoj celokupnoj karijeri. Zato je Osma simfonija specifična u kontekstu postojanja dečijeg sveta – njen dečiji svet dobio je drugu dimenziju prvim izvođenjem dela koje je usledilo nakon tragičnih događaja 1907. godine.

Posmatrajući zasebno dva dela simfonije, uočavamo da prvi deo ima „arhaični“ prizvuk. Malerovo posvećivanje srednjovekovnom tekstu, himničnom zvuku i polifoniji upućuje na evociranje muzike prošlih epoha, ali ove postupke u kontekstu Osme simfonije ne možemo tumačiti kao obraćanje svetu sećanja. Prošlost ovde nadilazi lično i predstavlja kolektivni glas od „početka vremena“ koji će trajati dok postoji život. Moto simfonije je svima razumljiva i aktuelna ideja opšte ljubavi koja pruža spas, a okretanjem starijim muzičkim tradicijama Maler zapravo naglašava vanvremenost ideje koja stoji iza dela.

Drugi deo simfonije je taj u kom određenu ulogu ima i dečiji svet. U njemu je ponuđena vizija raja koji krase deca i njihove osobine poput jednostavnosti, nevinosti i bezbrižnosti. Drugi deo simfonije zato je većim delom komponovan u homofonom stilu, u dijatonskoj harmoniji, uz melodije koje su povremeno manje pokretljive od Malerovih uobičajenih melodijskih tokova. Muzičkom jednostavnošću Maler definiše svet dece/anđela u drugom delu simfonije, dok je upliv zemaljskog/ljudskog sveta obeležen nastupima polifonije i nešto kompleksnije harmonije. Maler svet detinjstva određuje, kao što je to često činio i u ranijim delima, i instrumentima – harfom, trianglom, čelestom. Ovi instrumenti imaju bitnu ulogu u celokupnom drugom delu simfonije, a obavezno su prisutni u momentima nastupa dečijeg hora. Kada nastupaju bez dečijeg hora, najčešće su to harfa i čelesta čije se deonice međusobno dopunjuju i nikada ne kontrastiraju.

⁶¹¹ Rikert je sa pisanjem ciklusa *Pesme mrtvoj deci* započeo nakon smrti njegove dvoje dece. Ciklus sadrži ukupno četiri stotine dvadeset osam pesama.

Primer br. 55: Gustav Maler, Osma simfonija, drugi deo, (četiri takta nakon partiturnog broja 114)

U momentima nastupa dečijeg hora, neki od pomenutih instrumenata (najčešće čelesta) uglavnom udvaja horsku deonicu.

Primer br. 56: Gustav Maler, Osma simfonija, drugi deo, (takt nakon partiturnog broja 87)

Instrumentni o kojima je reč, u mnogim prilikama najavljuju nastup dečijeg hora (videti **Primer br. 57** na sledećoj strani).

Primer br. 57: Gustav Maler, Osmu simfoniju, drugi deo, (tri takta pred partiturni broj 155)

Selige Knaben (in Kreisbewegung sich nähernd) *ff (ritard)*
Er über-wächst uns schon an mäch-tigen Gle - - dern,

Osmu simfoniju je Malerovo delo u kom postoji manji broj autocitata, citata ili parafraza, nego u ostalim simfonijama. Već postojeća muzika koje je ipak pronašla svoj put u Osmu simfoniju, teško je prepoznatljiva jer Maler u ovom delu stvara reminiscencije koje su „apsorbovane“ od strane muzičkih materijala u okviru kojih se nalaze. Džulijan Džonson navodi da je jedna od reminiscencija koje Maler pravi u drugom delu simfonije reminiscencija na pesmu *Često pomislim da su samo izašli napolje (Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen)* iz ciklusa *Pesme mrtvoj deci*. Anri-Luj de la Granž pominje drugu pesmu, iz istog ciklusa – *Sada vidim dobro*,⁶¹² i karakteristično kretanje melodije: tri uzlazne velike sekunde u osminama, skok za malu tercu ili čistu kvartu (u četvrtinama) i spuštanje za sekundu naniže (takođe u četvrtinama). Na kratke parafraze ove melodije nailazimo svega dva puta u toku Osme simfonije i to od takta 366 u prvom delu, a u drugom delu od takta 385. Asocijacije na melodiju pesme *Sada vidim dobro* su jasne, ali ne i dovoljno upečatljive. One se javljaju u „moru“ drugih motiva, i njihove pojave nisu istaknute ni na koji način, pa iz tog razloga ostaju neprimećene.

Mnogo zanimljivijom, u smislu asocijacija na Malerova ranija dela, čini se deonica koju donosi lik Patera Profundusa. Od takta 266, on u svojoj ariji opisuje i otkriva svet prirode – šumu, stenje, livade, dok se na njega nadovezuju anđeli koji Faustovu dušu uznose u nebo. Ovaj odeljak, što je do sada, na neki način ostalo neprimećeno, kao da odiše atmosferom *Vunderhorn* pesama, koje su na najrazličitije načine povezane sa toposom prirode i pastorele.

⁶¹² Prema: Henry-Louis de la Grange, „Music about music in Mahler: reminiscences, allusion, or quotations?“, nav. delo, 168.

Završna scena *Fausta*, kao i drugi deo Osme simfonije, vezuju se za koncept *svete/večne ženskosti*, prvo kroz pojavu idealizovanog lika Grethen – Faustove ljubavi, a zatim i kroz pojavu „svete majke“, odnosno Bogorodice/Device Marije (*Mater Gloriosa*). Kao da je Maler predstavom idealizovane majke načinio omaž svojoj majci Mari Maler za koju je bio izuzetno vezan. „Kroz transformaciju u umetnosti njenog sina, skromna Mari Herman, koja je bila predodređena da postane svakodnevna, tragična figura majke, ali i najplemenitiji simbol majčinstva: Mari je postala Marija, Mater Gloriosa iz *Fausta*.“⁶¹³ *Mater Gloriosa* je personifikacija najveće i najduhovnije ljubavi – majke prema detetu. Bogorodica u *Faustu*, ali i u Osmoj simfoniji, jeste daleka vizija, poput priviđenja. Ona otvara vrata raja i uz anđele pomaže Faustu da pročisti dušu. Malerova majka preminula je sedamnaest godina pre nastanka Osme simfonije, te je i sama postala daleka i nedostižna, u raju. Jedan od najupečatljivijih primera predstave Mater Gloriose jeste od partiturnog broja 106, uz *pianissimo* i oznaku *schwebend – lebdeci*. Koliko je predstava Bogorodice značajna, potencirao je i sam kompozitor govoreći da je *Mater Gloriosa* kulminacija dela.⁶¹⁴

Primer br. 58: Gustav Maler, Osmo simfonija, drugi deo, (dva takta pred partiturni broj 106)

Osmo simfonija ostaje delo kojem je jedan od osnovnih ciljeva da pruži utehu. Poput dečije vizije raja u Četvrtoj simfoniji, Maler ovde daje istu viziju iz perspektive odrasle osobe. Deca, odnosno dečiji svet, predstavljaju jedan deo onoga što čoveka vodi do pročišćenja, iskupljenja i napokon, do nebesa.

⁶¹³ Stuart Feder, *A Life in Crisis*, nav. delo, 85.

⁶¹⁴ Uporedi sa: Salvatore Calomino, „Depiction of the Anchorites in Mahler's Eighth Symphony“, *Naturlaut*, Vol. 3, No. 4, 2005, 2.

V.9 MALEROVO ZBOGOM – DEVETA SIMFONIJA

Do 1909. godine, kada je nastala Deveta simfonija, u Malerovom privatnom i poslovnom životu promenilo se mnogo toga. Na leto 1907. godine, u predivnoj vili Malerovih u Majerniku – Malerovoj oazi, iznenada umire njegova starija ćerka Marija – Puci. Iste godine, na jesen, Maler daje ostavku na mesto direktora Kraljevske opere u Beču, na čijem čelu je bio punih deset godina. Antisemitizam koji je u Beču naglo jačao od dolaska Karla Lugea na mesto gradonačelnika (iste 1897. godine kada je Maler izabran za direktora opere), Maleru je postao nepodnošljiv, naročito nakon lične tragedije koja ga je zadesila. On je potom prihvatio ponudu Metropolitan opere iz Njujorka i sa porodicom se preselio na drugi kontinent. Na ovom položaju Maler je ostao sve do smrti 1911. godine, mada je i dalje skoro polovinu godine provodio u Evropi, a leti i dalje boravio u voljenim planinama. Ipak, zbog bolnih uspomena, vila u Majerniku je prodana, te od narednog leta, 1908. godine, Maler komponuje u svojoj poslednjoj kompozitorskoj kućici u Toblahu, gde je porodica letovala. Ubrzo nakon smrti ćerke, i Maleru i njegovoj supruzi dijagnostifikovani su zdravstveni problemi – Maleru problem sa srcem a Almi Maler depresija.

Maler je Devetu simfoniju stvarao u leto 1909. godine, i ona je njegovo poslednje dovršeno delo.⁶¹⁵ Iako pod rednim brojem devet, simfonija je zapravo Malerovo deseto simfonijsko ostvarenje. Između Osme i Devete simfonije, Maler je iskomponovao *Pesmu zemlje*, delo koje je prvobitno trebalo da nosi naslov Deveta simfonija. Maler je oklevao sa imenovanjem novog dela kao Devete simfonije, imajući u vidu kompozitore kojima je Deveta simfonija bila ujedno i poslednja (Betoven, Šubert, Brukner, Dvoržak /Antonín Dvořák/, Špor /Louis Spohr/). Nakon ove simfonije, Maler je započeo Desetu, ali ga je smrt sprečila da delo i dovrši. Svoju poslednju dovršenu simfoniju, Maler nije čuo na premijernom izvođenju – premijera se odigrala 26. juna 1912. godine u Beču, pod dirigentskom palicom Bruna Valtera, više od godinu dana nakon kompozitorove smrti.

Sve navedene činjenice doprinele su stvaranju „mistične“ aure oko ovog dela, koja do danas nije potpuno nestala, a rezultat je nepreciznog ili subjektivističkog pristupa delu i dešavanjima u Malerovom životu koja su prethodila njegovom nastanku. Ono što od premijere

⁶¹⁵ Ranije se smatralo da je Maler u komponovanju Devete simfonije proveo leto 1908. i 1909. godine. Međutim, Stiven Hefling je istražujući skice zaključio da je kompletna simfonija komponovana tokom jednog leta. Prema: Stephen E. Hefling, „The Ninth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 469.

dela intrigira stručnu javnost jeste pitanje da li je ovo Malerova „oprostajna“ simfonija? Pogled na simfoniju koja je Malerov „oprostaj od sveta i života“, toliko je uticajan „da je ostao neupitan čak i u današnjoj literaturi.“⁶¹⁶ U prvoj monografiji o Maleru, 1912. godine, Rihrd Špeht navodi da je Deveta simfonija „rastanak bez gorčine“, a nekoliko godina kasnije – 1918. godine, još jedan uvaženi Malerov biograf, Gvido Adler navodi da je „Deveta *zbogom* životu.“⁶¹⁷ Ni Špeht, ni Adler, kao ni mnogi drugi, nisu bez osnova pisali na ovaj način o Devetoj simfoniji. U finalnim partiturnim skicama, koje sadrže punu orkestraciju, Maler je u prvom stavu (između 267. i 271. takta) zapisao „O, mladost! Nestala! Oh, ljubav! Raspršena!“, a potom, u istom stavu (taktovi 436-438) „Zbogom! Zbogom!“.⁶¹⁸ Vilijem Mengelberg je iste godine kao i Adler, 1918, potvrdio status simfonije kao „oprostajne“, predstavljajući na izvođenjima kojima je on dirigovao, Malerove zabeležene reči kao programske komentare.⁶¹⁹ Iz daljeg teksta ovog rada, videće se da su tumačenja simfonije kao dela kojim se Maler oprašta od života, predosećajući sopstvenu smrt, bar jednim delom preuveličana.

Smrt ćerke svakako je bila nešto sa čim su se i Maler i njegova supruga teško nosili. Devojčica je umrla iznenada, tokom letnjeg odmora, od komplikacija izazvanih anginom. To saznajemo iz veoma potresnih sećanja Alme Maler, ali i sećanja njihovih bliskih prijatelja. Malerovi su ubrzo osetili i fizičke posledice ovog emotivnog šoka, pa je Maleru već nakon nedelju dana od tragičnog događaja, dijagnostifikovana „slabost srca“. Maler je sa tim saznanjem živeo naredne četiri godine, i bio primoran da promeni mnoge životne navike. U većem delu literature Malerov problem sa srcem predstavljen je kao izuzetno ozbiljan, i kao stanje zbog kog je Maler konstantno strahovao za svoj život. Realno stanje bilo je nešto drugačije – on jeste dobio dijagnozu šuma na srcu, na rutinskom pregledu, ali gotovo da nije imao nikakve srčane smetnje (do kraja života). Da ne bi prouzrokovao eventualne smetnje, morao je da prekine sa dugim i napornim šetnjama, plivanjem i ostalim fizičkim aktivnostima koje je voleo i upražnjavao kada god bi mu se ukazala prilika za to. Maler je preminuo četiri godine nakon postavljene dijagnoze od jake bakterijske upale grla koja se potom proširila na srce (bakterijski *endocarditis*). Drugim rečima, Maler je početkom 1911. godine imao izuzetno „gust“ raspored

⁶¹⁶ Vera Micznik, „The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony“, *19th-Century Music*, Vol. 20, No. 2, Special Mahler Issue, 1996, 144.

⁶¹⁷ U: isto, 146.

⁶¹⁸ U originalu: „O Jugendzeit! Entschwundene! O Liebe! Verwehte!“ i „Leb wohl! Leb wohl!“.

⁶¹⁹ Mengelberg je zaista proučavao originalni Malerov manuskript koji mu je u Beču dala Alma Maler. Prema: Vera Micznik, „The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony“, nav. delo, 152.

obaveza, bio je fizički iscrpljen a kada se razboleo od angine (upale grla), nije odustao od dirigentskih nastupa. Njegovo zdravstveno stanje se potom pogoršalo, a bakterijska infekcija proširila jer u tom trenutku antibiotici još uvek nisu bili otkriveni. Dakle, njegova smrt nije izazvana srčanom bolešću, niti je Maler neprekidno strahovao za svoj život, tako da ni Deveta simfonija u tom smislu nije samo njegovo „zbogom“ životu jer je „predosećao“ sopstvenu smrt i pomirio se sa njom. Mnogo većih zdravstvenih problema u godinama između 1907. i 1911, imala je Alma Maler koja je u nekoliko navrata bila na lečenju od depresije, a čija je uloga u stvaranju fikcije oko Malerove teške srčane mane, bila vrlo uticajna.⁶²⁰ Suprotno stavovima po kojima je Maler bio preopterećen smrću, iz njegovih pisama primećuje se jedan novi životni elan koji se u Maleru probudio upravo u vreme pisanja Devete simfonije. Nakon ogromne psihičke traume, i vrlo svestan činjenice da nije u najboljem zdravstvenom stanju, Maleru se ponovo javila želja za stvaranjem i što boljim životom. Planirao je da smanji poslovne obaveze, ne bi li napokon mogao više da komponuje, da se što više posveti porodici i da izgradi novu vikendicu.⁶²¹ Svom vernom prijatelju Brunu Valteru pisao je iz Njujorka početkom 1909. godine: „Moj život je sada beskrajno pun iskustava (od pre godinu i po dana), da teško da mogu da pričam o tome. Kako i da pokušam da opišem tako ogromnu promenu! Sve vidim u novom svetlu – osećam se tako živim... žedniji sam za životom nego ikada i nalazim ‘naviku postojanja’ slađu nego ikada.“⁶²² Malerovo pismo jednom od najbližih prijatelja, nedvosmisleno ukazuje na to da je Maler bio daleko od stalnog iščekivanja smrti. Smrt ćerke nakon 1907. bila je ta koja ga je proganjala, ne njegova sopstvena. Neposredno pred odlazak u Toblah i posvećivanja celog leta Devetoj simfoniji, Maler je kupio parcelu na groblju u Grincingu (Grinzing, 19. distrikt Beča) u koju je preneto telo njegove i Almine ćerke Marije, i u kojoj je po sopstvenoj želji kasnije i on sahranjen.⁶²³ Ova koincidencija (ili ne?) tera nas da se zapitamo da li su u Devetoj simfoniji svetovi smrti i detinjstva ponovo pronašli svoje zajedničko mesto, pogotovu ako imamo u vidu Malerovo pisanje o Devetoj simfoniji tokom rada na njoj: „Samo delo je veoma zadovoljavajući

⁶²⁰ Alma Maler je u svojim memoarima veliki akcenat stavila na ovaj problem, pišući i da je „ova presuda (misleći na dijagnozu srčanog problema) označila početak Malerovog kraja.“ Prema: Alma Mahler, nav. delo, 122.

⁶²¹ Postoje i sačuvani planovi za novu vikendicu, kao i Malerova prepiska sa potencijalnim izvođačima radova, tako da je jasno da je veoma aktivno radio na sprovođenju ovog plana u delo.

⁶²² Bruno Walter, nav. delo, 152.

⁶²³ Na istom groblju, ali na drugoj parceli, sahranjena je i Alma Maler. Grinzing je početkom XX veka bio mirno naselje, sa puno vikendica, potpuno „odvojeno“ od užurbanosti grada (gradu je zvanično pripojeno 1892. godine). Zapanjujuće je koliko je do danas ovaj deo Beča zadržao tu svoju autentičnost.

dodatak mojoj maloj porodici. U njemu je rečeno nešto što mi je dugo bilo na vrh jezika – možda (kao celina) može biti postavljena pored Četvrte.“⁶²⁴

Andante

„Ponovo sam prošao kroz Malerovu Devetu simfoniju. Prvi stav je nešto najdivnije što je ikada napisao.“

Alban Berg⁶²⁵

U Devetoj simfoniji, „u poređenju sa Malerovim ranijim simfonijskim svetovima, svaki stav je relativno nezavistan“⁶²⁶ i nema uobičajene simfonijske dramaturgije niti ima centralnog stava. Početnim *Andanteom* kompozitor nas uvodi u svet intenzivnih emocija i napretnijeg muzičkog jezika Devete simfonije. Leonard Bernštajn je svojim čuvenim objašnjenjem početnih taktova prvog stava takođe doprineo prihvatanju ovog dela kao Malerovog oproštaja od sveta zbog bolesti srca. Bernštajnovu tvrdnju da su „početni taktovi Devete simfonije imitacija aritmije, nepravilnih otkucaja njegovog srca“, Čarls Amenta je na primer, „razradio“ posvećujući joj ceo članak.⁶²⁷ Međutim, početni taktovi „govore“ nešto potpuno drugo i smatram, nemaju mnogo veze sa Bernštajnovim romantiziranim shvatanjem. Pre svega, nikakav nepravilni, „ometajući“ ritam se ne javlja na samom početku; zatim, simfonija započinje onako kako će se i završiti – iz „ništavila“, dok se jedva čujno probija zvuk violončela. Već u trećem taktu dominantni instrument postaje harfa, a potom, u petom taktu, javlja se horna uz odrednicu *echo* – eho. Maler nikada ranije nije na sličan način započeo neku simfoniju, ali harfu, hornu i oznaku *echo* jeste mnogo puta koristio kao glasove detinjstva i prošlosti. Dve glavne teme stava, veoma se razlikuju po karakteru, a prvu temu, koja započinje odmah nakon uvoda i oznake *echo*, Vera Micnik sasvim prigodno opisuje kao „svet bečke nostalgije.“⁶²⁸ Ista autorka, u drugom tekstu,

⁶²⁴ Jörg Rothkamm, „The last works“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, nav. delo, 143.

⁶²⁵ Iz Bergovog pisma supruzi Heleni, 1912. godine. U: Nicholas Baragwanath, „*Fin-de-siècle* Wagner: *Parsifal* Analysed through Berg's Programme to Mahler's Ninth Symphony“, *Music Analysis*, Vol. 23, No. 1, 2004, 27.

⁶²⁶ Stephen E. Hefling, „Aspects of Mahler's Late Style“, u: *Mahler and His World*, nav. delo, 206.

⁶²⁷ Charles Amenta, „The Opening of the Mahler Ninth Symphony and the Bernstein ‘Heart-Beat’ Hypothesis“, *Naturlaut*, Vol. 4, No. 1, 2005, 17.

⁶²⁸ Vera Micznik, „The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony“, nav. delo, 159.

introdukciju prvog stava upoređuje sa rečima „nekada davno“,⁶²⁹ što je podsetimo se, činio i Adorno za Četvrtu simfoniju (upravo onu sa kojom je Maler uporedio Devetu). Stiven Hefling tvrdi da je „prvih dvadeset i šest taktova Devete pre muzika prizvana u sećanju nego materijal koji ima kapacitet da iznedri simfonijski polučasovni stav“.⁶³⁰ Drugu temu odlikuje ekspresionistička nestabilnost i fragmentarnost muzičkog toka, dok su prelazi između tema nagli, poput urušavanja kompletne muzičke strukture, nakon koje postoji težnja za povratkom na pređašnje stanje. Nakon što je postojanje sveta sećanja utvrđeno, već u taktovima 44-45, Maler nas upućuje na svet detinjstva – aluzijom na trio odsek *Scherza* Četvrte simfonije, prizivajući na taj način ponovo i auru sećanja.⁶³¹

Maler u središnjem delu stava stvara asocijaciju na ulične, „hardi-gardi“ melodije. Efekat koji je dobijen jeste prekid tonalne aktivnosti, osećaj „vantonalnosti“ i mehaničke repetitivnosti. Ovo nije mesto poput „ulične“ muzike koja prekida dramatičnost posmrtnog marša Prve simfonije. Referiranje na ovu vrstu muzike u Devetoj simfoniji je zamagljeno i jedva čujno zbog *pp* dinamike, ono je u davnoj prošlosti (videti primer br. 54 na sledećoj strani rada). Celokupni prvi stav odaje utisak sećanja koje je nemoguće rekonstruisati. Sa jedne strane to nije moguće zbog vremenske distance koja postoji (Maler je imao skoro pedeset godina kada je završio simfoniju), a sa druge strane, nemoguće je oživeti mladalačke ideale.

U ovom stavu Maler pravi reminiscenciju na poznati valcer Johana Štrausa (Johann Strauss II) – *Radost života* (*Freuet Euch des Lebens* op. 340), koji je u Beču bio popularan u periodu Malerovog studiranja (sedamdesetih godina XIX veka), posebno među studentima. Upravo nakon daleke ulične muzike, povremeno se prepoznaju fragmenti melodije Štrausovog valcera koji i ne pokušavaju da se „sastave“ i stvore celovitu melodiju. Maler kao da nam poručuje da je svet nostalgije i mladosti suviše daleko, i da iščezava iz sećanja.

⁶²⁹ Vera Micznik, „Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Bethoven and Mahler“, *Journal of the Royal Musical Association*, No. 126, 2001, 213.

⁶³⁰ Stephen E. Hefling, „The Ninth Symphony“, nav. delo, 474.

⁶³¹ Prema: isto, 475.

Primer br. 59: Gustav Maler, Deveta simfonija, I stav (tt. 129-135)

Plötzlich sehr mäßig und zurückhaltend.

Plötzlich sehr mäßig und zurückhaltend.

Plötzlich sehr mäßig und zurückhaltend.

Nakon Sedme simfonije, u prvom stavu Devete, Maler ponovo koristi oznaku *schattenhaft*, u 254. taktu. U odnosu na *Scherzo* Sedme simfonije, gde se oznaka odnosila na čitav stav, u prvom stavu Devete simfonije, u pitanju je mnogo kraći odsek – od 254. do 266. takta. Odsek se javlja nakon neuspelog *proboja*⁶³² tako da funkcioniše kao razjašnjenje „iluzije“ proboja. Svet sećanja je donekle postao iluzija, ali iluzija iz koje je nemoguće „izaći“. Pretpostavimo da je to „negativni klimaks“ ovog stava koji pominje Džulijan Džonson.⁶³³

⁶³² *Proboj (breakthrough)* je termin koji je za određene tipične momente Malerove muzike uveo Pol Beker, a razradio Teodor Adorno. Proboj se javlja kada je formalna struktura stava prekinuta „upadom“ novog muzičkog materijala koji menja kurs stava.

⁶³³ Julian Johnson, nav. delo, 87.

Odmah nakon nemogućnosti „održavanja“ iluzije, već u narednom, 276. taktu, Maler je u skicama zapisao čuveno „O, mladost! Nestala! Oh, ljubav! Raspršena!“.

Primer br. 60: Gustav Maler, Deveta simfonija, I stav, (tt. 250-254)

Ako je Maler rekao finalno „zbogom“ u prvom stavu, i muzikom i rečima koje je zabeležio, šta ostaje ostalim stavovima simfonije? Koja bi u tom slučaju bila njihova uloga/svrha? Entoni Njukomb smatra da „to nije toliko zbogom životu, koliko je zbogom detinjstvu i prvobitnoj nevinosti“⁶³⁴ i da je prvi stav muzička metafora odrastanja i kriza sa kojima se susreće svaka individua. Zbog mesta na kojima je u prvom stavu Maler zabeležio svoje reči u manuskriptu, kao i celokupnog konteksta stava ali i Malerovog života pre početka rada na simfoniji, „zbogom“ jeste zbogom iluziji bezbrižnog života iz mladosti ali i iluziji „srećnog, bezbrižnog“ Beča.

⁶³⁴ Videti u: Julian Johnson, nav. delo, 87.

Rustični ples – drugi stav

U tempu ležernog Lendlera (Im Tempo eines gemächlichen Ländlers) – ovom odrednicom je označen početak drugog stava simfonije. Svet sećanja je u njemu još prisutniji u odnosu na *Andante*, mogli bismo reći i sveprisutan jer prožima ceo stav. Bergove reči vezane za prvi stav, moguće još bolje pristaju opisu drugog stava: „Želeo je da kreira sebi dom, daleko od svih nevolja, na slobodnom i prozračnom vazduhu Zemeringa, da pije taj vazduh, najčistiji zemaljski vazduh, sve dubljim i dubljim udisajima – dubljim i dubljim udisajima. Tako da se njegovo srce, najdivnije srce koje je ikada kucalo među ljudima, sve više širi – dok ne bude moralo da prestane da kuca.“⁶³⁵ Iako je Maler poslednjih godina života maštao o prirodi dok je boravio u Njujorku a leta i dalje provodio u planinama Austrije, ovaj dirljiv i metaforički opis vezan za početak Devete simfonije, govori i o potrebi povratka korenima, nepresušnom izvoru inspiracije još iz Malerovog detinjstva – prirodi, kao i o pokušaju „rekonstrukcije“ doma i u muzici. U drugom stavu Maler to čini na specifičan način – svet detinjstva i rane mladosti oživljava referiranjem na ležerni ländler kojim započinje stav. Ländler se zatim „transformiše“ u brži i elegantniji valcer, čime se referira na balske dvorane carskog grada (od takta 90). Ipak, „valcer – teme“ su bez prepoznatljive živosti i razdraganosti, čime Maler u tom istorijskom trenutku ukazuje na Beč kao senku veselog grada valcera kakav je nekada bio. Kao i u životu, Maler je i u muzici, spajajući dva plesa koja sobom nose i bitna kulturološka značenja, ujedinio dve društvene sfere Austrougarske. Ove dve vrste austrijskog plesa smenjuju se tokom stava (poput teme u rondu), da bi se on najzad završio onako kako je i započeo – ländlerom.

Rustična muzička slika na početku ukazuje na promenjenu vizuru pogleda na jednostavnost seoskog plesa.⁶³⁶ Sa koliko pažnje je Maler pristupio tome da što bolje dočara zvuk uličnih muzičara i njihovog amaterizma primećujemo već u 5. taktu. Nakon uvoda u kom fagot u viola sviraju pratnju i daju ritam (ponvaljanjem istog motiva – četiri šesnaestine/dve osmine), a drveni i limeni duvački instrumenti donose melodiju, u taktu broj pet, melodija kao da je počela jedan takt ranije od planiranog – pratnja je odsvirala samo jedan motiv, ne dva. Stvorena je iluzija „slučajne“ greške koja je moguća samo ukoliko muzičari nisu profesionalci i ukoliko kompozicija nije dobro navežbana.

⁶³⁵ Nicholas Baragwanath, nav. delo, 28.

⁶³⁶ Prema: Anthony Newcomb, nav. delo, 124.

Primer br. 61: Gustav Maler, Deveta simfonija, II stav (tt. 1- 6)

Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. (Fernerhin mit Tempo I. bezeichnet)
Etwas läppisch und sehr derb.

1. Klarinette in B.
2. 3.
Baßklarinetten in B.
1. 2. Fagott.
1. 3. Horn in F.
2.
Viola.

Tokom smenjivanja rustičnog lendlera i sofisticiranog valcera, Maler polako izgrađuje osećaj dezorijentisanosti. Teme se gube i iznova javljaju, ples gubi svoj ritam, a povremeno se gubi i tonalni fokus (koji gravitira najčešće između dva tonaliteta). Heflinga ova vrsta „zbunjenosti“ podseća na *Scherzo* Druge simfonije u kom je Maler citirao pesmu *Sveti Antonije pripoveda ribama* iz *Dečakovog čudesnog roga*, dok ga forma stava podseća na „stare valcer-svite“⁶³⁷ čime je pojačan osećaj nostalgije. Prostorna dezorijentisanost koju Maler stvara postaje i vremenska dezorijentisanost jer prošlost preovlađuje u odnosu na sadašnjost. Ipak, poslednja pojava teme lendlera samo podseća na svoju prvu pojavu. Izgubljena je prvobitna ležernost (kompleksnijom fakturom i harmonskim tokom) koju je Maler želeo da postigne na početku stava, drugim rečima, jednostavnost i naivnost mladih dana ostale su nepovratno u prošlosti.

Jedini put tokom stava, pojava lendlera između taktova 218-260, sadrži muzički materijal prvog stava, što sugerise još jedan način na koji se sećanje „oglašava“ u drugom stavu.

⁶³⁷ Stephen E. Hefling, „The Ninth Symphony“, nav. delo, 480.

Finalno zbogom

Nostalgični poslednji stav simfonije ne donosi trijumf već finalno smirenje. „Iznad svega, sećanje definiše ton Devete simfonije [...] ali tako, kao da je prikupljano iz ruševina.“⁶³⁸ Nakon napetog trećeg stava koji se zasniva na nepomirljivoj suprotnosti dve osnovne teme, modernistički obojenog, čvrsta stabilnost četvrtog stava zaokružuje kompletno delo. Klaudio Abado je opisujući neverovatni *pianissimo* četvrtog stava, sam kraj objasnio kao „zvuk koji je poput pahulja koje padaju na sneg koji je već napado – on postoji, ali je nama gotovo nečujan.“⁶³⁹ Malerovo zbogom, zapisano u manuskriptu pri kraju finala, nije zbogom životu već njegovu unutrašnje, tiho pomirenje sa sudbinom. Nakon dve godine, to je kroz umetnost izraženo njegovo poslednje zbogom ćerki Mariji, koja je tog leta prebačena na mesto svog večnog počinka. Iako je brak Malerovih već 1909. godine bio u krizi, ne smatram da je Deveta simfonija zbogom toj ljubavi u Malerovom životu (kao što se često navodi) jer je on Desetu simfoniju, koja je započeta iste godine, vrlo jasno posvetio upravo Almi Maler, u periodu kada su pokušavali da spasu svoj brak.

Sećanje u poslednjem stavu nije pokušaj oživljavanja prošlosti, već miran, dugi pogled na nju. „Ponavljanje, sećanje, jesu načini na koje vraćamo vreme da ne bi bilo izgubljeno.“⁶⁴⁰ U četvrtom stavu Maler vraća vreme povremenim referiranjem na svoja ranija dela. Nas posebno zanimaju mesta u kojima je jasna veza sa svetom detinjstva. Na prvi primer nailazimo u taktovima 30-31 i 36-37, u kojima se čuje aluzija na *Scherzo* Treće simfonije koji je zasnovan na *Vunderhon* pesmi *Smena letnje straže*. Aluzija je kratka i zvuči „usporeno“ u odnosu na Treću simfoniju. Jedan od načina na koji Maler konstruiše svet daleke prošlosti jeste upravo ova „višeslojnost“ sećanja – odnosno četvrti stav Devete simfonije je treće korišćenje materijala pesme iz *Dečakovog čudesnog roga* i ono je mnogo udaljenije od originala nego što je to bio slučaj sa korišćenjem ovog autocitata u Trećoj simfoniji. Životinje iz stava *Šta mi govore životinje u šumi* kao da sada i nemaju šta da kažu.⁶⁴¹

Smatram da ono što određuje simfoniju kao poslednje zbogom Malerovoj ćerci, a što se u literaturi nije razmatralo na ovaj način, jeste poslednji autocitat, odnosno parafraza u ovom stavu,

⁶³⁸ Prema: Vera Micznik, „The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony“, nav. delo, 161.

⁶³⁹ U: „Autopsy of a Genius“, dokumentarni film, nav. delo, od 1:22:26.

⁶⁴⁰ Anthony Newcomb, nav. delo, 135.

⁶⁴¹ Uporedi sa: Stephen E. Hefling, „The Ninth Symphony“, nav. delo, 488.

vezana za dečiji svet. Ne zaboravimo da je ciklus *Pesme mrtvoj deci* nastao pre Marijine tragične smrti, tako da on nije izraz Malerovog roditeljskog bola. Takođe, bilo bi nadasve neobično da kompozitor poput Malera – koji je svoj život „upisao“ u umetnost koju je stvarao, verovatno najbolniju životnu situaciju, ne „utka“ u muziku. Od takta 163 do takta 171 u stavu postoji parafraza iz četvrte pesme ciklusa *Pesme mrtvoj deci* – *Često pomislim da su samo izašli napolje*. Upravo iznad navedene parafraze, u manuskriptu simfonije je zapisano „Zbogom. Zbogom.“ Završetak Devete simfonije poseban je jer se čini kao da kraj i ne postoji. Nema kadence, nema završnog tona, muzika jednostavno iščezava. Kao da poručuje – kraja nema, večni život čeka svakog od nas. Uostalom, tekst pesme *Često pomislim da su samo izašli napolje* govori o neprihvatanju *nepostojanja* – o roditelju koji sebe teši mislima da su deca „samo izašla u šetnju“ i da će se uskoro vratiti, dok se u poslednjoj strofi zaključuje da su „deca samo malo ispred nas...stići ćemo ih u sunčanom polju“. Maler se pomirio sa tim da je njegova ćerka otišla u „sunčano polje“ pre njega i da će se tamo ponovo sresti. U poslednjem taktu simfonije, Maler zapisuje odrednicu *ersterbend* – *umirući*. Još jedna veza sa pesmom jeste početak stava koji je u mnogo čemu sličan početku pesme, a i poslednjih nekoliko taktova možemo razumeti kao prafrazu kraja pesme.

Primer br. 62: Gustav Maler, Deveta simfonija, IV stav, poslednjih devet taktova

Dok su poslednji taktovi simfonije polako iščezavali, slušaoci na premijeri Devete simfonije sigurno su bili u iščekivanju – ili kadence, ili novog početka. Ali ništa od toga se ne dešava. S obzirom na to da je Maler poslednji takt označio glasom sveta smrti, ostavio nam je mogućnost

da ne poverujemo u kraj, već u to da će uslediti novi početak, ali ne na ovom svetu. Vizija raja kojoj je toliko težio u Četvrtoj simfoniji, kao da je napokon ovde dostignuta.

V.10 NEDOVRŠENA DESETA SIMFONIJA

Poslednja Malerova simfonija je delo čiji značaj u Malerovom opusu, kao i u istoriji muzike, možemo samo da naslućujemo. Nakon Malerove smrti, stručna javnost ubrzo je saznala za postojanje skica Malerove nedovršene simfonije, prvenstveno zahvaljujući javnom predavanju Arnolda Šenberga posvećenom Maleru, koje je održao 1912. godine u Beču. Međutim, sve što je Šenberg tada znao o Desetoj simfoniji jeste da postoje početne skice, pa je iz tog razloga i izrekao svoju poznatu misao: „Izgleda da je Deveta simfonija granica. Ko god želi da pređe tu granicu – na žalost, premine.“⁶⁴² Iste 1912. godine, u svojoj studiji o Maleru, Paul Štefan je u vezi sa budućnošću Desete simfonije pesimistično napisao: „Možda niko nikada neće ni pogledati ove skice.“⁶⁴³ Na sreću, Štefanova razmišljanja nisu se obistinila, a skice Desete simfonije ne samo da su detaljno proučavane od strane muzikologa, kompozitora i dirigenta, nego je ovo delo „doživelo“ mnoga izvođenja, kao i studijske snimke. Istorija dugog puta Desete simfonije od skica koje su ostale iza Malera do koncertnog podijuma bila je prilično kompleksna.

Iz Šenbergovog predavanja očigledno je da u tom momentu on još uvek nije imao prilike da vidi skice Desete simfonije. To zaključujemo zato što ih je uporedio sa Betovenovim skicama za njegovo deseto simfonijsko delo, međutim, Betoven je iza sebe ostavio svega nekoliko taktova ideja za buduću kompoziciju. Malerov manuskript za delo iz pet stavova, najverovatnije podeljenih u dva dela, sastoji se iz 1945 taktova, 72 strane uređene i orkestrirane partiture i 93 strane delimično dovršene partiture bez orkestracije.⁶⁴⁴ Od Riharda Špehta saznajemo da je „Maler zahtevao da se partitura spali nakon njegove smrti, ali da njegova udovica to nije mogla da učini.“⁶⁴⁵ Špeht je ovaj podatak nesumnjivo saznao od Alme Maler, i smatrao ga dovoljno relevantnim da ga u javnost iznese kao činjenicu.

Godine 1924. Alma Maler je načinila značajan korak u otkrivanju Desete simfonije svetu – zamolila je mladog i perspektivnog kompozitora Ernsta Kreneka, tada supruga njene i Malerove ćerke Ane, da pokuša da dovrši i orkestrira delo. Krenek je to učinio, ali samo sa uvodnim *Adagiom* koji je Maler jedino i dovršio (Krenek je samo protumačio Malerov rukopis i preciznije zapisao kompletan stav), i sa trećim stavom koji je Maler naslovio *Purgatorio*

⁶⁴² Prema: Deryck Cooke, „Mahler's Tenth Symphony – 1: History and background“, *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1601, 1976, 563.

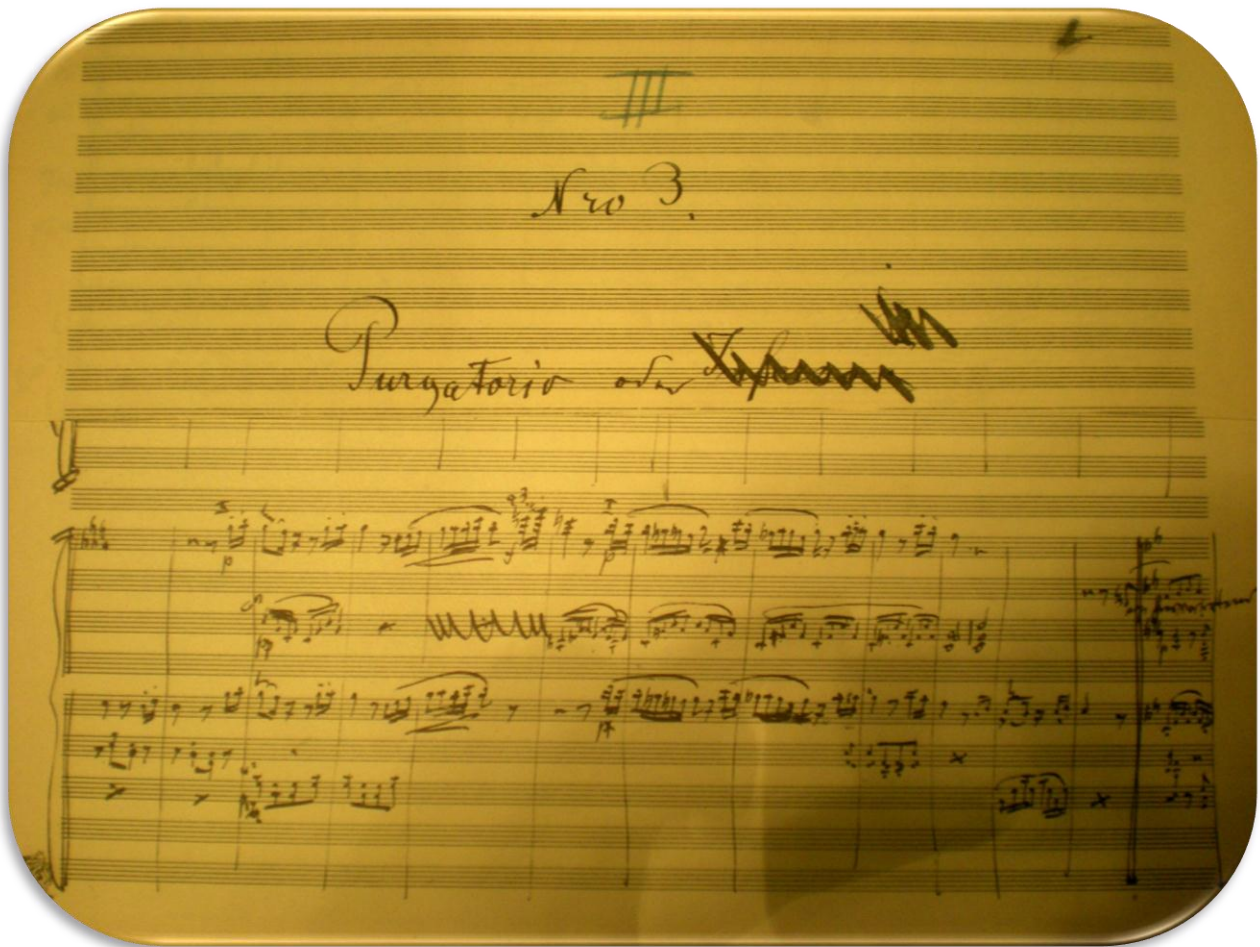
⁶⁴³ Isto.

⁶⁴⁴ Isto.

⁶⁴⁵ Isto.

odnosno *Čistilište*, referirajući u svom stvaralaštvu ponovo na Danteovu *Božanstvenu komediju*. Iz manuskripta se vidi da je Maler isprva razmatrao dve mogućnosti za naziv ovog stava – na početku trećeg stava zapisano je *Purgatorio oder Inferno (Čistilište ili Pakao)*, a drugu mogućnost kompozitor je kasnije precrtao.

Slika br. 9: Manuskript Malerove Desete simfonije, početak trećeg stava (fotografisano u Internationale Gustav Mahler Gesellschaft – Wien)⁶⁴⁶



Iste godine, ova dva stava premijerno su izvedena u Beču pod dirigentskom palicom Franca Šalka (Franz Schalk), a nedugo zatim i u Pragu, gde je dirigovao Aleksandar Cemlinski

⁶⁴⁶ Zahvljujući ljubaznosti i predusretljivosti zaposlenih u Međunarodnom udruženju Gustav Mahler – Beč, dobila sam dozvolu da fotografije koje sam snimila u njihovom arhivu objavim u ovoj studiji.

(Alexander von Zemlinsky). Otprilike u isto vreme, u Beču je izdat nepotpun faksimil Malerovog manuskripta. Nakon ovih dešavnja koja su nakratko „oživila“ Malerovo poslednje delo, izvođenja su bila izuzetno retka, a dolaskom Trećeg rajha na vlast 1933. godine, izvođenje svih Malerovih dela je u Nemačkoj bilo zabranjeno dvanaest, a u Austriji devet godina.

Do danas, postoji ukupno sedam verzija za izvođenje kompletne Desete simfonije od kojih je svakako najpoznatija, najprihvaćenija i najizvođenija verzija muzikologa Derika Kuka. Kuk je zapravo načinio dve verzije: prvu koja je premijerno izvedena 1964. godine, i drugu, revidiranu 1976. godine, nakon što mu je Ana Maler dozvolila pristup kompletnom manuskriptu nakon smrti Alme Maler.⁶⁴⁷ U široj stručnoj javnosti malo je poznato da pored Kukove, postoji još šest verzija Desete simfonije, koje su takođe izvođene i više puta snimljene. Nezavisno od Kuka, gotovo u istom vremenskom periodu (od 1949. do 1966. godine), na partituri je radio još jedan muzikolog – Klinton Karpenter (Clinton Carpenter), čija je verzija izvedena tek 1983. godine. Iste godine kao i Karpenter, muzikolog Jozef Viler (Joseph Wheeler) završio je svoj rad na još jednoj verziji za izvođenje. Remo Maceti (Remo Mazzeti), takođe muzikolog, 1989. godine objavio je svoju verziju Malerove Desete simfonije, a nakon njega to su učinili i dirigent Rudolf Baršaj (Rudolf Barshai) 2000. godine, zatim 2001. godine zajedničkim snagama kompozitor i dirigent Nikola Samale (Nicola Samale) i Đuzepe Macuka (Giuseppe Mazzuca), a poslednja verzija načinjena je 2010. godine od strane dirigenta Joela Gamzua (Yoel Gamzou). Malerova Deseta simfonija ne prestaje da intrigira, i čini se da nijedna od postojećih verzija za izvođenje nije u potpunosti zadovoljila kriterijume stručne javnosti, a verovatno bilo koja od njih nikada i neće. Jedini stav koji je dovršen jeste prvi stav simfonije. Oko ostala četiri stava do danas se vode polemike. Mnogi značajni dirigenti, i što je još važnije – značajni za Malerovu muziku, odbijali su da izvode Desetu simfoniju u celini. Klaudio Abado, Leonard Bernštajn, Majkl Tilson Tomas (Michael Tilson Thomas) i Pjer Bulez na primer, nikada nisu izveli ništa sem prvog stava ove simfonije. Sve navedene verzije za izvođenje dragocene su jer zahvaljujući njima možemo dobiti uvid u Malerovo kompozitorsko mišljenje i u njegove zamisli vezane za ovo delo koje nije stigao u potpunosti da dovrši. Ipak, imajući u vidu Malerov proces komponovanja i to da se svakoj simfoniji vraćao po nekoliko puta i nakon premijere dela

⁶⁴⁷ Pretpostavlja se da je Alma Maler iz manuskripta uklonila nekoliko strana sa ličnim porukama koje je Maler njoj posvetio tokom komponovanja ovog dela. Poznato je i da je Alma Maler nekoliko puta tokom Kukovog rada na partituri menjala mišljenje o tome da li Desetu simfoniju treba dovršiti ili ne, da bi njena poslednja odluka bila da to svakako treba učiniti. Zašto se Alma Maler premišljala šezdesetih godina oko Desete simfonije – a to nije bio slučaj dvadesetih godina XX veka – nije sa sigurnošću poznato.

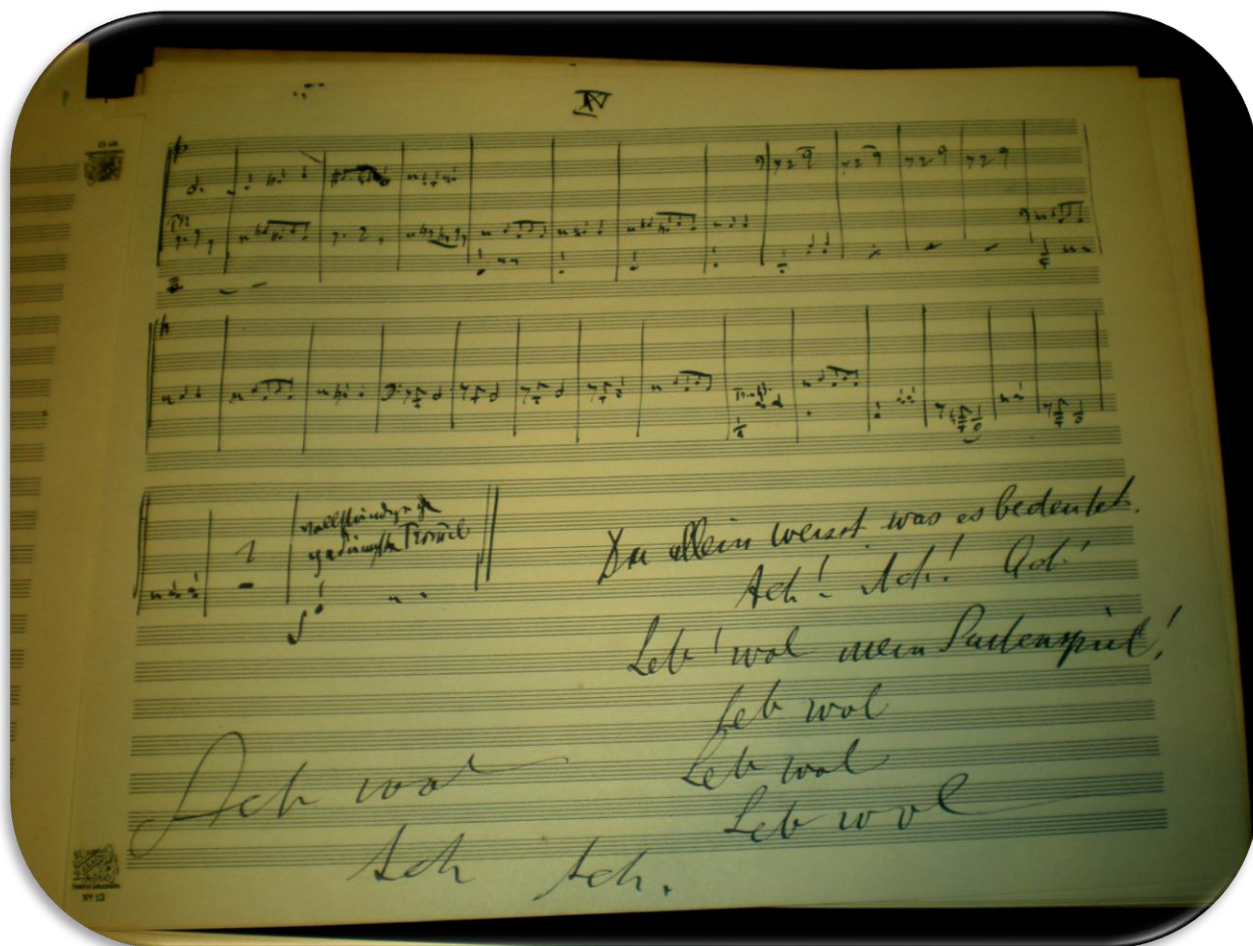
(posebno orkestraciji), ostala četiri stava simfonije ne možemo smatrati ničim drugim – sem onoga što i jesu – skicama. Kao što je to bio slučaj sa većinom Malerovih simfonija, pa i sa Devetom, potpuno orkestrirane partiture doživljavale su radikalne revizije do finalne verzije i premijernog izvođenja u odnosu na manuskripte. Zahvaljujući prvenstveno Deriku Kuku, dobili smo „ozvučenje“ predivne muzike koju je Maler osmislio i potvrdu da je Deveta simfonija bila početak jedne nove stvaralačke faze koju je Maler nastavio da razvija u Desetoj simfoniji. Početni *Adagio* kao da se nadovezao na kraj Devete simfonije. Muzički jezik koji povremeno teži atonalnosti, *pianissimo* koji ide do „iščezavanja“ zvuka jesu neke od karakteristika Malerovog novog muzičkog jezika koji je u potpunosti želeo da ostvari u Desetoj simfoniji.

Iako Deseta simfonija ostaje enigma po pitanju mnogih stvari, određene činjenice vezane za njen nastanak su nesporne. Jedna od njih odnosi se i na to da je Maler imao priličnu dilemu oko rasporeda stavova, koji je menjao tokom rada na partituri. Osim uvodnog *Adagia*, tu su i dva *scherza* – verovatno drugi i četvrti stav, *Purgatorio* koji bi najverovatnije bio treći stav i finale. Aktivan rad na simfoniji odvijao se tokom letnjih meseci 1910. godine, naročito tokom jula i avgusta. Već od septembra te godine, Maler je bio zauzet pripremanjem za premijeru Osme simfonije. Ne može se sa preciznošću utvrditi ni redosled komponovanja većine stavova, ali finale Desete simfonije je najverovatnije poslednja muzika koju je Maler ikada komponovao.⁶⁴⁸ Oba *scherza* sadrže ländler melodije, a u finalu Maler je isprva referirao i na valcer–temu iz drugog *scherza*, koju je kasnije izbacio iz finala. Ovo ukazuje na veliku mogućnost postojanja sveta sećanja u simfoniji, uzimajući u obzir to da je Maler valcer i ländler teme koristio najčešće kao označitelje sveta sećanja. Stav *Purgatorio* svojim naslovom i referiranjem na *Božanstvenu komediju* otkriva da je Maler kroz Desetu simfoniju ponovo „govorio“ o čovekovoј patnji i putu koji kroz život mora preći. O patnji koju je doživeo tokom rada na simfoniji govori i poslednja stranica manuskripta koja sadrži veoma ličnu poruku Almi Maler: „Živeti za tebe! Umreti za tebe! Almschi!“ („Für dich leben! Für dich sterben! Almschi!“). Maler je naime, tokom komponovanja Desete simfonije otkrio aferu koju je njegova supruga imala sa Valterom Gropijusom, zbog čega se i odlučio na posetu Sigmundu Frojdu 1910. godine. Sećanja koja je Maler namenio Desetoj simfoniji verovatno su, iz ovog razloga, vezana za srećne dane provedene sa suprugom. Na to Maler ukazuje još jednom ličnom porukom na kraju četvrtog stava „Samo ti znaš šta ovo znači. Oh! Oh! Oh! Zbogom moja liro! Zbogom, zbogom. Zbogom.“

⁶⁴⁸ Prema: Colin Matthews, „The Tenth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 502.

(„Du allein weißt, was es bedeutet. Ach! Ach! Ach! Leb' wol mein Saitenspiel! Lebe wol, Leb wol. Leb wol.“). Pomenute dve poruke jedine su tog tipa u Malerovim manuskriptima.

Slika br. 10: Gustav Maler, manuskript Desete simfonije, poslednja strana IV stava (fotografisano u Internationale Gustav Mahler Gesellschaft – Wien)



Stanje u kom je Maler „ostavio“ Desetu simfoniju, nije dovoljno za analizu glasova sveta detinjstva i /ili sećanja koja je sprovedena kroz prethodnih devet simfonija u ovoj studiji. Deseta simfonija će, i u smislu postojanja ovog sveta, ostati tajna.

ZAVRŠNA REČ

„Malerov glas govori poput začuđenog deteta koje se budi i zatiče spoljni svet najjednom transformisan zbog snega koji je preko noći napado, ili koje, još usnulo, već priča o svom snu.“⁶⁴⁹

Malerove simfonije sobom donose, do tada, muzičkoj umetnosti nepoznati univerzum. Studija poput ove, dovoljna je tek za usmeravanje ka boljem i preciznijem razumevanju i analiziranju Malerovog simfonijskog univerzuma. Muzikološkoj literaturi potreban je veći broj studija koje će u fokusu imati upravo mnogobrojne svetove ovog izuzetnog simfonijskog opusa. Pitanje Malerovog simfonijskog univerzuma i svetova koji ga čine, do danas, ostalo je intrigantno, u literaturi često pominjano, ali nedovoljno istraženo. Iz tog razloga, ovaj rad posvećen je duboko isprepletanim svetovima detinjstva i sećanja, koji su iz tog razloga posmatrani kao celina, a koji pripadaju ključnim svetovima Malerovog celokupnog stvaralaštva.

Iz istraživanja koje je sprovedeno, zaključuje se da je svet detinjstva i/ili sećanja prisutan u svakoj Malerovoj simfoniji, mada se njegov značaj razlikuje od dela do dela. U prve četiri simfonije on je vodeći svet i funkcioniše poput centra simfonijskog univerzuma. Od Pete simfonije, on prestaje da bude središte, ali ostaje važan činilac simfonijskog univerzuma, sve dok u Devetoj simfoniji ponovo ne dobije jednu od najvažnijih uloga. Iz sveobuhvatnog sagledavanja ovih dela, primećuje se i da se Malerov odnos prema svetu detinjstva i/ili sećanja vremenom menjao, samim tim menjao se i sam svet u simfonijama, odnosno menjali su se načini na koje se ovaj svet „oglašava“ u muzici. Kompozitorov odnos prema ovom svetu bio je određen sa jedne strane njegovim ličnim životom, a sa druge, poetičkim stavovima i težnjama koje je želeo da realizuje u svojoj umetnosti. Jedna od osobenosti sveta detinjstva i/ili sećanja jeste ta da on kroz kompletan opus ostaje najličniji i najintimniji svet njegove muzike. Već u prvom simfonijskom delu, Maler ga čvrsto povezuje sa svojim životom, odnosno sa sopstvenim detinjstvom. Ovaj svet, imajući u vidu celokupno stvaralaštvo, ostaje najizraženiji i sveprožimajući upravo u Prvoj simfoniji. U Trećoj simfoniji, na primer, Maler svoj odnos prema detinjstvu prepliće sa svojom inspiracijom i tumačenjem Ničeove i Šopenhauerove filozofije – postavljajući dete „iznad“ čoveka, a potom celokupnom Četvrtom simfonijom stvara omaž deci, svim njihovim vrlinama i

⁶⁴⁹ Julian Johnson, nav. delo, 5.

uopšte, njihovom svetu. U skladu sa mnogim životnim promenama koje je doživeo, kao i promenama u shvatanju života i umetnosti, Peta, Šesta, Sedma i Osma simfonija udaljuju se od *Vunderhorn* tetralogije. Prema onome što o pomenutim simfonijama do sada znamo, svet detinjstva i/ili sećanja nije svet koji „očekujemo“ u ovim delima. O njemu nije pisano kao o važnom činiocu Malerovih navedenih simfonija, štaviše, postao je gotovo „nevidljiv“ i „nečujan“ u literaturi. Ipak, iako sporedan, on je u pomenutim delima i dalje prisutan i važan, ali retko kada istupa iz bahtinovske polifonije glasova mnogobrojnih svetova koji sačinjavaju ove složene simfonije. Sećanje u Petoj, Šestoj, Sedmoj i Osmoj simfoniji ima prioritet u odnosu na detinjstvo. Svet sećanja ima značajnu ulogu, a kroz njega i svet detinjstva, kao što je to slučaj sa, na primer, „glasom muzičke kutije“ u prvom stavu Šeste simfonije. Začuđujuće je koliko je svet detinjstva i/ili sećanja od Pete do Osme simfonije ostao na marginama dosadašnjih studija. Da li je zaista moguće da je Maler u svojoj sveobuhvatnoj viziji raja, koju je ponudio u Osmoj simfoniji, izostavio dečiju viziju raja kojoj je deceniju ranije posvetio čitavo simfonijsko delo? U naznakama, o toposu detinjstva u Devetoj simfoniji jeste pisano, ali Malerovo „zbogom životu“ uvek je imalo primat u diskusijama vezanim za ovu simfoniju. Kao što smo videli, Devetu simfoniju možemo posmatrati iz drugačije vizure – vizure sveta detinjstva i/ili sećanja, kroz koju ona dobija i drugačije značenje. Njegov odnos prema ovom svetu u Devetoj simfoniji potpuno je promenjen i dat iz perspektive roditelja. Nadamo se da je ovaj rad, barem delimično, svet o kome je reč u Petoj, Šestoj, Sedmoj, Osmoj i Devetoj simfoniji „izvukao“ iz „senke“ – iste one kojom je Maler „osenčio“ veći deo svoje Sedme simfonije.

Svaku Malerovu simfoniju prati pitanje „koje je njeno (pravo) značenje?“. Do danas, i u stručnoj literaturi, postoji potreba za nalaženjem narativnog okvira svakog Malerovog dela. Ono što se neretko previđa jeste da značenje nije isto što i sadržaj. Literatura o Maleru obiluje publikacijama koje objašnjavaju sadržaj dela ili pokušavaju da ga dokuče, najčešće povezujući muziku sa kompozitorovim životom. Samo sveobuhvatnim istraživanjem muzičkog i vanmuzičkog u Malerovim simfonijama, može se doći do celovitog sagledavanja ovih dela. Ukoliko je Maler govorio o svojim simfonijama kao o „svetovima“, baš kao što je to činio Bahtin za romane Dostojevskog – onda bi to trebalo da bude polazna tačka svakog istraživača. Pokušaj što bližeg razumevanja kompozitorovog shvatanja sopstvene umetnosti i sagledavanja iz perspektive što bliže njegovoj, neophodni su koraci za istraživanje stvaralaštva kakvo je Malerovo. Detektovanjem glasova različitih svetova, odnosno njihovog javljanja u simfonijama,

dobijamo analizu dela koja je verovatno, najpribližnija poetičkim zamislima kompozitora. U Malerovom slučaju, veoma je važno i razmatranje povezanosti određene kompozicije sa njegovim prethodnim delima, kao i sa životnim situacijama i okolnostima u kojima se nalazio tokom stvaralačkog procesa. Malerove simfonije nisu zamišljane kao „muzičke“ autobiografije, one su samo najjasniji primeri neodvojivosti umetnosti i života o kojoj je i sam kompozitor govorio. Sve ono što ga je okruživalo, u manjoj ili većoj meri, našlo je svoj put u ove kompozicije.

Svet detinjstva i/ili sećanja izdvaja se kao posebno složen svet – svet koji u sebi može sadržati glasove svih ostalih važnih svetova Malerovog univerzuma. Prateći taj svet iz simfonije u simfoniju, nailazili smo na glasove svetova smrti, bajkovitosti/fantazije, *drugosti*, prirode, književnosti. Posebno zanimljivo jeste što se nadalje, u zasebnim studijama, može razmatrati povezanost sveta detinjstva i/ili sećanja sa bilo kojim od navedenih svetova kroz Malerovo stvaralaštvo. Glasovi svih tih svetova čine Malerov kompozitorski glas. Njegov lični glas nije „izgubljen“ u tom mnoštvu glasova, on je od njih sačinjen. Kao posebno značajno, izdvaja se to što Maler glasom sveta detinjstva i/ili sećanja govori mnogo češće nego što nam se to isprva čini.

Nada koja stoji iza ove doktorske disertacije jeste da oni koji je budu pročitali, o Malerovim simfonijama nikada više ne razmišljaju van konteksta njihovih simfonijskih svetova i među njima – sveta detinjstva i/ili sećanja kao posebno uticajnog.

Sećanje iz detinjstva Malerove ćerke, Ane Maler:

„Sećam se malo toga vezanog za mog oca, ali veoma dobro. [...] On, kao čovek, to je jako tužno, imao je samo pedeset godina. Ali onaj drugi (kompozitor) on još ne umire. Svi oni koji poznaju njegovu muziku i vole je, znaju mnogo više o njemu nego ja.“⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ U: Albrecht Joseph, Anna Mahler, Marina Mahler and Donald Mitchell, „Epilogue. Mahler’s Smile: A Memoir of His Daughter Anna“, u: *The Mahler Companion*, nav. delo, 592.

PRILOG

Prilog br. 1

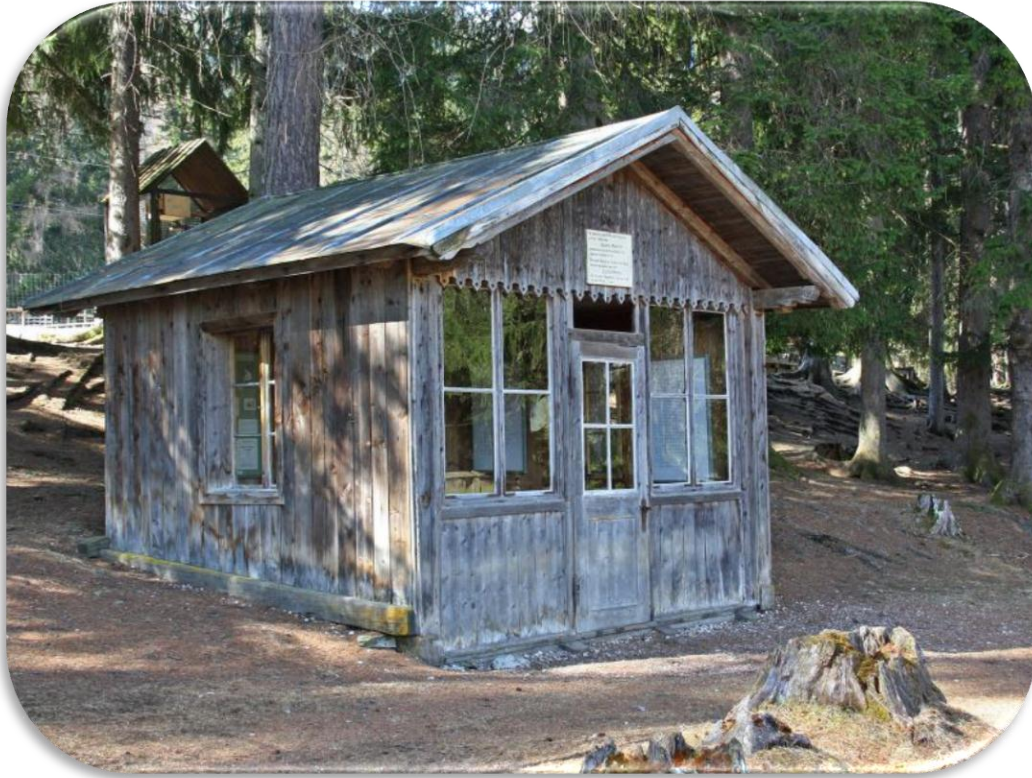
Slika br. 11a: Malerova kompozitorska kućica u Štajnbahu, na obali Aterskog jezera, u kojoj su komponovane Druga i Treća simfonija



Slika br. 11b: Malerova kompozitorska kućica u Majerniku, na obali Vrbskog jezera, u kojoj su komponovane Četvrta, Peta, Šesta i Sedma simfonija



Slika br. 11c: Malerova kompozitorska kućica u Toblahu, u kojoj su komponovane Osmi, Deveta i nedovršena Deseta simfonija



Prilog br. 2

Slika br. 12: današnji izgled kuće Malerovih u Jihlavi, koja je pretvorena u muzej posvećen Gustavu Maleru



Prilog br. 3

Slika br. 13: vojna parada i vojni orkestar na glavnom trgu Jihlave, druga polovina XIX veka, fotografija preuzeta sa sajta <http://www.starajihlava.wz.cz/>



Prilog br. 4**Tabela br. 1:** Imena sve dece Mari i Bernarda Malera, sa datumima rođenja i smrti

| | | | |
|-----|------------------------------|---|--|
| 1. | Isidor/Isador ⁶⁵¹ | 22.3.1858. | 1859. |
| 2. | Gustav | 7.7.1860. | 18.5.1911. |
| 3. | Ernst | 1861. | 13.4.1875. – od perikarditisa |
| 4. | Leopoldine | 18.5.1863. | 27.9.1889. – od tumora na mozgu ili meningitisa. Dvoje dece: Anna i Heinrich |
| 5. | Karl | Avgust 1864. – tačan datum se ne zna jer nije upisan u Jevrejsku knjigu rođenih u Jihlavi | 28.12.1865. |
| 6. | Rudolf | 17.8.1865. | 21.2.1866. |
| 7. | Louis/Alois | 6.10.1867. | 192? |
| 8. | Justine | 15.12.1868. | 1938. Dvoje dece: Alfred i Alma |
| 9. | Arnold | 19.12.1869. | 14.12.1871. |
| 10. | Friedrich | 23.4.1871. | 14.12.1871. |
| 11. | Alfred | 22.4.1872. | 6.5.1873. – od urođene srčane mane |
| 12. | Otto | 18.6.1873. | 6.2.1895. – izvršio samoubistvo |
| 13. | Emma | 19.10.1875. | 15.5.1933. Dvoje dece: Ernst i Wolfgang |
| 14. | Konrad | 17.4.1879. | 9.1.1881. – od difterije |

⁶⁵¹ Imena su upisana u originalu.

Prilog br. 5

Tabela br. 2: Spisak pesama *Vunderhorn* zbirki, prema njihovom originalnom redosledu u izdanjima ⁶⁵²

| I zbirka (1892) – izdanje <i>Schott of Mainz</i> | II zbirka <i>Humoreske</i> (1899) – izdanje <i>Josef Weinberger</i> |
|--|---|
| 1. <i>Naučiti nestašnu decu lepom ponašanju (Um schlimme Kinder artig zu machen)</i> | 1. <i>Stražareva noćna pesma (Der Schildwasche Nachtlied)</i> |
| 2. <i>Srećan sam šetao zelenom šumom (Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald)</i> | 2. <i>Uzaludan trud (Verlor'ne Müh)</i> |
| 3. <i>Gotovo! Gotovo! (Aus! Aus!)</i> | 3. <i>Uteha i nesreća (Trost im Unglück)</i> |
| 4. <i>Snažna imaginacija (Starke Einbildungskraft)</i> | 4. <i>Ko je smislio ovu malu pesmu? (Wer hat dies Liedlein erdacht?)</i> |
| 5. <i>Na bedemima Štrasburga (Zu Straßburg auf der Schanz)</i> | 5. <i>Zemaljski život (Das irdische Leben)</i> |
| 6. <i>Smena letnje straže (Ablösung im Sommer)</i> | 6. <i>Sveti Antonije propoveda ribama (Des Antonius von Padua Fischpredigt)</i> |
| 7. <i>Oproštaj i zaborav (Scheiden und Meiden)</i> | 7. <i>Mala rajnska legenda (Rheinlegendchen)</i> |
| 8. <i>Nikada se više nećemo sresti (Nicht wiedersehen)</i> | 8. <i>Pesma zarobljenika u kuli (Lied des Verfolgten im Turm)</i> |
| 9. <i>Samouveravanje (Selbstgefühl)</i> | 9. <i>Gde se čuju sjajne trube (Wo die schönen Trompeten blasen)</i> |
| | 10. <i>Cena uzvišenog razuma (Lob des hohen Verstandes)</i> |

⁶⁵² Tabela je urađena prema navodima Paula Hamburgera u: Donald Mitchell, Andrew Nicholson (ur.), nav. delo, 65-83.

Prilog br. 6

Primer br. 63: Gustav Maler, Prva simfonija, IV stav, 4 takta pred partiturni broj 25 do partiturnog broja 28

280

1.2. Fl. zu 2^b

3.4. Fl. zu 2^b

1. Ob. zu 2^b

3. Ob. zu 2^b

2. Ob. zu 2^b

4. Ob. zu 2^b

1. in C Cl. zu 2^b

2.3. in C Cl. zu 2^b

4. in E Cl. zu 2^b

1.2. Fag. zu 2^b

Contrafagott

1.2. Horn in F gestopft

3.4. Horn in F gestopft

5. Horn in F

6.7. Horn in F

1.2. Trp. in F zu 2^b

3.4. Trp. in F zu 2^b

1.2. Pos. zu 2^b

3. Pos. *molto cresc.*

Tuba

1. Pauke Des nach C, As nach G

2. Pauke As nach G

1. Viol. 286

2. Viol. 286

Viola

Cello

Bass

U. E. 2931.

25 *ppp*

ohne Nachschl.

ohne Nachschl.

ohne Nachschl.

ohne Nachschl.

294

1. Ob.
2.

1. in C
Clar.
2. 3. in C

1. 2.
Horn
in F
immer gest. pp

1.
Trp.
in F
mit Sord. p

2. 3.
Trp.
in F
mit Sord. p

4.

1. 8.
Pos.
mit Sord. p

2. Pos.
Tuba
mit Sord. p

1.
Pauker

1. Viol.
sempre pp

2. Viol.
sempre pp

Viola

303

1. 2.
Horn
in F
zu 2 3 3 3 3

1. 2.
Trp.
in F
offen 1. pp

1. 8.
Pos.
offen pp

2. Pos.
Tuba
offen

1.
Pauker
sempre pp

2.

1. Viol.
303

2. Viol.
geth.

Viola

Cello

Bass
fp

Holzinstrumente: Schalltrichter in die Höhe

311 27 28

1.2. Fl. *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

1.2. Ob. *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

3.4. *1. u. 2.* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

1.2.3. in C Clar. *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

4. in Es *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

1. Fag. *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

2.3. *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

3.4. Horn in F *offen* *p* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

5.6. *zu 2* *pp* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

1.2. Trp. in F *1.* *dim.* *pppp* *mit Dämpfer* *ff* *zu 2*

3.4. *offen* *p* *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

1. Pos. *dim.* *pppp* *zu 2* *ff*

1. Pauker *p* *ff*

2. *C nach hoch G*

1. Viol. *311* *geth.* *pppp* *unis.* *pppp* *f* *6* *6* *f*

2. Viol. *geth.* *pppp* *unis.* *pppp* *f* *6* *6* *f*

Viola *p* *ppp* *f*

Cello *ppp* *ppp* *p* *ppp* *f* *p* *f*

Bass *ppp* *ppp* *f* *p* *f*

27 28

Prilog br. 7

„Zajednički“ delovi muzičkog toka petog stava Treće i finala Četvrte simfonije

Primer br. 64a: Gustav Maler, Treća simfonija, V stav, deo od partiturne oznake 3 do 6

Glocken. Zurückhaltend. (unmerklich!) Meno mosso.

Knabenchor.

1.2.3. Fl.

1.2.3. Cl. in B. zu 3 p

Bassel. in B.

1.2. 3. Fag.

Cirfag.

1.3. 2.4. 5.6. Horn in E. mit Dämpfer Meno mosso. p

Glockensp.

1.2. Harfe. unis.

Alt-Solo. Zurückhaltend. (unmerklich!) bitterlich Und sollt' ich nicht mir!

Frauenchor. *) p Bimm Meno mosso.

Viola. Zurückhaltend. (unmerklich!) p molto espress. pp

Vel. geh. p molto espress. pp

Ch. 4) Das Tonleitern-Klassen eines Glocken.

2

Glocken.

Kornet-
chor.

I. 2.
Fl.

3.
Fl.

2. Picc.

1.
Ob.

2.
Ob.

Klarin.
E.

1. 2. 3.
Cl. in B.

1. 4. Fag.

1. 3. 4. 6.
Horn.

1. 2.
Barf. in A.

Alt-Solo

Preuschen

Viol.

Vi.

Cb.

limm kann limm kann

fp *fp* *fp* *fp*

f *f* *f-p* *f-p* *f-p*

f-p *f-p* *f-p* *f-p*

fp *fp*

pp *pp* *pp* *pp*

zu 3

2 2

1. 3. 5.

2. 4. 6.

f *f* *f* *f*

pp *pp* *pp* *pp*

wei - ßen, da gü - ti - ger Gott. Ich haß' e - ber tre - ten die

Du sollst ja nicht weinen! Sollst ja nicht weinen!

bimm bimm bimm bimm bimm bimm

bimm bimm bimm bimm bimm

mit Dämpfer

mit Dämpfer

mit Dämpfer

pp *pp* *pp*

Glocken.
 Korb-
 den.
 1. & 2. Fl.
 2. Flöc.
 Engln.
 1. & 2. Cl.
 in B.
 Basscl.
 in B.
 1. & 2. Fag.
 3.
 Coran.
 1. & 2. Horn
 in F.
 3. & 4.
 1. & 2. Ten.
 3. & 4.
 Bass.
 (Trombonen)
 1. Horn
 2.
 Baßcl.
 dacht! Ach! wann soll er - bar - me dich
 2
 Trommeln.
 Violen.
 Viol.
 Viol.
 Cell.
 Kontrab.
 Cb.
 Kontrab.

Primer br. 64b: Gustav Maler, Četvrta simfonija, IV stav, deo od partiturnog broja 5 do 7

5 *Etwas zurückhaltend.*

Fl. I & II. *p stacc.*

Oboe I & II. *p stacc.*

Engl. Horn. *p* *fp* *pp*

Cl. in B. *pp* *f* *pp* *f*

Bassoon I & II. *pp* *f* *pp* *f*

Horn I & II. *pp* *f* *pp* *f*

Trumpet I & II. *pp* *f* *pp* *f*

Trombone I & II. *pp* *f* *pp* *f*

Tuba. *pp* *f* *pp* *f*

Snare Drum. *pp* *f* *pp* *f*

Cymbals. *pp* *f* *pp* *f*

Double Basses. *pp* *f* *pp* *f*

Vocal: *Etwas zurückhaltend.*
nicht eilen
 Jo - han - nes des Lamm - bren - ner
 las - set, der Mel - ger Ho - re - auf

Violin I. *pp stacc.*

Violin II. *pp stacc.*

Viola. *pp stacc.*

Vibr. *pp stacc.*

Celli. *pp stacc.*

aber deutlich Nicht eilen.
zu 2

1. S.
Fl.
8.
1. Ob.
Engl. Horn.
1. C.
Fag.
8.
Hfc.
Singsl.
Sob. Al.
2. Vi.
Via.
Vic.

pas - set! Wir führen ein gesellig, un - schuldig, gesellig, ein lieb - li - ches Län - lein zu Tod! Sa - so

Dämpfer ab. 2 fach geh.
Dämpfer ab. 2 fach geh.
Dämpfer auf.
mit Dämpfer. *arco*

6 zu 2

1. u. 2. Fl.
1. Picc.
1. u. 2. Cl. in B.
Hcl. in B.
1. Fag.
2. 3.
2. 4.
Horn in F.
Singsl.
Via.
Vic.
Cb.

Lu - cken dich - sen thät schlach - ten ohn ei - nigh Be - den - ken und Ach - ten, der Wein kost kein Hel - fer zu

arco mit Dämpfer.
nicht stellen
nicht stellen
Ein Contrabass Solo mit Dämpfer.
arco

Wieder zurückhaltend. 7

1.2.Fl. *pp*

1.2.Picc. *pp*

1.2.Ob. *pp*

Engl. Horn. *pp*

1.2.Cl. in B. *pp*

Basscl. in E. *pp*

1.3. *pp*

Fag. 2. *pp*

1.2. Horn in F. *pp*

3.4. *pp*

1.2.Trp. in F. *pp*

Trpt. *pp*

Sch. *pp*

Hr. *pp* nicht brechen

Stgpf. *pp*

1. Vi. *pp* mit Dämpfer. *pp* Dämpfer ab.

2. Vi. *pp* mit Dämpfer. *pp* Dämpfer ab.

Via. *pp* Dämpfer ab.

Vc. *pp* Dämpfer ab.

Cb. *pp* Solo mit Dämpfer. *pp* Dämpfer ab.

Wieder zurückhaltend. 7

Wieder zurückhaltend. 7

Wieder zurückhaltend. 7

himmlischen Kel.lee, die Eng.lein, die ba. cken das Brot.

Literatura

1. Abbate, Carolyn: *Unsung Voieces: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
2. Abraham, Gerald: „An Outline of Mahler”, *Music & Letters*, Vol. 13, No. 4, 1932, 391-400.
3. Ackerl, Isabella: *Vienna Modernism 1890 – 1910*, Vienna, Federal Press Service, 1999.
4. Adler, Samuel: *The Study of Orchestration*, New York, Norton, 2002.
5. Adorno, Theodor W.: *Mahler. A musical Physiognomy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
6. Adorno, Theodor W.: „Mahler“, u: *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*, London, Verso, 1998, 81-110.
7. Agawu, Kofi: *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
8. Agawu, Kofi: „Prolonged counterpoint in Mahler“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 217-247.
9. Amenta, Charles: „The Opening of the Mahler Ninth Symphony and the Bernstein ‘Heart-Beat’ Hypothesis“, *Naturlaut*, Vol. 4, No. 1, 2005, 17-18.
10. Aleksić, Marko: *Gustav Maler: I simfonija – Harmonsko-analitička studija*, diplomski rad, Beograd, FMU, s.a.
11. Albright, Daniel (ur.): *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
12. Aoyagi, Kenji: „Mahler and Japan“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 531-538.
13. Arent, Hana: *Izvori totalitarizma*, prev. Slavica Stojanović i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Beograd, Feministička izdavačka kuća 94, 1998.
14. Auner, Joseph: *A Schoenberg Reader – Documents of a Life*, New Haven & London, Yale University Press, 2003.
15. Avineri, Shlomo: „Marx and Jewish Emancipation“, *Journal of the History of Ideas*, 1964, Vol. 25, No. 3, 445-450.

16. Bakhtin, Mikhail M.: *Art and Answerability – Early Philosophical Essays*, ur. Michael Holquist & Vadim Liapunov, Austin, University of Texas Press, 1990.
17. Bakhtin, Mikhail: „Discourse in the Novel”, u: *The Dialogic Imaginatio – Four Essays*, Austin, Texas Press, 1981, 259–422
18. Bakhtin, Mikhail: *Problems of Dostoevsky's Poetics (Theory and History of Literature)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
19. Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
20. Bandist, Craig: *The Bakhtin Circle – Philosophy, Culture and Politics*, London, Pluto Press, 2002.
21. Banks, Paul: *The Early Social and Musical Environment of Gustav Mahler*, St. John's College, Trinity, 1980.
22. Banks, Paul: „An Early Symphonic Prelude by Mahler?”, *19th-Century Music*, Vol. 3, No. 2, 1979, 141-149.
23. Banks, Paul: „Aspects of Mahler's Fifth Symphony: Performance Practice and Interpretation”, *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1755, 1989, 258-265.
24. Banks, Paul: „Mahler and Viennese Modernism“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 3-20.
25. Baragwanath, Nicholas: „Fin-de-siècle Wagner: Parsifal Analysed through Berg's Programme to Mahler's Ninth Symphony“, *Music Analysis*, Vol. 23, No. 1, 2004, 27-55.
26. Barford, Philip: *Mahler Symphonies and Songs*, London, Cox & Wyman Ltd, Reading and Fakenham, 1970.
27. Barham, Jeremy: „Gustav Mahler: Visionar und Despot. Portrat einer Personlichkeit“, *Music & Letters*, Vol. 81, No. 1, 2000, 129-132.
28. Barham, Jeremy: „Juvenilia and early works: from the first song fragments to *Das klagende Lied*“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 51-71.
29. Barker, Andrew W.: „Der Grosse Überwinder: Hermann Bahr and The Rejection of Naturalism“, *The Modern Language Review*, Vol. 78, No. 3, 1983, 617-630.
30. Barry, Barbara R.: „The Hidden Program in Mahler's Fifth Symphony“, *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 1, 1993, 47-66.

31. Barsova, Inna: „Mahler and Russia“, u: *The Mahler Companion*, ur. Donald Mitchell and Andrew Nicholson, Oxford, Oxford University Press, 1999, 517-530.
32. Barthes, Roland: „Music, Voice, Language“, u: *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art and Representation*, New York, Hill and Wang, 1985, 278-285.
33. Barthes, Roland: „The Grain of the Voice“, u: *The Sound Studies Reader*, Johnathan Sterne (ur.), London, Routledge, 2012, 504-511.
34. Bascom, William: „The Forms of Folklore: Prose Narratives“, *The Journal of American Folklore*, Vol. 78, No. 307, 1965, 3-20.
35. Bauer-Lechner, Natalie: *Recollections of Gustav Mahler*, Peter Franklin (ur.), London, Faber & Faber, 1980.
36. Bauman, Thomas: „Mahler in a New Key: The “Resurrection” Finale“, *The Journal of Musicology*, Vol. 23, No. 3, 2006, 468-485.
37. Beiser, Frederick C.: *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2003.
38. Bekker, Paul: *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1921.
39. Belli, Robert F. and Winkielman, Piotr: „Recalling more childhood events leads to judgments of poorer memory: Implications for the recovered/false memory debate“, *Psychonomic Bulletin & Review*, No. 5, 1998, 318-323.
40. Ben-Amos, Dan: „Toward a Definition of Folklore in Context“, *The Journal of American Folklore*, No. 84, 3-15.
41. Biderman, Hans: *Rečnik simbola*, Beograd, Plato, 2004.
42. Bieser, Frederick C.: *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 2003.
43. Blackwell, Richard J.: „Christian Wolff's Doctrine of the Soul“, *Journal of the History of Ideas*, 1961, Vol. 22, No. 3, 339-354.
44. Blaukopf, Herta (ur.): *Gustav Mahler/Richard Strauss: Correspondence 1888-1911*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
45. Blaukopf, Herta: „Gustav Mahlers Sprache“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 21-31.

46. Blaukopf, Herta: „Mahler as conductor in the opera house and concert hall“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 165-177.
47. Blaukopf, Herta: „The young Mahler, 1875-1880: essay in situational analysis after Karl R. Popper“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1-24.
48. Blaukopf, Kurt and Blaukopf, Herta: *Mahler – His Life, Work and World*, London, Thames & Hudson, 2012.
49. Blom, Eric: „Has Music Descriptive Power?“, *The Musical Times*, Vol. 64, No. 959, 1923, 30-31.
50. Bonds, Mark Evan: *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.
51. Bonds, Mark Evan: „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century“, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, No. 2-3, 187-420.
52. Bork, Camilla: „Music Lyricism as Self-Exploration: Reflection on Mahler’s ‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 159-172.
53. Botstein, Leon: „Gustav Mahler’s Vienna“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 6-38.
54. Botstein, Leon, Hanak, Werner and Albrecht – Weinberger, Karl (ur.): *Vienna: Jews and the City of Music 1870-1938*, Bard College, 2004.
55. Botstein, Leon: „Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 1-53.
56. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
57. Bowie, Andrew: „Music and the rise of aesthetics“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson, Cambridge (ur.), Cambridge University Press, 2002, 29-54.
58. Božić, Jadranka: „Menipeja, karneval, skandal - homo festivus i homo fantasia“, *Kultura*, br. 126-2, 2010, 117-134.

59. Breckling, Molly M.: *Narrative Strategies in Gustav Mahler's Balladic Wunderhorn Lieder*, doktorska disertacija, University of North Carolina, 2010, <http://digital.library.unt.edu/>
60. Brisk, Barry: „Mahler's Unknown Letters by Herta Blaukopf“, *The Opera Quarterly*, Vol. 6, No. 2, 101-103.
61. Britten, Benjamin: „Benjamin Britten: On Behalf of Gustav Mahler“, *Tempo*, No. 120, 1977, 14-15.
62. Bujić, Bojan (ur.): *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
63. Calomino, Salvatore: „Depiction of the Anchorites in Mahler's Eighth Symphony“, *Naturlaut*, Vol. 3, No. 4, 2005, 2-6.
64. Calomino, Salvatore: „Mahler's Saints: Medieval Devotional Figures and Their Transformation in Mahler's Symphonies“, *Naturlaut*, Vol. V, No. 3, 2005, 8-15.
65. Caper, Robert: *Immaterial Facts: Freud's Discovery of psychic reality and Klein's development of his work*, London, Routledge, 2000.
66. Cardus, Neville: *Gustav Mahler: His Mind and His Music*, Volume I, London, Victor Gollancz Ltd, 1972.
67. Carew, Derek: „The consumption of music“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 237-258.
68. Castelões, Luiz E.: „A Catalogue of Music Onomatopoeia“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 40, No. 2, 2009, 299-347.
69. Chamberlain, Houston Stewart: *The Foundations of the 19th Century*, London, John Lane, 1912.
70. Chan, Hannah: „Balancing Artistic Vision, Public Taste, and Economic Reality: Gustav Mahler's Concert Programs for The New York Philharmonic Orchestra (1909-1911)“, *Naturlaut*, Vol. 5, No. 4, 2006, 2-16.
71. Chew, Teng-Leong: „Mahler's Use of *Glissando*“, <http://www.mahlerarchieves.net>
72. Chew, Teng-Leong: „What the Night Tells Me...“, *Naturlaut*; Vol. 2, No. 3, 2003, 2-3.
73. Christy, Nicholas: „Gustav Mahler and His Illnesses“, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov>
74. Clarke, David: „Speaking for itself“, *The Musical Times*, No. 2, 1996, 14-18.
75. Chua, Daniel K. L.: *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

76. Clark, Sedgwick: „Bernstein’s Mahler: A Personal View“, *Prelude, Fugue & Riffs*, 2002, 1-2.
77. Clewell, Tammy: *Modernism and Nostalgia – Bodies, Locations, Aesthetics*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2013.
78. Coke, Hon. Henry J.: *Vienna in 1848*, London, Richard Bentley, 1849.
79. Conant, C. W.: „Student Life in Vienna: ‘Porcelain Stoves’“, *The Decorator and Furnisher*, 1897, Vol. 29, No. 4, 109-110.
80. Cooke, Deryck: „The Language of Mahler – David Holbrook’s Interpretation“, *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1605, 1976, 899-901.
81. Cooke, Deryck: „Mahler's Tenth Symphony – 1: History and background“, *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1601, 1976, 563-565.
82. Cook, Nicholas, Anthony, Pople (ur.): *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
83. Cook, Nicholas: *The Schenker Project - Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007.
84. Crocker, Richard L.: *A History of Musical Style*, New York, Dover Publication, 1986.
85. Црњански, Наташа: „Од геста до значења у музици – кроки теорије о музичком гесту“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 2010, бр. 43, 23-32.
86. Dahlhaus, Carl: *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1980.
87. Dalhaus, Karl: *Estetika muzike*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992.
88. Dalhaus, Karl: *Glazba 19. stoleća*, prev. Sead Muhamedagić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
89. Daković, Nevena: „The Sound of Nostalgia“, u: *Musical Culture and Memory*, Tatjana Marković, Vesna Mikić (ur.), Beograd, FMU, 2008, 155-162.
90. Darcy, Warren: „Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony“, *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 1, 2001, 49-74.
91. Davachi, Lila, Mitchell P. Jason and Wagner, Anthony D.: „Multiple routes to memory: Distinct medial temporal lobe processes build item and source memories“, *PNAS*, Vol. 100, No. 4, 2003, 2157-2162.

92. David, Hans T.: „The Cultural Functions of Music“, *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 3, 423-439.
93. Dawn, Goldsmith and Mellissa, Ursula: „Context, Theme, and Tone in Adorno’s Writings about Mahler and His Music“, <http://www.mahlerarchives.net>
94. Dilkey, Angela: “Alma Mahler and Vienna: The City that Loved Her”, master rad, The Florida State University, 2005.
95. Donovan, Siobhan and Elliot, Robin, (ur.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester, Camden House, 2004.
96. Dorschel, Andreas: „‘Best to Have the Opera House Bombarded’: An Unpublished Letter by Hugo Wolf“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, No. 47, 2006, 233-240.
97. Dorson, Richard M.: „Current Folklore Theories“, *Current Anthropology*, Vol. 4, No. 1, 1963, 93-112.
98. Doubravová, Jarmila: „Konjović: *Koštana* and Janaček: *Diary of One Who Disappeared: Gypsy Influences?*“, *Folklor i njegova umetnička transpozicija – radovi sa naučnog skupa održanog od 24. – 26. oktobra*, Beograd, FMU, 1989, 325-330.
99. Downes, Stephen: „Musical languages of love and death: Mahler’s composition legacy“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 226-242.
100. Eisler, Addith: „A Mahler immersion: New releases of The Symphonies“, *Strings*, Vol. 13, No. 8, 1999, 104-109.
101. Elliot, Shanti: „Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetic of Folklore“, *Folklore Forum*, No. 30, 1999, 129-139.
102. Ellis, Kathrine: „The structures of musical life“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 343-370.
103. Ekstein, Louis: „An Unknown Letter by Mahler in the Treasure Chamber of the Gustav Mahler Stichting Nederland“, *News About Mahler Research*, Spring 2012, No. 63, 33-35.
104. Falnes, Oscar J.: „European Progress and the ‘Superior’ Races: As Viewed by fin-de-siècle Liberal Charles H. Pearson“, *Journal of the History of Ideas*, 1954, Vol. 15, No. 2, 312-321.
105. Feder, Stuart: *A Life in Crisis*, New Haven & London, Yale University Press, 2004.

106. Feder, Stuart: „Before Alma: Gustav Mahler and ‘Das Ewig-Weibliche’“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 78-109.
107. Feder, Stuart: „Gustav Mahler Um Mitternacht“, *International Review of Psychoanalysis*, No. 7, 1980, 11-25.
108. Feder, Stuart: „Mahler, Mourning and Consolation“, <http://www.mahlerarchives.net>
109. Feder, Stuart: „Music as *Simulacrum* of Mental Life“, Winter Meetings of the American Psychoanalytic Association 2004, <http://internationalpsychoanalysis.net/2007/05/19/music-as-simulacrum-of-mental-life-by-stuart-feder/>
110. Filler, Susan M.: „Mahler’s Third Symphony“, *Naturlaut*, Vol. II, No. 4, 2004, 2-4.
111. Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler*, New Have, Yale University Press, 2011.
112. Floros, Constantin: *Gustav Mahler – The Symphonies*, Amadeus Press, New Jersey, 1993.
113. Folch, Serra M.: „Place, Voice, Space: Mikhail Bakhtin’s dialogical landscape“, *Society and Space*, Vol. 8, 1990, 255-274.
114. Föllmi, Beat A.: „George Enescu – a Notorious Nostalgic?“, u: *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović (ur.), Belgrade, Faculty of Music, 2012, 119-127.
115. Fox, Gerald S.: „*Gustav Mahler: Life in Crisis* by Stuart Feder“, *American Record Guide*, Vol. 68, No. 4, 2005, 297-298.
116. Franklin, Peter: „A Soldier’s Sweetheart’s Mother’s Tale? Mahler’s Gendered Musical Discourse“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 111-125.
117. Franklin, Peter: „A Stranger’s Story: Programmes, Politics, and Mahler’s Third Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 171-186.
118. Franklin, Peter: „Alma Mahler-Werfel: Diaries 1898-1902“, *Music & Letters*, Vol. 80, No. 4, 1999, 650-654.
119. Franklin, Peter: „’Funeral Rites’ – Mahler and Mickewicz“, *Music & Letters*, Vol. 55, No. 2, 1974, 203-208.
120. Franklin, Peter: „Gustav Mahler: Memories and Translations“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 44-55.

121. Franklin, Peter: „‘...his fractures are the script of truth.’ – Adorno’s Mahler“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 271-294.
122. Franklin, Peter: *Mahler: Symphony No. 3*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
123. Franklin, Peter: „Socio-political landscapes: reception and biography“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 7-20.
124. Franklin, Peter: „The Gestation of Mahler’s Third Symphony“, *Music & Letters*, Vol. 58, No. 4, 1977, 439-446.
125. Freedman, Jonatan: *Klezmer America: Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2008.
126. Freeze, Timothy David: *Gustav Mahler’s Third Symphony: Program, Reception, and Evocations of the Popular*, doktorska disertacija, The University of Michigan, 2010.
127. Friedfeld, Mitchel N.: „The *Gesellen* Songs: The Most Mahlerian Work of All?“, <http://mahlerfest.org>
128. Friedlander, Gerald (ur.): *The Jewish Fairy Book*, New York, Friderick A. Stokes Company, 1920.
129. Friedlander, Gerald (ur.): *The Jewish Fairy Tales and Stories*, New York, E. P. Dutton & Co., 1920.
130. Frojd, Sigmund: *Antropološki ogledi*, Beograd, Prosveta, 2005.
131. Frojd, Sigmund: *Autobiografija; Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, prev. dr Vladeta Jerotić i dr Nikola Volf, Novi Sad, Matica srpska, 1981.
132. Frojd, Sigmund: *Tumačenje snova*, 1-2, Novi Sad, Matica srpska, 1981.
133. Gantz, Jeffrey: „Missing Movement? The Provenance of *Blumine* in Mahler’s First Symphony“, <http://mahlerfest.org>
134. Gilman, Lawrence: „Music of the Month: Concerning Mahler“, *The North American Review*, 1921, Vol. 214, No. 788, 122-128.
135. Goldsmith, Melissa Ursula Dawn: „Context, Theme, and Tone in Adorno’s Writings about Mahler and His Music“, *Naturlaut*, Vol. 5, No. 2, 2006, 2-7.
136. Gradl, Karlheinz: „Mahler in the Alps. A Musical-Philosophical Sketch“, *News About Mahler Research*, Spring 2012, No. 63, 27-32.
137. Graf, Max: *Legend of a Musical City*, New York, Philosophical Library, 1945.

138. Grange, Henry-Louis de la: *Gustav Mahler: Volume 3. Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
139. Grange, Henry-Louis de la, Weiss Günther (ur.): *Gustav Mahler – Letters to his Wife*, London, Faber and Faber, 2005.
140. Grange, Henry-Louis de la: „Mahler and France“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 138-152.
141. Grange, Henry-Louis de la: „Mahler and the New York Philharmonic: The Truth Behind the Legend“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 56-77.
142. Grange, Henry-Louis de la: *Mahler*, Vol. I, London, Victor Gollancz Ltd, 1976.
143. Grange, Henry-Louis de la: „Music about music in Mahler: reminiscences, allusion, or quotations?“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 122-168.
144. Grant, Parks: „Mahler’s Second Symphony“, *Chord and Dischord*, Vol. 2, No. 8, 1958, 76-85.
145. Greateed, S. S.: „The Cuckoo Call“, *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 18, No. 413, 1877, 349-350.
146. Green, Edward: „Aesthetic Realism & Mahler’s *Sixth*: Some Philosophic Light on a Symphonic Masterpiece in its Centennial Year“, *JMM: The Journal of Music and Meaning* No. 5, 2007, 1-49.
147. Gronberg, Tag: „The Inner Man: Interiors and Masculinity in Early Twentieth-Century Vienna“, *Oxford Art Journal*, Vol. 24, No. 1, 2001, 67-88.
148. Hamburger, Paul: „Mahler and *Des Knaben Wunderhorn*“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 62-83.
149. Hefling, Stephen E.: „Aspects of Mahler’s Late Style“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 199-223.
150. Hefling, Stephen E.: „*Das Lied von der Erde*“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 438-466.

151. Hefling, Stephen E.: „‘Ihm in die Lieder zu blicken’: Mahler’s Seventh Symphony sketchbook“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 169-216.
152. Hefling, Stephen E.: *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of The Earth)*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
153. Hefling, Stephen E.: „Song and symphony (II). From *Wunderhorn* to Rückert and the middle-period symphonies: vocal and instrumental works for new century“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 108-127.
154. Hefling, Stephen E.: „The Ninth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 467-491.
155. Hefling, Stephen E.: „The Rückert Lieder“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 338-365.
156. Hoeper, Jan: „Pan Awakes – Parable, Parody and Paradox“, <http://www.mahlerarchieves.net>
157. Hepokoski, James: „Beethoven reception: the symphonic tradition“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 424-459.
158. Hess, Jonathan M.: „Leopold Kompert and the Work of Nostalgia: The Cultural Capital of German Jewish Ghetto Fiction“, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 97, No. 4, 2007, 576-615.
159. Hopkins, Robert G.: *Closure and Mahler's Music: The Role of Secondary Parameters Studies in the Criticism and Theory of Music*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.
160. Hornor Lansdale, Maria: *Vienna and the Viennese*, Philadelphia, Henry T. Coates & Co, 1902.
161. Houser, Krista Lea: *‘Schattenhaft’ in Mahler's Seventh and Ninth Symphonies: An Examination of a Passage in Adorno's Mahler: A Musical Physiognomy*, master rad, Denton, Texas, 2007, <http://digital.library.unt.edu/>
162. Huges, David: *The Art Music Tradition of Western culture; A History of European Music*, New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1974.

163. Hutton, Patrick H.: „The Art of Memory Reconceived: from Rhetoric to Psychoanalysis“, *Journal of the History of Ideas*, 1987, 371-392.
164. Hyman, Ira E. and Pentland, Joel: „Individual Differences and the of False Childhood Memories“, *Memory*, No. 6, 1998, 1-20.
165. Hyman, Ira E. and Pentland, Joel: „The Role of Mental Imagery in the Creation of False Childhood Memories“, *Journal of Memory and Language*, No. 35, 1996, 101-117.
166. Irving, John: „The invention of tradition“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 178-212.
167. Jakovljević, Tijana: „Dečje igre kao model folklorne komunikacije“, *Etnološka istraživanja*, Vol 1, No. 14, 2009, 31-50.
168. Janik, Allan and Toulmin, Stephen: *Wittgenstein's Vienna*, New York, Simon & Schuster, 1973.
169. Johnson, Julian: *Mahler's Voices – Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
170. Johnason, Marcia K, Foley, Mary Ann, Suengas, Aurora G. and Raye, Carol R.: „Phenomenal Characteristics of Memories of Perceived and Imagined Autobiographical Events“, *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 117, No. 4, 1988, 371-376.
171. Jones, Joseph E.: „Envy and Misinterpretation: Richard Strauss and Mahler's Resistance to the Descriptive Program“, <http://www.mahlerarchieves.net>
172. Joseph, Albrecht, Mahler, Anna, Mahler, Marina and Mitchell, Donald: „Epilogue. Mahler's Smile: A Memoir of His Daughter Anna“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 580-596.
173. Jung, Karl Gustav: *Dinamika nesvesnog*, Beograd, Radiša Timotić, 1978.
174. Jung, Karl Gustav: *Duh i život*, Beograd, Radiša Timotić, 1978.
175. Jung, Carl Gustav: *Memories, Dreams, Reflections*, New York, Vintage Books, 1989.
176. Jung, Karl Gustav: *Psihološke rasprave*, Beograd, Radiša Timotić, 1978.
177. Juvan, Marko: *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013.
178. Kaldori, Julia (ur.): *Jewish Vienna*, Vienna, Mandelbaum verlg, 2011.
179. Kangas, Ryan R.: *Remembering Mahler: Music and Memory in Mahler's Early Symphonies*, doktorska disertacija, Austin, University of Texas, 2009.

180. Kaplan, Gilbert E.: „Mahler and Tradition. Is There or Isn't There?“, *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1797, 1992, 559-563.
181. Karnes, Kevin C.: „Wagner, Klimt, and the Metaphysics of Creativity in *fin-de-siècle* Vienna“, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, No. 3, 2009, 647-697.
182. Keener, Andrew D.: „Gustav Mahler as Conductor“, *Music & Letters*, Vol. 56, No. 3/4, 1975, 341-355.
183. Kennedy, Michael: *Mahler*, London, J. M. Dent and Sons Ltd, 1974.
184. Kessler, Edward and Wenborn, Neil (ur.): *A Dictionary of Jewish-Christian Relations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
185. Kieval, Hillel J.: *Languages of Community. The Jewish Experience in the Czech Lands*, University of California Press Ltd., London, 2000.
186. Kinderman, William: „*Ich bin der Welt abhanden gekommen*: Mahler's Rückert Setting and the Aesthetics of Integration in The Fifth Symphony“, *The Musical Quarterly*, Vol. 88, No. 2, 2005, 232-273.
187. Kinnett, Forest Randolph: 'Now His Time Really Seems to Have Come': *Ideas about Mahler's Music in Late Imperial and First Republic Vienna*, doktorska disertacija, Denton, Texas, 2009, <http://digital.library.unt.edu/>
188. Klein, Melanie: *The Psychoanalysis of Children*, New York, Grove Press, 1960.
189. Knapp, Raymond: „Suffering Children: Perspectives on Innocence and Vulnerability in Mahler's Fourth Symphony“, *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 3, 1999, 233-267.
190. Knapp, Raymond: *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler's Re-cycled Songs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003.
191. Knittel, K. M.: „'Ein hypermoderner Dirigent': Mahler and Anti-Semitism in *Fin-de-Siècle* Vienna“, *19th-Century Music*, Vol. 18, No. 3, 1995, 257-276.
192. Knittel, K. M.: „The construction of Beethoven“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 118-156.
193. Kohn, Hans: „The Eve of German Nationalism (1789-1812)“, *Journal of the History of Ideas*, 1951, Vol. 12, No. 2, 256-284.
194. Kramer, Lawrence: „Music, metaphor and metaphysics“, *The Musical Times*, Vol. 145, No. 1888, 2004, 5-18.

195. Kranz, Steven C.: „Metaphor in Music“, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol. 45, No. 4, 1987, 351-360.
196. Kravitt, Edward F.: „Mahler's Dirges for his Death: February 24, 1901“, *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 3, 1978, 329-353.
197. Kravitt, Edward F.: „Mahler, Victim of the ‘New’ Anti-Semitism“, *Journal of the Royal Musical Association*, No. 127, 2002, 72–94.
198. Kristeva, Julia: „Word, Dialogue and Novel“ u: *The Kristeva Reader*, Toril Moi (ur.), New York, Columbia University Press, 1986.
199. Kubik, Reinhold: „The History of the International Gustav Mahler Society in Vienna and the Complete Critical Edition“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 217-225.
200. Kuehnelt-Leddihn, Erik R. Von: „The Bohemian Background of German National Socialism: The D.A.P., D.N.S.A.P. and N.S.D.A.P.“, *Journal of the History of Ideas*, 1948, Vol. 9, No. 3, 339-371.
201. Lammot, C. M.: „The Mahler Symphony“, *The North American Review*, 1916, Vol. 203, No. 727, 954.
202. Lang, Paul Henry: *Music in Western Civilization*, London, J. M. Dent & sons LTD., 1963.
203. Lazarević, Anja: *Manifestacije dečijeg sveta u Vunderhorn simfonijama Gustava Malera*, diplomski rad, Beograd, FMU, 2010.
204. Lea, Henry A.: *Gustav Mahler, Man on the Margin*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985.
205. Lebrecht, Norman: *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed the World*, London, Faber and Faber, 2011.
206. Lee, Hee Seung: *The "Beethoven Folksong Project" in the Reception of Beethoven and His Music*, doktorska disertacija, Denton, Texas, 2006, <http://digital.library.unt.edu/>
207. Lee, Sherry Denise: *Narrative and Narrativity in Gustav Mahler's Das Klagende Lied*, London, Ontario, The University of Western Ontario, 1997.
208. Legg, Stephen: „Memory and Nostalgia“, *Cultural Geographies*, No. 11/1, 2004, 99-107.

209. Levy, David: „Gustav Mahler And Emanuel Libman: Bacterial Endocarditis In 1911”, *British Medical Journal (Clinical Research Edition)*, Vol. 293, No. 6562, 1986, 1628-1631.
210. Lieber Cohen, Harriet: *Jewish Tales*, Chicago, A.C. McClurg And Company, 1894.
211. Lippman, Edvard A.: *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1999.
212. Loftus, Elizabeth F. and Hoffman, Hunter G.: „Misinformation and Memory: The Creation of New Memories“, *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 118, No. 1, 1989, 100-104.
213. Loftus, Elizabeth and Pickrell, Jacqueline E.: „The Formation of False Memories“, *Psychiatric Annals*, Vol. 25, 1995, 720-725.
214. Longyear, Rey: *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood cliffs, 1969.
215. Lyubomirsky, Sonja, Caldwell, Nicole D. and Nolen-Hoeksema, Susan: „Effects of Ruminative and Distracting Responses to Depressed Mood – on Retrieval of Autobiographical Memories“, *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 75, No. 1, 1998, 166-177.
216. MacColl, D. S.: *Nineteenth Century Art*, Glasgow, James Maclehose & Sons, 1902.
217. Maderthaner, Wolfgang, Musner, Lutz: „Textures of The Modern: Viennese Contrabutions to Cultural History and Urban Studies“, *Cultural Studies*, Vol. XVI, No. 6, 2002, 863-876.
218. Mahler, Alma: *Gustav Mahler – Memories and Letters*, New York, The Viking Press, 1946.
219. Maier, Charles S.: „Mahler’s Theater: The Performative and the Political in Central Europe, 1890-1910“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 55-85.
220. Маринковић, Соња: „Актуелна питања о романтичарској музици“, *Нови звук*, специјално издање – *Постструктуралистичка наука о музици*, 1998, 79-82.
221. Marković, Katarina: *Ciklični princip u simfonijama zapadno-evropskih romantičara*, diplomski rad, Beograd, FMU, 1997.
222. Marković, Tatjana: *Stil I: istorijske i analitičko-teorijske koordinate*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

223. Marković Stokes, Katarina: „Symphony Nr. 5 in fünf Sätzen für großes Orchester“, *Music Library Association*, Vol. 63, No. 3, 2007, 701-705.
224. Marković Stokes, Katarina: *The World of Mahler's Early Symphonies: From Idea to Form*, doktorska disertacija, Brandies University, The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, 2004.
225. Marković Stokes, Katarina: „To Interpret or to Follow? Mahler's Bethoven *Retushen* and The Romantic Critical Edition“, *Beethoven Forum*, Vol. XI, No. 1, 2004, 1-40.
226. Martin, Robert L.: „Musical ‘Topics’ and Expression in Music“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 4, 1995, 417-424.
227. Masterman, E. W. G.: „Jewish Customs of Birth, Marriage, and Death“, *The Biblical World*, 1903 Vol. 22, No. 4, , 248-257.
228. Maširević, Ljubomir: „Kultura intertekstualnosti“, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 11/12, 2007, 421-431.
229. Matic, Dragana: *‘Classicality’ in Gustav Mahler's Symphonies*, master rad, The Florida State University, School of Music, 2004.
230. Matson, Floyd W.: „History as Art: The Psychological-Romantic View“, *Journal of the History of Ideas*, 1957, Vol. 18, No. 2, 270-279.
231. Matthews, Colin: „Mahler and Self-Renewal“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 85-88.
232. Matthews, Colin: „The Tenth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 491-508.
233. Matthews, David: „In Search of Mahler's Childhood“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 89-93.
234. Matthews, David: „The Sixth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 366-375.
235. Matthews, David: „Wagner, Lipiner, and the ‘Purgatorio’“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 508-516.

236. McClatchie, Stephen: „Hans Rott, Gustav Mahler and the ‘New Symphony’: New Evidence for a Pressing Question“, *Music & Letters*, Vol. 81, No. 3, 2000, 392-401.
237. McClatchie, Stephen: „‘Liebste Justi!’: the family letters of Gustav Mahler“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 53-77.
238. McClatchie, Stephen (ur.): *Mahler Family Letters*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
239. McClatchie, Stephen: „The Gustav Mahler – Alfred Rosé Collection at the University of Western Ontario“, *Notes*, Vol. 52, No. 2, 1995, 385-406.
240. McGrath, William J.: *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, Yale University Press, 1974.
241. McFee, Graham: „Meaning and the Art-Status of ‘Music Alone’“, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 1, 1997, 31-46.
242. Mellers, Wilfrid: „Mahler and the Great Tradition: Then and Now“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 565-579.
243. Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1956.
244. Metzger, Christoph: „Issues in Mahler reception: historicism and misreadings after 1960“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 203-216.
245. Micznik, Vera: „Music and aesthetics: the programmatic issue“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 35-49.
246. Micznik, Vera: „Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Bethoven and Mahler“, *Journal of the Royal Musical Association*, No. 126, 2001, 193-249.
247. Micznik, Vera: „The Farewell Story of Mahler's Ninth Symphony“, *19th-Century Music*, Vol. 20, No. 2, Special Mahler Issue, 1996, 144-166.
248. Milkov, Nikolay: „Hermann Lotze’s Microcosm“, *Islamic Philosophy and Occidental Phenomenology on the Perennial Issue of Microcosm and Macrocosm*, 2006, 41-65.

249. Mitchell, Donald: „Eternity or Nothingness? Mahler’s Fifth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 236-325.
250. Mitchell, Donald: „Gustav Mahler: Prospect and Retrospect“, <http://www.mahlerarchieves.net>
251. Mitchell, Donald: *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005.
252. Mitchell, Donald: *Gustav Mahler: The Early Years*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003.
253. Mitchell, Donald: *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years: cronicles and commentaries*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005.
254. Mitchell, Donald: „Mahler and Freud“, <http://www.mahlerarchieves.net>
255. Mitchell, Donald: „Mahler and Smetana: significant influences or accidental parallels?“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 110-121.
256. Mitchell, Donald: „Mahler in Prague (1908)“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 400-406.
257. Mitchell, Donald: „Mahler’s ‘Kammermusikton’“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 217-235.
258. Mitchell, Donald: „‘Swallowing the Programme’: Mahler’s Fourth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 187-216.
259. Mitchell, Donald: „The Mahler Renaissance in England: Its Origins and Chronology“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 547-564.
260. Mitchell, Donald: „The Modernity of Gustav Mahler,“ u: *Neue Mahleriana: Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, Günther Weiß (ur.), Berne, Peter Lang, 1997.
261. Monahan, Seth: „‘Inescapable’ Coherence and the Failure of the Novel-Symphony in the Finale of Mahler’s Sixth“, *19th-Century Music*, Vol. 31, No. 1, 2007, 53-95.

262. Monelle, Raymond: *The Sense of Music – Semiotic Essays*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 1997.
263. Moore, Wendy: „A Glimpse of Freud's Vienna”, *British Medical Journal*, Vol. 338, No. 7698, 2009, 792-793.
264. Morgan, Christy: „Alexander von Zemlinsky and the Influence of the Mahlers and Schönberg“, *Musical Opinion*, Vol. 129, No. 1450, 2006, 28-29.
265. Morrison, Julie Dorn: „Mahler, Strauss, and Feuersnot. Emblems of Modernity at the Vienna Court Opera“, *The Opera Quarterly*, Vol. XV, No.3, 1999, 377-389.
266. Morton, Marsha: „German Romanticism: The Search for ‘A Quiet Place’“, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1, 2002, 8-23.
267. Nettel, Paul: „The Controversal Gustav Mahler“, *Music Journal*, Vol. 18, No. 5, 1960, 32-33.
268. Namenwirth, Simon Michael: *Gustav Mahler – A Critical Bibliography Vol. I*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987.
269. Newcomb, Anthony: „Narrative archetypes and Mahler’s Ninth Symphony“, u: *Music and Text: critical inquiries*, Scher, Steven Paul (ur.), Cambridge University Press, 1992, 118-136.
270. Nicholson, Andrew: „Mahler in London in 1892“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 539-546.
271. Niekerk, Carl: „Mahler Contra Wagner: The Philosophical Legacy of Romanticism in Gustav Mahler's Third and Fourth Symphonies“, u: *The German Quarterly*, Vol. 77, No. 2, 2004, 188-209.
272. Nikkels, Eveline: „Mahler and Holland“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 326-337.
273. Notley, Margaret: „Brahms as Liberal: Genre, Style and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna“, *19th-Century Music*, Vol. 17, No. 2, 1993, 107-123.
274. Notley, Margaret: „*Volksconcerte* in Vienna and Late Nineteenth-Century Ideology of the Symphony“, *Journal of the American Musicological Society*, 1997, Vol. 50, No. 2/3, 421-453.

275. Paddison, Max: „Music as ideal: the aesthetics of autonomy“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 318-342.
276. Painter, Karen, Varwig Bettina (ur.): „Mahler's German-Language Critics“, u: *Mahler and His World, Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 267-378.
277. Painter, Karen: „The Aesthetics of Mass Culture: Mahler's Eight Symphony and Its Legacy“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 127-156.
278. Papanikolaou, Eftychia: „The Religious Impulse in Schumman's and Mahler's Settings of Goethe's *Faust*“, *Naturlaut*, Vol. 4, No. 2, 2005, 11-15.
279. Parker, Roger: „The Opera Industry“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 87-117.
280. Partisch, Erich Wolfgang: „Gustav Mahler's Intellectual Curiosity“, *News about Mahler Research*, spring 2014, No. 67, 6-11.
281. Patterson, Jason: *The Adagio of Mahler's Ninth Symphony: A Schenkerian Analysis and Examination of the Farewell Story*, master rad, Denton, Texas, 2011, <http://digital.library.unt.edu/>
282. Pavićević, Đorđe: „Kritička teorija društva frankfurtske škole“, *Godišnjak Fakulteta političkih nauka*, Vol. 5, br. 5, 2011, 49-66.
283. Peattie, Thomas: *Gustav Mahler's Symphonic Landscapes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
284. Peattie, Thomas: „In Search of Lost time: Memory and Mahler's Broken Pastoral“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 185-198.
285. Pecker Berio, Talia: „Mahler's Jewish Parable“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 87-110.
286. Pesson, Gérard: „Mahler and Debussy: Transcendence and Emotion“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 153-170.

287. Pickett, David: „Arrangments and Retuschen: Mahler and *Werktreue*“ u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 178-199.
288. Plantinga, Leon: *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1984.
289. Pople, Anthony: „Styles and languages around the turn of the century“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 601-620.
290. Popović Mladenović, Tijana: „Musical Revenants. Memory Traces: Musical and Verbal Variations by Lawrence Kramer“, u: *Music in Society*, Ivan Čavlović (ur.), Sarajevo, Musicological Society of the F BiH, Academy of Music in Sarajevo, 5, 2007, 28–36.
291. Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, FMU & Signature, 2009.
292. Popović Mladenović, Tijana: „The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic“, u: *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović (ur.), Belgrade, Faculty of Music, 2012, 29–47.
293. Popović Mladenović, Tijana: „The Voices of Debussy’s Letters as Something More and Something Less than (Auto)Biography“, u: Tatjana Marković and Vesna Mikić (ur.), *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 2010, 227–235.
294. Popović Mladenović, Tijana: „What *Das Lied von der Erde* by Gustav Mahler tells me“, u: *Muzička teorija i analiza*, Miloš Zatkalik (ur.), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti & Signature, 2010, 35–59.
295. Poulet, Georges: „Timelessness and Romanticism“, *Journal of the History of Ideas*, 1954, Vol. 15, No. 1, 3-22.
296. Pringsheim, Klaus: „My Recollections of Gustav Mahler“, *Chord and Dischord*, Vol. 2, No. 8, 1958, 114-116.
297. Raabe, Nancy M.: „Tempo in Mahler as Recollected by Natalie Bauer-Lechner“, *Performance Practice Review*, Vol. 3, No. 1, 1990, 70-74.

298. Rabinowitz, Peter J.: „Pleasure in Conflict: Mahler's Sixth, Tragedy, and Musical Form“, *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 3, 1981, 306-313.
299. Rampley, Matthew: „Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School“, *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 4, 2009, 446-462.
300. Rasch, William, Weiner, Marc A.: „A Response to Hans Rudolf Vaegt's ‘Wagner, Anti-Semitism, and Mr. Rose’“, *The German Quarterly*, Vol. 67, No. 3, 1994, 400-408.
301. Reilly, Edward R.: „A New Transition: Some Pages from the Third Movement of Mahler's Ninth Symphony“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 101-109.
302. Reilly, Edward R.: „*Das klagende Lied* reconsidered“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 25-52.
303. Reilly, Edward R.: „Mahler in America“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 422-437.
304. Reilly, Edward R.: „*Todtenfeier* and the Second Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 84-125.
305. Reitter, Paul: „Carl Schorske and the Dialectics of Viennese Modernism“, *Qui Parle*, 1997, Vol. 11, No. 1, 155-172.
306. Revers, Peter: „Song and song-symphony (I). *Das Knaben Wunderhorn* and the Second, Third and Fourth Symphonies: music of heaven and earth“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 89-107.
307. Revers, Peter: „‘...the heart-wrenching sound of farewell’: Mahler, Rückert, and the *Kindertotenlieder*“, u: *Mahler and His World*, Karen Painter (ur.), Princeton, Princeton University Press, 2002, 173-183.
308. Revers, Peter: „The Seventh Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 376-399.
309. Révész, Geza: *Introduction to the Psychology of Music*, Mineola, Dover Publications, INC., 2001.
310. Rieff, Philip: „The Origins of Freud's Political Psychology“, *Journal of the History of Ideas*, 1956, Vol. 17, No. 2, 235-249.

311. Rink, John: „The profession of music“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 55-86.
312. Roman, Zoltan: „Connotative Irony in Mahler’s *Todtenmarsch in ‘Callots Manier’*“, *The musical Quaterly*, Vol. LIX, No. 2, 1973, 207-222.
313. Roman, Zoltan: „Song and symphony (I). *Lieder und Gesänge* Volume I, *Lieder eines fahrenden Gesellen* and the First Symphony: compositional patterns for the future“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 72-88.
314. Roman, Zoltan: „The Rainbow at Sunset: The Quest for Renewal, and Musico-Poetic Exoticism in the Viennese Orbit from the 1890s to the 1920s“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 39, No. 2, 2008, 165-238.
315. Rothkamm, Jörg: „The last works“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 143-161.
316. Rushing, Randal: *Gustav Mahler’s „Kindertotenlieder“: Subject and Textual Choices and Alterations of The Friedrich Rückert Poems, a Lecture Recital, Together With Three Recitals of Selected Works of F. Schubert, J. Offenbach, G. Finzi and F. Mendelssohn*, University of North Texas, 2002, <http://digital.library.unt.edu>
317. Rushton, Julian: „Music and the poetic“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 157-177.
318. Samson, Jim: „Nations and nationalism“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 568-600.
319. Samson, Jim: „The great composer“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 259-286.
320. Samson, Jim: „The musical work and nineteenth-century History“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 3-28.
321. Samuels, Robert: *Mahler's Sixth Symphony – A Study of Musical Semiotics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
322. Sargeant, Winthrop: „Mahler – Last of the Romantics“, <http://www.mahlerarchieves.net>

323. Schmidl, Stefan: „The Radiation Biology and Psychoanalysis – Gustav Mahler and the Experimental Sciences of the Fin de Siècle“, *News About Mahler Research*, spring 2014, 11-18.
324. Schneider, Joanne: *The Age of Romanticism*, Westport, Greenwood Press, 2007.
325. Schnitzler, Henry: „‘Gay Vienna’ – Myth and Reality“, *Journal of the History of Ideas*, 1954, Vol. 15, No. 1, 94-118.
326. Schechter, S.: „The Child in Jewish Literature“, *The Jewish Quarterly Review*, 1889, Vol. 2, No. 1, 1-24.
327. Scherzinger, Martin: „The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Deconstructive Reading“, *Music Analysis*, 1995, Vol. 14, No. 1, 69-88.
328. Schorske, Carl E.: *Fin de Siècle Vienna – Politics and Culture*, New York, Vintage Books, 1981.
329. Schorske, Carl E.: „Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna“, *Daedalus*, Vol. 107, No. 4, 1978, 111-122.
330. Schorske, Carl E.: „Mahler and Klimt: Social Experience and Artistic Evolution“, *Daedalus*, Vol. 111, No. 3, 1982, 29-50.
331. Schönberg, Arnold (ur.): *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*, Tübingen, Wunderlich, 1966.
332. Schumann, Robert: „Neue Bahnen“, *Neue Zeitschrift für Musik* Vol. 39, no. 18, 1853.
333. Schweiger, Hannes: „Bernard Shaw’s Contributions to the Culture and Politics of *Fin de Siècle Vienna*“, *Shaw*, Vol. 25, 2005, 135-146.
334. Scott, Derek B.: „Music and social class“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 544-568.
335. Scruton, Roger: „Absolute music“, *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>
336. Seljak, Anton: „Polyphony and Theodicy: Gustav Mahler's Reception of Russian Literature“, *News About Mahler Research*, 2012, No. 63, 1-26.
337. Shedlock, J. S.: „Beethoven's Sketch Books. The Birth of a Symphony“, *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 33, No. 598, 1892, 717.
338. Sheinbaum, John J.: „Adorno’s Mahler and The Timbral Outsider“, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 131, No. 1, 2006, 38-82.

339. Schossberger, Emily: „The Vienna Coffeehouse“, *Prairie Schooner*, Vol. 16, No. 2, 1942, 77-83.
340. Simon, Walter M.: „History for Utopia: Saint-Simon and Ide of Progress“, *Journal of the History of Ideas*, 1956, Vol. 17, No. 3. 311-331.
341. Smoley, Lewis M.: „Mahler conducted and recorded: from the concert hall to DVD“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 243-261.
342. Smyka, Ekaterina: „Newly Discovered Letters from Gustav Mahler to Ernst von Schuch in the Stadtarchiv Dresden“, *News About Mahler Research*, 2012, No. 64, 20-33.
343. Solvik, Morten: „Mahler and Germany“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 126-137.
344. Solvik, Morten: „The literary and philosophical worlds of Gustav Mahler“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 21-34.
345. Spector, Scott: „Beyond the Aesthetic Garden: Politics and Culture on the Margins of ‘Fin-de-Siècle Vienna’“, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 59, No. 4, 1998, 691-710.
346. Stefan, Paul: *Gustav Mahler. A Study of His Personality and his Work*, G. Schirmer, New York, 1913.
347. Steinberg, Michael P.: „Jewish Identity And Intellectuality In *Fin-de-Siècle* Austria: Suggestions for a Historical Discourse“, *New German Critique*, No. 43, Special Issue on Austria, 1988, 3-33.
348. Steinby, Liisa: „Concepts of Novelistic Polyphony: Person-Related and Compositional-Thematic“, u: *Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism (Anthem Series on Russian, East European and Eurasian Studies)*, Liisa Steinby (ur.), London, Anthem Press, 2013, 37-54.
349. Stewart, Susan: *On Longing – Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993.
350. Strunk, Oliver: *Source readings in Music History; The Romantic Era, V*, London, Faber and Faber limited, 1952.
351. Supičić, Ivan: *Estetika evropske glazbe*, Zagreb, Školska knjiga, 2006.

352. Sutton-Smith, Brian: „Psychology of Childlore: The Triviality Barrier“, *Western Folklore*, Vol. 29, No. 1, 1-8.
353. Swart, Koenraad W.: „‘Individualism’ in the Mid Nineteenth Century (1826-1860)“, *Journal of the History of Ideas*, 1962, Vol. 23, No. 1, 77-90.
354. Sweeney, Mark: „The reception of Mahler’s First Symphony“, <http://mahlerfest.org>
355. Šuvaković, Miško: *Diskurzivna analiza*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
356. Šuvaković, Miško: „Memories of Music: Critical Issues About Theorization of Memory“, u: *Musical Culture and Memory*, Tatjana Marković, Vesna Mikić (ur.), Beograd, FMU, 2008, 3-7.
357. Šuvaković, Miško: „Značenje i prikazivanje muzikom“, u: *Josif Marinković – Muzika na raskršću dva veka – zbornik radova*, Tatjana Marković (ur.), Beograd, Vedes, 122 – 135.
358. Taylor, Ben: *Bakhtin, carnival and comic theory*, doktorska disertacija, University of Nottingham, 1995.
359. Terdiman, Richard: *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
360. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Strachey (ur.), Vol. XXIII, London, The Hogarth Press, 1964.
361. Thoma, Hubertus: „Tenor Crisis at the Vienna Hofoper“, *News About Mahler Research*, 2012, No. 64, 1-19.
362. Tiemeyer, Robyn Morrison, *A Musician’s Testament: Themes of Catholicism in Part Two of Gustav Mahler’s Eight Symphony*, master rad, Wichita State University, 2008, <http://soar.wichita.edu/>
363. Unowsky, Daniel L.: “The Pomp and Politics of Patriotism: Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848-1916”, *The Journal of Modern History*, Vol. 79, No. 4, 2007, 939-941.
364. Veselinović – Hofman, Mirjana: *Pred muzičkim delom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.
365. Veselinović – Hofman, Mirjana: „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, *Muzikološki zbornik*, XXIII, Andrej Rijavec (ur.), Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske Fakultete, 1987, 79–88.

366. Vlček, Tomáš: „Art between Social Crisis and Utopia: The Czech Contribution to the Development of the Avant-Garde Movement in East-Central Europe, 1910-30”, *Art Journal*, Vol. 49, No. 1, 1990, 28-35.
367. Walter, Bruno: *Gustav Mahler*, London, Kegan Paul, 1937.
368. Webster, James: „Between Enlightenment and Romanticism in Music History: ‘First Viennese Modernism’ and the Delayed Nineteenth Century“, *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2-3, 2001-02, 108-126.
369. Weindel, Henri de: *Behind the Scenes at the Court of Vienna: the Private Life of the Emperor of Austria from Information by a distinguished Personage at Court*, Toronto, The Musson Book Company Limited, 1914.
370. Welch, Carl: *Secession from and into fin de siècle Vienna*, doktorska disertacija, Denton, Texas, 1994, <http://digital.library.unt.edu/>
371. Whittall, Arnold: „Programe music“, u: *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>
372. Wildhagen, Christian: „The ‘greatest’ and the ‘most personal’: the Eight Symphony and *Das Lied von der Erde*“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 128-142.
373. Wilkens, Sander (ur.): „Preface to the Revised Edition of the First Symphony – Complete History of The Work, 1995“, www.gustav-mahler.org
374. Williams, Alastair: *Constructing Musicology*, Burlington, Ashgate Publishing Limited, 2001.
375. Williamson, John: „Adorno and the Mahler 'Revival'“, *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1770, 1990, 405.
376. Williamson, John: „Dissonance and middleground prolongations in Mahler’s later music“, u: *Mahler Studies*, Stephen E. Hefling (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 248-270.
377. Williamson, John: „Gustav Mahler: Vienna, The Years of Challenge, 1897-1904“, *Music & Letters*, Vol. 81, No. 2, 2000, 311-313.
378. Williamson, John: „Mahler and Pfitzner: A Parallel Development“, u: *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on His Seventieth Birthday*, Philip Reed (ur.), Suffolk, St. Edmundsbury Press Ltd, 1995, 119-131.

379. Williamson, John: „Mahler’s Compositional Process: Reflections on an Early Sketch for the Third Symphony’s First Movement“, *Music & Letters*, Vol. 61, 1980, 338-345.
380. Williamson, John: „New research paths in criticism, analysis and interpretation“, u: *The Cambridge Companion to Mahler*, Jeremy Barham(ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 262-274.
381. Williamson, John: „Progress, modernity and the concept of an avant-garde“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 287-317.
382. Williamson, John: „The earliest completed Works: A Voyage towards the First Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 39-61.
383. Williamson, John: „The Eighth Symphony“, u: *The Mahler Companion*, Donald Mitchell and Andrew Nicholson (ur.), Oxford, Oxford University Press, 1999, 407-418.
384. Wilkins, Burleigh Taylor: „James Dewey and Hegelian Idealism“, *Journal of the History of Ideas*, 1956, Vol. 17, No. 3, 332-346.
385. Wilson, Kenneth L., Wasserman, Jason Adam & Lowndes, Florin: „Saving Society from Instrumental Rationality: A Study of Mahler and Homeless Research in the Spirit of Adorno’s Critical Musicology“, *JMM: The Journal of Music and Meaning* No. 7, 2008, <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.6>
386. Winkielman, Piotr and Schwarz, Norbert: „How Pleasant Was Your Childhood? – Beliefs About Memory Shape Inferences From Experienced Difficulty of Recall“, *Psychological Science*, Vol. 12, No. 2, 2001, 176-179.
387. Wolf, A.: „Jews and Judaism in the Nineteenth Century by Gustav Karpeles“, *The Jewish Quarterly Review*, 1907, Vol. 19, No. 3, 590-592.
388. Wolf, Ernest M.: „A Case of Slightly Mistaken Identity: Gustav Mahler and Gustav Aschenbach“, *Twentieth Century Literature*, Vol. 19, No. 1, 1973, 40-52.
389. Woodberry, George Edward: *Literary Memoirs of the Nineteenth Century*, New York, Harcourt, 1921.
390. Yates, W. E.: *Theatre in Vienna – a critical history 1776-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

391. Youmas, Charles: *Richard Strauss's Orchestral Music and The German Intellectual Tradition – The Philosophical Roots of Musical Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.
392. Youens, Susan: „Schubert, mahler and The Weight of The Past: ‘Lieder Eines Fahrenden Gesellen’ and ‘Winterreise’“, *Music & Letters*, Vol. 67, No. 3, 1986, 256-268.
393. Youens, Susan: „Words and music in Germany and France“, u: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Jim Samson (ur.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 460-499.
394. Zychowicz, James L.: „From Symphonic Poem to Symphony: The Evolution of Mahler's First Symphony“, <http://www.mahlerarchieves.net>
395. Zychowicz, James L.: „*Gustav Mahler: Mein lieber Trotz-kopf, meine süße Mohnblume: Briefe an Anna von Mindelburg* – book Review“, *Notes*, Vol. 64, No. 2, 2007, 283-286.
396. Zychowicz, James L.: *Mahler's Fourth Symphony*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
397. Zychowicz, James L. and Filler, Susan M.: „The Newly Discovered Source for Mahler's First Symphony: Issues of Context“, <http://www.mahlerarchieves.net>