

UDK 78.03 Mahler

Mirjana Veselinović
BeogradSMISAO MIMESISISA U POETICI
GUSTAVA MAHLERA

Kada bismo rekli da je Mahler jedna od najsloženijih kompozitorskih pojava druge polovine i prve dekade ovog veka ne bismo pogrešili, ali ne bismo ni naznačili specifičniji pristup fenomenu Mahler. Očigledno, kvalifikacija je suviše opšta, primenljiva na veliki broj umetnika, čak sugerira i bezličnost, a opet, pri svemu tome, dovoljno je otvorena da se može izoštriti na svaki (odgovarajući) pojedinačni slučaj. Ona implicira elemente sklada, povezanost srodnih i suprotnih pojava, ali i elemente trenja, sukoba, jaza... Dovoljno da bismo je prihvatili kao mogućnost za konkretizaciju i redefinisane u smislu: Mahler je jedna od najsloženijih muzičkih umotovorina sročene u prostoru *iz-medju*. Izmedju različitih osećanja, misli, pitanja, rešenja, u kojima prepoznajemo neka bitna psihološka obeležja romantičara i ekspresioniste koji se susreću, prožimaju i sukobe u samoj psihološkoj suštini Mahlerovog umetničkog bića. Ekspresionista u njemu daje romantičarskim crtama druge predznake, pretvarajući treperenje u nemir, promenljivost raspoloženja u nervozu, neposrednost u banalnost i grotesku, očekivanje i nadu u zlu slutnju i strah, zanesenost u užarenost u kojoj se sagoreva, te ih — tako preznačene — vraća i protivstavlja njihovim romantičarskim vidovima.

Pri tome se odredjena romantičarska emocija i njen ekspresionistički hipertrofirani oblik — npr. treperenje i nemir — ukazuju kao pojava i njen smisao, te egzistiraju ili jedno pored drugog na način kontrapunkta u vremenu, ili jedno sa drugim na način realnog kontrapunkta.

Najčešće je „pojava“ kod Mahlera data kao tonska slika. Odnos, naravno, nije jednoznačan ni jednosmeran jer jedna pojava (psihičko stanje, emocija...) može da izazove različite slike. S druge strane, jedna stvarna, konkretna predstava može pokrenuti čitavo bogatstvo emocija. Potonji slučaj je složeniji jer se tek po oslobadjanju jedne emocije kao osnovne ili dominantne, uspostavlja odgovarajuća tonska slika. No, ma koji da je od dva pomenuta toka u pitanju, Mahlerovo psihičko stanje je obično sugerirano tonskom slikom. Njeno pravo značenje, međutim, ne leži u njoj po sebi, već u njenom muzički i idejno transponovanom smislu. I u činjenici da su ta slika i taj smisao za Mahlera čak i sam deo njegovog življenja.

Zato, iako se od Mahlera mogu uvek dobiti konkretni odgovori na pitanje *šta*, oni za poimanje njegovog dela nisu dovoljni. Štaviše, to nisu ni samo odgovori na pitanje *kako*, već i svest o tome da oba pitanja otvaraju zajedničko mesto Mahlerove stvarnosti i Mahlerove umetnosti.

Uočavanje tih momenata bitno usmerava naš pristup ovom autoru, toj muzičkoj

umotvorini — kako smo ga nazvali. Možemo slobodno reći i zagoneci jer nam se čini da izmiče svakom (nama poznatom) tumačenju isto toliko koliko i pristaje na privid njegovih rešenja.

Mnoge valjane studije o Mahlerovom delu¹ predano se bave njegovim karakterističnim obeležjima, obuhvatajući — često sa nejednakim intenzitetom — istorijski aspekt, psihološke i sociološke značajke Mahlerovog stvaralaštva, te razmatranja o njegovoj stilskoj pripadnosti. To, naravno, podrazumeva i primenu analitičkog mehanizma upravljenog pre svega na formu (prirodno prevashodno na promenu fizionomije sonatnog ciklusa i to na njegovom makro i mikro planu), na odnos između specifično shvaćene programnosti i oblika, na elemente harmonskog mišljenja, kao i na orkestraciju svedenu neretko samo na probleme instrumentacije ili, uopšte, izvodjačkog aparata što često sugerira i problematiku prožimanja žanrova.

Naš pristup će, međutim, ovom prilikom krenuti drugačijim tokom: po problemima čija je oblast odgovora estetički utvrđena. Pitanjem *šta?* doznaju se konkretne slike u Mahlerovoj muzici i uvidja se da je otisak stvarnosti dat u njoj *veoma bitan* po njen lik; pitanjem *kako?* proniče se u ideju prema kojoj se isečak stvarnosti prihvata, odbija ili menja, dakle po kojoj on *nije jedino bitan* elemenat za smisao Mahlerove muzike. Dodajmo i pitanje *gde?* — njime se ukazuje gotovo na preklapanje (isečka) Mahlerove stvarnosti i njegove umetnosti u smislu znaka jednakosti: isečak Mahlerove stvarnosti je fragment njegove muzike, tj. Mahlerov život je Mahlerova muzika.

Svako od ovih pitanja našlo bi u Mahlerovom opusu — a ovde ćemo se koncentrisati samo na simfonijski — neko „svoje“ područje, čak i „svoju“ simfoniju, pa bismo, recimo, o *Trećoj* mogli — u fenomenološkom smislu — da govorimo kao o dominaciji uma, a o *Šestoju*, na primer, kao o dominaciji čulnosti u Mahlerovom orkestarskom zdanju. Nas, međutim, prevashodno interesuje vertikalna argumentacija: dopiranje do poetičkog sloja u jednom naglašeno mimetičkom kadru muzike, dakle do značenja (ispod) slike, te njihovog mesta u samom Mahlerovom življenju. Obrnuto, iako je moguće, nije osnovano jer bi značilo da nam je slika bitnija od ideje, da se ne zadovoljavamo relativnom autonomnošću muzike u odnosu na javni svet, te da je podređujemo stvarnosti.

Podjimo, zato, od nekih mimetički intoniranih celina. Prirodno je što ćemo se zaputiti najpre ka *Trećoj simfoniji* u kojoj naslovi svih stavova ukazuju i na programnost,²

¹ Literatura o Mahleru je izuzetno bogata. Sem dragocene dokumentarne gradnje (prepiska, sećanja, razgovori), tu su monografije, analitičke studije — po vrstama i grupi dela te kompozicijama pojedinačno, eseji, psihološke i polemičke rasprave, i to iz pera mnogobrojnih autora među kojima su i „pouzdanici“ G. Adler, Th. Adorno, P. Bekker, M. Carner, N. Cardus, H. L. de La Grange, M. Kennedy, J. Matter, D. Mitchell, H. F. Redlich, T. Reick, W. Schreiber, R. Specht, P. Stefan, B. Walter i dr. Da interesovanje muzikologa za Mahlera ni danas ne posustaje, svedoči i broj doktorskih disertacija o ovom autoru, koji npr. prema podacima American Musicological Society, obuhvata šest studija iz različitih oblasti Mahlerovog stvaralaštva, i to samo u periodu od decembra 1985. do novembra 1986. godine.

² Programski koncept ove simfonije koji se odnosi na budjenje prirode i njene aspekte života, sa svojim verzijama u naslovu i rasporedu stavova, prethodio je komponovanju dela. I mada za Mahlera nije imao prednost nad muzikom, nije — kao što ćemo videti — bio nebitan za sam čin komponovanja.

Naslovi stavova su: „Pan erwacht, der Sommer marschirt ein“ — uvod i I stav, „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ — II stav, „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ — III stav, „Was mir der Mensch erzählt“ — IV stav, „Was mir die Engel erzählen“ — V stav, „Was mir die Liebe erzählt“ — VI stav.

a neki od njih i na konkretnu sliku iz prirode. Tako se drugi i treći stav spoznaju kao nesporni mimetički podaci u ovom delu.

Pre svega zbog korišćenja tonskog slikanja kojim se muzička slika „približava“ konkretnoj, priziva je odgovarajućim muzičkim materijalom te izborom njegove instrumentalne boje. Reč je o svojevrsnoj deskripciji, imitiranju vanmuzičkih sadržaja muzičkim sredstvima što — bar u slučaju imitiranja akustičkih fenomena iz prirode, a s obzirom na prirodu muzike — predstavlja najstariji i, uostalom, jedini neposredan vid imitiranja muzikom, te počiva na vekovima gradjenoj konvenciji. Ona je za određene akustičke pojave iz prirode ustalila takve muzičke sadržaje koji, podražavajući te akustičke fenomene, asociraju na pojave za koje su ovi vezani. Time se — posredno — može izazvati i vizuelna reakcija, naravno najneposrednije onaj vizuelni fenomen koji stoji iza odabranog auditivnog sadržaja.

I kada Mahler posegne za imitiranjem ptičjeg peva, on se oslanja na konvenciju po kojoj se taj akustički fenomen u muzici prepoznaje po motivici u kojoj figuriraju mali ambitus, uzastopni sekundni pokret ili kretanje po tonovima razloženog trozvuka, trileri, stakato artikulacija i boja drvenog duvačkog instrumenta. Pri tome, mala terca naniže, kao uporišni interval motiva, specifikuje vrstu ptičjeg peva: kukavica. Na isti način kao što i legato artikulacija uzlaznog toka po tonovima durskog kvartsekstakorda konkretizuje pev slavuja. Vizuelna predstava kojoj pripada odabran akustički podatak je, znači, takodje mogućna.

Ipak, nije i presudna za suštinu ove Mahlerove muzike, kao što, uostalom, to nisu ni navedeni mimetički elementi po sebi. Sigurno je da ćemo tokom stava prepoznavati podražavanje peva kukavice i slavuja, cvrkut ptica, ali ne samo kao samostalne muzičke simbole određene vanmuzičke pojave, već kao organske delove jednog u suštini apstraktnog muzičkog objekta čije su formiranje ti imitativni detalji i provocirali.

To znači da Mahler svoj apstraktni muzički objekat ovde gradi tako što mimetički podatak koristi kao jedinicu muzičke energije. Kompozitor ga odmah uključuje u muzičku igru, te već i osnovnu motivsku gradju obrazuje u procesu rada sa tom ishodišnom ćelijom. A taj rad podrazumeva slobodu oblikovanja u okvirima napred označene konvencije. Rezultat je motiv koji nije neposredno podražavalački, ali koji jeste u širem smislu deskriptivan. On, nadalje, dejstvuje kao predmet varijacione igre kojom se, zapravo, i oblikuje formalna celina višeg reda: deo *a* prve teme stava. Drugim rečima, iz samo jednog (imitativnog) zrna rascvala se etapa jednog oblika.³

Uočavajući kod Mahlera put od onog što je najbliže konvenciji u podražavanju i deskripciji muzikom ka onom što je od nje najdalje, istaći ćemo i specifično korišćenje orkestarskog fona. U inicijalnom vidu poveren najčešće gudačkim instrumentima, i to u funkciji atmosfere, orkestarski fon je Mahlerov dug konvenciji. Ali shvaćen ne kao statičan, već u harmonskom i orkestarskom razvoju, taj fon je takodje predmet komponovanja.

Kada Mahler osminski pokret u gudačkim instrumentima (druge violine i viole) sa početka stava koloristički razradjuje vršeći na njemu oduzimanje i dodavanje instrumentalne boje (violončela se — namesto violina — priključuju violama, posle čega se boja ostinatne figure reducira samo na violončela kojima se, ubrzo, dodaju prve i druge

³ Treći stav *Treće simfonije* tumačimo kao sonatni oblik bez reprize, sa trećom temom u razvojnom delu i Codom [I tema — do 4. takta u br. 3, most — do br. 4, II tema — do 6. takta u br. 5, završna grupa — do br. 6, razvojni deo — do br. 32 (sa centralnim odsekom od br. 9, i III temom od br. 14) i Coda — od br. 32]. Studijski brojevi vezani za *Treću simfoniju* na ovom mestu i nadalje u tekstu, korišćeni su prema partituri: Gustav Mahler, *Symphonie III*, Philharmonia N. 203, Wien, Universal Edition, 1937.

violine i viole), što sve korespondira sa varijacionim oblikovanjem područja *a* prve teme, onda to znači da je za kompozitora orkestarski fon jednako važan elemenat muzičkog strukturiranja kao i motivika.

Isti je autorov odnos i prema ležećim tonovima. Korišćeni kao pedal — opet najčešće u gudačkim instrumentima (violinama) — znak su konvencije u prizivanju pastoralnog ambijenta. No, shvaćeni kao harmonski i orkestarski razudjena i aktivna oblast, ravnopravni su činilac Mahlerove muzičke igre.

Na primer, kada na akordskom fonu u violinama, kroz koji se probija treći tematski materijal stava, načini izmenu u srednjem glasu, intenzivirajući njegov intervalski pokret, Mahler ne postiže samo ilustrativan efekat što proističe iz karaktera tog muzičkog materijala, već i jedan nov kvalitet u okviru svog muzičkog objekta.

Deo *b* prve teme sročen je po istom principu varijacionog razvoja motiva čije je ishodište imitacija slavujevog peva.⁴ Polazeći od njega, unoseći ga u muzičku strukturu i saobražavajući ga njoj, a pri tome poštujući i konvencionalan aspekt muzičkog izražavanja, Mahler postiže neposrednost komuniciranja, neposrednost doživljaja vanmuzičke pojave čija je auditivna imitacija poslužila kao ishodište muzičkog materijala. A tim postupkom kompozitor podstiče i neposrednost doživljaja ambijenta kome ta pojava pripada.

Deo tog muzičkog ambijenta je i druga tema stava. Svojim uklapanjem u određenu konvenciju (po intervalsko-ritmičkom i artikulacionom konceptu) mada bez mimeze koju bismo mogli konkretizovati, ona doprinosi pastoralnoj atmosferi. No, već od trenutka izlaganja, tema postaje deo muzičkog procesa koji Mahler ovde vrši u oblasti instrumentalne boje. On, naime, čini jedan varijacioni otklon od konvencije, izlažući temu u četiri flaute i dva klarineta in Es, i to u jakoj dinamici.

Klarinet in Es, naime, posebno u broju u kome je zastupljen (2), a združen sa četiri flaute, svojim oštrim i prodornim zvukom naročito u višem registru u kome se tema i odvija, unosi u njen deskriptivni potencijal jednu oporiju zvučnu crtu. Time, u ishodišnim elementima deskriptivan materijal, postaje strukturalni deo jedne nove muzičke realnosti.

Razvojni deo stava koji zastupa pretežno varijacioni rad sa tematskim plohama, predstavlja takodje značajnu etapu u formiranju Mahlerovog muzičkog objekta. Pri tome se, kao uostalom i u ekspozicionom odseku, kao posebno aktivan konstruktivni činilac ističe kontrapunktska faktura. Mahler je postavlja uglavnom dvojako, u oba slučaja jasno anticipirajući umetničku tehniku *kolaža*: 1) sprovodi dugotrajno izlaganje materijala čiju *nesrodnost* dobija varijacionim i kolorističkim disocijacijama u osnovi najčešće srodnih celina; 2) postavlja nagle promene u sledu takvog materijala i njegove orkestarske boje što se — zbog brzine odvijanja — percipira kao istovremenost trajanja. Često i samo varijantno udvajanje doprinosi utisku kolaža jer se odvija sa stano vitim motivskim značenjem koje retko ispoljava otvorenu srodnost sa linijom koja se udvaja.⁵

Treća tema, jedna udaljena zvučna oaza, takodje ima mimetičko uporište. To je signal lovačkog roga koji se ovde podražava intervalskom ćelijom kvarte. Ona, opet,

⁴ Drugi deo prve teme označili smo od br. 2!

⁵ Jedan od najzanimljivijih primera tog postupka susrećemo u postizanju onomatopejskog efekta (njakanje magaraca). Naime, u mostu Mahler ornamentalno varira pokret paralelnih terci, pridajući tom zbivanju značenje kontrapunktske linije. U njoj potom ističe karakterističan interval — kvartu! — izvučen iz pesme slavuja, pa ga u prvim violinama koje dodaje drvenim duvačkim instrumentima, prelama za dve oktave naniže. Pri tome i u hornama varirajući taj potez, kompozitor dobija ukupan utisak onomatopeje.

postaje impuls za motiviku zasnovanu na konvencionalnom odnosu između kvarte i kvinte u njihovom uzastopnom istosmernom hodu. Tako dobijen motiv postaje predmet Mahlerovog pretežno ritmičko-metričkog variranja pri kome se tematska celina i ispisuje.

Pa ako je Mahler — sudeći po svim navedenim primerima podražavanja — pristao uz stvarnost, stavljajući je za trenutak iznad muzike, on je već sledećim potezom — obrazovanjem motiva na osnovi mimetičkog detalja, a pogotovo otiskujući se od njega pri gradjenju oblika — pokazao da ta stvarnost može i da se menja, preoblikuje, da se stvara, te je za njega muzički relevantna ukoliko podstiče jedan muzički proces, postajući i sama organski deo muzičke strukture.

Ova mimetičko-poetička dvoslojnost Mahlerove muzike, u kojoj, ipak, nema dvoumljenja oko primata poetičkog koncepta, sastavni je deo Mahlerovog življenja. Ne samo u onom jednostavnom značenju da je komponovanje predstavljalo njegovu životnu potrebu, a čin stvaranja ogranak njegove svakodnevice, već u onom nadasve složenom smislu da je Mahler svoju muziku živeo. Muzički objekti koji je stvarao predstavljaju jednu estetsku činjenicu, estetski kvalitet koji ne živi izolovano, otudjujući se od svog autora, već mu se uvek iznova vraća: Mahlerov život je u njegovoj muzici prisutan poput simbola.

Tako kompozitorova idiličnost doživljaja prirode, gotovo dečaćka otvorenost prema njoj, može stajati kao „znak“ zvučne slike prve teme. Modifikacija otvorenosti u sumnjičavost, pod naletom „varijacionih“ misaonih i emotivnih tokova, mogla bi se ukazati kao emocija-simbol druge teme, a usamljenost čoveka u prirodi kao spoznaja do koje se došlo ličnim iskustvom — kao životno načelo trećeg tematskog materijala. I obrnuto, što bi možda zvučalo lakše prihvatljivo: svaki od tematskih materijala stava nosi životolik simbolični smisao.

Kao što smo na početku izlaganja istakli, iza tonske slike kod Mahlera stoje dve preklapljene i prožete realnosti: jedna — realnost njegovog muzičkog sveta, muzičkog zdanja, i druga — ona vanmuzička, psihička, koju Mahler živi i svojom muzikom.

Pomenuli smo da je imitiranje akustičkih fenomena iz prirode muzici najprirodniji oblik podražavanja. Ipak, Mahler poseže i za „imitiranjem“ vizuelne predstave. Preciznije, za opisivanjem koje — s obzirom na prirodu muzike — može biti samo posredno: podrazumeva takav izbor muzičkog materijala i takav rad sa njim da izaziva spektar jedne od emocija iz game onih najkarakterističnijih koje jedna vizuelna pojava podstiče.

Zato u drugom stavu Mahlerove *Treće simfonije*, npr., koji svojim naslovom sugeriira sliku cvetne livade, ne treba tražiti mimetičku predstavu bilo kog vizuelnog elementa. To je nemoguće i apsurdno. Ali nije nemoguće ni apsurdno konstatovati da galantnost osnovnog muzičkog materijala⁶ i njegov starinski karakter koji se uklapa u obeležja menueta, stavu daju specifičnu crtu mira, spokojstva, jednog prirodnog sklada i lepote, što se — posredno — može povezati sa atmosferom i slikom naslovom naznačenog ambijenta.

No i sama tehnika rada sa materijalom doprinosi tom utisku. U pitanju je, naime, variranje koje se može konstatovati pre svega u oblasti izlaganja materijala. Ono se karakteriše stalnim i naglim promenama boje, čime se dobija utisak njegove različitosti. Isto tako, i polifonijom boja se postiže utisak adekvatan logici same slike koja se „predstavlja“: utisak raznovrsnosti u okviru *jedne* celine.

⁶ Misli se na deo *a* iz *A*. Stav inače tumačimo u smislu: $A (a_1 a_2 a_3 a_4) B (a_1) A_1 (a_1 a_2 a_3 a_4) B_1$ (kao razvoj u kome figuriraju i elementi iz *A*) $A_2 (a_1)$ Coda.

Tako je, na primer, treća varijanta tematskog materijala (znači a_3)⁷ data u unisonu niske flaute i polovine viola, sa harmonijom izloženom u visokom registru. Druga polovina viola vrši akcentno udvajanje nekih tonova linije. Drugu frazu teme⁸ preuzimaju tri oboe, dva klarineta i dva fagota. Već kroz dva takta, toj frazi teme Mahler oduzima boju fagotâ, ostavljajući je samo izlaganju jedne oboe i jednog klarineta, dok flautama poverava delimično akcentno udvajanje. Dakle, Mahler daje ovde tri varijante boje u temi. Sve se to odvija na harmoniji koja se u pojedinim glasovima takodje akcentno udvaja, kao što je slučaj u polovini prvih violina gde taj materijal, delimično udvojen u klarinetu in Es, dobija gotovo samostalnost u horizontalnom smislu, i postaje kontrapunktska linija.⁹ Tu svoju liniju violine nastavljaju do trenutka gde im se dodaje boja flaute,¹⁰ čemu će se naslojiti druga polovina prvih violina¹¹ da bi joj se (toj kontrapunktskoj liniji) oduzela boja flauta a ostavile prve violine.¹² Uz sve to, trube i horne imaju svoje posebne kolorističke intervencije.

Rezultat tog variranja boje na jednom materijalu je, kao što smo istakli, postizanje utiska o njegovoj raznolikosti. Znači, sasvim uslovno, ovde se i tehnika može shvatiti kao elemenat „ilustracije“. Deskriptivnost je, naime, prodrla u samu srž muzičke strukture i suštinski se uskladila sa njom.

Podražavanje se u Mahlerovoj muzici ne iscrpljuje samo obraćanjem pojavama iz prirode — pre svega akustičkim, a — videli smo — posredno i vizuelnim, već i određenim objektima muzičke prirode. Analiza muzičke strukture kompozitorovih simfonija, naime, otkriva njegov principijelno isti pristup i nekim pojavama iz muzičke stvarnosti: njegove ili neke druge. Te pojave se u njegovom delu uočavaju i prepoznaju u istom smislu kao što se prepoznaju i cvrkut ptica ili signal lovačkog roga. Ali kao što se smisao mimetičkog podatka — kao što smo istakli — ne nalazi u njemu samom, već u muzičkom objektu čije strukturiranje on provocira i sa kojim se organski saobražava, tako se ni smisao jedne citirane melodije — obično široko popularne, čitave pesme — najčešće u slučaju autocitata, ili bilo kog drugog muzičkog objekta, ne iscrpljuje samim njihovim navodjenjem, već muzičkim transponovanjem i uključivanjem u muzičku strukturu dela.

Kada u trećem stavu Mahlerove *Prve simfonije*, na primer, prepoznamo melodiju pesmice „Bruder Martin“, ne možemo a da u isto vreme ne zapazimo i njenu suštinsku utkanost u muzičko tkivo stava. Ona je u simfoniju unesena kao objekat koji se „podražava“, ali koji se već u toku citiranja reinterpretera. Mahler menja karakter vedre dečje pesme time što je izlaže u molu, tihoj dinamici, u bojama bez sjaja (visoki registar solo kontrabasa, fagot, violončela, bas-tuba, klarinet in B, itd.), sa oktaviranjem u okviru instrumenta iste vrste. Dobija, tako, jednu neizrazitu, tamnu, napetu i zloslutnu varijantu. Ona je, pak, impuls za gradjenje čitave etape oblika — njegovog odseka *a*.¹³ Saobrazno praksi izvođenja popularne pesmice, i ovaj njen zlokoban vid izložen je kansonki tako da je svaki naredni put poveren drugoj instrumentalnoj boji. Time se dobija

⁷ Od br. 3!

⁸ Od 8. takta u br. 3!

⁹ Od 9. takta u br. 3!

¹⁰ Od 6. takta pre br. 4!

¹¹ Od 3. takta pre br. 4!

¹² Jedan takt pre br. 4!

¹³ Oblik ovog stava tumačimo kao: *a b* (od br. 5) *a* (od br. 9) *c* (od br. 10) *a* (od br. 13) *b* (od br. 15) *a* (od br. 16). U literaturi je uobičajeno objašnjenje oblika po shemi *A B A*. Studijski brojevi u vezi sa *Prvom simfonijom* preuzeti su iz partiture: Gustav Mahler, *Symphonie I*, Philharmonia N. 446, Wien-London, Universal Edition, 1976.

utisak raščlanjavanja i umnožavanja materijala. Drugim rečima, sa ishodištem u jednoj popularnoj pesmi, Mahler oblikuje muzičku celinu u smislu porasta glasnosti orkestarskog zvuka na ostanatnoj temi.

Za opisani postupak nije ovde bitan vanmuzički podstrek ovom stavu, koji potiče iz parodijske slike "Des Jägers Leichenbegängnis" izvučene iz jedne knjige starih pripovedaka, već činjenica da je ta slika, kao i pesmica „Bruder Martin“, deo nekog dečjeg „folklor“. Mahler mu nije prišao (samo) kao nostalgičnom tragu detinjstva u sebi: ne kao živopisnoj slici, već kao grotesci života koju je osećao ne kao zabavnu pesmicu nego kao poprište emocija. „Ni kad je bio dete pesmu 'Bruder Martin' nije doživljavao kao veselu — kako je ona uvek bila pevana, već pre kao duboko tragičnu. Kroz nju je slutio ono što će mu se dogoditi.“¹⁴

Sa istim stvaralačkim odnosom kojim je posegnuo za popularnim muzičkim materijalom, Mahler se obraćao i sopstvenim kompozicijama, najčešće vokalno-instrumentalnim minijaturama koje je koristio u svojim simfonijama. No, kako su one već po prirodi stvari deo kompozitorovog muzičkog univerzuma, proces njihovog preznadžavanja ustupa mesto uskladjivanju materijala, te produbljivanju njihovog prvobitnog značenja uklapanjem u određen muzički i misaoni kontekst. Tako je i rana Mahlerova pesma „Ablösung im Sommer“ svoju vedru ilustrativnost osvojila ulogom u materijalu već komentarisane prve teme trećeg stava *Treće simfonije*.¹⁵

Štaviše, Mahler podražava i obeležja muzike na nivou stila i vrste. Najopštije odlike po kojima se oni prepoznaju gotovo na način „konvencije“, kompozitor imitira u principijelnom smislu isto kao i akustičke fenomene iz prirode, i na analogan način od tih inicijalnih materijala gradi celinu oblika.

Tako, na primer, u petom stavu *Treće simfonije*, pod sugestijom tekstuelne osnove,¹⁶ Mahler vrši podražavanje u tri sloja. Prvi obuhvata tonsko slikanje jednog konkretnog zvuka — u motivici dečjeg hora i četiri zvana, drugi — elemente zajedničkog crkvenog pevanja prizvane jednostavnim figurama ženskog hora, a treći sadrži podražavanje baroknog muziciranja na orguljama, što je ostvareno specifičnim izborom volumena zvuka i vrstom mešanja instrumentalnih boja.

Ta tri „mimetička“ podatka Mahler koristi kao impulse za kontrapunktsko gradjenje jedinstva svog individualnog muzičkog objekta. Na samom početku stava, na primer, teku tri polifone linije: jedna sa „bim, bam“ u dečjem horu i zvonima, druga sa akordskim izlaganjem gde se karakterističnim udvajanjem gubi specifičnost boje instrumenta (udvajaju se četiri flaute i tri klarineta u jakoj dinamici!), i treća linija sazdana na masivnoj melodiji izloženoj u bojama bas-klarineta i tri fagota, čemu se ubrzo pridružuju dve flaute, klarinet in Es i ženski hor čiji materijal stoji u varijantnom odnosu prema orkestarskom. U daljnjem toku stava, stalna udvajanja, gusta instrumentalna boja u tihoj dinamici, pridaju crte jednom muzičkom entitetu koji je samo Mahlerov i za

¹⁴ Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, citirano prema: Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, Vol. I, London, Victor Gollancz, 1976, 755.

¹⁵ Na isti način je i druga pesma iz Mahlerovog vokalnog ciklusa „Lieder eines fahrenden Gesellen“ postala ilustrativni model za prvu temu prvog stava njegove *Prve simfonije*, a ovaj, opet, impuls za varijaciono i kontrapunktsko gradjenje etapa oblika stava. Kao što je, na primer, i Mahlerova pesma „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ gotovo u potpunosti unesena u treći stav *Druge simfonije*, ali uz neke orkestarske intervencije kojima se postiglo premeštanje akcenta sa svetle skercoznosti i naivne komike na perpetuum mobile čovekovog nespokojstva.

¹⁶ Poznato je da je reč o stihovima iz zbirke „Des Knaben Wunderhorn“ — „Es sungen drei Engel ein süßen Gesang“.

koji su pomenuti podražavalački elementi muzički bitni jedino kao impulsi određenog kompozicionog postupka kojim je taj entitet sazdan.

Očigledno je da Mahler znatno proširuje pojam podražavanja muzikom i to pre svega s obzirom na njegov predmet. Za njim poseže sa podjednakim interesovanjem i tretira ga sa istom važnošću bez obzira da li on pripada realnosti prirode ili muzike. Možda baš zato što su i u njegovoj svakodnevici muzička i nemuzička stvarnost bile poistovećene, zato što je — kako smo istakli — živeo muziku. On je živeo svoju muziku, stoga je i svaku drugu osećao kao nerazlučivi deo životnog univerzuma. Obračajući se, tako, sa podjednakom slobodom i prirodni i muzici, Mahler je u njima tražio projekciju sebe samoga, svog psihičkog sveta, i nalazeći je u određenim akustičkim, vizuelnim ili muzičkim situacijama kao njenim simbolima, ponovo je vraćao sebi samome tako što je na osnovi tih simbola gradio sopstveno biće zvuka.

Psihički svet čiju je projekciju Mahler tražio, u suštini je romantičarski, kao što je romantičarska i sama pobuda da se uspostavi dijalog sa prirodom i u njemu potvrdi sklad sa njom. No, ono što Mahler uistinu pronalazi nije njegov romantičarski duševni sloj, već njegovo ekspresionističko preznačenje. Da parafraziramo Adorna, kao da je Mahler svojoj muzici izručen na psihoanalizu.

On o tome svedoči kao kompozitor, postupcima od kojih svi ovde navedeni imaju ekspresionistički smisao: i varijaciono razlistavanje oblika iz jedne ćelije koje bi — da ima drugačiji melodijski aspekt — moglo biti i Weberново; i muzička faktura čiji bi se kontrapunktski vidovi mogli naći i kod Stravinskog, i način izlaganja melodije koji bi se — primenjen često u odnosu udaljenih registara u okviru iste instrumentalne boje a pri tom poveren i instrumentima oporije zvučnosti (pomenuti klarinet in Es) — mogao približiti Stravinskom kao, uostalom, i promene značenja popularnih melodija u čijem suštinski izmenjenom kvalitetu zvuka i karaktera ima grotesknih crta.

Taj ekspresionistički potencijal Mahlerove muzike ne gradi, ipak, primarno ekspresionističku muzičku celinu. Ekspresionističke rezultate svoje muzičke psihoanalize, naime, Mahler prihvata kao romantičar, zidajući muzičku gradjevinu u okviru krajnje ekstenzivno shvaćene romantičarske arhitekture: sa ekspresionističkom tendencijom njenog negiranja njom samom.

Dobijena celina muzički je duboko utemeljena u sistem umetničkih vrednosti i nezavisno od svog impulsa — romantičarske potrebe za naracijom, ali ipak i kao takva teži tome da bude ekspresivna. Tačno je da Mahler piše delo u procesu muzičke igre koja — kao što smo pokazali — nije obavezna diskursu. No, kompozitor ipak nastoji da ih suštinski prožme; on želi da njegova muzika o njemu nešto kaže.

Mahler želi da navede slušaoca na svoju životnu „priču“ čak i onda kada je njegova muzika najdalje od „radnje“, od konkretne slike. Njegove životne sekvence prelaze u muzički izraz do tog stepena da se njime sluti i sam život. „Sva moja dela su anticipacija života koji dolazi“ — čuvena je Mahlerova rečenica koja stoji i kao moto knjige Jeana Mattera o ovom autoru. Mahlerova muzika proriče život, poput njegove *Šeste simfonije*, na primer, o kojoj Alma Mahler svedoči kao o anticipaciji porodične tragedije,¹⁷ o muzici u kojoj su duboko osećali ono što im je govorila o budućnosti.¹⁸ I to ne

¹⁷ „Velika, zanosna tema prvog stava (Almina tema tj. II tema prvog stava — prim. M. V.) evocira u trećem stavu nemirnu igru dva mala deteta koja trče posrćući u pesku. Užasno je kako ti dečji glasovi postaju sve tragičniji, da bi se na kraju jedan glasić ugasio jecajući.“ (Citirano prema Jean Matter, *Connaissance de Mahler*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974, 209.)

¹⁸ Alma Mahler, *Gustav Mahler — Erinnerungen und Briefe*, Vienna 1949, 91 — 92. Citirano prema: Kurt Blaukopf i Zoltan Roman, *Mahler — A Documentary Study*, London, Thames and Hudson, 1976, 237.

samo na ličnom planu. Mahler, naime, nije doživio bezumlje prvog svetskog rata, ali je tu militantnu i tragičnu atmosferu slutio neurozom i bolnom nostalgijom svoje muzike.¹⁹

Zato što je tako duboko živeo svoju muziku, Mahler je i mogao njome da predose-
ti, zabeleži i obelodani nešto još uvek nepoznato.

Kako svako Mahlerovo delo — kao što smo zapazili — nosi neki njegov lični seg-
ment koji dobija smisao tek u kontekstu celine koja se u trenutku aktualnosti tog seg-
menta još uvek nije doživela, tako i Mahlerove kompozicije predstavljaju fragmente
jednog njegovog dolazećeg grandioznog opusa.

Nije ova misao pokušaj poigravanja sa Blochom i njegovog prilagodjavanja Mahle-
rovoj muzičkoj problematici — premda verujemo da bi jedna analiza Mahlerove muzike
sa stanovišta Vor-Schein estetike, mogla da dopre do srži fenomena Mahler. Nije ni
konstatacija o tome da je Mahlerova muzika istovremeno i njegova stvarnost življenja
tek rastezanje estetičkih stavova o po-unutrenju umetnosti — iako bi i iz tog ugla mo-
gla da potekne dragocena predstava o ovom kompozitoru. Naše ishodište, naime, nije
ni bilo estetičko već primarno muzičko. Mahlerovom stvaralaštvu nismo pristupili
apriorno, te smo u skladu sa onim našta su nas uputili analiza i doživljaj njegove muzi-
ke, uspostavili jednu analitičku vertikalu u smislu: podražavalačko — stvaralačko —
čulno, koja je bez sumnje bliska problematici određenih estetičkih tokova.

Činjenica je da Mahler piše muziku u kojoj se prepoznaju vanmuzički sadržaji; sto-
ga to ekspresivno opredeljenje njegove muzike ne sme da se zanemari. On želi da van-
muzičkim sadržajem „uvuče“ slušaoca u svoju „priču“. A ona otkriva relativnu auto-
nomnost bića njegove muzike koje je istovremeno i njegovo unutarnje biće.

„Ton ide s nama i on je 'mi'“ — kako bi rekao Bloch, znači za Mahlera suštinski
deo njegove poetike — jedne velike poetike sa samog kraja muzičkog romantizma.

SUMMARY

*The article "The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler" puts for-
ward one possible approach to his (symphonic) pieces. It is conceived on an analytical
vertical which reaches behind the markedly mimetic contents of Mahler's music to its
poetic level as represented by the very conception and procedure of creating, as well
as to the level of its meaning in the sphere of the composer's life.*

*The article goes on to explain Mahler's extending the notion of imitation through
music so as to include in it not only acoustic natural phenomena but — indirectly — al-
so visual ones, as well as phenomena from the realm of music itself (either Mahler's or
someone else's) and other features of music at the level of style and type. All of them
are imitated by the composer in a more or less equal manner: by means of analogy
they are made to form the integrity of form, promoted by the composer's use of mi-
metic information as a unit of musical energy which provokes the growth of the musi-
cal piece.*

*Turning to nature and music with equal freeness of action, Mahler showed a ro-
mantic tendency to seek projections of his own inner world, and on finding them in
both, he would turn them back on to himself by constructing his very own sound es-
sence on the basis of the use of both.*

¹⁹ Up. op. cit., 211.

The inner world the projection of which Mahler kept pursuing was essentially romantic, but what he actually kept discovering was not a romantic's mental stratum but his own expressionistic reinterpretation to which Mahler testified as a composer. For this reason this reinterpretation is argued here by certain proceedings at the level of compositional technique.

However, this expressionistic potential is subjected to the romantic architectonics perceived in the sense of its self-negation.

All the stated characteristics testify to the fact that Mahler's music is profoundly expressive: that by musical allusion to the extra-musical subject-matter he purposes to „involve“ the listener in the „story“ of his life. But again, this „story“ reveals a relatively autonomous essence of Mahler's music which at the same time represents his inner quintessence.