



Gustav Mahler u Nizozemskoj, Zuiderzee, 1906. Snimljeno u ožujku kada je Mahler ravnio orkestrom Concertgebouw u Amsterdamu – izvedene su Petu simfoniju, ciklus Kindertotenlieder i popijevka *Ich bin der Welt abhanden gekommen*

Glas Meduze: Gustav Mahler 1911-2011

TEMAT PRIREDIO: Nenad Ivić

Gustav Mahler je prijateljici Natalie Bauer-Lechner povjerio želju da njegova djela budu zapamćena samo kao glazba. Svoju je sudbinu povjerio hlapljivom mediju, koji istodobno nastaje i nestaje, nečemu što je istodobno nešto i ništa, čak i stoljeće kasnije, kad su reprodukcije zvuka masovno dostupne, a njihova buka konstantna, toliko da sliči tišini.

“Mahlerova glazba prelazi majčinskom rukom po kosi onoga kojem se okreće”, zapisao je, karakteristično toplo, Theodor Adorno u svojoj slavnoj monografiji. Mahlerova se glazba okreće prema nama, njezin glasovni pogled, poput Meduzinog, pretvara nas u kamen što je samo drugi izraz za nemogućnostgovora. Njezina ruka je majčinska i mi postajemo dijete, *infans*, *in-fans*, onaj koji ne može govoriti, koji još nije naučio govoriti, koji tek treba naučiti govoriti.

U zaglušujućoj tišini masovnih reprodukcija, među naučenim govorima, godišnjice prolaze nezapaženo, unatoč buke. Obris Meduze se pomalja i ubrzo nestaje, rasplinjava. Obris čija se dragocjenost može fiksirati samo riječima, samo kao uspomena. Uspomena na Gustava Mahlera o stogodišnjici njegova rođenja, uspomena na jedan od prvih brojeva *Gordogana* gdje je objavljen izbor njegovih pisama. Riječima Mahlerovim, njegovim pismima, sjećanjima njegove prijateljice, riječima pjesama koje je uglazbio, riječima ogleda o Mahleru i njegovoj godišnjici. I jednom partiturom.

Pratnja, povorka, poklonstvo Meduzi čija nas majčinska ruka uči da tek moramo naučiti govoriti. (N. I.)



Gustav Mahler

Izbor iz pisama

Od najranije mladosti komponirao sam sve što se uopće komponirati može

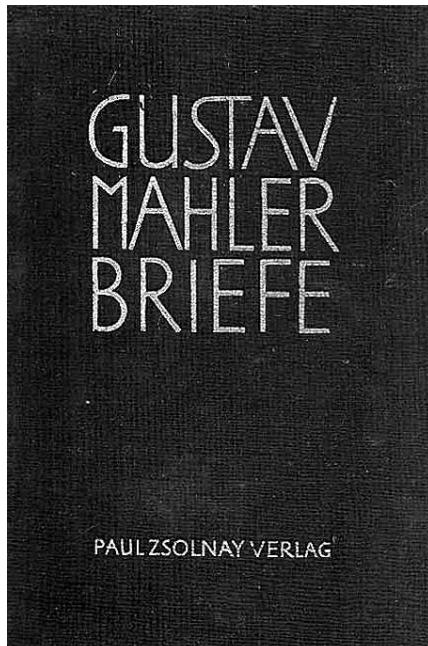
Iz knjige – Gustav Mahler: *Briefe*, uredila Herta Blaukopf, Paul Zsolnay Verlag, Beč, 1996, 479 str.

IZABRAO Nenad Ivić

5 Josef Steineru
(Puszta-Batta, 18. lipnja 1879)

J učer sam bio odveć iscrpljen i potresen da bih mogao pisati dalje. Sada je moje jučerašnje snažno uzbuđenje ustupilo mjesto mnogo blažem raspoloženju; osjećam se poput nekoga kome su nakon dugotrajnog gnjeva u oči navrle suze olakšanja. Dragi Steineru! Zanima Vas što sam radio cijelo ovo vrijeme? Dostajat će tek nekoliko riječi. – Jeo sam i pio, bdio i spavao, stajao na brjegovima gdje strui Božji dah, bio na livadama, a zvonjava stada svojom me glazbom odvela u snove. No nisam umaknuo sudbini; sumnje me slijede posvuda; ničemu se ne mogu u potpunosti radovati, a moj najblaženiji smješak prate suze. Živim na imanju jedne obitelji u mađarskoj pusti. Angažirali su me preko ljeta da dječake poučavam sviranju glasovira, a u obitelji povremeno izazovem glazbeno oduševljenje; zato sam sada uhvaćen poput muhe u paukovu mrežu i batrgam se. Ipak, obavit ću što moram. No kada navečer izađem na livadu i popnem se na usamljenu lipu te s vrha svoje prijateljice pogledam u svijet, pred očima mi se provlači Dunav svojim uobičajenim korakom, a na njegovim valovima svjetluča žar sunca na zalasku; iza mene u selu u suzvučju, koje mi donosi ugordan dašak vjetra, zvone večernja zvona, dok se grane drveta ljljavaju amo-tamo, uspavljujući me poput kćeri kralja vilenjaka, a lišće i cvjetovi moje ljubimice nježno me miluju po obrazima. – Posvuda mir! Najsvetiji mir! Samo izdaleka odjekuje melankolični zov mukača, koji tužno sjedi u trski. –

Blijedi likovi iz mojega života poput sjena davno prošle sreće klize pokraj mene, a u ušima ponovno čujem pjesmu čežnje. – Opet lutamo poznatim krajolikom, a tamo stoji verglaš i suhom rukom pruža šešir. U neugođenim tonovima čujem odjek moje



opere *Ernst von Schwaben*, a on mi sam prilazi i širi ruke prema meni, no kada ga pogledam vidim svojega jadnog brata*; spušta se magla, a slike i zvukovi se pomalo gube:

Iz sivoga mora izranjaju dva blagonaklona imena: Moravan i Ronov**! Ondje vidim vrtove, a u njima mnogo ljudi; i drvo u koje je urezano ime: Pauline. Jedna se plavooka djevojčica sagne u stranu – smijući se otkida za mene grozd s trsa – dok se toga sjećam, pocrvenim po drugi put – vidim dva oka koja su me jednom učinila kradljivcem – a zatim sve ponovno potone. – Ništa! – Ondje se sada uzdiže sudbonosni kišobran i čujem proročanski glas koji mi iz njegovih rebara i crijeva, poput rimskog augura, predviđa nesreću. Iznenada se iz zemlje diže stol, a na njemu sablasna pojava, posve okružena plavim oblacima: to je Melion*** koji pjeva "velikom duhu" i istodobno mu kadi s prava "Tri kralja"! A pored njih sjedimo mi, poput dvojice ministranata koji prvi put služe svetu misu.

Iza nas smijuljeći se lebdi đavolak, obučen u karte za piket, s Buxbaumovim**** licem, koji nam strašnim glasom, slijedeći melodiju Bertinijevih etida, dobacuje: "Povinujte se! I ova će divota nestati!" Melionova masa oblaka zastire prizor, pa oni postaju sve gušćima, kada iznenada, kao na Rafaelovoj slici Madone, izviri anđeoska glavica, a pod njom stoji Ahasver u svojim mukama, želeti gore, k njemu, u blaženu blizinu Spasitelja, no anđeo smijući se odlebdi, a on u neizmjernoj boli gleda za njim, uzima svoj štap i ide dalje, bez suza, vječito, besmrtno!

O voljena Zemljo, kada, oh kada ćeš ostavljenoga primiti u svoje krilo; pogledaj! Ljudi su ga otjerali, pa on utječe k tebi, daje od njihovih hladnih grudi bez srca, k tebi! Primi usamljenika, nespokojnog, vječita mati!!

* *Ernst von Schwaben*, Mahlerova mlađenačka opera, za koju je Steiner napisao tekst... "moj jadni brat", Mahlerov brat Ernst, rođ. 1861, umro 13. 4. 1874. [nepotpisane bilješke sačinila je Herta Blaukopf]

** Moravan, Ronov, majuri u Čáslavu, Česka, gdje je Mahler 1875-1876. boravio za praznike
 *** Mahler je 1875-1877. bio privatni učenik gimnazije, a Melion mu je bio korepetitor

Puszt-Batta: seosko dobro kod Nagytétényja u blizini Budimpešte

Bertinijeve etide: etide za glasovir Henrika Bertinija (1798-1876.)

**** Buxbaum: profesor na Bečkom konzervatoriju (op. N. I.)

17 Friedrichu Löhru (Olomouc, 12. veljače 1883)

Dragi moj Fritz!

Teško sam se natjerao da ti pišem. Osjećam se oduzeto, poput nekoga tko je pao s nebesa. Od trenutka kada sam prešao prag kazališta u Olomoucu, osjećam se poput čovjeka koji očekuje sud Svevišnjega.

Ako najplemenitijega konja upregnemo u kola zajedno s volovima, ne preostaje mu ništa drugo nego da u znoju s njima tegli. Gotovo da se ne usuđujem stupiti pred tebe – tako se okaljanim osjećam.

Znam da mi Ti i Tvoji nećete zamjeriti što Vam na Vašoj izvanrednoj ljubaznosti nisam zahvalio. Ne prođe ni dan da s čežnjom ne pomislim na tople i ugodne sate koje sam proveo s Vama. Kako mi je bilo dobro! Sada je nastupila gorka suprotnost tome. Dok nemam probe, gotovo sam uvijek sam. – Dosad sam – hvala Bogu – gotovo isključivo ravnao Meyerbeerom i Verdijem. Wagnera i Mozarta sam uporno i lukavo izbacio iz repertoara, jer ne bih mogao podnijeti da odmašem recimo *Lohengrina* ili *Don Juana*. – Sutra je *Josip u Egiptu*! Iznimno dopadljivo djelo koje sadrži ponešto od Mozartove dražesti. – Posvetio sam mu se s istinskim veseljem i moram kazati – unatoč neizrecivoj bezosjećajnosti mojih glazbenika – učinite to meni za ljubav i budite ovaj puta malo ozbiljniji – naravno – tek neka vrsta sažaljenja s tim “idealistem” – to je naime vrlo prezира oznaka – jer ne mogu shvatiti da se umjetnik s djelom može potpuno stopiti. Često kada sav izgaram i želim ih povući za sobom do višeg zamaha – i vidim iznenadena lica tih ljudi, kako se jedan drugome smiješe s razumijevanjem – moja se uskovitlana krv na trenutak umiri, a ja poželjam odjuriti odavde zauvijek. Jedino me hrabri osjećaj da patim za svoje velikane i možda ipak jednom uspijem iskriku njihove vatre ubaciti u dušu tih jadnih ljudi – pa u nekim boljim trenucima sebi laskam da će izdržati s ljubavlju – čak bez obzira na njihovu porugu. – Bit će ti smiješno s kakvim patosom



Naslovna stranica *Gordogana* br. 4. iz 1979. u kojemu je objavljen temat *Gustav Mahler* – grafička urednica Jagoda Kaloper koristila je kao ilustrativni predložak jedan od najpoznatijih Mahlerovih fotografskih portreta, korišten dio portreta prikazuje Mahlerovo oko i očale

Mahler u Gordogantu

Casopis *Gordogan* je na početku svoje prve serije objavio temat posvećen Gustavu Mahleru. Bibliografski podaci glase:

Branko Matan, prir.: *Gustav Mahler*, 1/1979, br. 4, srpanj-kolovoz 1979, str. 173-220.

Gustav Mahler: *Pisma*, izabrao Nenad Zakošek, preveo Leo Držić, str. 175-207. (prema izdanju – Gustav Mahler: *Briefe; 1879-1911*, prir. Alma Maria Mahler, Paul Zsolnay Verlag, Berlin-Beč-Leipzig, 1924; pisma Josefu Steineru, Juliusu Epsteinu, Friedrichu Löhru, nepoznatome, Richardu Batki, Anni Bahr-Mildenburg, Maxu Marschalku, Arthuru Seidlu, Siegfriedu Lipineru, Maxu Kalbecku, Josefu Krug-Waldseu, Brunu Walteru i Richardu Hornu)

Theodor W. Adorno: *Mahler; Bečki spomen-govor*, preveo Boris Hudorenjak, str. 209-220.

govorim o takvim sitnicama. – No nije li to zapravo baš primjer našega odnosa spram svijeta? Jedino što se ovdje pokazuje sveden samo na jednu jedinu točku. –

Što se tiče mojega života inače, nije se naročito popravio. – U gostonici gladujem, jer ovdje se jede samo meso*. U stanu imam samo 2 glasovira, koji dnevno sviraju tek po nekoliko sati svaki. Nažalost upravo onih kada sam kod kuće. Nemam baš ništa za čitanje! Da li bi me možda opet mogao snabdjeti lektirom? Najsrdaćnije pozdravi svoje i primi moje najljepše želje!

Tvoj
Gustav

Heinrichu** će pisati u najkraćem roku – lijepo ga pozdravi – kao i njegovu zaručnicu i njezine sestre. Reiffu*** također hvala i pozdrav.

* Mahler je neko vrijeme bio vegetarijanac.

** Heinrich Krzyzanowski, pisac; Rudolf Krzyzanowski, glazbenik, oba su brata Mahlerovi prijatelji iz mladosti.

*** Josef Reiff, operni pjevač, intendant kazališta, u to doba učitelj pjevanja

Josip u Egiptu: opera Etiennea Méhula. Dok je bio upravitelj orkestra Gradskog kazališta u Olomoucu, Mahler je ravnao izvedbama osam različitih opera, među kojima su bile *Carmen*, *Trubadur* i *Rigoletto*.

32 Friedrichu Löhru
(Kassel, 1. siječnja 1885)

Dragi moj Fritz! Danas, u ovo novogodišnje jutro, moje su prve misli posvećene tebi. Prve sam minute ove godine proživio na prilično neobičan način. Jučer navečer sjedio sam sam kod nje*. Gotovo bez riječi čekali smo dolazak Nove godine. Njegozine misli nisu bile s nama, pa kada je zvono počelo odbijati ponovo i iz očiju su joj potekle suze, pogodila me strašna spoznaja da nisam taj koji ih smije obrisati. Otišla je u drugu sobu i neko vrijeme nijemo stajala na prozoru, a kada se vratila, tihom plačući, bol koju je teško imenovati postavila se između nas poput zida, a ja nisam mogao ništa drugo nego da je kratko uhvatim za ruku i krenem. Kada sam izašao pred vrata, udarala su zvona, a s tornja je odjekivao svečani koral.

Ah, dragi Fritz, - sve je bilo kao da veliki Ravnatelj svjetova želi taj prizor načiniti baš umjetničkim. Noć sam u snu proplakao.

Ovo su moje postaje: napisao sam ciklus *Lieda* (pjesama), za sada šest, a sve su posvećene njoj. Ona to ne zna. Što bi joj one i mogle drugo reći osim onoga što i sama zna. Završnu ću ti pjesmu poslati, iako škrte riječi ne mogu prenijeti ni najmanji dio. - Pjesme su zamišljene tako kao da putujući kalfa, s određenom životnom sudbinom, odlazi u svijet i luta bez cilja.

U Mannheimu su izveli moju *Trompetermusik* (Glazba za trubače), a uskoro će je izvesti i u Wiesbadenu i Karlsruheu. Sve se to naravno događa bez i najmanjeg udjela s moje strane, jer i sam znaš koliko sam se malo uživio upravo u to djelo.

Badnju sam večer proveo sam, iako me pozvala k sebi.

Dragi Fritz! Sve što znaš o njoj je nesporazum. Ispričao sam joj se zbog svega, odbacio ponos i sujetu. Ona je sva dražest ovoga svijeta. Za nju bih želio dati svaku kap krvи, no ipak znam da moram ići. Učinio sam sve što sam mogao, no još uvijek ne vidiš izlaz. Ostaj mi zdravo! Moram krenuti u novogodišnje posjete. Piši mi što prije, dragi Fritz. I kaži mi kako su Tvoji!

Gustav

Napisao ciklus pjesama: od šest pjesama koje je Mahler napisao, četiri je uglazbio. One tvore ciklus *Pjesma putujućeg djetiće*. O povijesti te kompozicije ne zna se gotovo ništa; u tisku se taj ciklus pojavit će tek 1897. *Trompetermusik*: od navedenih izvedbi čini se da je ostvarena jedino ona u Karlsruheu.

* nje: ona je sopran Johanna Richter (umrla 1943) u koju je Mahler bio zaljubljen dok je radio u Kasselju (N. I.).

68 Roditeljima
(bez datuma, Leipzig, krajem siječnja 1888)

Dragi roditelji!

Na brzinu tek kratko izvješće! Sve je prošlo sjajno. Pljesak je bio frenetičan! Danas su opet sva mjesta rasprodana. Ne čudite se ako moje zasluge u novinama budu slabije istaknute*. Iz "poslovnih obzira" privremeno se mora prešutjeti što je moje, a što Weberovo. Mogu Vam za sada reći samo da su dvije omiljene arije, koje se posvuda spominju u novinama (prvi zbor studenata i balada mačka Mansora) moje, kao i mnogo toga drugog. - Sve to valja držati u tajnosti tako dugo dok operu ne izvedu posvuda. - U ovom je trenutku načelo što manje časti, to više novaca! Sva će ta otkrića još uslijediti.



Mahler u Pragu 1885-1886. U to doba angažiran je kao drugi dirigent u praškom Kraljevskom njemačkom kazalištu, a ljeti 1886. prelazi u operu u Leipzigu. Tamo se susreće s Čajkovskim i Richardom Straussom, te dovršava operu *Die Drei Pintos* Carla Marie von Webera i vlastitu Prvu simfoniju

Srdačan pozdrav Gustav

Napišite mi što prije kako ste.



Ljetno kazalište u Bad Hallu, lječilištu u Gornjoj Austriji – prvi Mahlerov dirigentski angažman, 1880, tada je imao dvadeset godina. Kazalište je bilo izgrađeno od drva, primalo je 600 gledalaca, izvedbe su se održavale poslijepodne

U svakom slučaju, od današnjeg sam dana svjetski poznat. Dirigent Levi** iz Bayreutha također je bio ondje, prema meni je pokazao golemo oduševljenje. Ispričao mi je i da mu je Cosima Wagner o meni napisala pismo od četiri stranice.

Inače, dobio sam gomilu vijenaca, između ostalog i jedan od ravnatelja Staegemanna i supruge, s prekrasnom posvetom. Nakladnikovih 10 000 maraka već je uloženo u Reichsbank na moje ime. Zamislite, Weber i njegova supruga nikako mi nisu htjeli dati novac u ruke, nego su ga sami odnijeli u banku, a meni su dali samo potvrdu o pologu, od straha da će novac nepromišljeno izdati. Tome će se još pridružiti i tantijeme, čiji se iznos nikako ne može izračunati, jer ovise o tome na koliko pozornica i koliko puta će opera biti izvedena.

Sada, dakle, raspolažem gore navedenom svotom, ili točnije ne raspolažem, nego imam samo potvrdu o pologu. Ponovo će izvesti *Die drei Pintos* pod mojim ravnanjem. Kada operu postave u Beču, morate je doći čuti. Uskoro ću Vam se javiti opširnije.

* Radi se o premijeri nezavršene opere Carla Marie von Webera *Die Drei Pintos* (Tri Pinta) po libretu Theodora Hella, koju je Mahler, na nagovor Weberova unuka, dovršio. Djelo je bilo u obliku skica i Mahler je već dio sam napisao. Naslov dolazi od glavnog junaka don Pinta koji se prerušava u tri lika (N. I.).

** Levi, Herman (1839-1900), njemački dirigent, privilegirani izvođač *Parsifala*, uz Felixa Mottla i Hansa Richtera omiljeni dirigent Cosime Wagner (N. I.)

158 Maxu Marschalku

(Hamburg, 17. 12. 1895, Bismarckstrasse 86)

Poštovani gospodine!

Svelikom sam radošću upravio primio Vaše vrijedne retke. Već dulje vrijeme sa zadovoljstvom čitam Vaše napise u raznim časopisima, a Vaša zamolba izlazi ususret mojim neizgovorenim željama. – Što se same stvari tiče, ništa mi nije draže od toga što mi dopuštate da o svojim nakanama, za koje kao glazbenik mislim da sam ih tako jasno iskazao, - ne izgovaram riječi. Znam da sam kod Vas u dobrom rukama – da ne kažem ni riječ, znali biste kako mi je oko srca. Čak su i oni, koji po starom običaju opet lome kritički prut na mojim leđima, posvuda iznašli u čemu je stvar, iako nigdje ne propuštaju da me usrdno uvjeravaju kako za njih stvar uopće nije u tome. -

Moje stajalište potpuno odgovara mojoj naravi i shvaćanju vlastite umjetnosti. Jamčim vam: svoje bih djelo smatrao potpuno neuspjelim, kada bi bilo nužno da ljudima poput Vas dam mакar samo i naznaku o tijeku osjećaja u njemu.

Pri osmišljavanju djela* nikada mi cilj nije bio detaljan prikaz događanja, nego u najboljem slučaju osjećaja. – Misaoni temelj djela jasno je izgovoren riječima završnog zbora, a prve stavke rasvjetjava iznenadan upad solo alta. To što kasnije često pri raznim pojedinačnim dionicama vidim pred sobom zbiljsko događanje, koje se – da tako kažemo – odvija dramatski, lako je shvatljivo iz bića glazbe. Usporednice između života i glazbe sežu možda dublje i dalje no što smo to u stanju pratiti. – No nipošto ne tražim da me svatko u tome slijedi, već radno prepustam shvaćanje pojedinosti individualnoj sposobnosti zora. –



Mahlerova silueta, 1901, izradio Hans Schliessmann

Na kraju ne mogu suspagnuti uzdah nad time što mi zbijena falanga dnevnih novina opet, kao i uvihek, čim se pojavit sa svojim jadnim duhovnim proizvodima, zaprečuje prolaz; i što će vjerojatno opet morati čekati čitavu godinu da dođem do riječi. Tada će se pojavit s novim djelom**, koje, gotovo završeno, čeka da poleti s dirigentskog pulta.-

Primite moje zahvale, dragi i poštovani gospodine Marschalk, što ste me, kako mi se čini, voljni slijediti, a svježi dah snage, kojom me oživljava podrška ljudi kao što ste Vi i Bie***, neka Vam u budućnosti pokaže da toga nisam nevrijedan. Svojemu sam izdavaču upravo dao zadaću da Vam odmah pošalje klavirsku inačicu partiture.

S istinskim štovanjem

Vaš odani
Gustav Mahler

Smijem li Vas opteretiti molbom da mi dostavite primjerak napisa koji kanite objaviti?

- * II. simfonija
- ** III. simfonija
- *** Bie je Oscar Bie

180 Anni von Mildenburg [Steinbach], nedjelja [28.? lipnja 1896]

Najdraža Anna!

Danas sam ponovno zabrinut: već dva dana nema pisma! Želiš li mi vratiti milo za drago? Ili si bolesna? Molim te, moraš mi pisati odmah! Znam, moja ti pisma nisu baš po volji – priječeš da često dolaze od rastresena čovjeka – kao što bi i počešće primjetila, kada sam bio kod tebe, da mi misli plove u dajlinu. No napisao sam ti da radim na velikom djelu. Zar ne shvaćaš da to zahtijeva cijelog čovjeka i da je on često u to tako uronjen da je za vanjski svijet kao mrtav. – Sjeti se samo da te je već tako sitna nakana kao što je audicija u operi već tako zaokupila da si u trenutku rastanka bila rastresena, pa sam se i ja zbog toga mogao uvrijediti da to tako dobro ne razumijem. – A sada zamisl veliko djelo, u kojemu se doista ogleda cijeli svijet – čovjek je, da tako kažemo, i sam tek instrument na kojemu svira svemir. – Često sam ti to objašnjavao – i moraš to prihvati, ako me doista razumiješ. – Vidi, to su morali naučiti svi koji bi trebali sa mnom živjeti. – U takvim trenucima više ne pripadam sebi – a ni tebi! Ne mogu drukčije – i reci mi možeš li me u tome razumjeti i podržati. – A ovaj put se još pridružuju tolike vanjske smetnje, poput fizičkih tegoba i materijalnih briga – zato se moram tako užasno napregnuti da sve u sebi pokrenem u umjetnički tok i posve



Emil Orlik: Anna von Mildenburg u ulozi Ortrud u Wagnerovoj operi *Lohengrin*, crtež tintom

Anna von Mildenburg, pravim imenom Bellschan von Mildenburg, 1872-1947, sopranistica, interpretirala Wagnera i Beethovena i Mahlerovim bečkim produkcijama. Od 1909. žena pisca Hermanna Bahra. Napisala *Uspomene*.

uronim u ozračje umjetničkog djela, koje tako želim završiti da sam već često očajavao. – No upravo se stvar pokrenula – molim te, draga moja djevojčice – podrži me u tome, daj mi duševni mir i održi ga. Kada završim, vidjet ćeš, ponovno će ti sa mnom biti lijepo, a i meni s tobom. – Shvaćaš li me? I za ubuduće? Upravo sam pri kraju sljedećeg:

- I. Što mi pripovijedaju stjenovite planine;
- II. Ljeto u pohodu!

Zapamti ovo – i svijet će to također morati upamtiti. Ovo su dva prva stavka mojega djela. Zatim slijede:

- III. Što mi pripovijeda cvijeće na livadi
 - IV. Što mi pripovijedaju životinje u šumi
 - V. Što mi pripovijeda čovjek
 - VI. Što mi pripovijedaju anđeli
- već je gotovo!

Sve će se to vjerojatno zvati:
 "Radosna znanost
 San ljetnoga podneva."

III. Što mi pripovijeda cvijeće: to je 2. stavak Mahlerove Treće simfonije. Budući da Mahler 1. stavak ovdje osmišlja u dva dijela (stjenovite planine – ljeto), njegova već postojeća numeracija se remeti, tako da navodi dva treća stavka.

195 Richardu Batki (Hamburg, Hohe Luft, Bismarckstrasse 86, 18. 11. 1896)

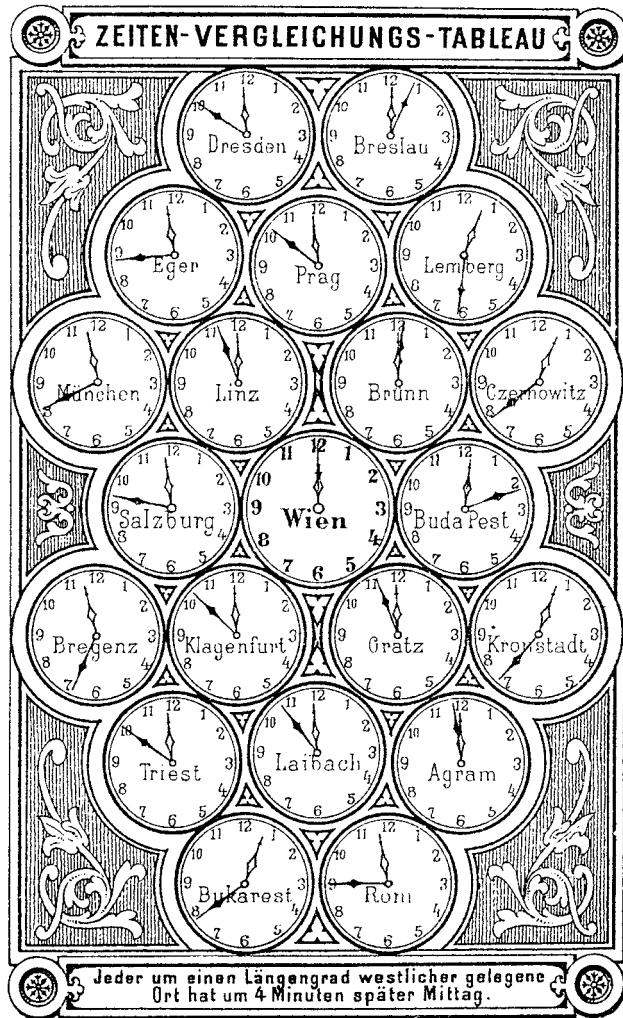
Štovani gospodine!

Vrlo rado Vam stavljam željeni materijal* na raspolaganje! – to više što već dulje vremena želim uspostaviti vezu s vašim časopisom, koji na njegovu kratkom putu pratim s velikim zanimanjem i zadovoljstvom.

Ako želite iscrpan, kompetentan i obaviješten prikaz o meni i mojoj radu, preporučio bih Vam pero gospodina Maxa Marschalka iz Berlina, Steinmetzstrasse 20/I, koji je od sviju najbolje upoznat s mojim radovima i nakanama. No nikako Vam u tome ne bih želio ništa nametati.

Rođen sam 1860. u Češkoj, a najveći dio kasnije mladosti proveo sam u Beču. Od 20. godine vanjski je okvir moje djelatnosti kazalište. Tijekom godine dana (1885.-86.) bio sam dirigent u Pragu, kao što se još možda i sjećate. Kao umjetnik i stvaralač javnosti sam se prvi put predstavio razradom i završetkom Weberove opere *Die drei Pintos*, koja je svojedobno pod mojim ravnjem doživjela prizvedbu u Pragu.

Od najranije mladosti komponirao sam sve što se uopće komponirati može. – Svojim glavnim djelima nazivam tri velike simfonije, od kojih su prve dvije do publike došle u više navrata, a posljednja (III.) tek jednim fragmentom – upravo onim “sve prihvaćenijim” (stavkom o cvijeću). – Njega traže dirigenti većine koncertnih ustanova, što vjerojatno trebam zahvaliti povoljnim “kritikama”, koje me do sada baš i nisu štedjeli. To što taj komadićak (koji je zapravo više intermezzo unutar cjeline), izvučen iz konteksta velikog djela, mojega najvažnijega i najopsežnijega, mora izazvati nesporazume, ne može me spriječiti da ga odobrim za pojedinačnu izvedbu. Kada konačno jednom želim doći do riječi, ne preostaje mi ništa drugo, pa onda ne smijem biti sitničav. Stoga će u ovoj sezoni taj mali, skromni komad još često “cvasti u podnožju Pompeja” i publici me predstavljati kao “zamišljenog”, mirisnog “pjesnika prirode”. – Naravno, nitko neće saznati ništa o tome da ta priroda u sebi krije sve ono jezivo, veliko i ljupko, jer upravo sam to u cijelokupnom djelu želio pokazati kroz neku vrstu evolucijskog razvoja. Uvijek mi se učini neobičnim kada većina, govoreći o “prirodi”, misli samo na cvije-



Prikaz veličine novouspostavljene Monarhije, svaki stupanj geografske dužine znači da se vrijeme pomaknulo za četiri minute. Na prikazu je u središtu Beč (u kojem je podne), uz ostale važnije gradove uključeni su Zagreb (Agram) i Ljubljana (Laibach).

Ilustracija iz Hözelove karte željezničkih pruga Austro-Ugarske Monarhije, Beč, 1877.

će, ptice, miris šume itd. Boga Dioniza, velikoga Pana, ne poznaje nitko. Dakle: ovdje Vam je već neka vrsta programa – odnosno uzorka kako stvaram glazbu. Ona je uvijek i svuda samo zvuk prirode! Čini mi se da je to ono što mi je Bülow ** jednom opisao smislenim nazivom “simfonijski problem”. Neku drugu vrstu programa, barem za vlastita djela, ne priznajem. Ako sam im tu i tamo stavio naslov, bilo je to zato što sam doživljaju htio postaviti nekoliko putokaza, ondje gdje bi se trebao pretvoriti u predodžbu. Ako je u tu svrhu potrebna riječ, tu je ljudski artikulisani glas, koji može ostvariti najsmjelije nakane – upravo vezan s rasvijetljujućom riječju! No sada je to svijet, priroda u cjelini, koja se takoreći iz nepronične šutnje budi u tonovima i zvukovima.



Zgrada u Beču u kojoj je Mahler živio od studenoga 1898. do listopada 1909.



Felix von Weingartner

Gоворити више од овога некоме, тко сам не познаје моја дјела, могло би само продубити таму, која ће и онако вјеројатно бити слика изазвана мојим шваћањем модерне глаџбе. Вама премијаштам да за тај смисао пронађете одговарајући израз. Жelite ли се у ту сврху ипак послужити мојим ријечима, не противим се. У сваком slučaju, најсрдачније Zahvaljujem na Vašemu доброхтоном zanimanju

S поштovanjem, Vaš odani
Gustav Mahler

Nemam pri ruci svoju fotografiju, nastojat ću je прибавити што прије i poslati Vam je.

- * List *Prager Neue musikalische Rundschau*, koji je имао најмуру о Mahleru i o njegove до тада већ три завршена симфоније objaviti општан приказ, који би га приближио читатељима, преко уредника dr. Batke obratio сe Mahleru директно, са замолбом да им пошаље податке и материјале.
- ** Bülow, Hans von (1830-1894) dirigent, складателj i pijanist ogromna угледа, познат по interpretacijama Beethovena i klasičnog repertoara, propagator glazbe svog vremena, Liszta, Wagnera, Bizeta i Brucknera. Cijenio Mahlerovo dirigiranje (N. I.)

216 Arthur Seidl
(Hamburg, Bismarckstr. 86, 17. veljače 1897)

Poštovani prijatelju!

Vašim ljubaznim i tako dubokoumnim pismom како сте ме обрађовали i дали mi snažan poticaj. Neobično je како сте mi

пруžili objašnjenje о менi самомe. Vrlo ste тоčno opisali моje ciljeve, за razliku od Straussovih; имате право да se моја "глаџба као последњи идејни зор на kraju pretvara у program, dok kod Straussa постоји unaprijed zadani program". - Mislim da сте time dotaknuli једну од највећих загонетки наšega doba i istodobno izgovorili ili-ili.- Kada осмишљавам велику глаџбenu tvorevinu, uvijek dolazim do тоčke где moram posegnuti за "ријечју" као носителju глаџбene ideje. - Slično je moralo biti i s Beethovenom kod njegove IX. simfonije, jedino što mu ondašnje doba još nije moglo pružiti odговарајућi materijal. - U osnovи, Schillerova pjesma ne može formulirati ono nečuveno što mu je bilo na umu. Inače se сjećам да to R. Wagner na неком mjestu kaže posve neuvijено. I ja sam se pri posljednjem stavku моje II. osjećao jednostavno tako da sam zaista pretražio svu svjetsku književnost, sve do Biblike, ne bih li našao spasonosnu riječ - i na kraju bio prisiljen sam opisati своje misli i osjećaje.

Za bit umjetničkog stvaralaštva duboko je karakterističan način kako sam dobio nadahnuće за то. -

У ono sam doba već dugo razmišljaо да u posljednji stavak ubacim zbor i само me zabrinutost da bi se то могло doživjeti kao formalno oponašanje Beethovena stalno navodila na okljevanje! Negdje tada je umro Bülow, а ja sam prisustvovao misi zdušnici. - Raspoloženje u kojemu sam ondje sjedio i razmišljaо о pokojniku, било je baš u duhu djela koje sam tada nosio u glavi. - U tom su trenutku zbor i orgulje započeli Klopstockov koral *Uskrni!* - Pogodilo me to poput munje i sve mi je posve jasno i nedvojbeno stajalo preda mnom! Tu je munju čekao stvaralac, to je "bezgrešno začeće"!



“Tragična simfonija” - “Bože, da sam zaboravio automobilsku trubu! Sada mogu napisati još jednu simfoniju.”
- kritika nekonvencionalne uporabe udaraljki u Šestoj simfoniji (*Die Muskete*, Beč-Leipzig, 19. 1. 1907)

Ono što sam tada doživio, valjalo je pretvoriti u tonove. – A ipak – da to djelo već nisam nosio u sebi – kako bih to mogao doživjeti na taj način? Ipak su u tom trenutku tisuće ljudi sjedile sa mnom u crkvi! – Uvijek se tako osjećam; samo kada doživljavam, “stvaram glazbu” – samo kada stvaram glazbu, nešto doživljavam! Znam da ćeće me razumjeti, a da to dalje ne razlažem. Glazbenikovo biće teško se može izraziti riječima. Prije bi se moglo reći što je u njemu drukčije nego u drugima. – No što je to, o tome on može možda najmanje reći. Tako je i s njegovim ciljevima! Tetura prema vama poput mjesečara – ne zna kojim putem korača (možda i uz vrtoglave ponore), no približava se dalekom svjetlu – bez obzira je li to zviježđe vječita sjaja ili lažni lutajući

plamen! – Ono što kažete o “produktivnoj” kritici vrlo me razveselilo! To oduvijek osjećam kod Vas – u svemu što sam od Vas bio i čuo.

Blago umjetniku, kojemu se pridruži takav “kritičar”! – To što sam Vas upoznao, trebao bih smatrati rijetkim sretnim slučajem. Nadam se da to ne doživljavate kao laskanje ili uzvraćanje lijepog lijepim! To što Vas u Berlinu neće biti, kap je pelina u moj pehar meda. Tako ga nazivam, jer sam još uvijek nov u tome “da me se izvodi”. Ne možete ni zamisliti kakva me je zebnja često znala spopasti kada sam partituru po partituru stavljao u ladicu, a da nitko (unatoč mojim očajničkim nastojanjima) nije zamijetio moje stvaralaštvo. – Nikada neću zaboraviti Straussu to što mi je na zaista plemenit način dao poticaj. No nitko mi ne može podmetnuti da je u meni mogao vidjeti “konkurenta” (kao što se to sada, nažalost, tako često događa). – Ponavljam Vam da dvojicu takvih ljudi ne mogu gledati kao primjer “potiranja”. Neovisno o tome što bih sa svojim djelima vjerojatno izgledao kao monstrum da mi Straussovi uspjesi nisu otvorili put, gledam kao svoju najveću radost što sam među suvremenicima pronašao takvog suborca i stvaraoca. Schopenhauer negdje koristi sliku dvojice rudara, koji s različitim strana kopaju u oknu, sve dok se ne susretu pod zemljom. Čini mi se da je to odgovarajući opis mojega odnosa sa Straussom. – Kako bih se osjećao usamljen i kako bi mi beznadno izgledala moja nastojanja kada iz takvih “znakova i čuda” ne bih mogao iščitati buduću pobjedu. Kada nas na tako laskav način opisujute kao “suprotne polove” nove magnetne osi, time ste dotakli gledište koje odavno pothra-

njujem u sebi, a kada se upoznate s mojim partiturama nastali ma nakon II. simfonije, tek će Vam tada postati jasno kako ste dobru intuiciju imali pri prethodnoj formulaciji. – Oprostite mi na površnosti. Pišem u žurbi, usred priprema za višetjednu turneju, koja će me odvesti u Moskvu, St. Petersburg, München, Budimpeštu itd. Strah da onda tjednima ne bih uspio odgovoriti na Vaše cijenjeno pismo tjera me na ove odveć žurno nabacane retke. Na kraju moja najdublja zahvala za dirljivu brižnost kojom ste prikupili drezdenske odjeke mojega posjeta. O Beču i ravnateljskoj krizi za sada se još ne može reći ništa određeno. Među nama rečeno – kriza se može riješiti tek u jesen, a čini se da se kolebaju između Mottla i moje malenkosti.

Pošteno rečeno, ne znam bih li trebao željeti imenovanje na to mjesto, koje bi me moglo udaljiti od mojih izvornih ciljeva. No u tome sam potpuni fatalist, pa za sada neću o tome misliti, nego ću jednostavno pustiti da taj slučaj sam dođe do mene.

Najsrdaćnije Vas pozdravljam i još jednom hvala za – ne ono što ste učinili za mene, nego za ono što jeste; to gledam kao poklon svojemu životu i radu.

Vaš iskreni prijatelj,
odani Vam
Gustav Mahler

Do 5. ožujka sam još u Hamburgu, a onda počinje lutanje svijetom.

Nikada neću zaboraviti Straussu: Richard Strauss je izborio izvedbu Prve simfonije u Weimaru (1894) i dijela Druge simfonije u Berlinu (ožujak 1895).

Za višetjednu turneju: u ožujku 1897: koncert u St. Petersburgu nije održan.

277 Nini Spiegler (Beč, 18. kolovoza 1900)

Draga moja Nanna!

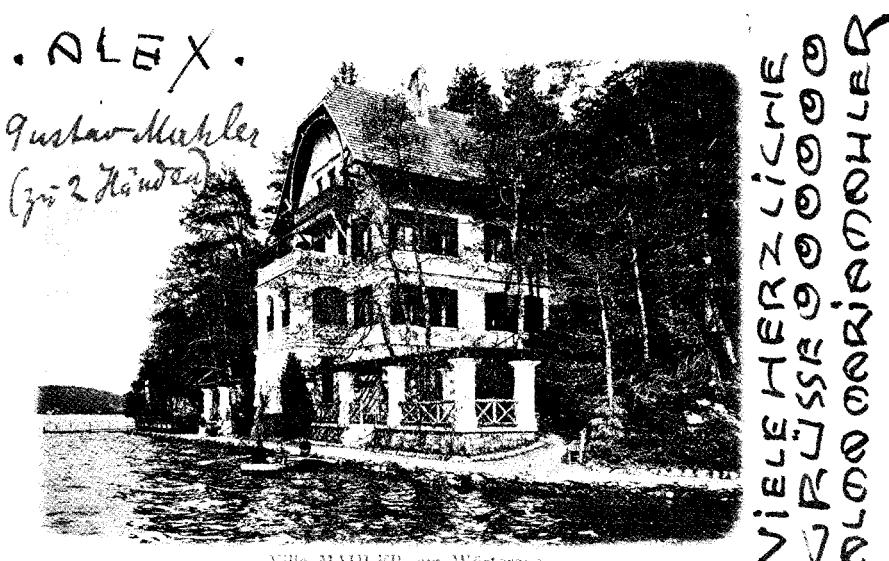
Iskreno su me obradovale tvoje drage riječi - zbog čega uopće ne pišeš kako si ti?

Ovo je ljeto za mene bilo tako prekrasno da se zaista osjećam spremnim za zimu. Ako to uspijem sačuvati za budućnost – da ljeti nalazim unutarnji i vanjski mir – onda će mi i ovdje u Beču biti omogućena ljudska egzistencija. – *Samo se potrudite da konačno nađete stan blizu mene, tako da se možemo češće vidjeti.*

Svoje čuđe ove zime pročistiti, a to
će mojemu životu usred cijele gužve dati
oslonac, koji mi je upravo posljednjih go-
dina uvijek nedostajao. Čovjek se osjeća
sam kao pas kada mora nastaviti živjeti bez
svoje svetinje. – Posebno sam neveseo i



Ljetna vila u Maierniggu na Vrbskom jezeru (Wörtherseeu) – Mahler ju je izgradio godine 1901. U njoj je – i u prostoru koji je unajmio 1900 – napisao Četvrti, Petu, Šestu, Smrti u Osmu simfoniju, osim toga i niz pesama. Poslijepodne smrti kćeri Marije 1907. Mahler je vili praođao i više se nikada nije vratio u Maiernigg



Razglednica koju je Mahler dao tiskati. Na razglednicu je Mahlerovom rukom napisano: "Gustav Mahler (za 2 ruke)" – zapis je potaknuo spekulacije da se na slici kao veslač nalazi sam Mahler.



Kućica za komponiranje u blizini vile na Vrbnskom jezeru

moram nositi masku, koja vam se onda ponekad pomalo neobično naceri. Posebno prošle zime, kada sam djelo, upravo ono koje je sam sada završio, morao zapostaviti u najosjetljivijim, upravo embrionalnim začecima i od njega potpuno odustati.

Uopće nisam mogao zamisliti da bi čovjek mogao moći nastaviti presti tako tanke niti. No neobično je ovo: čim se nađem sam u prirodi, sve sitne podlosti nestaju kao rukom odnešene. Takvih me dana *ne dira ništa*; i to mi uvijek iznova pomaže. –

Sada mi je, međutim, malo teško opet krenuti odande gdje sam stao; nekako napola još uvijek živim u svijetu moje IV. – Tako je temeljito različita od mojih ostalih simfonija. No to *mora biti tako*; ne bih mogao ponoviti isto stanje duha – i kako nas život nosi dalje, tako svakim novim djelom prolazim drugim putevima. Zato se na početku uvijek teško uživjeti u posao. Sva stečena rutina ništa ne pomaže. Za sve novo valja učiti iznova. Tako čovjek vječito ostaje *početnik!* Prije me to plašilo i ispunjavašlo sumnjom u vlastite sposobnosti. No otkad stvari shvaćam tako, to mi je jamstvo izvornosti i trajnosti radova.

Tako danas prvi put gledam u budućnost bez najveće zebnje i sumnje – iako ne bih rekao sa sigurnošću. Sve to jest i ostaje Božji dar – koji, kao i svaki dar ljubavi ne možemo zaslužiti ni izmoliti. Primi moje najtoplijе pozdrave i najsrdičnije pozdravi Alberta od vašeg

Gustava

334 Bruni Walteru
(bez datuma, ljetо 1904)

Dragi prijatelju!

Mnogo hvala na pismu.

Wagnerove riječi, koje navodite, posve su mi jasne. Ne znam gdje vidite zabunu. Ne treba biti odveć revan! Ne može se poreći da naša glazba na neki način uključuje ono "posve ljudsko" (sve što tome pripada, dakle i "misaonu sferu"). Kao i u svoj umjetnosti, važno je samo sredstvo izraza, itd. itd. Kada želimo izvoditi glazbu, ne smijemo slikati, pisati pjesme i opisivati. No ono što se izvodi ipak je uvijek *cijeli* (dakle osjećajan, misaon, dišući i ispaćen) čovjek. "Programu" se ne bi imalo što prigovoriti (čak i ako nije najviša prečka na ljestvici) – no u njemu se mora izraziti *glazbenik*, a ne književnik, filozof ili slikar (sve njih glazbenik sadržava).

Jednom riječju: tko nema u sebi taj dar, neka se u to ne upušta, a tko ima, ne treba se libiti ničega. – Cijelo pametovanje o tome izgleda mi kao kad netko, tko je napravio dijete, kasnije raz-

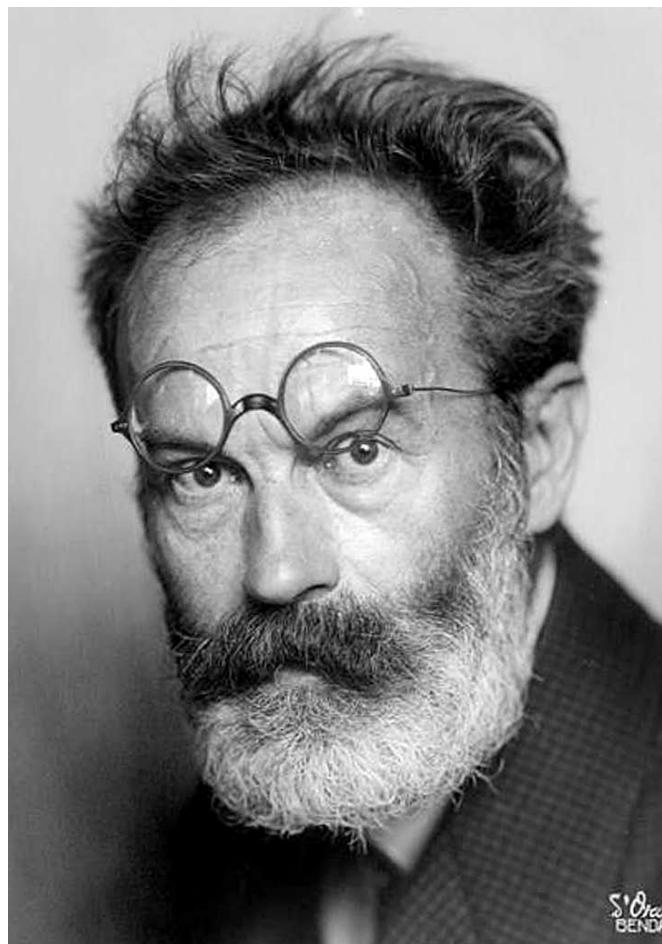
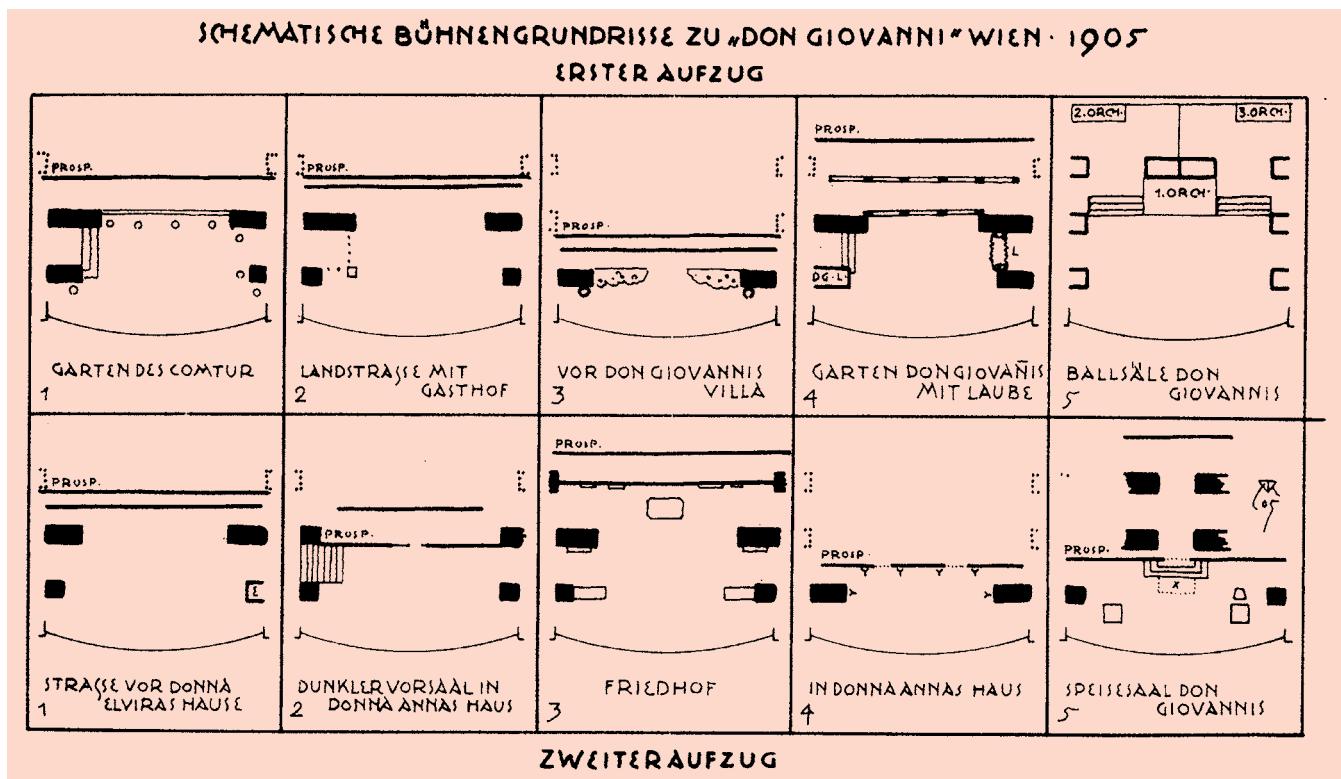


foto: atelier Madame d'Ora

Alfred Roller, 1864-1935, slikar, profesor na *Kunstgewerbeschule* u Beču, osnivač i predsjednik Bečke Secesije. Scenograf Mahlerovih produkacija u Beču. Kasnije suradnik Maxa Reinhardta.



Alfred Roller: scenografska osnova za izvedbu opere *Don Giovanni*, Beč, 1905.

bija glavu o tome da li je to zaista dijete i da li je začeto iz ispravnih motiva itd. – Eto, volio je i – mogao to učiniti. To je sve! Kada netko ne voli i ne može, onda nema djeteta! I to je isto sve! A ovino o tome kako netko voli, kakav jest i kako može – takvo bude dijete! I još jednom to je sve!

Moja je VI. simfonija gotova. Čini mi se da sam mogao! I ti suću puta to je sve!

Srdačan pozdrav
Vaš stari
Mahler

Supruga i djeca su dobro, s obzirom na okolnosti. Pozdravite srdačno suprugu.

Ovo je odgovor na pismo u kojemu B. Walter polemizira protiv programske glazbe, a posebno protiv jednog mjeseta o Lisztovoj simfonijskoj pjesmi iz pisma Richarda Wagnera. Mahler mu odgovara po dovršetku VI. simfonije, dakle u ljeto 1906. [pogreška: 1904 (op. izd.)], a pismo odiše radosnim i gotovo razdraganim raspoloženjem, koje bi ga uhvatilo svaki put nakon dovršetka djela.

360 Willemu Mengelbergu

(Maiernigg na Wörtherseeu, bez datuma, poštanski žig: Amsterdam, 18. kolovoza 1906)

Dragi moj dobri prijatelju!

Najljepše Vam zahvaljujem na ljubaznim riječima. Mnogo mi je značilo i zaista me utješilo što sam među tolikim nadimima (čak i s onih strana gdje bih očekivao poneku razboritu primjedbu o biti djela, a ne samo površne tehničke napomene) dočekao tako uviđavan pristup, pun dubokog razumijevanja.

Šteta što ste mi tako kasno priopćili primjedbu vezanu uz “tešku pogrešku**”. Sada se više tu ništa ne može učiniti, budući da je partitura još prije četiri tjedna bila spremna za tisak. No što se same stvari tiče, imate potpuno pravo; i ja sam osjetio problem, no onda sam na njega zaboravio. – Dakle, u Amsterdamu možemo pokušati postupiti po Vašoj metodi i onda eventualno partituri priključiti dodatak. – Jako se radujem lijepim danima koje će provesti kod Vas, a ovaj put čak kanim povesti i suprugu. Ali, dragi prijatelji, ne razbijajte glavu zbog smještaja. – Spavat ćemo jednostavno u hotelu Amstel i provesti cijeli dan zajedno. Dakle dogovorenno, iz Frankfurta ću doći izravno u Amsterdam i 24. ravnati svojom Šestom. –

Kelnski hornist, koji je svirao u Petoj, bio je izvanredan. Ako je to još uvijek isti (pitajte ga), apsolutno ga mogu preporučiti. – No berlinski navodno nije baš dobar. –

Jako me zanima Vaša kompozicija za Rembrandtovu obljetnicu. Biste li mi je mogli poslati? Uvjeren sam da ono što napravite ne može biti loše.

Što se tiče drugog ravnatelja orkestra i možda hornista, pokušat će to riješiti iz Beča. Ovdje sam u mnogobrojnim poteškoćama! Upravo sam završio svoju Osmu. – Ona je moj najveći dosadašnji doseg. Tako je poseban njezin sadržaj i oblik da se o tome uopće ne da pisati. – Zamislite da svemir počne ispuštati tonove i zvukove. Nisu to više ljudski glasovi, nego planeti i sunca koji kruže. – Sve ostalo usmeno.

Srdačni pozdravi Vama i Vašoj dragoj supruzi te Diepenbrockovima

Vaš vrlo odani
Mahler

* u otiscima jedne od Mahlerovih simfonija. Mahler je imao običaj revidirati i popravljati čistopise predane izdavačima što je stvaralo velike muke slagarima (N. I.)

379 Alfredu Rolleru (20. siječnja navečer [1908])

Dragi prijatelju!

Zurno Vam (potpuno službeno) najavljujem predstojeći posjet gospodina Cottenhama, mjerodavnog člana Uprave Metropolitan opere, koji sutra brodom kreće za Italiju, a odande će, otprilike nekoliko dana pošto primite ovo pismo, stići u Beč. – Uputio se u Beč s jednim ciljem da razgovara s Vama i da Vas eventualno pridobije za ovdašnju operu.

Za orientaciju neka Vam posluži sljedeće:

Općenito.

Odnosi u ustanovi su očajni, zahvaljujući potpunoj nesposobnosti i lopovluku dugogodišnjih poslovnih i umjetničkih moćnika kazališta (ravnatelja, režisera, dekoratera itd.), sastavljenih gotovo isključivo od useljenika. –

Ovdašnja publika i svi faktori važni za umjetnika – uključujući i samu upravu (uglavnom multimilijunaše) – doduše je pokvarena i dovedena u zabludu, no, za razliku od "naših" u Beču (čime mislim i na gospodu arijevce) nisu blazirani, gladni su novog i u najvećem stupnju željni saznanja. –

Situacija je ovdje sljedeća: Conried je svoje ovdje već odavno odsvirao. – Postao je nemoguć – uglavnom zato što je postupao nefer i nespretno. – Uprava (odnosno odbor milijunaša) dala mu



Mahlerova silueta, autor nepoznat

je otkaz. – Istodobno je postojala nakana da se mene pozove na njegovo mjesto – i to dugo prije no što sam stigao. – Moj (meni neshvatljiv) vrlo sveobuhvatan uspjeh stvar je očito još požurio. – Kao što pogađate, najodlučnije sam odbio. Bez obzira na to, iskazao sam spremnost da i dalje u nekom obliku gospodu podržim te da dalje ravnam orkestrom i postavljam izvedbe. – Nažalost pod tim uvjetima organizacija budućih odnosa nije u mojim rukama. – Aktualni plan gospode jest da sadašnjeg ravnatelja Scale imenuju intendantom Metropolitan opere, za talijansku operu da pozovu vrlo slavnog dirigenta Toscaninija, a meni da takoreći prepuste njemačku operu. – No sve je to na vrbi svirala. Što se mene tiče, tek moram vidjeti kako će mi sve to sjesti. –

A sada ono glavno!

Gospodi sam (zapravo jednome od njih, glavnom) najtemeljiti dokazao da ovdje prije svega kazalištu treba novi ravnatelj, a da ja poznajem samo jednoga koji i umjetnički i osobno može na svojim ledima to izvući. – Istodobno sam istaknuo nužnost (u tom smjeru se moja nastojanja nastavljaju) da se tom gospodinu kazalište i sve ono što je s njim povezano mora predati bez ostatka, na sličan način kako sam uvjek zamišljao Vaše mjesto u Beču. –

Dalo bi se napisati još mnogo toga. Osobno Vam moram reći da ovdje na raspolaganju imate obilna sredstva i najotmjjenije



Metropolitan opera, New York, 1905.

društvo – lišeno intriga i birokracije. – Jednom riječju, to su najljepši uvjeti za rad koje bih Vam mogao poželjeti. Da mogu preuzeti ravnateljstvo, ne bih trošio ni riječi. No ovako – budući da ćete imati posla s nekim posve nepoznatim (Talijanom iz Scale – ili nekim takvim), moram pozvati na oprez. – Prije svega – ukoliko, što još nije sigurno – dođe službena ponuda, morate sebi osigurati potpunu slobodu postupanja i vlast nad svime što je kazališno.

U najmanju ruku to mora biti mjesto poput onoga koje imate u Beču. –

Prije svega morate ustrajati na tome da ovamo dođete što je prije moguće, ne biste li sve pregledali i sami stekli uvide još tijekom sezone. (Gospoda će Vam ispuniti sve želje čim im se ozbiljno obratite.)

Za vašu informaciju Vam kažem da biste ovdje imali sezonu od otprilike pet mjeseci – i sedam mjeseci odmora – koje biste djełomice mogli iskoristiti za pripreme. I posljednje, ali ne najmanje važno, mislim da biste mogli tražiti 15 000 dolara (75 000 maraka). U svakom slučaju, da biste isli na sigurno – u svim tim stvarima najprije se pravite da Vam odnosi nisu poznati i tražite vrijeđeme za razmišljanje. Eventualno zamolite gospodu da sve te pregovore obavim za Vas – budući da sam ovdašnju situaciju dobro upoznao, isto kao i Vaše potrebe i zahtjeve. – Što se tiče 15 000 do-

lara – ukoliko dođe do razgovora o toj točki – ne budite previše odlučni. Naime, ne znam još pravo koliko daleko možemo u tome ići, zato što takvo mjesto, kakvo morate zahtijevati, još nije definirano u ovom kazalištu. – Najbolje bi bilo, ako to možete tako izvesti, da pregovore o tome prepustite *meni*, s obrazloženjem da sam jedino ja u stanju uzeti u obzir kako Vaše interese, tako i ovdašnje odnose, jer Vi ih preslabo poznajete.

Prihvatile, dragi prijatelju, kada Vam se to ponudi, a drugi Vas razlozi ne budu držali u Beču. – Ljudi ovdje su nevjerojatno svježi – sirovost i nedoučenost – *djeće bolesti*. Podlost i lažljivost dolazi samo od useljenika – naših dragih sunarodnjaka. Dolar ovdje ne vlada – prelako ga je zaslužiti. Samo jedna jedina stvar ovdje izaziva poštovanje: *htijenje i volja!* U tom se smjeru nadam da ćete se orijentirati.

Sve je ovdje velikodušno i zdravo – no useljenici su unijeli pokvarenost. – Pišem Vam u silnoj žurbi – tek sam prije pola sati dobio dopuštenje da napišem ovo pismo, a sutra rano ujutro kreće brod. –

Moja supruga leži u postelji (već osam dana, jadna) i šalje Vam najljepše pozdrave. Danas smo primili Vašu dopisnicu.

Budite mi srdačno pozdravljeni, stari prijatelju i budite posve hladnokrvni kada dođe gospodin Cottenham. Na te ljude najbolje djeluje ono što imate u velikoj mjeri: *odlučnost, staloženost i smirenost**.

Vaš
Mahler

Odgovorite mi brzo.

Zaboravio sam nešto važno. Ona mračna časna gospoda, koja su slutila da će Vas predložiti, proširila su o Vama ružne objede: govore da "razbacujete milijune tako da ih u cijelom New Yorku neće za to biti dovoljno" –

Ljudima sam objasnio da novac bacate na *pravo mjesto*, pa ste stoga vrlo štedljivi.

To se (vrlo velikodušnoj) gospodi iz odbora učinilo vrlo razboritim.

No u svojemu obraćanju se obavezno prikažite kao *racionalan* gospodar. To će ljudi umiriti, pa će tim prije moći tražiti ono što Vam je potrebno.

Još jednom: sve to još nije gotovo. Zbog mojega odbijanja možda bi mogle nastati nepredviđene situacije. No u *svakom slučaju*, prije no što prihvate mjesto u Beču, obavijestite me o tome *prvog*.

Mahler je 1. siječnja 1908. debitirao kao dirigent u Metropolitan operi s *Tristandom i Izoldom*.

Cottenham: Rowlins L. C. (1866-1951) član uprave Metropolitan Opere od 1908-1950.

Conried: Heinrich C. (1848-1909), impresario podrijetlom iz Austrije, bio je ravnatelj Metropolitan Opere od 1903. nadalje.

Ravnatelja Scale: Giulio Gatti – Casazza (1869-1940), bio je intendant Scale od 1898. nadalje, a od 1908. ravnatelj Metropolitan Opere.

Toscanini: Arturo T. (1867-1957) bio je od 1898. ravnatelj orkestra u milanskoj Scali, a 1908. došao je u New York s Gattijem-Casazzom.

* Roller nije stigao do Amerike (N. I.)

394 Bruni Walteru

[bez datuma, Toblach, ljeto 1908]

Dragi moj prijatelju!

Najprije sam se pokušao ovdje nekako smjestiti. Ovaj put ne mijenjam samo mjesto, nego moram promijeniti i cijeli način života. Možete zamisliti kako će mi to biti teško. Tijekom mnogo godina naviknuo sam se na stalan i živ pokret, lutanje brdima i šumama i donošenje skica odande, nakon neke vrste drske krađe. Pisaćemu sam stolu pristupio poput seljaka štaglju: samo da bih skicama dao oblik. Čak i duhovna nevoljnost nestaje nakon marljive hodnje (uglavnom uzbrdo). – A sada bih trebao izbjegavati svaki napor, stalno se kontrolirati, ne previše hodati*. Istodobno u toj usamljenosti, jer sam usredotočeniji na nutrinu, sve što sa mnom fizički nije u redu osjećam jasnije. Možda čak precrno gledam – no otkad sam na selu osjećam se lošije nego u gradu, gdje me i rastresenost upućivala na druge stvari. – Dakle ne mogu Vam javiti ništa odveć utješno i prvi put u životu želim da mi praznici završe. – Ovdje je prekrasno; da sam barem jednom u životu mogao uživati u tako nečemu nakon završetka nekog djela! – To je naime, kako vjerojatno i sami znate, jedini trenutak u kojemu čovjek doista može uživati. Istodobno ću iznijeti neobično opažanje. Ne mogu ništa osim raditi; sve drugo sam tijekom godina zaboravio. Osjećam se kao ovisnik o morfiju ili piću, kojemu se njegov grijeh odjednom zabrani. – Potrebna mi je još jedina vrlina, koja mi je preostala: strpljenje! Najvjerojatnije sam usamljenost odabrao u potpuno pogrešno vrijeme. U takvom raspoloženju, čovjek je naravno upućen na zabavu izvana. U tom smislu mi je vrlo žao što je završila opera na sezona, čime je presahnuo moj izvor dobrog raspoloženja. –

Ovaj posljednji cirkus oko *Don Kihotea* je sjajan. Šteta što ne mogu saznati pojedinosti. Ovaj put samo još srdačni pozdravi, također i od moje supruge, koja ima namjeru Lahmannu otići tek u rujnu, a vjerojatno ću je tamo pratiti. – Molim Vas, razgovarajte s dr. Novakom, ne bi li nas oboje primio kao pacijente (upoznajte ga i s mojim stanjem, tako da znam je li to za mene uopće preporučljivo).

Vašoj supruzi i prekrasnoj djeci mnogo pozdrava

Vaš stari
Mahler

* Mahlera su [u srpnju 1907] obavijestili o srčanim tegobama i zbog toga nužnoj promjeni njegova načina života.

404 Bruni Walteru

[bez datuma, New York, početak 1909]

HOTEL SAVOY
NEW YORK

Dragi prijatelju!

Pismo H. Reitlera podsjetilo me da Vam još uvijek nisam odgovorio, iako sam u mislima već prilično često razgovarao s Vama. Ne smijem propustiti da Vam odmah odgovorim na jedno pitanje: filharmoničari su svojedobno simfoniju* već svirali pod mojim ravnjanjem, pa bi bilo najbolje da koristite isti materijal, koji se, zajedno s partiturom, jamačno nalazi u vlasništvu *Musikvereina*. Schalk** će Vam ga svakako staviti na raspolaganje. – O meni ima toliko vijesti da ne znam odakle da krenem. Proživljavam toliko toga (tijekom otrplike godine i pol) i teško da o tome mogu govoriti. Kako da pokušam prikazati takvu čudovišnu krizu? Sve vidim u tako novom svjetlu – toliko sam u pokretu; ponekad se uopće ne bih čudio kada bih na sebi iznenada primijetio novo tijelo. (Poput Fausta u posljednjem prizoru.) Željan sam života više nego ikada prije, a "naviku postojanja" doživljavam slađom no ikada. Ovi su dani života baš kao sibilinske knjige.

Samoga sebe svakoga dana doživljavam kao sve nevažnijeg, no često ne mogu shvatiti da čovjek u svakodnevnom životu nastavlja sa starim, uobičajenim ritmom – u svim "slatkim navikama postojanja".

Cesto se moram sjetiti Lipinera. Zašto mi ne pišete ništa o njemu? Želio bih znati misli li o smrti isto što i prije osam godina, kada mi je iznio svoja tako neobična gledanja (na moje malo uporno ispitivanje – upravo sam se oporavljao od jakog krvarenja). –

Kako je samo besmisleno dopustiti da čovjeka tako pod vodu povuče nemilosrdni vir života! Samo sat vremena biti nevjeren samome sebi i onom Višem iznad nas! No to pišem samo tako – jer u sljedećoj prigodi, dakle primjerice kad sada izadem iz sobe, jamačno ću ponovno postati jednako bezglav kao i svi ostali. Što samo misli u nama? I što djeluje u nama?

Čudno! Kada čujem glazbu – i tijekom ravnjanja orkestrom – često čujem vrlo određene odgovore na sva moja pitanja – i potpuno sam bistar i siguran. Ili zapravo, vrlo jasno osjećam da to uopće nisu nikakva pitanja.

Nemojte mi vraćati milo za dragoo i pišite mi ponekad. – Čini se da će ovdje doista biti ustrojen stalni orkestar. Znate li u tom slučaju za kakvog mladog glazbenika sa zbiljskim dirigentskim darom i drugim glazbenim sposobnostima, koji bi k meni došao kao *assistant conductor*?

To bi, naime, bio uvjet pod kojim bih se obvezao da ću ostati još godinu dana. Morao bih imati nekoga tko će mi pripremiti probe i povremeno preuzeti pokoji koncert.

Dragi prijatelju, šaljem Vam najsrdičnije pozdrave, kao i Vašoj miloj supruzi. Ako vidite Lipinera i Nannu, prenesite ih i njima***.

Vaš stari
Mahler

* Riječ je o III. simfoniji, koju je Walter u to doba izvodio. [25. listopada 1909]

** Schalk, Franz, (1863–1931), dirigent, učenik Antona Brucknera, prvi *Kapellmeister* Bečke *Hofoper* od 1900. Popularizator Brucknerove glazbe (N.I.).

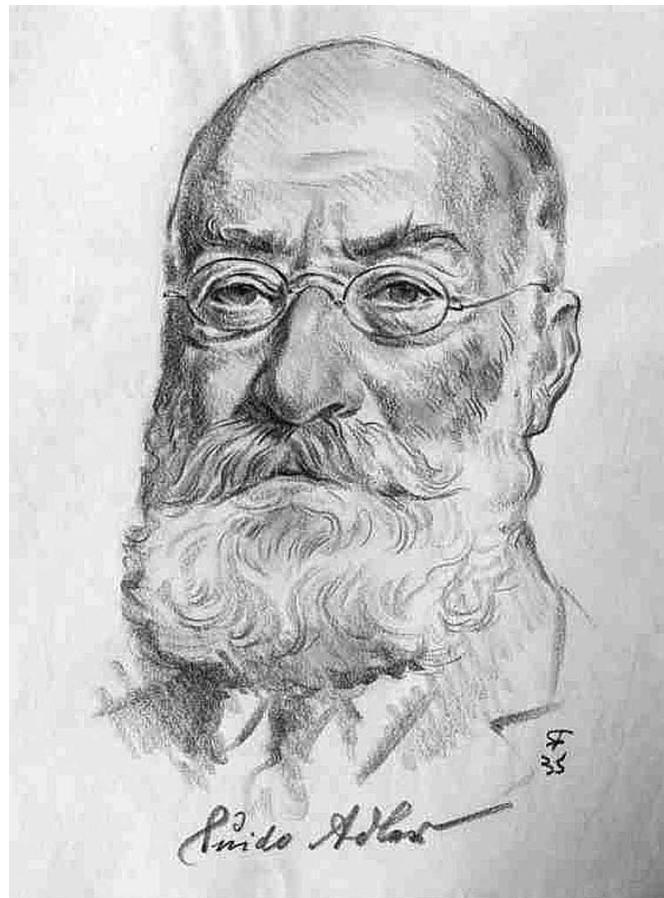
*** Bruno Walter dodaje: Mahlerova su unutarnja previranja tih posljednjih godina života bila bez premca. Duboka potresenost bilo je njegovo osnovno duševno stanje. Siegfried Lipiner [1856–1911, kršćanski filozof i pisac, bibliotekar Austrijskog Reichsrata, N.I.], tvorac *Adama i Hipolita*, njegov voljeni i cijenjeni prijatelj, u to je posljednje doba posebno izraženo zaokupljaо Mahlerove misli i želje.

Stalni orkestar: više puta spominjan plan da se za Mahlera oformi poseban orkestar, propao je. Sljedeće je dvije zime ravnao koncertima New York Philharmonic Societyja (utemeljenog 1842)

423 **Bruni Walteru** [bez datuma, Toblach, kolovoz 1909]

Dragi prijatelju!

Nikada ne smijete misliti da bih Vama (ili čak i nekom drugom) nešto zamjerio. Da sam čak i tako ograničen, nakon Vašeg ljubaznog i lijepog pisma na bih imao ni najmanjeg oslonca da tako učinim. Naprotiv, ono me najdublje obradovalo. Po-



Guido Adler, 1855–1941, muzikolog, profesor glazbene povijesti na Bečkom sveučilištu. Mahlerov prijatelj.

godili ste pravi razlog moje šutnje. Bio sam vrlo marljiv, paだjem završni sjaj novoj simfoniji*. Nažalost i moji praznici idu kraju, pa sam, kao i uvijek, u glupom položaju, da i ovaj put, još uvijek posve bez daha, s papira krenem u grad i prihvatom se posla. Čini se da mi je to tako određeno. Samo djelo (koliko mi je uopće poznato, jer do sada sam samo pisao naslijepo i u ovom trenutku, dok počinjem instrumentiranje posljednjeg stavka, prvi više nemam u glavi) predstavlja vrlo skladno obogaćenje moje malene obitelji. Rečeno je nešto što mi je već odavno na vruhu jezika – možda je se (kao cjelinu) najprije može staviti uz bok IV. (no posve je drukčija.) Partitura je, zbog sve grozne žurbe i pritiska, prilično nabacana i neupućenima vjerojatno posve nečitljiva. Zato žudim za time da mi se u zimi omogući da je napišem u čisto.

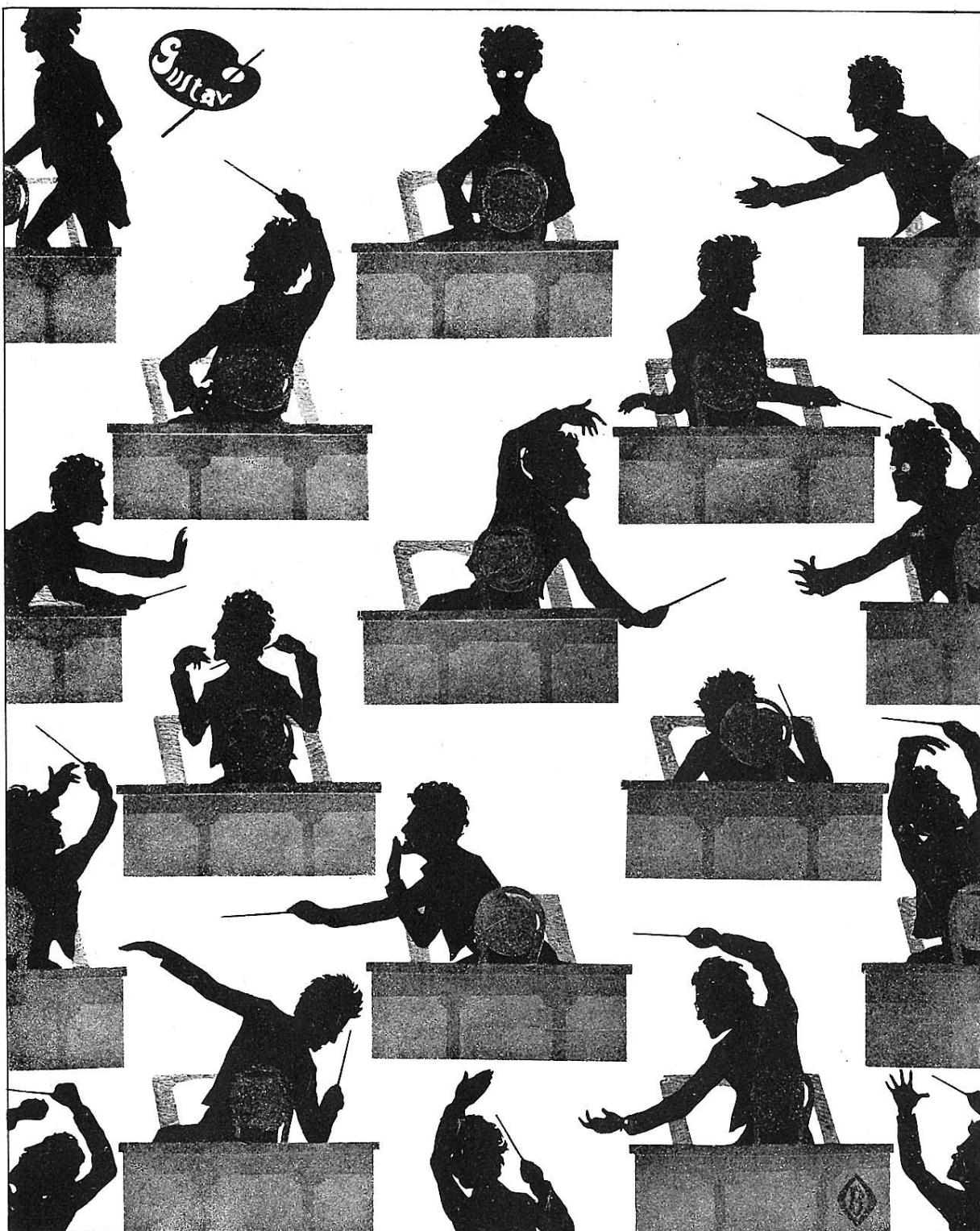
Primite najsrdičnije pozdrave, dragi prijatelju – zašto mi ništa ne pišete o Lipineru? (Ni u jednom pismu ne smijete propustiti da mi o njemu kažete sve što znate.) U prvim danima rujna doći ću u Beč i odmah Vam se javiti.

Vaš stari
Mahler

* IX. simfonija

DR. OTTO BÖHLER'S SCHATTENBILDER

13



GUSTAV MAHLER

430 Guidi Adleru
[New York, 1. siječnja 1910]

Dragi prijatelju!

Cini mi se da si moje posljednje pismo temeljito pogrešno shvatio. To razabirem iz brojnih pisama, koja mi posljednjih dana stižu iz Beča*, a iz kojih proizlazi da si to pismo pokazivao drugima, zajedno s vrlo netočnim, a i (priznajem) uvredljivim tumačenjima.

Dakle prvo što se tiče pisma: često nakon probe legnem u postelju (za taj sam higijenski čin prvi put čuo od Richarda Straussa), zato što me sjajno odmara i odlično mi čini. U Beču za tako nešto jednostavno nisam imao vremena. – Imam mnogo posla, ali nikako toliko kao u Beču. Sve u svemu, pri toj djelatnosti i načinu života osjećam se sveže i bolje nego u posljednjih deset godina. – Misliš li zaista da bi se čovjek naučen na rad poput mene mogao trajno dobro osjećati kao "umirovljenik"? Praktično korištenje glazbenih sposobnosti nužno mi je potrebno kao protuteža strašnim unutarnjim događanjima dok stvaram: a upravo je rukovođenje koncertnim orkestrom cijelog života bila moja želja. Sretan sam što jednom u životu mogu u tome uživati (a da ne govorimo da pritom ponovno ponešto i učim, jer je tehnika kazališta posve drukčija, i uvjeren sam da mnoge moje dosadašnje nedostatnosti pri instrumentaciji dolaze samo otud što sam naviknut slušati pod posve različitim akustičkim uvjetima u kazalištu). Zašto mi Njemačka ili Austrija nisu ponudile nešto takvo? Nisam ja kriv što me Beč otjerao. – Nadalje: potreban mi je određeni luksuz, ugoda u načinu života, koji mi mirovina (jedino što sam uspio steći gotovo tridesetogodišnjom djelatnošću ravnatelja orkestra) ne bi dopustila. Zato mi je bio dobrodošao izlaz kada mi je Amerika ponudila ne samo posao odgovarajući mojim sklonostima i sposobnostima, nego i bogatu naknadu za to, koja će mi uskoro omogućiti da u preostatku prevečerja života uživam na način dostojan čovjeka. A sada, u najužoj vezi s tom okolnošću, dolazimo do moje supruge, kojoj si

svojim pogledima i izjavama učinio veliku nepravdu. – Možeš mi vjerovati na riječ da ona u vidu nema ništa drugo osim moje dobrobiti. I kao što se osam godina u Beču uz mene nije dala zaslijepiti vanjskim sjajem mojega položaja, a ni, unatoč svojoj naravi i primamljivim mogućnostima, koje nudi bečki život i "dobi prijatelji" (čiji život u pravilu nadilazi njihove mogućnosti), navesti na bilo kakav luksuz, pa čak ni onaj odgovarajući našem društvenom položaju, tako i sada najiskrenije ne teži ničemu drugom nego da mojim naporima (koji inače, ponavljam, nisu preterani, kao u Beču), usmjerenima ka neovisnosti, zato da bi mi tek omogućili stvaranje, postavi cilj u bliskoj budućnosti. Pa dovoljno je dobro poznaješ! Kada si kod nje primijetio rastrošnost ili sebičnost? Misliš li zaista da se u posljednje vrijeme, kada je više nisi viđao, iznenada tako promijenila? Automobil vozim jednako rado kao ona (čak i radije od nje). I je li možda naša dužnost u nekoj tavanskoj sobici u Beču jesti milostinju Bečke dvorske opere? Zar ne bih trebao, budući da mi je to ponuđeno, u kratko vrijeme poštenim umjetničkim radom zaraditi imetak? Još te jednom uvjeravam da mi supruga nije samo odvažan i vjern prijatelj, koji sudjeluje u svemu duhovnom, nego je i (što je rijetka kombinacija) razborita domaćica, koja mi unatoč svoj ugodnosti fizičke egzistencije pomaže pri štednji i kojoj u pravom smislu riječi mogu zahvaliti na blagostanju i redu. Sve bih ti to mogao potkrijepiti brojkama, no mislim da nije potrebno. Uz malo dobre volje (i prisjećanja vlastitih riječi) sve ćeš to sebi moći kazati sam. – Oprosti mi na ovim črkarijama te moju opširnost pripisati poštovanju i prijateljstvu, koje osjećam spram tebe, kao i želji da nerazumijevanjem prethodnog pisma mojoj supruzi, a time naravno i meni, ne naneseš tešku nepravdu.

Tebi i tvojoj obitelj srdačni pozdravi od

Gustava Mahlera

* Tijekom posljednje zime koju je Mahler proveo u Americi, Bečom su počele kružiti raznolike glasine o navodnom prepričanju, o nedostojnosti njegova namještenja i slično, na što je Mahler odgovorio ovim burnim pismom.

PREVEO: Andy Jelčić

Natalie Bauer-Lechner
PRIREDIO Herbert Killian

Sjećanja na Gustava Mahlera

*Djelo kojemu se vide granice miriše na smrtnost,
što u umjetnosti apsolutno ne mogu podnijeti!*

Izbor iz knjige – Herbert Killian, prir.: *Gustav Mahler in der Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, s bilješkama i pojašnjenjima Knuda Martnera, Wagner, Hamburg, 1984, 239 str.

IZABRAO Nenad Ivić

Ljeto 1901.

Mahlerova vila na Wörther Seeu. Lipanj do kolovoza.

U novome domu

Nekoliko dana nakon Justi i mene, Mahler je pristigao u Maiernigg, znatiželjno očekujući da vidi svoj novi dom.

Unutrašnjost kuće i ono što je još nedostajalo izvana Justi je u nekoliko dana uredila dotle da je sve, makar nedovršeno, oda-valo dojam mjesto ugodnog za boravak. – Već je i sam položaj kuće između šume i jezera bio tako čaroban da se čovjek na nje-ga nikada nije mogao naviknuti, nego ga je uvijek iznova doživljavao s oduševljenjem. Dvije prekrasne, velike kamene terase (jedna otvorena na glavnoj razini i pokrivena lođa ispod nje) pru-zale su pogled nadaleko iznad jezera, koje se čovjeku već smiješilo kroz svaki od prozora, dok je šuma posvuda zavirivala unutra visokim vrhovima smreka i joha. Mahlerov je balkon bio isturen iz potkovlja poput povишene promatračnice. "Prelijepo je", kazao je, "čovjek to sam sebi ne bi dopustio."

I doista, u dubini duše takve je blagodati doživljavao kao prijekor. Da je baš on, čovjek bez potreba, "barbarin", kako su ga često nazivali zbog nesklonosti luksuzu, ugodi i uljepšanju života, okružen takvom divotom, učinilo mu se poput ironije sudsbine, koja bi mu često izazivala podsmijeh spram samoga sebe.

Još više zadovoljstva od same vile činio mu je vrt i pošumlje-ni dio, gdje je dao načiniti najrazličitije zavojite i uspinjuće pu-teljke, kao i dražesne male zaravni. No svima nam je najdraža

ipak bila "šetnica uz jezero": široki, ravni pojas, nastao nasipa-njem šljunka između kuće i jezera, gdje se navečer, posve na otvo-renom, moglo iznimno ugodno šetati.

Otkriće izvora uz rub Mahlerova posjeda bilo je velik do-gađaj, budući da je kući dotad nedostajala pitka voda. Mahler je smjesta otkupio zemljiste na kojem je izvirala. Prigodom ograđi-vanja i oblikovanja izvora izmnoštva malih vodožilica, ispunilo ga je nemalim uzbuđenjem kada se učinilo da ledeno hladna, srebrnasta vodena nit na trenutke struji jače, a na trenutke slabije.

Nepresušno zadovoljstvo pružala mu je kućica za barke i ku-panje, čiji je središnji dio opasivao dva čamca, kojima je Mahler strastveno plovio. Kupalište su tvorile dvije kabine za presvlače-nje s obje strane prostora za čamce, odakle su dvoje stube ura-njale u vodu; na krovu su se nalazile dvije "platforme za sušenje", a na taj je izum Mahler bio prilično ponosan.

Kućicu i jezero koristili bi ponajviše Mahler i ja. Odmah uju-tro, ravno iz postelje, skočili bi u jezero umjesto da se peremo. Za podneva, kada ne bi bilo odveć vruće, Mahler je usvojio novu metodu kojom bi spajao sunčanje i kupanje u jezeru: na pola sa-ta bi izložio gole udove blistavim zrakama, nakon čega bi ga opla-kivala voda jezera, osvježavajući i krijepeći ga.

O pjevu ptica

U kućici u šumi, Mahlera su ove godine ptice smetale mno-go manje no prošle godine (budući da su mali ptići u gnijezdu pod krovom, koje je otkriveno tek kasnije, izgleda bili odgovor-ni za paklenu buku). Da, spram njih je gajio prijateljske osjeća-je. Tako je nedavno oduševljeno pripovijedao o ptici, koja je po-taknuta njegovim melizmama, pjevala tako prekrasno da ju je rado slušao i sebi kazao kako joj to ide bolje nego njemu!

U drugoj je prigodi ptice nazvao prvim kompozitorima. A kada ih je u drugoj prigodi opet slušao u šetnji, rekao mi je: "Već sam kao dijete obraćao pozornost na pjev ptica, čije svjesno pje-

vanje i melodično-ritmički početak uvijek prelazi u neartikulirano cvrkutanje: kao kada četveronožna životinja na trenutak stane na dvije noge, no onda brzo padne natrag na sve četiri.”

Početak stvaranja

Mahler se i danas tužio da je teško nakon duge stanke ponovo oživjeti nasilno zatvoren izvor. Bez obzira na to, nisu prošla ni tri dana, a on je, iako je sebi najprije kanio priuštiti dva tje-dna odmora, već provodio dugo vremena u kućici i – unatoč tome što ga je ometala buka radova iz kuće – zaronio duboko u komponiranje. U početku, međutim, nismo još doznali ništa o predmetu njegova rada.

Znanost i intuicija

Mahler je bio vrlo oduševljen Kretzschmarovim napisom o izvođenju stare glazbe.⁶¹ On je napisao točno ono što je Mahler osjećao i opširno znanstveno dokazao ono na što je ovaj nadošao intuitivno. Jer naravno, umjetnost treba samo udariti o stijenu vilinskim rašljama da bi našla izvor pitke vode, dok se znanost da bi otkrila vlagu mora služiti barometrom i higrometrom ili – svinjama koje traže tartufe.

O Schumannu

Mahler je kazao: “Schumann je jedan od najvećih kompozitora *lieda*, odmah uz Schuberta. Potpunim i zaokruženim oblikom *lieda* nitko nije vladao poput njega; njegov se predložak uvi-jek drži granica *lieda* i ne zahtijeva ništa što bi prelazilo granice njegova područja. U njegovim pjesmama sadržan je suzdržan osjećaj, zbiljski lirizam i duboka melankolija, a među njima su mi najdraže upravo one manje poznate, koje se ne izvode vječito, poput *Ljubavi i života žene*.

Bilo mu je žao što mu sve nisu poznate; za to je kriva nesretna okolnost što u glazbi (za razliku od pjesništva) ne postoje sa-brana djela svih klasika, koja bi svaki obrazovani glazbenik trebao imati i poznavati, kao što bi bila sramota i da obrazovan čovjek ne posjeduje, primjerice, Goethea, Schillera i Shakespearea. Zbog toga do danas ne poznaje čak ni neka Beethovenova djela (recimo prvu misu itd.).

Bachov genij

O Bachovim je koralima, temeljenima na starim, općepoznatim crkvenim pjesmama, Mahler kazao: “Nije bilo važno da



Natalie Bauer-Lechner, 1858-1921, spisateljica i violistica ženskog kvarteta Sol-dat-Roeger. Intimna Mahlerova prijateljica od 1890. do 1901. godine.

teme budu nove: težište je za njega bilo jedino u tome kako se s njima postupa, u oblikovanju i stotinu načina preobrazbe – ona-ko kao što su stari Grci u tragedijama i komedijama uvi-jek dono-sili istu temu, samo u novom, raznolikijem i jasnije razlučenom obliku.”

Genij J. S. Bacha, kojega je nazivao jednim od najvećih svih vremena, uvi-jek ga je iznova oduševljavao u najvećoj mogućoj mjeri. “I besmislica je sve što se naklapa o njegovim prethodnicima, koji su doveli do njega i utrli mu staze! Došao je tako izdvojeno i neposredno, pao je s neba poput novoga svijeta, upravo kao i svaki genij. Čudo njegove polifonije je nečuveno, ne samo u nje-govo doba, nego za sve vijeće vjekova.” Zbog trećega je moteta (ve-liko izdanje Bachove glazbe) bio potpuno izvan sebe: “Nevjeroja-tno kako veličanstveno vodi osam glasova, polifonijom kojom samo on zna upravljati! Tek postupno ih uspijevam očitati vizu-alno (na glasoviru se to uopće ne može odsvirati!). No jednom bih to volio, čak morao izvesti – da cijeli svijet ostane zapanjen!

⁶¹ Muzikolog Hermann Kretzschmar, 1848-1924, objavio je u Petersovu godišnjaku VII (Leipzig, 1900.) napis pod naslovom *Napomene o izvođenju stare glazbe*.



Mahler i trogodišnja kći Maria, zvana Putzi, snimljeno 1905. u Maierniggu na Vrbskom jezeru, prizor s kamene terase Mahlerove vile. Dvije godine poslije Maria će umrijeti od šarlahi i difterije, a Mahleru će biti dijagnosticirana srčana bolest.

Ne da se iskazati ono što od Bacha učim sve više i više (naravno kao dijete, sjedeći mu do nogu), jer moj je prirođeni način rada prema njemu ništa! Kada bih samo imao vremena potpuno utonuti u tu najvišu školu! Sam ne mogu zamisliti što bi to sve donijelo. No moje pozniye doba, kada konačno budem svoj, bit će posvećeno njemu!“^{o2}

Prikupljanje trenutaka nadahnuća

Mahler je počeo često bilježiti glazbu koja bi mu padala na pamet. Žalio je što odavno tako ne čini, jer onda bi kasnije, ako jednom presuši izvor stvaralačke raskoši, mogao koristiti i raz-

radivati malo ovo, a malo ono iz zabilježena materijala. “Kakav je to nadljudski utrošak rada i napora kada bez zalihe, bez “zbirke” (u izvornom značenju te riječi) sve tek treba stvoriti u nekom trenutku! A da sam mudro ljeti sprječio da se išta izgubi, sve prikupio i sačuvao, poslije bi valjalo samo za tim posegnuti i naći ono što mi treba. Tako je Beethoven često u pozniye doba života posezao za temama iz davnih vremena i koristio ih.”

“Tek sada”, dodao je “u posve drugom smislu znam da sam morao odustati od opere da bih mogao raditi.”

Planovi za operu

Mahler mi je pripovijedao da je u Leipzigu nakon završetka *Die drei Pintos* s Weberom, na želju i poticaj njegove supruge, želio napisati operu, za što je Weberu predložio sljedeću temu i skicirao je točku po točku: vojnika na putu do vješala, prema srednjevjekovnom običaju, od izvršenja kazne oslobođa djevojka, čije duboko suosjećanje pobudi tako što ga pred narodom i suncima poželi za supruga. Tužni se ispraćaj pretvara u rados i svi odlaze kući potcikujući od veselja. No oholi mladić ne može prijeći preko sramote da život zahvaljuje djevojčinoj sućuti, prema kojoj počinje osjećati snažnu ljubav, pa se u njemu razvije ne-podnošljiv sukob da odbije poklonjenu slobodu i njezinu ruku, objavivši da će radije umrijeti. Razriješenje je trebao donijeti drugi čin, usrdnim molbama i priznanjem djevojčine ljubavi.

No Weber je tu jednostavnu radnju odmah izmijenio: ubacio je mladičevu raniju ljubav i voljenu u radnju, čime je posve poremetio Mahlerovu nakanu, tako da je ovaj od opere ubrzo odustao.

Stražareva noćna pjesma ostala je kao prvi korak u operu,^{o3} a njoj Mahler zahvaljuje to što je upoznao *Dječakov čudesni rog*, koji je za njega postao tako važan.

Mladost i zrelost

Mahler je rekao da su ga u mладости najveća glazbena djela činila potištenim; gajio je sebične primisli: “Nećeš to nikada moći dosegnuti!” Danas, kaže, osjeća se upravo obrnuto, “pa se od nečega manje dobrog ili čak slabašnog osjećam tako potišten, kao da sam ja napravio nešto nedostatno i loše.”

“Djelo kojemu se vide granice miriše na smrtnost, što u umjetnosti apsolutno ne mogu podnijeti!”

^{o2} Bachov je 3. motet “Isuse, radosti moja” (BMV 227) peteroglasan, dok su 1. i 2. motet osmeroglasni. ^{o3} Autorica nesumnjivo misli na ideju da se tekst uglazbi, a ne na samu kompoziciju, jer rukopis uz pjesmu nosi datum “Hamburg, 28. siječnja”.



Steinbach am Attersee,
snimak iz 1910. – mjesto
gdje je Mahler boravio u
ljetnim mjesecima
1893–1896, tu je uz
ostalo nastala Treća
simfonija

Izmjena dana i noći

25. srpnja 1901.

Noću je čamac pun razularenih mladića i djevojaka donio sa sobom dernjavu, koja je najgrublje narušila kućni mir. Nakon što su napravili groznu buku zvižducima, povicima i udaranjem vesala jedno o drugo, mladić iz društva je (vjerojatno dogovorno) upitao ostale: "Kažite, što zapravo imate protiv Mahlera? Što Vam je učinio?" "Napisao je lošu simfoniju (Prvu!) i Tužaljku!", odgovorio je jedan, a urlanje se nastavilo.

Idućega jutra, dok je Mahler stajao na balkonu i gledao na jezero, provezao se brodić sa skupinom djevojaka; tek što su ga ugledale, proložili su se oduševljeni uzvici: "Eno Mahlera! Živio! Hura! Bravo!", tako da je najbrže moguće pobegao u sobu. Njemu su, naime, takve ovacije jednako grozne kao i – dernjava.

No kada se našao sam, ipak je morao odmahnuti glavom zbog brze izmjene i suprotnosti dana i noći.

Noćna šetnja

30. srpnja

Za najljepše večeri u Meierigg, Mahler je dobio volju da muzicira, pa smo se odmah okupili na njegovu prekrasnom gornjem katu, s notnim pultovima, svijećama i violinama oko njega – nažalost vrlo lošeg – klagenfurtskog glasovira. Najprije je

od Rosé i mene želio čuti nekoliko Spohrovih dueta, koji su mu se jako dopadali zbog njihove otmjenosti i sjajne prilagođenosti violini. Dvije Brahmsove sonate za klarinet Mahler i Rosé su odsvirali zajedno, ponovno su se njima oduševili i čudili se kako su prvi put u Varni mogli o njima dobiti tako loš i pogrešan dojam. "Za sve je, eto, važno", rekao je Mahler, "da se sluša u odgovarajućem raspoloženju, jer bez njega je svaki dojam izgubljen."

Uzbuđeni glazbom i poneseni predivnom noći osvijetljenom mjesecinom krenuli smo u šetnju duž obale, dok su drugi pošli na počinak. Potražili smo nastavak puta uz plažu i druge nove puteve kroz susjedni šumarak, koji je Mahler kupio zajedno s "izvorom", čija ga je osvježavajuća bistra voda beskrajno radovala. Mahler je bio veseo i opušten kakvoga ga dugo nisam vidjela. "Vi-diš, ponovno se potvrđuje: ono što čovjek želi u mladosti, u stariosti posjeduje napretek. Jesi li ikada pomislila da ćemo ovakvo božanstveno mjesto ikada moći zvati svojim?"

Radosno poput djece prošli smo svim dražesnim mjestima i puteljcima koji su se zmijoliko uspinjali i polako nastajali u vrlo zaraštenom šikaru. Iz tajanstvene tame drveća popeli smo se do Mahlerove rasvijetljene sobice, najraskošnijeg potkrovног sobička koji je ikada posjedovao. A kada smo stupili na balkon, nebo i njegov odraz u jezeru, koji je svjetlucao bezbrojem iskrica, odavali su takvu svetu divotu da smo ugasili svjetiljku i još duго tiho čavrljali i sanjarili.



Gustav Mahler kao jedanaestogodišnjak, 1871, snimljeno u mjestu Igau (danas Jihlava u Češkoj) – godinu dana ranije Mahler je u lokalnom kazalištu imao svoj prvi pijanistički nastup

Tek sam otišla i Mahler još nije bio zaspao, kada je s jezera začuo glas koji kao da zove upomoći i stenje. Izjurio je na balkon i glasno upitao ima li koga. Budući da je sve bilo tiho, a nije bilo ni odgovora, legao je u postelju. No uskoro je iznova začuo ječanje i grgljanje, pa se bosonog strčao niz tri razine do jezera, da bi kod pristaništa vidio čovjeka kako se bori s valovima. Pijan ili u lošoj namjeri (nikada nismo saznali kako se to dogodilo ili koga smo imali pred sobom) bio je pao u vodu. Mahleru je tek uz najveće napore uspjelo da čovjeka, koji je stalno tonuo i gotovo i njega povukao sa sobom, izvuče uz mostić, stojeći na njemu. Nakon toga je ovaj pao u nesvijest. Tek pošto što smo ga svi, na Mahlerov poziv, obrisali ručnicima i, koliko je to bilo moguće, okrijepili, vratio se u život. Nahranjen, snabdjeven suhom odjećom i oporavljen, napustio je kuću ne kazavši svoje ime i nikada se više nije pojavio.

Medeni mjesec i brak s muzom

4. kolovoza, 1901.

Mahler se u šetnji na jednome mjestu živo prisjetio Steinbacha. "Ipak je tada bilo najljepše, na medenom mjesecu s mojom muzom! Otad se to pretvorilo u pravi brak. Dobivamo jedno dijete za drugim, kao da tako mora biti, a jedno drugome gotovo više i ne zahvaljujemo na toj sreći." No i o svojemu sadašnjem stvaralaštву je rekao ovo: "Ovo je zrelo doba za muškarca; ako oduševljenje i ne doseže nekadašnje vrhunce, zamijenila ga je puna snaga, cjelokupno znanje i sposobnost. Osjećam da mogu sve i da mi moja sredstva dugoročno pripadaju i slušaju me."

Mahler o svojoj Petoj simfoniji

Tih mi je dana Mahler po prvi put govorio o onome na čemu radi, o Petoj simfoniji, i to o trećem stavku, koji je upravo pisao. "Na stavku je iznimno teško raditi zbog njegova ustroja i posebne umjetničke vještine koju traži u svim odnosima i pojedinstima. Dojam zamršenosti mora se, kao kod gotičke katedrale, razriješiti u najvećem redu i harmoniji."

I danas (5. kolovoza), Mahler mi je o istom tom stavku kažeao: "Kako mi teško pada i ne želi završiti sa svim preprekama i banalnostima koje pred mene postavlja, ne možeš vjerovati. To je povezano s jednostavnosću njegovih tema, koje se izgrađuju samo na toničkom kvintakordu i dominanti. To se danas nitko ne bi usudio tako napraviti. Zbog toga je vođenje akorda tako teško, posebno kod mojega načela da se ništa ne smije ponoviti, nego se sve mora razvijati dalje iz sebe sama. Pojedine je glasove tako teško odsvirati da zapravo zahtijevaju same soliste. Zahvaljujući mojemu vrlo točnom poznavanju orkestra i instrumenta, omaknule su mi se najsmjelije linije i dionice."

Dodao je da je Koschatovu temu *Na plavom jezeru* (čime se misli na Wörther See) uključio u drugi stavak. "Draže mi je da je Koschatova, nego da je Beethovenova, jer on je svoje teme razradivao sam!¹⁰⁴ – Od Schuberta bi se većina tema mogla posudit i razraditi. Da, uopće im to ne bi škodilo, tako su nerazrađene."

Mahler mi je konačno rekao da je stavak na kojemu radi *scherzo* i da se potpuno razlikuje od svega što je do sada napravio. "Sve je tako zamiješeno da ni zrnce ne ostane nepromiješano i nepromijenjeno. Svaka nota je maksimalno živa i sve se okreće u plensnom vrtlogu." Usprendio ga je i repom kometa. "Nema romantičke i mistike, u njemu je samo izraz nečuvene snage. To je čovjek u punom sjaju dana, na najvišoj točki života. Tako je i instrumentirano: nema harfe, nema engleskog roga. Ljudskome glasu ovdje apsolutno ne bi bilo mjesta. Nisu potrebne riječi, sve je iz-

¹⁰⁴ Thomas Koschat, 1845-1914, kompozitor koruških pjesama.

rečeno čistom glazbom. Bit će to prava simfonija u četiri stavka, koji stoje sami za sebe i zaključeni su, a povezuje ih samo srođan ugodaj.”^{os}

Šest pjesama

Desetoga kolovoza Mahler mi je u kućici u šumi odsvirao svojih sedam pjesama, završenih u četrnaest dana (svaku bi jedan dan komponirao, a idućega dana instrumentirao). Šest je Rückertovih, a jedna, *Bubnjar*, je iz *Dječakova čudesna roga*.^{oe}

Posljednja je pjesma nastala, kako mi je u drugom prigodom ispričao, na sljedeći način (gotovo kao Božjim određenjem su-glasja tona i riječi): jednoga mu je poslijepodneva pala na pamet doslovce u hodu, odnosno u trenutku kada je izlazio iz blagovonice; odmah ju je skicirao u sumračnom predsoblju i odjurio do izvora, svojega omiljenog mesta, koje mu je često davalо glazbeno nadahnuće; ondje ju je u najkraćem roku glazbeno zgotovio. No onda je uvidio: to nije bila simfonijksa tema – koju je nastojao uobličiti – nego pjesma! Na pamet mu je pao *Bubnjar*. Prisjećao se, iskušavajući riječi po sjećanju: čimile su se kao stvorenima za ovu svrhu. I kada je gore u kućici usporedio glazbu i tekst, za potpuni sklad nije nedostajala ni jedna riječ, ni jedna nota!

O *Bubnjaru* i *Pjesmama mrtvoj djeci* mi je rekao kako mu je bilo žao samoga sebe što ih je morao napisati i da mu je žao svijeta što ih jednom mora čuti, tako je grozno tužan njihov sadržaj. O *Lipovoj grani** je kazao lijepe riječi da se u njoj krije zatomljen osjećaj sreće, kao kada boravimo u blizini dragog čovjeka u kojega se potpuno pouzdajemo, a da između dviju duša ne treba izmijeniti ni riječi. Ne *zaviruj mi u pjesme* već je tekstualno za Mahlera tako karakteristična kao daju je spjevalo sam. On je, međutim, smatra najmanje važnom od svih i misli da će se ljudima upravo zato najviše i najprije dopasti.

* “Udahnuh miris blag”

Sa svijetom sam se razminuo

Nakon što je Mahler zaključio ovogodišnji rad na odmoru, ne bi li posljednjih nekoliko dana posvetio dokolici, obuzelo ga je komponiranje posljednje, Rückertove pjesme, predviđene još za početak, no zapostavljene u korist simfonije: “Sa svijetom sam se razminuo”. O iznimno ispunjenom, no suzdržanom pristupu u pjesmi kazao je: “To je osjećaj koji se uzdiže do usnica, no ne prelazi ih! I: to sam ja!”

os Konačna verzija 5. simfonije sastoji se od pet stavaka u tri odjeljka I. i 2. stavak, II) 3. stavak: *scherzo*, III) 4. i 5. stavak. 1. i 2. dio završeni su u ljeto 1901., a 3. dio u ljeto 1902. **oe** Riječ je, osim *Bubnjara*, o četiri Rückertove pjesme: *Ne zaviruj mi u pjesme* (datirano 14. lipnja, 1901), *Udahnuh miris blag*, *U ponoć i Sa svijetom sam se razminuo* (datirano 6. kolovoza). Od pet *Pjesama mrtvoj djeci*, tri su završene toga ljeta. Po svemu sudeći riječ je o *pjesmama* br. 1, 3 i 4. Ostale su komponirane tek u ljeto 1904. Sve su pjesme izašle 1905. kod C. F. Kahntovih nasljednika u Leipzigu. **oe** Kompozitor i pijanist Anton Rubinstein, 1829-1894, čije je interpretacije Beethovenovih sonata Mahler čuo kao student u Beču. Kasnije ga je osobno susretao u Leipzigu i Hamburgu.



Bruno Walter, pravim imenom Schlesinger (1876-1962), dirigent i skladatelj. Mahlerov suradnik i dugogodišnji prijatelj. Prvi izvođač *Lied von der Erde* i IX. simfonije. Prijateljstvo s Mahlerom opisao u *Gustav Mahler* (Beč 1936) i uspomenama *Thema und Variationen* (Frankfurt 1947).

Rubinstein svira Beethovenove sonate 20. kolovoza, 1901.

Nakon večere, Mahler i ja smo još sat vremena išli cestom prema Reifnitzu. U razgovoru smo dotakli izvođenje Beethovenovih sonata. Mahler je rekao da je to tako teško zato što sonata zahtijeva slobodnije, improvizatorsko shvaćanje u odnosu spram orkestralnog dijela, koje je čvrsto ustrojeno, a na okupu ga drži već brojnost i nužno suzvuče svih instrumenata. Pritom se sjetio Rubinstina, kao velikog izvođača Beethovena.^{ot} Samo mu je zadnji stavak koncerta u Es-duru (kao i svi od kojih ga je još čuo) svirao odveć nježno i graciozno umjesto burno i snažno, kako to nužno mora biti.

X 178

26

Kühlen Täñ da flattern die Eulen mit Kralik ben Da liegt ein

Rubinsteina je nazvao "stepskom prirodom", čime je želio opisati sve ono iskonsko i snažno, nesputano i nekultivirano u tom velikom umjetniku – no u smislu prirode kojoj kultura nije potrebna.

Boje raspoloženja

Mahler, kojemu su prigovorili zbog njegove grozno promjenjive, povodljive i hirovite prirode – zbog koje su patili i on i drugi – nestrpljivo je uzviknuo: "S time me pustite na miru i prihvate to! Već dobro znate da sam ujutro bijel, da poslije podne mogu biti crven, a navečer zelen!"

Sezona 1901./1902.

Povratak u Beč

Nakon dva posljednja predivna, svježa, blistava dana, koji su se u Meierigggu izdigli iz magle, najljepša cijelog ljeta, Mahler se, tako nevoljko kao još nikada, odvezao u Beč. U lijepoj, ali ledeno hladnoj noći pratila sam ga u Klagenfurt, gdje smo se u kolima stiskali jedno uz drugo poput mačkica i pokrivali da se jednostavno ne bismo smrznuli. U znak našega najboljeg slaganja za vrijeme praznika poklonio mi je skice svih pjesama koje je u to doba skladao.

O inteligentnom pjevanju

Prigodom gostovanja pjevačice Förster-Lauterer,⁰⁸ koja je jednako oduševljavala i kao Sieglinde i kao Mignon, Mahler je kazao: "Inteligentan pjevač oblikuje, ton izvodi iz riječi i time joj daje sadržaj i dušu, koji se objavljuju svakome. Neintelligentan pjevač ne artikulira tonove, izvodi ih samo zvukovno, ne razmišljači o tekstu, spram njega nema ni odnos ni razumijevanje, tako što ga podlaže ispod melodije kao nešto tek vanjsko i slučajno, bez težine i značenja. Slušatelju ni izvana ni iznutra riječ i događanje nisu razumljivi, pa se kod njega ne može pobuditi ni zanimanje. Netko takav bi možda mogao postati dobrim violinistom, no nikada ne može biti pošten pjevač odnosno izvođač."

Izvedba *Tristana*

19. rujna, 1901.

Bruno Walter, kojega je Mahler na obostranu radost izvukao iz Berlina i pridobio ga za Beč, prisustvovao je današnjoj izvedbi *Tristana* i bio njome vrlo potresen.⁰⁹ "Slušati ovo djelo pod Mahlerovim ravnanjem", uzviknuo je još izvan sebe, "nadilazi sve što čovjek može podnijeti! Uvijek imam osjećaj da se uz *Tristana* može umrijeti, i da je čovjek nazočan svake sekunde i uz punu pozornost, ne znam ne bi li doista i morao!" I izvedbu Mildenburgove kao Isolde doživio je kao apsolutno veličanstvenu i čudio se kako je porasla nakon Hamburga, kao i tome što je sve naučila.

"Svaki je znak pretjeran"

Prigodom večernjeg druženja s Brunom Walterom i Lipinerima kod Mahlera, razgovor je nadao na ravnjanje orkestrom i reprodukciju glazbenih djela. Mahler je rekao: "Sve mi se više čini da je svaki dirigentski znak prežestok: forte je odveć forte, piano odveć piano, crescendi, usporavanje i ubrzavanje tempa su prenaglašeni, largo je prepolagan, a presto prebrz.

Koliko sam jednostavniji i umjereniji postao pri dirigiranju no ranijih godina! Kada čovjek doživi da mu sve iskrive i prenaglese, tada mu sine što drugi trpe.

Gotova da bih podlegao iskušenju da ne upisujem nikakve oznake tempa i dinamike te da tako svakome ostavim na volju da iščitava što želi pri detaljnijem bavljenju djelom i da sam odbere kako da to iskaže."

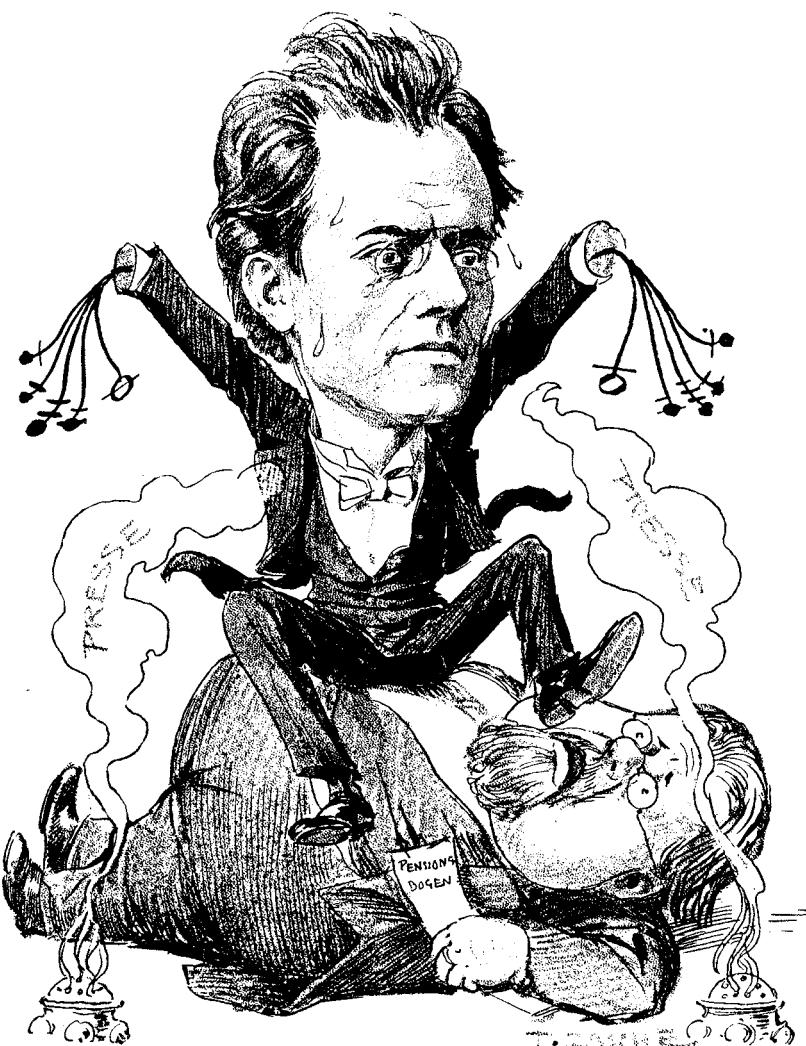
Bruno Walter

Mahler je bio doista oduševljen Brunom Walterom. U prvom nastupu ravnao je Aidom, a Mahler, koji je u svojoj loži slušao izvedbu, bio je time tako zadovoljan da je uzviknuo kako ga mirno može pustiti da dirigira umjesto njega i prepustiti mu sve važne stvari. Dok bi morao slušati nekog drugog, svako malo bi vidi "pukotinu", pa je od muzičke patnje dobivao "morsku bolest", kako je govorio, no ovaj se put kod njega stalno osjećalo slaganje, kako u izrazu lica, tako i u pokretima, koje bi često izbijalo i u obliku živahnih povika.

Kritici se, međutim, Walter uopće nije dopao. Ta su gospoda na njega bila bijesna već zato što su saznala da ga je Mahler

⁰⁸ Sopraničica Bertha Förster-Lauterer, udana za kompozitora Josefa Bohuslava Förstera (1859-1951). Mahler ju je poznavao već iz Hamburga, gdje su je 1893. angažirali u Gradskom kazalištu. Ondje je ostala do 1901., kada ju je Mahler pozvao u Beč. Kao gošća je prvi put nastupila u ulozi Sieglinde 11. rujna 1901., a 17. rujna pjevala je u operi *Mignon*. ⁰⁹ Dd 1. srpnja 1901. do 31. prosinca 1912. Bruno Walter: bio je ravnatelj orkestra Bečke dvorske opere. Debitirao je s Aidom 27. rujna 1901.

Operndirigent Mahler.



Mahler kao pobjednik u konkurenciji za položaj direktora Bečke državne opere, gubitnik je Wilhelm Jahn - karikatura iz 1897, Austrijska nacionalna knjižnica, Arhiv slike

pozvao i da ga cijeni. Također su navodno utvrdili da Walter oponaša njegove pokrete i nastoji postići vanjsku sličnost.

Die drei Pintos

U Frankfurtu su *Die drei Pintos* iznova uvježbani, a Mahler se prisjetio vremena njihova nastanka.¹⁰ Weber mu je pripovjedao o djedovim skicama, koje je već bio pokazivao pojedinim vrsnim glazbenicima, a nitko ih se nije usudio prihvatići, ili čak smatrati mogućim da bi se iz škrtih naznaka nešto moglo izvući, o pretvaranju u cjelinu da ne govorimo. Zamolio je Mahlera da ih ponese kući i vidi bi li mu moglo uspjeti da spasi potonulo blago.

Danima su skice ležale na Mahlerovu glasoviru, a on se u njih udubljivao, no čarolija mu se nije htjela ukazati. Iznenada – bilo je to jednog blistavog poslijepodneva, dok je sunce bacalo raznobojno svjetlo na Weberove listove – iznenada se i odjednom dosjetio potpune strukture jednog glazbenog broja; odmah je odjurio do Weberovih i odsvirao im ga s velikim oduševljenjem. Otad mu je dolazilo jedno za drugim, sve dok unutar otprilike tjedan dana sve što je postojalo nije bilo izvedeno i dopunjeno. Mahler, koji je pritom postupao najvjernije i najsavjesnije, poštujući svaku Weberovu notu, nastavljujući u njezinu smislu, najradije bi svoju dopunu (koja je bila kod Webera) bio tiskao, izdao i izveo uz izvorne skice. No tada su se Weber i Stägemann (ravnatelj Lajpciške opere) sporazumjeli da će ustrajati na tome da iz skica nastane opera. Weber je htio napisati tekst, a Mahler je trebao komponirati sve što nedostaje od glazbe. I tako su nastali *Pintos*.

“Čudili biste se”, kazao je Mahler, “da vidite kako je malo toga napisao Weber vlastitom rukom: ne mnogo više od nekoliko prekrasnih tema, ni jedne note instrumentacije. Tako je meni dopao daleko veći dio djela. Koliko god da sam u početku bio suzdržan pri dopuni skica, toliko sam postao drskiji tijekom dalnjeg rada, dopustio sam da me poneće tema i moja priroda, na uštrb bojažljiva premišljanja bi li to Weber napravio na isti način. Na kraju sam u cijelosti počeo komponirati na vlastiti na-

čin, postajao sam sve sličniji Mahleru, sve dok na kraju i koncept i izvedba novoga dijela svakom notom nisu postali moji. (I na teku sam napravio mnogo toga, ne pitajući libretista ili ističući da je nešto moje.) I baš je te brojeve kasnije i kritika i publika najviše hvalila, smatrajući ih posve “weberovskima”!

O svojoj je instrumentaciji *Pintosa* Mahler kazao da je pomalo nezgrapna, budući da mu je u to doba još nedostajalo iskustva i znanja; kasnije u Pragu, ravnajući izvedbom, sve je to sveo u mnogo umjerenije okvire. Pojednostavljenja i promjene, koje je tada uveo, zapisao je i poslao izdavaču sa zamolbom da ih cijeloj nakladi priklopi kao dodatak. No to se nikada nije dogodilo, a Mahler nikada nije dobio natrag ni rukopis, koji je poslao ne nacinvši kopiju.

¹⁰ Die drei Pintos: Praizvedba u Frankfurtu održana je 6. listopada 1901.

Vesele žene vindzorske

Izvedba od 4. listopada 1901.

Mahler je ravnio nanovo uvježbanim *Veselim ženama vindzorskim*. To ga je dražesno djelo iznimno radovalo; glazbeno ga je vrednovao vrlo visoko, a tekst je, uspjelo koristeći Shakespearov izvornik koji pršti veseljem, bio za to odličan temelj. Mahler, koji je kao i uvijek na pokusima, tumačio i izvodio svaku rič, svaki ton i pokret, kazao je da su se pritom tako sjajno zabavljali, kako se ni publika ne može zabaviti uz izvedbu. Ne može dovoljno nahvaliti Schoderovu, koja je svojemu cijelom genijalnom daru pridodala i svu revnost i punu posvećenost.

Mahlerova Četvrta simfonija

Čitača proba 12. listopada 1901.

Mahler je danas s filharmoničarima održao čitaču probu Četvrte simfonije, koja će se ove zime izvesti ovdje, u Münchenu i Berlinu.¹¹ Svoje je djelo htio samo malo prosvirati (iz probnog otiska partiture), ne bi li prije tiska čuo imati nekih pogrešaka, a još više zato da vidi je li mu izvedbeno sve uspjelo onako kako je zamislio.¹² No čitanje se odmah pretvorilo u intenzivan pokus od prvoga takta, budući da je zbog potpune novine i težine predloška uz svu rutiniranost i spremnost ovog sjajnog orkestra valjalo prevladati posebne prepreke.

No pri prvom susretu s njegovim djelom, kod glazbenika se ovdje (a i drugdje) – bez obzira na to koliko bi dobro svirali – odražavala unutarnja odbojnosc, tako da se Mahleru, prema njihovom držanju i izrazu lica, učinilo da je prije okružen mrziteljima i neprijateljima nego obožavateljima i prijateljima. „Na ovoj mrtvoj nasutoj gomili“, žalio se očajan, „mora nastati bujan svijet!“

Pri izvedbi su mu violine, a kasnije i čela, lijepo pjevne teme učinile odveć masivnima i jakima – dok ditiramski uzlet iste melodije na kraju nije mogao dobiti s dovoljno snage i oduševljenja. O uvodnoj temi nam je prije izvedbe rekao da će se slušateljima učiniti odveć tradicionalnom i primitivnom. Nakon toga nas je upozorio – večer prije odsvirao nam je to na glasoviru – da slijedi šest tema (sve u svemu dakle sedam), koje se razrađuju u provedbi. Takvo djelo, rekao je, *mora* sadržavati brojne jezgre i njihov organski, bogat razvoj, jer inače ne bi zavređivalo naziv simfonija. „Ona u sebi mora nositi nešto kozmičko, mora biti neiscrpna poput svijeta i života, ne želi li osramotiti svoje ime. A njezin organizam mora biti jedno, ne smije biti podijeljen ničim neorganskim, zakrpama i vezicama.“

O ugođaju prva tri stavka još je rekao: „U njima je vedrina jednog višeg, nama stranog svijeta, koja za nas sadrži nešto jezi-



Natalie Bauer-Lechner

vo i užasno. U posljednjem stavku (u *Nebeskome životu*), dijete koje još u zametku pripada tom višem svijetu objašnjava kako je sve to zamišljeno.“ Prigodom pokusa mu u *scherzu* mjesto solo violine – za postizanje posebno prodornog zvuka ugođene za ton više – još uvijek nije zvučalo dovoljno oštro. Zbog toga je odlučio da ga prepusti violi, koju je svirao koncert-majstor.

Odmah na početku *adagia*, gudači su, osobito čelisti, previše naglašavali *crescenda* i *diminuenda*, pa je naložio da se te oznake uklone. –

„Instrumentacija“, kazao je Mahler, „ne postoji zato da bi se postigli zvukovni učinci, nego zato da bi se jasno iskazalo ono što čovjek ima za reći. U varijacijama Četvrte na jednom je mjestu, koje mu se učinilo zamagljeno prevelikim bogatstvom tonova, precrtao svečane alikvote, jer mu ondje nisu trebali za izgradnju harmonije, koja se postiže ovim tankočutnim vođenjem glasova samim njihovim zamršenim linijama, sličima minijaturističkom slikarstvu, koje se dodiruju i sastaju. –

11 25. studenog i 16. prosinca 1901. **12** Partitura je izašla krajem siječnja 1902. u izdanju Ludwiga Döblingera u Beču.

Mahler je rekao da je u orkestraciji jako mnogo naučio od Verdija, koji je u tome išao posve novim putevima.

Na kraju mi je u partituri pokazao da mjesta, za koja je želio da se sviraju nešto polaganije, nije označio s *ritardando*, jer bi to odmah bilo previše, nego s "ne žuriti", i obratno, gdje je želio ubrzanje, napisao je samo "ne razvlačiti". "Tako lukavo treba s glazbenicima!"

Paralelne oktave

21.listopad, 1901.

Mahler, koji je nakon naporna dana došao kući s probe u deset navečer, nakon večere je, kao i obično, radio na korekturi Četvrte, pri čemu je iznenada naišao na prekršeno pravilo. Bio je ozlođen što mu se to dogodilo. "Svaki put kada bih to čuo, zasmetala me ta primitivnost, a svejedno nisam uviđao u čemu je stvar. Kada se čovjeku tako nešto uvuče u partituru, to je kao kada visoki plemić u obiteljskom stablu iznenada otkrije – svinjara."

On i Walter razgovarali su o tome koliko se često takve paralelne oktave mogu naći kod drugih majstora, Bacha, Schumanna itd. "Samo kod Beethovena", rekao je Mahler, "nikada nisam naišao na tako nešto. Ostali imaju opravdanje da su napisali gomilu toga. No kada čovjek svakih nekoliko godina napiše samo jedno djelo, to se ne smije događati!"

Humor

"U mojoj Četvrtoj ima mnogo smijeha – na početku drugoga stavka!", uzviknuo je Mahler.

Na moje pitanje Beethovena je nazvao ocem i stvarnim ute-meljiteljem humora. "U njegovoj simfoniji u C-duru i *Pastoralnoj* – kakav je ondje humor! To su ljudi, međutim, pogrešno razumjeli, upravo mu zamjerili, tako da su se ta djela najteže probijala. Haydn i Mozart su doduše dosjetljivi i vedri, ali to još nije humor.

O Trubaču iz Säckingena

Mahler je pričao o prošlim vremenima, o tome kako je u Pragu, očajan što tako često mora ravnati groznim *Trubačem iz Säckingena*,¹³ u nekom veselom trenutku izbacio lajtmotiv iz cijele opere, kao što se ona otad bez štete (u tome je šundu sve jednako važno ili nevažno) ondje tako izvodi! Intendant je doduše jednom rekao da mu je nešto čudno, kao da nešto nedostaje; no što je to, nije se dosjetio!

¹³ Opera Viktora E. Nesslera po istoimenoj pjesmi Jos. Viktora v. Scheffela. Mahler je tom operom dirigirao više od 20 puta u doba dok je bio ravnatelj orkestra u Pragu (1885/86). Prije je u Kasselju (lipanj 1884) sam za nju napisao glazbu, koja je izgubljena. ¹⁴ 5. studenog 1901, pod Mahlerovim ravnjanjem [autor je Bedřich Smetana].

"Ta je tvorevina inače takva da jednako tako možete iz nje izbrisati sve puhače ili, zapravo, sve gudače, a da nitko to ne bi primijetio, budući da svi instrumenti, puhači, gudači, perkusioniisti, svi sviraju posve isto!"

O *Daliboru* – tri velika njemačka opera kompozitora

Mahler je nakon jedne izvedbe *Dalibora*¹⁴ kazao:

"Ne možete zamisliti kakve sam muke opet izdržao zbog manjkavosti toga djela jednog tako nadarenog umjetnika, kojega su uništili nedostatno znanje i češko podrijetlo (zbog čega mu je put bio još više zapriječen, a kultura ostatka Europe uskraćena). Naime, osim u Beču, ta se mjestimice dražesna opera više nigdje ne daje; moja je redaktura još nekako održava, no ne uspijeva je učiniti posjećenom i omiljenom, tako da je mogu izvoditi samo jednom godišnje. Tijekom ravnjanja bih najradije iskocijo iz kože, poželim izbaciti masu toga i instrumentirati drukčije, zapravo komponirati, tako je nespretno napravljena, uz sve ono lijepo između toga.

Zaista ne postoji više od trojice kompletnih njemačkih opernih kompozitora: Mozart, čija je sigurnost u svemu što je činio nečuvena, Wagner i – čudit će se tko je treći? "Weber?", upitala sam ga. – "Ne! Njegov *Oberon* i *Eurijanta* ne mogu se tu ubrojiti. Radio je u operi, to ga je iscrpilo, paraliziralo i odnjelo prije vremena; tko zna koliko i što bi inače napisao! – Treći, kojega imam na umu je Lortzing. "Njegovi *Car* i *Strijelac* pokazuju ga – tekstom, radnjom i glazbom – kao najnadarenijeg opernog kompozitora uz Mozarta i Wagnera.

O Beethovenu i njegovu jedinstvenom djelu, *Fideliju*, nećeemo govoriti, ono je izvan konkurencije! Jer kamo god bi posegnuo, odmah je nastajalo ono najveće!"

Hoffmannove priče

Jučer i danas*, generalni pokus Hoffmannovih priča, koje je Mahler uvježbao s tri postave, zato jer je zamislio da će to biti udarni, izvanredno prodavani komad poput *Cavallerije i Bajazza*. "No time éu", kazao je, "pribaviti sredstva da učinim nešto drugo, veće: nove postave Wagnera i Mozarta, koje će vam predstaviti u ciklusima svih djela!"

Hoffmannove priče su od doba strašnog požara u kazalištu na Ringu** nosile pečat odbojnosti; to djelo nije bilo davano do ove jeseni, kada je, izvedeno u Theateru a.d. Wien, iznova pokazalo svoju privlačnost. Mahlerova produkcija poslužila se cijelokupnim aparatom, koji mu je u operi stajao na raspolaganju, a to-

me je i pridodao mnogo toga vlastitog – u redakciji teksta, radnji i glazbi – tako da je do izražaja došlo mnogo od izvorne ideje romantizma, neobičnosti i demonske atmosfere.

Od prve izvedbe uspjeh je u sve tri reprize bio golem i cijele je zime djeloigrano pred rasprodanim gledalištem, gotovo na Mahlerovo očajanje, koji ga više nije mogao ni čuti ni vidjeti.¹⁵

* 9. i 10. studenoga, 1901.

** Požar u kazalištu na Ringu, koji je odnio više od 400 ljudskih života, izbio je tijekom izvođenja Hoffmannovih priča (8. prosinca, 1881.)

O Lisztovoj Svetoj Elizabeti

Na caričin imandan ponovno je davana Lisztova *Sveta Elizabeta*, koju je Mahler tako volio da je nikada ne bi propustio čuti.¹⁶ „Tome je djelu potrebna projekcija na pozornicu“, kazao mi je; „sama glazba ne bi bila ništa, odveć je meka i razlivena, samo je ugodaj važan – no on je najdivniji koji se može zamisliti. Zaista se može reći da je to pravo arijevsko djelo.“

Prigodom odbijanja jednog hamburškog orkestralnog glazbenika, kojega je Mahler želio angažirati za operu, uzviknuo je ljutito: „Kada starac ne želi napustiti prijatelje i mjesto gdje je dugo živio, i ne da se premjestiti drugamo, to je shvatljivo i ne treba mu zamjeriti. No ne učini li mlad čovjek sve da bi učio, rastao i razvijao se kada mu se za to pruži prilika, nije li spremam zbog toga odjuriti na kraj svijeta, neka mu se doista dogodi ono što su stari Židovi radili robovima, koji su nakon završetka razdoblja robovanja mogli dobiti slobodu, a nisu je htjeli: u znak vječite, samoizabrane neslobode probušili bi mu uho drvenim klinom, što je bio simbol prikivanja za kućni dovratak.“

Mahlerova Četvrta simfonija u Münchenu

Dvadesetoga je studenog Mahler otisao u München, gdje je trebala biti izvedena njegova Četvrta, a mi, njegovi bližnji, smo išli s njim. Bio je nezadovoljan tamošnjim orkestrom, jer kod njega je, da bi se simfonija izvela tek u najgrubljim crtama, bio potreban rad poput kiparova, od prvih udaraca dlijetom po neobrađenom kamenu do završetka kipa. Nedostatnost glazbenih umijeća svirača bila je još osjetnija zbog suptilne rafiniranosti i težine djela u svim instrumentima – nasuprot „al fresca (kako je to Mahler nazivao) simfonije u C-molu“, koju su prošle godine nekako uspjeli svladati. Posebno je loš bio koncert-majstor, kojemu je nedostajalo inicijative i nadahnuća. Puhači, perkusionisti i harfist bili su ispod svake kritike! Uz to je nesreća htjela



Karikatura Mahlera, autor Enrico Caruso, crtan u New Yorku

da jedini vrsni glazbenik, prvi čelist, na dan praizvedbe izostane zbog očeve smrti. „U Budimpešti“, uzviknuo je Mahler, „kada je došla vijest o smrti moje majke, nisam bio toliko bezobziran da Lohengrina, kojim sam trebao ravnati te večeri, ostavim na cjeđilu, nego sam bol zatomio u sebi, ne dopustivši da o udarcu koji me snašao itko išta sazna.“¹⁷

Tako je svoje djelo morao izvesti s najskromnijim snagama, zbog čega nije patila samo tečnost i sjaj tehnike, nego prije svega i ljepota zvuka, koja je zbog posebne mješavine i primjene instrumenata tako čarobna, da nema premca ni u njegovim vlastitim djelima.

O pojedinim je stavcima još rekao: „Prvi počinje odmah dovoljno karakteristično s praporcima. A da su treći, pa i drugi, varijacije – hoće li mi to uspjeti iznaći?“

¹⁵ Hoffmannove priče: bečka premijera Offenbachove opere održana je 11. studenoga pod Mahlerovim ravnateljstvom. Četiri dana ranije (7. studenog), prigodom večernjeg druženja upoznao je buduću suprugu, Almu Mariju Schindler i odmah je pozvao na kostimiranu probu 8. studenog. To poznanstvo Mahler nije zatajio samo svojoj obitelji, nego i svim prijateljima. ¹⁶ Nakon ubojstva carice Elizabete Austrijske (rođ. 1837) 10. rujna 1898, postalo je tradicijom da se Legenda o Svetoj Elizabeti svake godine 19. studenog koncertno izvodi u Dvorskoj operi. No Mahler njome nikada nije ravnao. Ovdje spomenutom izvedbom ravnao je Franz Schalk. ¹⁷ Mahler se poziva na izvedbu od 9. listopada 1889. u Pešti. Tada je bio primio telegram s obaviješću da mu je majci jako loše. Umrla je dva dana kasnije.

Za posljednji stavak, *Nebeski život*¹⁸, Mahler je odabrao najmlađu u operi, Ritu Michalek; naime, važna mu je bila osoba, koja mu je ovdje najbolje odgovarala svojom naivnom neposrednošću i djetinjom svježinom. Zahvaljujući njezinoj dražesti, kao i tekstu i kompoziciji koje je izvodila, posljednji je stavak u Münchenu (isto kao i izvedbe pod Weingartnerovim ravnjanjem u Nürnbergu, Karlsruhe, Stuttgartu i Frankfurtu, koje su uslijedile neposredno nakon toga) postigao golem uspjeh.¹⁹ Mahler je u šali kazao da se već pri pojavi ljupke, mlade pjevačice utišala uzbičana i uzbudena poplava neodobravanja i negodovanja, kao kada se na podignute valove naspe ulje. Kod ostalih je stavaka prijem bio raznolik.

U prvome stavku su se slušatelji na kraju prvo čudili naizgled prevelikoj jednostavnosti tema (jer su od Mahlera očekivali nešto "posebno"). No onda, pri provedbi, bili su posve konsternirani, jer su je teško mogli slijediti; a zaključak nakon smirenja ("kako je tek on vješto skladan, na to će nadoći tek kasnije", kazao je o tome sam Mahler) postigao je tek djelomično pomirenje s razjarenom oporborom, koja je nasuprot snažnom pljesku na sebe skrenula pozornost psikanjem. Drugi je stavak posve zbunio publiku; nisu znali što s njime započeti. Psikanje je na tom mjestu postalo tako snažno da ga ni brojna mlada minhenska publika, koja se toplo zalagala za Mahlera, ispunjavajući u zagušljivoj stisci stajaća mjesta u parteru dupkom pune dvorane, nije uspijevala nadjačati pljeskom. Ni kod *adagia* nije se dobivao dojam da bi publika mogla cijeniti njegovu veličinu; no nije na njih dje-lovalo agresivno, pa su ga nagradili priličnim odobravanjem.

Najviše i bez pogovora pljeskalo se posljednjem stavku, pri čemu je Mahler pustio da ga dugo pozivaju, stalno je iznova na pozornicu gurao samo pjevačicu, da bi na kraju zahvalio više gnjevno nego ljubazno.

Posebno ga je oneraspoložilo to što se, osim Weingartnera, od minhenskih glazbenika nije našao ni jedan koji bi djelo prihvatio ili o njemu rekao makar jednu razboritu i miroljubivu reč.²⁰ Naprotiv, već nakon generalne probe došli su mu neki da bi mu rekli kako njegovu Četvrtu još ne razumiju, no na koncertu će se svojski potruditi da im to uspije. Budući da se nitko od njih nije pojavio, Mahler je s razlogom mogao misliti i reći da su njegovi dosadašnji i prošlogodišnji poklonici otpali zbog Četvrte.

Najjasnije i najoštrijе raspoloženje je izraženo sljedećega dana u gotovo svim listovima. Svi su Mahleru predbacivali da je temeljito razočarao njihova očekivanja spram djela poput prethodno izvedene simfonije u C-molu (o kojoj prošle godine isto tako nisu pisali pozitivno!). Time se dogodilo ono što je Mahler predviđao: da će mu Četvrtu ubiti Drugom. – Ono što mu ni ovaj

put nitko nije priznavao bila je inovacija i originalnost. Jednoznačno su urlali i zahtijevali izriječ o sadržaju i razvoju djela, koji bi ga trebao objasniti. "Tako su već iskvareni programskom glazbom", uzviknuo je Mahler, "da više ni jedno djelo ne mogu primiti jednostavno i čisto glazbeno! – Početak te nevolje i pogreške bio je još kod Liszta i Berlioza. No oni su barem bili nadareni i time su dobili novo izražajno sredstvo. No danas, kada ih već imamo, tko bi se još služio štakama?"

* "Uživamo radosti nebeske"

Frankfurtska izvedba

O tome kako je ista simfonija primljena u Frankfurtu, na mojoj upit odgovorila je naša prijateljica, gospođa Mankiewicz, koja je prisustvovala izvedbi: ne može i ne želi mi reći, a kamoli Mahleru, kako je bilo (tako je bilo grozno!). Iz nje sam uspjela izvući samo toliko da je publika mislila kako se s Četvrtom s njima želi našaliti, napraviti podvalu na njihov račun.

Berlinska izvedba

Sredinom prosinca Mahler je otisao pogledati berlinsku izvedbu,²⁰ gdje je ravnao svim pokusima, kao i koncertom Straussova orkestra, koji ga je na sreću potpuno zadovoljavao. Prijam je ovdje bio topliji, uz više razumijevanja nego u Münchenu, iako ne bez proturječja. Najveći je dojam ostavio *adagio*, iako ovaj put manje posljednji stavak, inače uvijek sjajno prihvaćen, što je vjerojatno bila posljedica nedostatnosti ondašnje pjevačice. Richard Strauss, kojem je djelo od pokusa do pokuša bivalo sve bliskije, na kraju je bio oduševljen, posebno trećim stavkom, za koji je kazao da takav *adagio* ne bi znao napisati. Kasnije, kada se okupilo veće društvo, Mahler je rekao da je od njega naučio iznimno mnogo. "Posebno sam dobro proučio Vašu Drugu simfoniju i iz nje mnogo toga usvojio." U znak poštovanja Strauss mu je kasnije poslao partiture svih svojih djela.

Cijela se berlinska kritika gnjevno obrušila na Mahlera i njegovo djelo, ismijavajući ga i zasipajući pogrdama i porugom, gore nego ikada, što ga je jako ogorčilo.

Bečka izvedba

Dvanaestoga siječnja 1902. Mahler je svoju Četvrtu izvedbu vrijednom divljenja predstavio na filharmonijskom koncertu u Beču.²¹

¹⁸ 26. (Nürnberg), 29. (Karlsruhe – samo 4. stavak), 30. (Stuttgart) i 28. (Frankfurt). Osim toga je simfonija izvedena i u Darmstadtu 27. studenoga. ¹⁹ Tadašnji su listovi izvijestili da su među slušateljima, između ostalih, bili Max v. Schillings, Ludwig Thuille, Siegmund von Hausegger i Max Reger. ²⁰ 16. prosinca 1901. s Berlinskim Tonkünstlerorchesterom i Thilom Plaischinger kao solisticom. ²¹ Izvedba je – s Margarethom Michalek kao solisticom – ponovljena 20. siječnja. U toj je prigodi Tužaljka doživjela drugu izvedbu.

Primljena je otprilike isto kao i u Münchenu, uz nazadnu publiku na tim koncertima možda još i gore. Od samoga početka mogle su se čuti najneprijateljske primjedbe, lišene svakog razumijevanja; upravo se činilo da su ljudi došli samo zato da bi negodovali i rugali se. Smijali su se i svoje čuđenje pokazivali svakim izrazom lica i gestom. Nakon koncerta stajali su u skupinama i brbljali. Čula sam kako jedni kažu: "To počinje kao da s publikom želi zbijati fašničke šale." Drugi su bili razočarani što se nije psikalio više. Nekolicina nedozrelih mladića smatrala je izvedbu "odvratnom" i nipošto glazbom, tako da bi ih Walter bio ošamario da ga supruga nije u tome spriječila. No ljutito im je doviknuo: "Vi ćete davno otegnuti papke, a Mahler i njegovo besmrtno djelo živjet će vječno!"

Mahlera, naviknutoga na gore neuspjehe, to je izgleda one raspoložilo. Rekao je Walteru: "Ne znate što biste s tim učinili – biste li to trebali probaviti sprjeda ili straga?"

Budući da sam se kasnije našla u društvu s njim i njegovom suprugom, Walter je rekao: "Da čak i najbolji uvijek primjenjuju samo svoja mjerila, svoju prosudbu, i ne žele shvatiti da se Sunce ne vrti oko Zemlje, nego Zemlja oko Sunca!"

Zaključna riječ

Mahler se prije šest tjedana zaručio s Almom Schindler.²² Kada bih o tome htjela govoriti, bila bih u ulozi liječnika koji bi trebao svoje najbliže liječiti od smrtonosne bolesti. Zbog toga predajem ovo u ruke najvišeg, vječitog majstora, neka on to dovede do kraja!

Pogovor

Vjerojatno nije nužno opširnije izvjestiti o autorici ovih zapisu. Ono što je u svojoj nutrini bila, dovoljno jasno proizlazi iz njezinih zabilješki, koje su bez daljnega proizašle iz vlastita doživljaja. Kod ljudi čiji je pogled usmijeren ka uzvišenom i vječnom i čije biće zbog toga uopće nema pristupa empirijskim vrijednostima postojanja, vanjština igra premašu ulogu da bi je trebalo oslikati. Inače je autorica, nepokolevana tradicijama i stavovima okoline, cijeli svoj život oblikovala i proživjela u skladu s vlastitim pojmovima o njemu. Potječe iz bečke građanske obitelji. Neumorno učeći, ophođenjem s ljudima u kojima bi naslutila dublje izvore, usvojila je znanja i poglедe koji su je značajno uzdigli iznad svakodnevice. Posebno se obrazovala na području glazbe, a kao članica Kvarteta Soldat-Roeger sudjelovala je u koncertnim turnejama, ne samo po Austriji i Njemačkoj, nego u više navrata i po inozemstvu. No njezino je stvarno zanimanje bilo prenošenje drugima duhovnih i duševnih vrijednosti, koje bi preuzimala od najboljih s kojima bi dolazila u dodir, a posebno mladeži u razvoju, za koju se uvijek zauzimala s posebnim žarom.

PREVEO: Andy Jelčić

²² Mahler je već 28. studenog 1901. zaprosio Almu, no tek su se 7. prosinca potajno zaručili. Vijest o zarukama "ravnatelja Mahlera" objavljena je 27. prosinca 1901. vjesticom u *Abendblattu*.

PRIJEVOD I BILJEŠKA Zvonimir Mrkonjić

Dječakov čarobni rog

Pjevana riječ u Mahlera ima oporbeni smisao: ne služi ugodi, nego je naznaka rastrojstva

Dječakov čarobni rog

Ucijelom svom skladateljskom djelu Gustav Mahler bavio se samo s dvjema glazbenim vrstama, s Liedom i simfonijom. Te dvije vrste nisu u njega bile odvojene, štoviše one su se preklapale. Jednako tako Mahler nije mogao odvojiti svoj poziv skladatelja orkestralnog Lieda od čistog simfo-

ničara. U I. simfoniji oslanja se na svoju *Tužaljku* i *Pjesme putujućeg djetišta* makar u formi autocitata. Sljedeće Mahlerove simfonije, Druga, Treća i Četvrta, oslanjaju se na tekstove njegove omiljene antologije, *Dječakov čarobni rog*. Ali, kako ističe Ulrich Schreiber, pjevana riječ u Mahlera ima oporbeni smisao: ne služi ugodi, nego je naznaka rastrojstva. To osobito dolazi do izražaja u ciklusu *Dječakov čarobni rog* gdje Mahler otkriva veliku raznovrsnost nadahnuća: od pjesama s vjerskim motivima do pjesama o radu, povijesnih romansi, napitnica i vojničkih pjesama, ljubavnih, svadbenih i dječjih pjesama. To su jednostavne, dječji jednostavne pjesme, nerijetko s alegoričnom pozadinom, dominantno dijatoničke i pjevne naravi, pri čemu skladatelj pokazuje slabost prema primitivnim kvartama i kvintama pučkih napjeva. Mahlerova se glazba s nevjerojatnom proživljenošću priljubljuje tekstu, njegovoj jednostavnosti i izravnosti. Tako se ona prilagođuje promjenama raspoloženja od tuge i gorke ozbiljnosti do humora i razigrane bezazlenosti. U najdužoj od pjesama, *Budnici*, otkriva se „noćna strana“ Mahlerove naravi, koračnica se pretvara u pogrebni marš, a vojnici u duhove poginulih. U pjesmi *Život na zemlji* razgovaraju majka i izglađnjelo dijete koje napokon umire. U *Malom bubenjaru* varira se tema žalobne koračnice glazbenika koji sam kreće prema vješalima. *Stražareva noćna pjesma* uspostavlja sablastan dijalog između osamljenog stražara i djevojke koja ga hoće odvući od njegove dužnosti. Komična pjesma o životinjama *Pohvala strogom razboru* poslužila je skladatelju za magareće „ija“ rasponom većim od dvije oktave. U parodičnoj paraboli o nepromjenjivosti ljudske naravi, *Antun padovanski propovijeda ribama*, brzo kretanje šesnaestinki svojevrstan je perpetuum mobile koji je skladatelj upotrijebio kao instrumentalni scherzo svoje Druge simfonije. Koliko god se Mahlerova glazba oslanjala na kasnu romantiku, ona svojim nemirom nosi značajke koje još više upućuju na budućnost, pa tako najavljuje i drugu bečku klasiku Schönberga, Berga i Weberna. Zato glazba ovog ciklusa u tekstu ističe izrazito društveno kritičke naglaske, te s prevladavajućim ritmovima koračnica kao zlokobnom jekom bivših i budućih ratova, najavljuje doba ekspresionizma.



Mahler, 1882

Dječakov čarobni rog

1 **Budnica**

Jutrom, između tri i četiri sata,
soldatima kročiti je sada
gore-dolje kroz ulice male,
tralali, tralalaj, tralalera,
pod pogledom svoje drage!

Ah, brate, sad sam ti pogoden,
tanetom sam teško, teško zgoden,
u logor nosi me što prije,
tralali, tralalaj, tralalera,
daleko odavde nije.

Ah brate, ah brate, ne mogu te nositi,
neprijatelji su nas pokosili!
Pomogo ti dragi Bog,
tralali, tralalaj, tralalera,
u smrt ja marširam stog!

Ah, braćo, ah braćo, prolazite pokraj
mene
kao da me više nema!
Vi gazite baš kraj mene!
Po svom bubnju moram biti,
tralali, tralalaj, tralali,
inače ču se izgubiti,
tralali, tralalaj, tralala.

Braća leže gusto posijana, kao pokošena.
On udara po bubnju gore i dolje,
on budi svoju braću nijemu.
Tralali, tralalaj, tralali, tralalaj!
Oni tuku i tuku po dušmanu,
tralali, tralalaj, tralalera lala
strah se budi u dušmanu!

On udara po bubnju gore i dolje,
evo ih opet pred logorom,
tralali, tralalaj, tralali, tralalaj,
gore-dolje kroz ulice male,
pod pogledom svoje drage
tralali, tralalaj, tralalera.

Jutrom ustadoše kosti ovih,
poredane ko grobni kamenovi.
Bubanj im na čelu stoji
da ga ona vidi okom svojim,
Tralali, tralalaj, tralalera.

2 **Zemaljski život**

„Mati, moja mati, gladan sam ti.
Daj mi kruha, inače ču mrijeti!“
„Čekaj, čekaj, dijete moje milo,
sutra čemo naše žito žeti!“

Kad je žito požnjeveno bilo,
sveudilj je dijete još vapilo:
„Mati, moja mati, gladan sam ti.
Daj mi kruha jer umrijet ču ja ti!“
„Čekaj, čekaj, dijete moje milo,
sutra čemo naše žito mlatit!“

Kad je žito namlaćeno bilo,
sveudilj je dijete još vapilo:
„Mati, moja mati, gladan sam ti!
Daj mi kruha, jer ču mrtav leći!“
„Čekaj, čekaj, dijete moje milo,
sutra čemo našeg kruha peći.“

A pečen kad bje kruh,
ispusti dijete duh.

3 **Propala muka**

Hajde, mili, hoćemo li prošetati?
Hoćemo li naše janjce pogledati?
Dođi, dođi, milo momče,
dođi kad te molim!

Ludo mala, ja s tobom ne idem!
Hoćeš li slatkiš?
Hoćeš možda? Hoćeš možda?
Nešto iz svog džepa ču ti dati!
Uzmi to! Uzmi, n ti!
Uzmi, milo momče, molim te!
Ludo mala, neću slatkiš!

A ako...
ako ti svoje srce dadem,
ako ti ga dadem,
pa ćeš uvijek mislit na me,
uzmi ga, mili moj,
uzmi ga, molim te!
Mala ludo, neću tvoje srce,
neću ga!

4

Mala rajnska legenda

Čas kosim kraj Nekara,
čas kosim kraj Rajne,
čas dragoga imam,
čas posve sam sama!
Što će košnja meni
kada srp ne reže,
što će moj ljubljeni
kad od mene bježe!

Ako budem kosila
kraj Neckara, Rajne,
prsten zlatni bacit ču
u valove sjajne.
Neckarom će plivati,
nositi će ga Rajna
dnom dubokih voda
do u mora krajnjia.

Prsten će potonuti,
riba će ga proždrijeti,
na trpezu kraljevu
riba tad će dospjeti.
Kralj će pitat na to,
čiji li je prsten to?
Tad će reći moje zlato:
„Taj je prsten moj!“

Doć će dragi trčeći
kroz brda i d line
i opet će donijeti
moj prstenak zlaćani.
Kosi pokraj Neckara
il kosi kraj Rajne,
ali uvijek prsten
u valove baci sjajne.

5

Mali bubnjar

Evo mene, bijednoga bubenjara!
Izvukoše me iz zatvora.
Da sam bubenjar ostao,
ne bi u zatvoru ležao.
O vješala što visoko stojite,
kako mi se grozna činite!
Ja na vas više ne gledam
jer znam da vam pripadam.
Kad vojnici prolaze kraj mene,
nek idu u druge krajeve,
pa kad pitaju tko sam bio ja:
Bubnjar pukovnikove regimete!
Laku noć, vi stijene od mramora,
brežuljci i brda visoka!
Laku noć, vi oficiri,
kapurali i mušketiri!
Laku noć, vi oficiri,
kapurali i grenadiri!
Punim glasom ja vas pozdravljam
i dopust od vas uzimam!
Laku noć! Laku noć!

6

Stražareva noćna pjesma

Ja ne mogu i ne želim veselo biti!
Dok svi ljudi spavaju,
ja moram bdjeti,
moram tužan biti!

Drago momče, ne smiješ tužan biti!
Čekat će te, u ružičnjaku,
u zelenoj djetelinici!
U zelenu djetelinu neću ići!
U rukama Božjim sve stoji
za onog tko vjeruje!

Onaj tko vjeruje daleko je odavde.
On je kralj, on je car.
On vodi rat.
Stani! Tko ide tamo! Patrola!
Stoj daleko od mene!
Tko je tu pjeavao, tko je pjeavao u ovaj sat?
To je izgubljena straža
zapjevala o ponoći.

7

Tko je spjeva tu pjesmicu?

Visoko na briještu kuća je velika,
iz nje djeva gleda ljupkog lika!
Al to nije njezin dom!
Ona je kći gostioničara.
Na zelenoj livadi ona prebiva!
Srce mi je ranjeno!
Dodji, draga, ozdravi me.
Tvoje crne okice
mene su ranile.
Al tvoje ružičaste usne mogu ozdraviti
srca!
Mogu urazumiti mladež.
Mogu uskrisiti mrtve.
Tko je lijepu pjesmicu spjevao?
Tri guske su je preko vode donijele.
Dvije sive i jedna bijela.
A tko pjesmicu ne zna pjevati,
one će mu fućkati!

8

Pohvala strogom razboru

Jednom u jednoj dubokoj dolini
kukavica i slavuj kladili se tko će
najljepšu pjesmu ispjевати.
Pobjedio po umijeću il po sreći,
dubitnik nagradu će steći.
Kukavica reče: Svidjelo se tebi,
ja sam već suca izabralo.
I smjesti magarca je imenovao!
Jer, kako ima duge uši
on bolje čuje što je loše
i razabire što je dobro!
Poletješe ubrzo pred suca
i rekoše mu kako stoje stvari.
A on im zapovjedi da zapjevaju.
Slavuj zapjeva što ljepše može.
Magarac reče: Od toga mi se kosa diže.
Ia! Ia! Ja to shvatiti ne mogu.
Kukavica ne čekajuć počne pjevati
u terci, u kvarti i kvinti.
Njen pjev se svidje magarcu koji reče:
Čekaj,
ja ću objaviti svoju presudu.
Dobro si pjevao, slavuju!
Ali ti, kukavice, dobro pjevaš koral
i strogo se držiš takta!
Ja govorim po svom strogom razboru
i makar me to koštalo cijele zemlje,
proglašavam te pobjednikom.
Kuku, kuku, ija!

9

Antun padovanski propovijeda ribama

Antun hoće propovijed reći,
al mu crkva prazna zveći!
Stoga krene on k rijekama
i propovjeda svim ribama!
Repovima praćakaju,
na suncu se svjetlucaju.

Šarani sa ikrom svom
skupiše se trenutno;
usta svoja razjapili
da bi svaku riječ upili.
Nikad se ni jedna predika
nije toli ribam svidjela!

Šiljoglave štuke
što se uvijek tuku
doplivaše smjesta
da počuju sveca!
I oni fantaste
koji uvijek poste,
mislim bakalari,
dođoše na propovijed!
Nijedna se propovijed nikada
bakalarima nije tako svidjela!

Jegulje i morune
kojima se goste bogati,
one su baš presretne
što slušaju propovijed!
Čak rakovi i kornjače,
te prespore živine,
s dna se dižu u taj čas
da počuju sveti glas!
Nikad se ni jedna predika
racima nije tako svidjela!
Ribe vèle, ribe male,
gore dižu glave
kao bića razumna!
Sve po Božjoj zapovijedi
riječ njegovu hoće slijedit!
Tek što govor završi,
svojim putem svak se uputi!
Štuke ostaju lopovi
a morune ljubavnici,
propovijed se svima svidi,
ostadoše što su bili!
Raci hode natraške,
bakalari tove se,
šarani žderu previše,

ne znaju već predike!

Propovijed se svima svidi,
ostadoše što su bili!

10

Pjesma uznika u tornju

Uzničak

Misli su slobodne, tko će ih pogodit?
One prolaze ko noćne sjene.
Nitko ih ne može znati, nikakav lovac
zgodit.

Ostat će tako, misli su slobodne.

Djevojka

Dobro je ljeti veseliti se!
Na visokim, divljim brdima,
nađe se mjestance u zelenilu.
Srce moje, moj ljubljeni dragi,
ne želim se nikad rastati od tebe!

On

Makar me zatvorili u mračnu tamnicu,
uzaludan je napor mojih tamničara,
jer misli moje kidaju sve spone
i zidove. Misli su slobodne.

Ona

Lijepo je ljeti veseliti se
na visokim, divljim brdima
tamo smo uvejk posve sami
na visokim, divljim brdima,
ne čuje se tamo vika djece.
Zrak je lak i svjež.

On

Dogodilo se što hoće, što god odredila
sudba,
neka se sve zbiva u tišini.
Moje želje i težnje nitko ne može mi
braniti.
Ostaje pri tom, misli su slobodne.

Ona

Dragi moj, ti pjevaš tako vedro
kao ptičica u travi
a ja tu stojim tužna pred vratima tvog
zatvora.
Da sam mrtva, bila bi kraj tebe.
Ah, moram li se uvejk jadati?

On

Pa budući da se stalno jadaš,
ja odričem se ljubavi sada! I usuđujem se
reći
da me odsad više ništa neće mučiti.
Stoga u svom srcu
mogu se smijati i šaliti.
Tako nek uvejk bude.
Misli su slobodne!



Mahler sa sestrom Justinom u Beču 1899.

11

Utjeha u nesreći**Husar**

Hajdmo, došlo je vrijeme!
Moram osedlati svoga konja!
Odlučio sam tako,
moram odjahati!
Ostavi me sada, dosta mi je!
Ljubio sam te iz ludosti!
Bez tebe mogu dobro živjeti, da živjeti!
Bez tebe mogu biti dobro!
Zato ču zajahati svog konjića
i ispiti čašu hlađanog vina!
I brade mi moje, kunem ti
da ču ti biti vječno vjeran.

Djevojka

Ti misliš da si najljepši
na cijelom bijelom svijetu,
k tome i najzavodljiviji!
Ali još se hoće, još se hoće mnogo!
U vrtu mog oca
cvijet raste prekrasni:
čekat ču tako dugo
dok cvijet još poraste.
A ti samo otidī!
Dosta mi je!
Ljubim te samo iz ludosti!
Bez tebe mogu lako živjeti,
bez tebe mogu biti sretna!

Oboje

Ti misliš da ču te uzeti!
To mi dugo više nije na pameti!
Moram li se tebe stidjeti
kad budem u društvu?

12

Gdje sviraju lijepе trublje

Tko to tamo kucajući vani
želi mene potihno rasanit?

Ponajdraži to je srcu tvom,
ustani i pusti me u dom!
Zar moram tu čekati?

Već i zora rudi, gle,
još su zvijezde sjajne dvije.
Kod drage bih rado bio!
Kod najdraže moje mile!
Djevojka ga pusti ići
dobrodošlicu mu kazujući.

Dobrodošlo, drago momče moje!
Tako dugo stajao si!
Pa mu pruži sniježno bijelu ruku.
Iz daleka slavuj pjevat uze,
a djevojka stade ronit suze.

Ah, ne placi, ponajdraža,
dogodine bit ćeš moja.
Moja bit ćeš, da znaš, ti zacijelo
ko nijedna u toj zemlji cijeloj!
O ljubavi na zelenoj zemlji,
u rat krećem na polju zelēnom,
na polju zelēnom i dalēkom!

Gdjegod trublje odzvanjaju slavom,
kuća mi je pod zelenom travom.

Nikša Gligo

Simfonizam kod “posljednjeg velikog simfoničara”

Mahlerov položaj na sjecištu Brahmsove i Wagnerove tradicije doista je jedinstven

Mimo svih recepcijskih, semantičkih, sociologičkih i inih drugih istraživanja Mahlerove glazbe, naročito nakon njezine “renesanse”, koju bi se svakako dalo povezati s Viscontievim filmom *Smrt u Veneciji* (1971), htio bih svrратiti pozornost na jedan detalj u historiografskom kontekstu koji su često gubi iz vida, a koji nam možda neće reći ništa novo o Mahlerovoj popularnosti koliko će možda pomoći objasniti neke povjesno posve neobične okolnosti, npr. osobito štovanje Mahlerove glazbe u Schönbergovu krugu, Adornovu procjenu IX. simfonije (1908-1909) kao skladbe koja naznačuje nužne puteve Nove glazbe 20. stoljeća^{o1} itd.

Obratimo pozornost na naredni ulomak iz vječno kontroverzne Schönbergove rasprave *Progresivni Brahms* gdje se Mahlera, zajedno sa Straussom, postavlja na sjecište nadmetanja između Brahmsove i Wagnerove tradicije:

“Napredak u glazbi sastoji se od razvoja metoda prezentacije [...] Namjera je ovoga eseja dokazati da je Brahms, klasičar i akademičar, bio i veliki inovator na području glazbenoga jezika, da je u stvari bio itekako progresivan.

To se može činiti sporno nekom okorjelom ‘starovagnerijancu’ koji je ostario ili je jednostavno ‘starovagnerijanac’ po rođenju. Bilo je još zakletih ‘starovagnerijanaca’ rođenih u vrijeme moje generacije pa čak i deset godina kasnije. Pioniri glazbenoga progrusa na jednoj strani i čuvari Svetoga Grala istinske umjetnosti na drugoj držali su se pozvanima gledati s prezicom na Brahmsa klasičara, akademičara.

Gustav Mahler i Richard Strauss prvi su razjasnili ove nazore. Obojica su bili obrazovani po tradicionalnoj kao i po naprednoj filozofiji umjetnosti (*Weltanschauung*), po onoj Brahmsovoj kao i po onoj Wagnerovoj. Njihov nam je primjer pomogao shvatiti da je bilo podjednako organizacijskoga reda, čak i pedanterije, kod Wagnera kao i smione hra-

brosti, čak i bizarre fantazije, kod Brahma. Zar mistična podudarnost među godinama njihovog rođenja i smrti ne sugerira neki misteriozni odnos među njima? Iste godine, 1933, u kojoj je bio Brahmsov 100. rođendan, bila je i 50. godišnjica Wagnerove smrti. A sada, kada prerađujem ovaj esej [Schönberg misli na 1947. godinu – op. N. G.], slavimo uspomenu na 50. godišnjicu Brahmsove smrti.”^{o2}

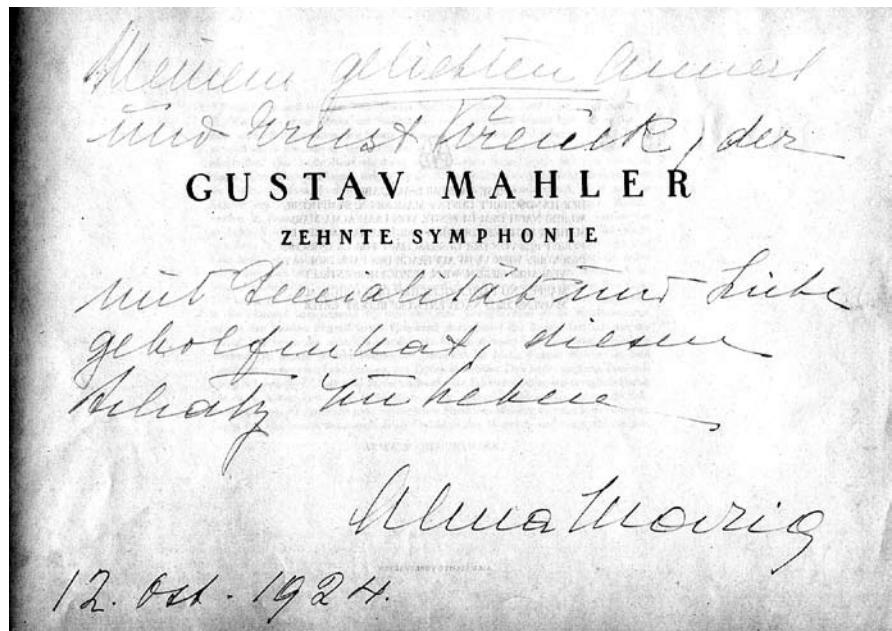
Čak i površnim poznavateljima ovoga inače kapitalnoga Schönbergovog teksta poznato je da u njemu Brahms Schönbergu služi kao uzorni “izumitelj” tehnike razvojnoga variranja (“developing variation”, “entwickelnde Variation”), postupaka koje će Schönberg naročito izdašno i kreativno rabiti u svojoj atonalitetnoj fazi. No sporno je svakako izjednačavanje Mahlera i Straussa, pogotovo ako se zna kakav je prezir Strauss gajio prema Schönbergu i njegovu krugu.^{o3} No nema nikakve koristi sada polemizirati sa Schönbergovim izborom. Očito mu je, osim Mahlera, bio potreban još jedan skladatelj kao argument, pa je nepromišljeno – kako to nerijetko kod njega biva – posegnuo za Straussom. I doista bi iz današnje perspektive bilo teško odlučiti koga bi se kao jednakov uvjernljiv argument moglo postaviti uz Mahlera. Doduše, Straussa se itekako dade smjestiti na sjecište nadmetanja između Brahmsove i Wagnerove tradicije, no njegova je uloga (kako ćemo imati prilike utvrditi i kasnije) tu posve oprečna od one Mahlerove.

Međutim, taj Schönbergov previd, tj. nepromišljeno izjednačavanje Mahlera i Straussa, nipošto ne opravdava one historiografske koncepcije koje zaobilaze Mahlerovu specifičnu ulogu u simfonizmu s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Floskula “Mahler je posljednji veliki simfoničar” ispada doista samo floskula ako ga se smješta posve izvan konteksta što ga je npr. Carl Dahlhaus označio “drugim razdobljem simfonije” a koje se odnosi na sedamdesete i osamdesete godine 19. stoljeća i čiji su – po Dahlhausu – najčešći predstavnici Bruckner, Brahms, Čajkovski, Borodin, Dvořák i Franck.^{o4} (Straussa se ovdje nikako ne može smje-

^{o1} Adorno, Theodor W., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960] (= *Gesammelte Schriften*, sv.13), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, naročito str. 307-309. ^{o2} Schönberg, Arnold, Brahms the Progressive, u: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (ur. Leonard Stein), London: Faber & Faber, 1975, str. 401. Igra s godinama koju spominje Schönberg odnosi se na genezu ove njegove rasprave. 12. veljače 1933. održao je predavanje na Frankfurtskom radiju pod naslovom *Schönberg, der Fortschrittliche*. (U ostavštini nije sačuvana ta izvorna, njemačka verzija.) 1947. to predavanje prerađuje za prvu, bitno kraću verziju knjige *Style and Idea* koja je objavljena 1950. godine (New York: Philosophical Library). ^{o3} Usp. npr. Rosen, Charles, *Arnold Schönberg* (prijevod s američkog: Nikša Gligo), Zagreb: Matica Hrvatska, 2003, str. 30. ^{o4} Dahlhaus, Carl, *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, str. 263.

stiti, a to upravo dokazuje njegovu specifičnu ulogu na sjecištu Brahmsove i Wagnerove tradicije! Iznimno je interesantna uloga koju Dahlhaus pripisuje Bruckneru i Čajkovskome. Piše on: "Jasnije nego kod Brucknera, kod koga monumentalnost kao da je darovana od prirode – koji je, međutim, takoreći *gurnut u 19. stoljeće kao njemu strano razdoblje, kojemu on u nutriji nije pripadao i čije probleme nije dijelio* –, naznačuju se teškoće instrumentalne glazbe velikog stila pod 'kasnoromantičkim' premisama kod Čajkovskog [...]"⁰⁵ "Monumentalnost" Brucknerovog simfonijskoga stila Dahlhaus će nešto kasnije izvesti iz njegovoga potiskivanja dijastematičke i isticanja ritma, tj. u nužno novoj funkciji motivsko-tematskoga rada koji je neprimjeren bramovsko-šenbergovskome razvojnom variranju i zahtijeva novu interpretaciju pojma glazbene logike.⁰⁶ No upravo će taj, dijastematom ne definiran slog omogućiti "montažu blokova" bez provedbenih posredovanja, što je bitna karakteristika bruknerovskog simfonizma za koji će se "zakačiti" Mahler i dovesti ga do svojevrsnog savršenstva kao bitnu osobinu svoga osobnog stila. (Naravno, motivsko-tematski rad, temeljen na dijastematici, Mahler ne napušta. On nužno dobiva, baš kao reinterpretacija bramovske tradicije, nove zadatke i funkcije koji, kako zamjećuje Adorno, upućuju prema pomaku k Novoj glazbi 20. stoljeća!) U svakome se slučaju dade smjelo utvrditi da bi Mahler bez Brucknera bio jednostavno nezamisliv!

No Dahlhausovo posezanje za Čajkovskim suočava nas s drugim problemom koji se čini posljedicom faktografske manipulacije. Naime, Dahlhaus poseže za Čajkovskijevom IV. simfonijom (1878), što je naravno njegovo legitimno pravo, premda bi se VI. simfonija, *Patetična* (1893), možda činila prihvatljivijom da ne obvezuje na uspostavljanje odnosa između Čajkovskijevog i Mahlerovog simfonizma. Upravo se po formalnoj dispoziciji upozoravalo na stanoviti paralelizam između Čajkovskijevе *Patetične* i Mahlerove, već prethodno spomenute IX. simfonije.⁰⁷ No Mahler u pismu Nataliji Bauer-Lechner iz 1901. godine piše o *Patetičnoj* kao o "plitkom, površnom, užasno *homofonome* djelu"⁰⁸. Sada bi trebalo biti jasnije zašto je Čajkovski pripadao 19. stolje-



Naslovna stranica tiskane Desete simfonije, Alma Mahler napisala je posvetu Ernstu Kreniku, 1924.

ću a Bruckner – po Dalhausu – ne! No zašto su onda zatvorena vrata Mahlerovom simfonizmu i njegovoj krucijalnoj ulozi u prvoj desetljeću 20. stoljeća zbog koje ga se doista može držati "posljednjim velikim simfoničarem"? Korisno se opet prisjetiti Schönbergovih riječi iz njegovoga govora posvećenoga Mahleru iz 1912. godine: "Čini se da je Deveta granica. Onaj tko je hoće nadići, mora dalje. Izgleda kao da bi nam se u Desetoj moglo kazati nešto što još ne bismo trebali znati, za što još nismo zreli [...]."⁰⁹

Mahlerov položaj na sjecištu Brahmsove i Wagnerove tradicije doista je jedinstven i iz njega proizlazi niz značajki njegove glazbe koje je moguće samo eklektički prepoznatljivo nastavljati: šarolika građa, u kojoj preteže (nepodilazivo?) paktiranje s profanim žargonima (npr. najčešće vojne glazbe), citiranje i kolaziranje, poseban odnos prema tekstovnim predlošcima, kako s obzirom na njihov izbor, tako i s obzirom na njihove obrade... Mahler bi doista mogao biti "posljednji veliki simfoničar" ako je još uopće moguće govoriti o simfonizmu u njegovu opusu u onome smislu što ga je taj pojam poprimio baš u "drugome razdoblju simfonije" kao dokaz da je simfonija nakon Beethovena ipak bila moguća, suprotno Wagnerovu mišljenju u *Operi i drami* (1850-1851).¹⁰

⁰⁵ *Ibid.*, istaknuo N. G. ⁰⁶ *Ibid.*, str. 268-269. ⁰⁷ V. Floros, Constantin, Mahler. Die Symphonien, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985, str. 271. ⁰⁸ Cit. u *ibid.* Istaknuo N. G. ⁰⁹ Cit. u *ibid.*, str. 267. ¹⁰ V. Dahlhaus, op. cit., str. 262.

← → Mahlers Metamorphosen. ← →

Nach der Aufführung seiner legendären Symphonie bemerkten einige Kritiker, daß Mahler sich von Erinnerungen an die von ihm verehrten Meister nicht freimachen konnte, und er dient auch Anlehen beim Volksliede gemacht hat. Mahler gedenkt nun bei Wiederholungen seines Werkes auch in den Gesichtszügen und Attitüden jenen Vorbildern zu abnein, die ihn bei der Komposition jeweils beeinflußt haben.



"Mahlerove metamorfoze" - karikatura koja Mahlera kritizira kao skladatelja koji previše preuzima stilove drugih autora (Wagnera, Liszta, Meyerbeera, Schuberta, Beethovena i pučke popijevke)

G. Z.

Dalibor Davidović

Indiferencija

Što ako ravnodušnost kojom se danas dočekuje Mahlerova glazba nije samo znamenje nerazumijevanja i otupjelosti?

Ponešto je apatično protekla obljetnica Gustava Mahlera: nekoliko formalno održanih znanstvenih skupova, uređeni feljtonistički prilozi po boljim novinama, diskografika reizdanja standardnih snimki kompletne simfonije, uz neko novo, ali karakteristično bljedunjavu izdanje. Možda je čitava ta množina tek dokaz da je proslava okruglih obljetnica i inače besmislena, pretvarajući glazbu u "kulturnu baštinu" kojoj se valja tek diviti, kako bi se tim brže – naime već sljedeće godine – potisnula u zaborav, da bi na njezino mjesto mogla doći sljedeća.

No što ako ravnodušnost kojom se danas dočekuje Mahlerova glazba nije samo znamenje nerazumijevanja i otupjelosti? Što se promjenilo od šezdesetih godina, kada se dočekivala kao otkriće? Često se u tome pogledu upućuje na sklop okolnosti uslijed kojih je zabljesnula, primjerice na entuzijazam i napore Leonarda Bernsteina, zahvaljujući kojemu su Mahlerove simfonije ušle u redovit koncertni repertoar. Premda su se pojedini izvođači, poput Stokowskog i Horensteina, i ranije zauzimali za djela ovoga skladatelja, Bernstein je simfonije predstavio – a potom i dva put snimio – kao ciklus, izvodeći ih povišenim tonom, naglašavajući svaku gestu i uz velike oscilacije u tempu, pretvarajući tako simfonijski tijek u nizane međusobno više ili manje odvojenih trenutaka. Simfonija, pretvorena u niz "lijepih mjesta", tako je mogla postati amblemom, primjerice u Viscontijevu filmu *Smrt u Veneciji*, u kojem i glavni lik, skladatelj Eschenbach, fizionomijom pomalo nalikuje Mahleru. Ovo je približavanje sa svoje strane pospešio tehnički format long play ploče, zahvaljujući kojem se mogla zabilježiti glazba duljeg trajanja, ulazeći i u domove slušatelja. Naposljetku, s Mahlerovom su glazbom tih godina rezonirala i skladateljska streljenja, pronalažeći u njoj model za rješenje nekih kompozicijskih problema pred kojima su se našla. Na ovu je povezanost među prvima upozorio Adorno, možda je i po-

spješujući, uzmu li se u obzir njegovi javni istupi i monografski radovi o ovome skladatelju, objavljeni šezdesetih godina. Mahler je, prema njegovim riječima, "za komponiranje pridobio dimenziju koja je bila potisnuta, poput njega samog, i koja danas evidentno postaje uvjet mogućnosti glazbe uopće. Riječ je o dimenziji karaktera, čija se razlika previše zamagljuje u nediferenciranu jedinstvu današnjeg integralnog jezika."

Zahvaljujući "karakteriziranju" glazbenih jedinica, njihovoj prepoznatljivosti u odnosu na druge, glazba je ponovno pronašla put prema variranju, kontrastu i narativnosti, tradicionalnim tehnikama i obilježjima, čak gestama, vjerujući pritom da je riječ o uvjetima mogućnosti "glazbe uopće". Jer upravo se potiskivanje Mahlerove glazbe tijekom 20. stoljeća odvijalo u ime suprotne pretpostavke, naime da "glazba uopće" ne ovisi o tome hoće li glazbene jedinice biti prepoznatljive kao međusobno različite, pa je stoga moguće ustrajavati i na njihovu identitetu. Kako bi se pak ovo postiglo, kako bi glazba postala što je moguće homogenija, djela su postajala kratka, zadržavajući se u komornim okvirima. Umjesto prepoznatljivih glazbenih jedinica različita karaktera, koje se variraju, odmjenjuju ili sukobljuju odvijanjem skladbe duljeg trajanja – ekstremna aforističnost, skladbe od par sekundi, mehanički ostinato. Umjesto opuletnih orkestralnih snaga – suhoća, prozračnost, transparentnost. Umjesto velikog – maleno. Identičnost tako odmjenjuje različitost, nova različitost šezdesetih godina identičnost. I tako dalje, i tako redom, u većim i manjim mjerilima. No što ako "glazba uopće" nije ni u identičnosti, ni u različitosti? Što ako se stoga u apatičnosti prema Mahlerovo glazbi ne nazire toliko njezinu potiskivanje u ime "malenog", koliko suspregnutost, moment indiferencije, uvid da se problem umjetnosti, i "glazbe uopće", ne rješava nužno u različitosti, ali ni u identičnosti, ni u "velikom", ali ni u "malom"?



Emil Orlik: Gustav Mahler

Nenad Ivić

Događanje V. simfonije

Mahler inscenira oko i pogled te ga uhom i slušanjem dovodi u pitanje

*Si loin que je m'avance et altère pour voir
De mes enfers pensifs les confins sans espoir...
Je sais... Ma lassitude est parfois un théâtre.
L'esprit n'est pas si pur que jamais idôlatre
Sa fougue solitaire aux élans de flambeau
Ne fasse fuir les murs de son morne tombeau.
Tout peut naître ici-bas d'une attente infinie.*

Paul Valéry, *La Jeune Parque**

Sklop, uzglobljenje, umijeće, umjetnost, *ars*, fr. art: "Nema, ipak, 'umjetnosti' općenito: svaka pokazuje prag bivanjući također i sama prag neke druge umjetnosti". Umjetnosti, valja možda oprezno dodati, komuniciraju "tek nemogućnošću prelaska jedne u drugu" (Nancy 1993: 132 i 198).

"Cinjenica da u svom bijesu presto ne vodi nikamo sačinjava ideju forme, *Formidee* [2. stavka V. simfonije Gustava Mahlera]. Unatoč dinamizma, unatoč plastičnosti detalja, stavak nema ni povijesti, ni cilja, niti, doista, empatičkog vremena. Bespovijesnost ga vodi prema reminiscenciji; energija koja ga gura naprijed udara u prepreku i u neku ruku vraća natrag. Ali otuda si glazba dolazi u susret", komentira Adorno (Adorno 1986: 159). Ono što Adorno označuje bespovijesnim, bezvremenim i besciljnim, iz čega izlazi glazba nekom vrstom autorefleksije brzine, okruženo je povijesnim, cilnjim i vremenitim.

* ... te hrlim da bih vidom takla
beznađežne mede mog mislenog pakla...
Znam... Nemoć je moja često pozorište.
Duh nije tako čist dok bogove ište,
da njegov samotni beg s poletom luči
ne može da stene mračnog groba sruči.
Sve se ovde rađa u beskrajnom bdenju.

Prijevod Kolja Mićević (Pol Valeri, *Sabrane pesme*, preveo i priredio Kolja Mićević, Beograd 1983, str. 27). Restituiram Valéryjevu interpunkciju. Poezija je, kao što je poznato, siromašna; živi samo u svojem jeziku te je svaki prijevod istodobno herojstvo i poraz.

Mahlerove simfonije "doslovce insceniraju svoju muzičku dramu, eksternalizirajući je do stanja kazališne izvedbe" (Johnson 2009: 181); u V. simfoniji Mahler stavlja u prvi plan "konstruiranu subjektivnost čija je zadaća nadzor i ujedinjenje protejskih karakternih promjena što obilježavaju njegov diskurs" (općenito Monelle 2000: 169; Franklin u Johnson 2009: 188). Znam... moj humor je katkad kazalište, gledalište, mogućnost da se vidim kako gledam, da se gledam kako vidim, da se slušam kako slušam...

[Valéryjev théâtre, kazalište, od lat. *theatrum*, dolazi od grčkog θέατρον, gledateljstvo i gledalište. Valéry se divio Wagneru, držao je da je on najbolje znao "ispitivati zvukovima [...] ne nekog, već sebe sama, natura rerum, sudbinu" [...], te "probuditi ono nezavršeno, puno strave, što tako loše, lošim snom, u nama spašava" (Valéry 1974: 977-978); povjerio je Gideu da "zavidi Wagneru, ako ni zbog čega drugog, a ono zbog užitka u, vjerujem, konstruiranju, kombiniranju i komponiranju svojih velikih muzičkih mašina" (Valéry, *Cahiers XVII*. 120 u Jarrety 2008: 898). Mahler pak nije komponirao opere, stoga što "ga je, vjerojatno, više privlačilo čisto kazalište imaginarnog" (Boulez 2002: 65)]

Vier Trompeten in B, za njima rogovi, kontrafagot, tromboni i tuba: fanfare (Mahler 1991: 1-2). "Moja nogu ima potrebu za mjerom, za plesom, za maršem, *Takt, Tanz, Marsch* [...] - zahtijeva najprije od glazbe ushite dobrog hodanja, dobrog stupanja, dobrog plesa, die Entzückungen welche in gutem Gehn, Schreiten, Tannzen liegen," ljuti se na Wagnerov *Gesamtkunstwerk* Nietzsche u Nietzsche contra Wagner (Nietzsche 1980: 418). Mahlerova V. simfonija počinje posmrtnim maršem, *Trauermarsch*; njegovo ponavljanje obilježava prvi i drugi stavak, prvi dio simfonije. Izmjene tempa u dijelovima 1. stavka (*In gemessenen Schritt* prema Leidenschaftlich, Wild), odmjereno prema strasti i divljini, uvlače i stvaraju slušajućeg promatrača ili promatračkog slušatelja (cf.



Mahler, Zuiderzee, 1906.

Johnson 2009: 225), usmjeravaju pogled od života na smrt, insceniraju divlju, strastvenu bol pred spoznatom smrću. Posmrtni marš, teška i bolno konstruirana lozinka života, kao da je izvučena iz utjehe rituala, prolaznosti, vremenitosti, povijesti, cilja. Simfonija završava u strettu posljednjeg stavka *Rondo-Finale* na javom maršu, radosnog, vojničkog, "iz perspektive školskih knjiga i slika po galerijama: [...] sjajni juriš konjanika u blještavim odorama, smrtonosni metak, koji milosrdno uvijek pogađa ravno u srce, cio ratni pohod [kao] bučan pobjedonosni mars" (Zweig 1999: 187; Zweig 1990: 261). *Trauermarsch, Siegesmarsch*: radost pobjede i opet povijesnost, vremenitost, cilj.

Siegesmarsch je jednako teško konstruiran. Komentatore je čudila potvrda radosti života u tzv. *Finalsymphonien* (Bekker): *Mahler war ein schlechter Jasager* (Adorno 1986: 281; za navod 282); neizvjesnost je odavno uočena (sažetak u La Grange 1983: 1138) jednako kao i "dvosmisleno i često drsko zaplitanje svakodnevnog sa simbolima nerazrješavajuće transcendentnosti" (Hefling 2005: 24). Mahlerovo *Ja* nije nedvosmisleno, čak i ako se pristane na jednostavno prevođenje ideja ili izjednačavanje glazbe sa (filozofskim, Nietzscheovim) tvrdnjama: "s jedne strane, *Ja, Ja* magarca pretovarenog, poput Krista, sjećanjem i odgovornošću; s druge, *da, da* lagano, uzdušno, plešuće, sunčano, *da* ponovne potvrde, obećanja i zakletve, da vječnog povratka. Razlika između dva *da*, ili prije između dva ponavljanja *da*, ostaje nesigurna, suptilna, uzvišena. Jedno progoni drugog" (Derrida 1987: 108). Poput razbijenih slika u opljačkanim galerijama nakon rata, *Siegesmarsch* je fragmentaran: tromboni kraće ponavljaju temu korala, rogovi sažimljuju prvu temu iz istog stavka, svi su motivi u strettu pomiješani, zgusnuti, isprekidani; "jednom ozvučeno, ono monumentalno i potvrđeno biva odmah ispraznjeno od svoje trenutačne energije i nestaje u daljini" (Johnson 2009: 285). *Trauermarsch*, bremenit sjećanjem, progoni *Siegesmarsch*, fragmentira njegovu potvrdu, obećanje i zakletvu: fragment u daljini, izvan zamaha povijesti ali istodobno blizu, višak – nada života – ili manjak – strah od smrti – ulančan s poviješću.

"Mahlerove marševe čuju i reflektiraju oni koje ti marševi odvode"; to nisu samo oni koji zaostaju, *die aus der Reihe Gefallenen* (Adorno 1986: 309): to su svi koje metak ne pogada milosrdno ravno u srce, koji žive u režimu smrti. *Allegro molto und bis zum Schluss beschleunigend* (od broja 34; Mahler 1991: 239ss) označava tempo strette: ubrzanje do *Presto* ponovno usmjerava pogled, unatoč radosti, u smrt, neznanu i neočekivanu. Pobjednički vojnički marš nudi slušajućem promatraču fragmentarnu, zgusnutu lozinku smrti: lozinka pripušta preko beznadnih međa zamišljena donjem svijeta.

[Valéryjevi pakli, *les enfers*, plural, dolaze, preko crkvenolat. *infernus*, od lat. *inferna*, doslovce donjem mjestu gdje obitavaju *inferni dei*. Ali bogovi su samo idoli, slike, predstave: otuda samotni nalet ili bijeg bez idola i idolatrije, *jamais idôlatre*, stoga što je kazalište, zato što je viđenje, istodobno i umor, smrt. Ne vidi se

bez smrti: druga strana, uvijek prisutna, viđenja i razumijevanja je neviđenje i nerazumijevanje. San reprodukcije "koja čuva, kao svoju istinu, to [Mahlerovo] *da živim*", dopušta "mogućnost parodije, tehnike progona čak i najspontanije, najvelikodušnije davateljske žudnje tog *da*" (Derrida 1987: 90): artikulacija koja de-artikulira, *ars*.]

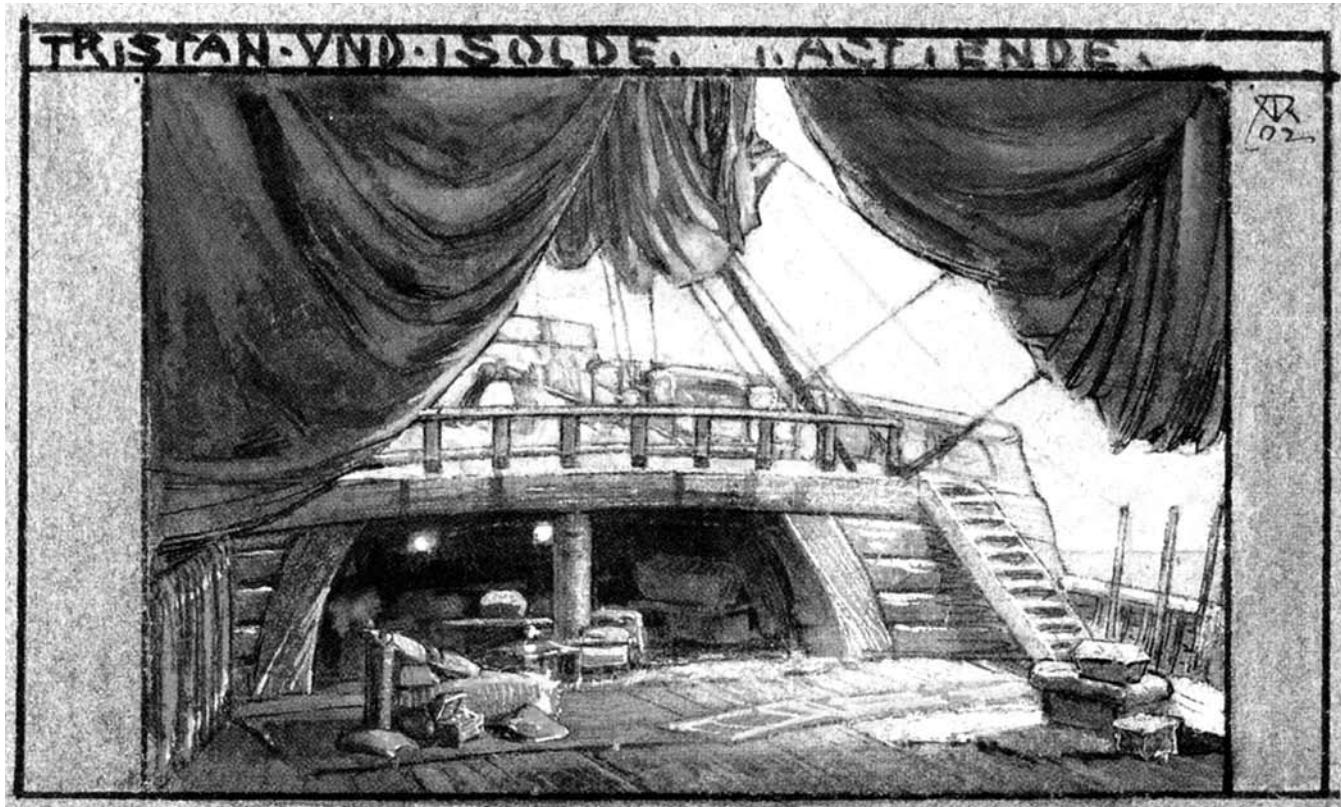
Kao i u 2. stavku, ovaj završni *presto Finala* gura naprijed; udara o prepreku tišine (ili možda sam tempo konstituira tišinu, prepreku i granicu) te vraća natrag, na prvi stavak, na posmrtni marš: kao da se Adornova *Formidee* 2. stavka premješta na cijelu simfoniju. Simfonija postaje, objašnjava Mahler 3. stavak *Scherzo*: "kaos što stalno rađa svijet koji umire u sljedećem času" (Mahlerovo pismo Almi od 16. X. 1904. u Alma Mahler 1980: 283).

Simfonija je strogo simetrična: 1. *Teil* (2 stavka: 1: *Trauermarsch*. In gemessen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt i 2: Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz); 2. *Teil* (3: *Scherzo*); 3. *Teil* (2 stavka: 4: *Adagietto* i 5: *Rondo-Finale*). Simetrija nije klasicistički nameđnuta, ili izvučena iz kaosa; kaos nije bezoblična zvučna materija koju valja podjarmiti i urediti, već romantička "materija u pokretu, što stalno varira"; univerzalnost postaje odnos i varijacija, tišine i zvuka, brzine i sporosti (Deleuze i Guattari 1980: 419). Dolazeći samoj sebi u susret iz tišine, glazba povratkom uzne-miruje simetriju i decentrirala vlastito središte sa *Scherza*, kaotičnog mjestu nastanka dosuđenog arhitekturom simfonije, na početak III. dijela, u 4. stavak, *Adagietto*. *Adagietto* je izuzetan s kompozicijskog stajališta, u tonalitetu (F-dur), timbru (samo gudači i harfa) i interiornosti (cf. Hefling 2007: 116). Njegova ganutljiva melodija, utemeljena na *piantu*, je ekspresivna amplifikacija jednog glasa (Monelle 2000: 31; Johnson 2009: 31). Glas, ta "neposredna subjektivna reakcija na negativni svijet, empatičko ispunjavanje ljepote i blaženo uranjanje u nju" (Adagioschöne: Eggebrecht 2003: 25-26), stvara poseban zvučni teritorij, zavičaj su-protan kaosa. *Ritournelle*: motiv pogleda iz *Tristana i Izolde*, naveden i parafraziran nekoliko puta (Floros 2000: 155), poput pjesmice koja se pjevaju ne bi li otjerali strah u mraku, skicira mirno i stabilno središte. U *Rondo-Finale* prva violina ponavlja temu *Adagietta* (Grazioso, taktovi 191-233; Mahler 1991: 189-190; cf. Floros 2000: 156 i 158): "da nalazi uvijek svoju priliku kod stanovite žene" (Derrida 1987: 108): Arijadna-Alma. Arijadnina nit *Adagietta* opasuje krug oko novog, krhkog središta, stvara zaštitni kordon protiv snaga kaosa: "greška u brzini, ritmu i harmoniji izazvala bi katastrofu jer bi uništila stvaraoca i ostvarenje vraćajući snage kaosa" (Deleuze i Guattari 1980: 382 i 403).

Nije stvar u tome da na samom kraju Mahlerova "subjektivna nesposobnost za happy end prokazuje samu sebe" (Adorno 1986: 282). Zaštitni se kordon *Adagietta* otvara prema budućnosti, u odnosu prema snagama smrti i života (lozinka smrtoživota: *Tristan*) koje štiti (cf. Deleuze i Guattari 1980: 383): istodobno ispred i iza, daleko i blizu, višak i manjak, njegova slušljivost oslobođa, nosi sa sobom i mijenja smisao simfonije.



Alma Mahler s kćerkama Marijom-Putzi i Annom (zvanom Gucki) - Anna će kao uspješna kiparica živjeti u Los Angelesu i Spoletu



Alfred Roller: scenografska skica za *Tristana i Izoldu*, kraj prvoga čina, Beč, 1903.

[Usput. Htio sam napisati: problemi izvođenja *Adagietta* proizlaze iz izbora tempa; spori ga tempo pretvara u elegiju, u podsjećanje na izgubljeno bez distanciranja (cf. Johnson 2009: 277); iako ima elegičnih elemenata on nije samo elegija; elegija mijenja vidljivu i čitljivu arhitekturu simfonije. Jedna me nedavno objavljena ovdašnja knjiga, loša i hvaljena, upozorila neizravno na izlišnost i drskost ovakvih zaključaka. Problemni izvođenja *Adagietta* – ako se radi o problemu, tj. ako se izvedba može formulirati kao prepreka ili prevladavanje, a ne kao raznolikost istog, kao otkrivanje temeljne nestabilnosti djela (cf. Szendy 2001: 78), na priliku augurova pokreta – proizlazi iz oscilacije *Adagietta* kao *ritournelle*, oscilacije između utjehe otvaranjem ili utjehe zatvaranjem smisla.]

U dvije tisuće godina nije se mnogo toga dogodilo između filozofije i glazbe i "njihovi odnosi su prilično nezanimljivi". [...] "Možda na naročito brutalan način Heidegger sažimlje stav filozofije o glazbi. 'Čuti znači vidjeti. 'Vidjeti' sve jednim pogledom i 'čuti sve odjednom' su jedan te isti čin. Nevidljivo jedinstvo tog obuhvaćanja pogledom i sluhom određuje bit mišljenja [...]" (Lacoue-Labarthe 1991: 165 i 176). Obuhvaćanje svega jednim zamašhom samo je nedosegnuti ideal ili biblijska reminiscencija. Pogled ne čuje, a sluh ne vidi, uho nema kapaka: jedno izbjegava drugom i čini jedinstvo čula i bit mišljenja problematičnim. Augustinski *omnia simul* radi u tradiciji: simfonija, možda ne u po-

tpunosti osviješteno, anakrono izaziva besjajno jedinstvo sveobuhvatnosti pogleda i sluha: "Učinak umjetničkog djela uvek će biti u njegovoj tajnovitosti i nesumjerljivosti. Obuhvatiš li cje-linu jednim pogledom, djelo gubi svoju magiju i snagu privlačnosti", kaže Mahler (Mahler u Killian 1984: 160). Mahler insceni-ra oko i pogled te ga uhom i slušanjem dovodi u pitanje. Zalog privlačnosti djela je enigma mišljenja: tajna nesumjerljivosti, konačnog i beskonačnog možda, koje koncepcija umjetnosti implicira u promišljanjima XIX. stoljeća; ne-znanje, u kršćanskom smislu pojma *religio*, ili, preciznije, ne-znanje koje proizlazi iz Kantova poimanja "vjere kao znaka vjernosti razuma onome što od njega samog pretječe (*excède*) fantazmi objašnjavanja sebe kao i čovjeka i svijeta" (Nancy 2005: 44-45). Ali ono što pretječe, "pretječe (*excède*) znakove ne otkrivajući ništa drugo nego taj pretičak (*excès*) kao najavu, znamen, proročanstvo – jedinstva bez dna" (Nancy 2003: 55): praznina kao prostor odjeka, artikulacija koja deartikulira, deartikulacija koja artikulira, pretjecanje, čvorenje, *ars*.

"Odmah nakon *Prve*, Gustav Mahler je odlučio komponirati svoju *Devetu*. Naravno, za tu je *Devetu* trebalo naći neki 'problem' i nužno ga obraditi s mnogo buke, neko pitanje koje se tiče ako je moguće života i cijelog čovječanstva, koje je prirodno nerješivo, čak i sredstvima glazbe, te dati usput utisak rješenja. Sve se ovdje izravno tiče besmrtnosti", ismijava, aludirajući na Beethovenu, u novinskoj satiri Hans Liebstöckl Mahlerovu II. simfoniju za njezina prvog bečkog izvođenja 1899. godine (Liebstöckl u



Alfred Roller: *Tristan i Izolda*, Beč, 1903, akvarel

La Grange 1979: 778). Smrtni Mahlerov neprijatelj bolje od njegovih prijateljskih suvremenika vidi obuhvatnost Mahlerova problema ili pitanja – ovako postavljeno, pitanje donekle vrijedi i za V. simfoniju – te njegovu nerješivu rješivost ili rješivu nerješivost. Život, čovječanstvo, besmrtnost u smrti, vječnost u vremenu: *Adagietto*, ljubavna pjesma za Almu, *parfum d'un discours* (Derrida 1987: 125), kao da skuplja snage za absolutni odlazak, dotiče temeljne elemente i postaje kozmički (cf. Deleuze i Guattari 1980: 403): cijeli kozmos kao golemi izmješteni *Adagietto*. *Viel Ton. Drängend* (Mahler 1991: 177, br. 3): cijeli *Adagietto* pretječe, kao kozmička utjeha izmještanja pogleda glasom i glasa pogledom.

In articulo mortis: deartikulirajući slušljivim artikulaciju vidljivog i čitljivog, *Adagietto* deartikulira pogled na smrt i pogled u smrt artikulirane simfonijom. Smrtoživot, *Liebes-Tod* i *Todes-Liebe*: "spektralna fantazma smrti [postaje] princip života i preživljavanja" (Derrida 2000: 78), te, kao što se lozinke neprekidno mijenjaju, artikulira neprekidnu invenciju smisla. Modulacija i izvedba smisla kao smisao sam (Nancy 1993: 137), reminiscencija neizrečenog i neponovljivog u stalnom ponavljanju vlastite deartikulacije: «vječni povratak je jedina istost» (Deleuze 2005: 165). U tom režimu smrti "anticipirano uskrsnuće ne ostavlja više nikakvu šansu samom događaju smrti" (Baudrillard 1981: 11): Mahlerov Nietzsche, složen, djelomičan ili proturječan (Celestini sažet u Johnson 2009: 199), nije samo tematika, fiksiranje zna-

čenja, neka vrsta prijevoda. Stanoviti Nietzsche je, kao i Adornoova analiza prvog stavka, cijela simfonija; vječni povratak je impliciran u njezinoj slušljivosti i iterativnosti. "U stvari, svako je ponavljanje već laž. Umjetničko se djelo mora, poput života, stalno dalje razvijati" (Mahler u Killian 1984: 158): spektralna fantazma *Adagietta*, zaštićena smrt, uvijek stoji ispred, kao tzv. ispred Parazita, kao *contre ispred sens*, čini da ni marševi, ni smrt, ni kršćanska utjeha ne mogu biti ono što se čini da jesu.

"Neprijateljska prema svakoj iluziji, Mahlerova glazba nalaže svoju neautentičnost, potcrtava fikciju koja joj je inherentna [...]" (*Uneigentlichkeit*: Adorno 1986: 179): raskrinkavajući autentičnost života u fikciji neautentičnosti, razglobljeno uzglobljene vremena života i smrti mijenja lozinke svakim slušanjem, pretvara izmještanje u mjesto, mjesto u izmještanje, značenje u zazivanje, zaziv u značenje. Kao i Nancyjev čovjek, "glazba je epistemičko čvorenje, proizvod svojih značenja kao i njihov proizvođač, aktivna i pasivna" (Monelle 2000: 155). Mahler je 1904. ispravljao Almi svoj san iz djetinjstva: "U sredini stoji golemi posmrtni spomenik. Otvara se i odjednom se iz njega izvije nekakva magla koja postepeno dobiva oblik: kosa i brada su još uvijek neodvojivi. Ogromna se prikaza uspravlja predamnom: to je Ahasver. Pruža mi svoj veliki štap i stavlja mi ga u ruku. Moram ga uzeti i tada znam da mi valja lutati..." (u La Grange 1979: 90). Nekoliko godina ranije, 1901, isti san ispričan Natalie Bauer Lechnerima drugi završetak: "Pobjegao sam u strašnom strahu od njega ali me on u nekoliko koraka sustigne i pokuša mi silom

gurnuti u ruke svoj štap (kao simbol svog vječno nemirnog lutanja): u tom se času probudih s krikom najjezovitijeg straha” (Mahler u Killian 1984: 185). Kaos zove, unatoč stravi i bijegu u stvarnost, pustolovinu lutanja na kraju značenja, a značenje poziva na prelazak granice.

[Lutanje: Angelin Preljocaj u baletu *Blanche-Neige* (premijera 25. septembra 2008. na Biennale de la danse de Lyon; video sam predstavu u Versaillesu, Bassin de Neptune, 30. lipnja 2009) po braći Grimm i na Mahlerovu glazbu, ulazi u sredinu, u pretjecanje i izmještanje. Scena u kojoj princ ljubavnom žalošću uspijeva oživjeti Snjeguljicu otrovanu mačehinom jabukom, koreografirana je na *Adagietto*. Plesač manipulira beživotnim tijelom plesačice, okreće se u očaju i, dok glazba teče, a on ostaje okrenut, Snjeguljica se budi. Neodlučivo je da li njegova ljubav i očaj bude Snjeguljicu ili je to učinak glazbe, izvan tijela ili otjelovljene u plesaču i plesačici kao slanje (*envoi*). Snjeguljica kao da postaje Euridika, a princ Orfej koji se ne okreće i stoga izvodi Snjeguljicu Euridiku iz svijeta smrti. *Ballet without dancers* (Johnson 2009: 184), glazba se ponavlja u onom što izlaže tijelom: “Mahlerova glazba, poput Euridike, oteta je iz carstva smrti” (Adorno 1986: 205) i, uz pažljivo rukovanje, može sama otimati žrtve carstva smrti. Glazba na granici i rubu, granici zvuka i slušanja, smrti i života, rubu pokreta i gledanja, granici smisla koja je istodobno u smislu i prema njemu.]

“Čitanje je beskrajno, beskrajno iznova započeto, poduzeto i obnovljeno, stoga što pismo (*écriture*) traži samo vlastito ponovno započinjanje, pretvaranje u refren, vječni povratak” (Nancy 2005 :32). Poziv, zaziv i lutanje ulaze u sredinu, kreiraju sredinu i rekreiraju je čak i na svakom početku. Simfonija joj istodobno uvijek prethodi i slijedi. Adornov *keine Geschichte, kein Wohin* otvara istodobnost povijesnog i ciljnog, bespovijesnog i besciljnog, istine i smisla. Istodobnost obnavlja radikalizirajuću gestu simfonije radikalizirajućom gestom teksta, premješta je u tekst o njoj, u ispisivanje slušanja: tekst prelazi granicu značenja u samotnom bijegu na poticaj svjetla, u bijegu od zidova sumorna groba, otkrivene tajne značenja, poretka stvari.

Vidim se kako gledam da bih se mogao slušati kako slušam: u simfoniji iskustvo smrti drugog objašnjava najavu vlastite smrti, pojmljive, prethodno iskušene kao smrt drugog. Marš izlaže smrt drugog kao značenje za promatrača, istinu njegova života. Poput marša i njegova ritma, istina punktuira (*ponctue*) smrt i život. *Scherzo* izlaže istinu kao mogući, uvriježeni smisao budućnosti: kaos stalnog rađanja i umiranja svijeta nudi utješni smisao. Ali “smisao je osporavanje značenja uspostavljenih za tu budućnost drugog” (Stiegler u Nancy 1993: 66): budućnost života poslije smrti prokazuje slušanjem takav smisao kao puko znanje. Budućnost postaje dolazno, ono nadolazeće (*à venir*) otvaranjem, u ponovnom slušanju, u zapisivanju slušanja. “Jer smisao smisla je u tome da nije ni riječ niti koncept, ni označitelj niti označenik, već slanje (*envoi*) i odmak te, upravo stoga, gesta

pisanja” (Nancy 1993: 28), gesta teksta, gesta simfonije, gesta izvedbe, ulančavanje budućnosti (*enchaînement*) ponavljanjem.

“Zazivanje glasa iz tajnovitih i neartikuliranih dubina mnogo je više od ekspresivne teme Mahlerove glazbe; to je određujući strukturalni proces” (Johnson 2009: 48). Struktura opoziva zaziv. Da bude zazvan, glas mora prethodno postojati, zasužnen ili čak sloboden. Nasuprot tome, u *Adagiettu* glas, *das schönste Instrument, das es gibt* (Mahler u razgovoru s R. Spechptom, po Engelbach 2007: 10), postaje – postajanje je strukturalni proces. Postajanje glasa je anti-sjećanje (Deleuze i Guattari 1980: 360). Pripremljen materijom u pokretu *Scherza* što stalno varira život i smrt, glas *Adagietta* se “odmiče od sebe sama i pušta odjekivati taj odmak” (Nancy 2008: 29): orkestar sluša svoj vlastiti glas i ozvučuje svoje slušanje. *Adagietto* napušta zavičaj života i smrti; odmak je čisto postajanje, postajanje ženom: glas postaje žena, žena postaje glas, pretkonceptualna vokalizacija (Derrida 1987: 125), sama bez zavičaja, “nestvorena, postajuća” (cf. Deleuze i Guattari 1980: 373). Figura vječnog ženskog pretfigurira kraj VIII. simfonije: najavljen orkestralnim preludijem - taktovi 758-779 - koji modulira iz Es-dura u E-dur (Floros 2000: 228) i u svojoj nezavršenoj završenosti *pianta* sliči *Adagiettu*, glas vječnog ženskog konceptualiziran je na kraju, u *Chorus mysticus*. “Vječno nas je žensko uzdiglo. Stigli smo, spokojni smo, posjedujemo ono što na zemlji možemo samo željeti, za čim možemo samo žudjeti” (pismo Almi, Toblach, lipanj 1909. u Mahler 1980: 353): glas univerzalnog pjesnika (Goethe) u ustima i na instrumentima sviju: *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan*.

Adagietto nudi “najuniverzalniji mogući monolog, toliko univerzalan da postaje monolog univerzuma; i on može sadržavati cjelokupno mišljenje, pod uvjetom da je Glas nađen” (Paul Valéry sažimajući svoje viđenje čistog pjesništva u pismu Anni de Noailles od 17.6.1919, u Jarrety 2008: 439). Njegova utjeha nije samo utjeha unutar poznate istine. Preko ljubavi i smrti Glas govori život i smisao. Da smisao bude shvaćen, valja uvijek iznova čuti simfoniju. Simfonija i glazba su uvijek ispred, vlastita udaljenost i blizina, povijest i cilj, sjećanje i anti-sjećanje, tajnovita i neartikulirano artikulirana dubina povijesti i svijeta, do Tristana, do čarobnih napitaka, do Alme i Arijadne, koji su isto postajanje i anti-sjećanje. *Ritournelle*: povratak, potvrda potrebe za ponavljanjem vrijedi kao temelj stoga što nema drugog sjećanja i temelja, onog kršćanskog, istinitog, prokazanog kao nesmislenog: “Glas, i sve u njemu; nikako ne treba moći otkriti što je bitnije, Glas ili misao. Kad je ta nedjeljivost konačno ostvarena, može se biti spokojan: stvar nema više odnosa s vremenom, ona jest” (Valéry, id. ibid.). Prelazak granice, otiskivanje u kozmopolitizam značenja smisla otvara se prema sebi preko drugog, drugom preko sebe, “nešto kao pošiljka samome sebi, povratak sebe sebi koji se istodobno nikad ne napušta i nikad ne stiže” (Derrida 1987: 129). *Adagietto*, monolog univerzuma, govori svoju

strukturu, strukturu komunikacije, postajanja, slanja, odmaka, odnosa, povratka.

Otvorenost nije frontalna: ona je povorka, zaklon, klanac, *praes-entia* (Nancy 1993: 32). *Défilé i défilément*: klanac, prolaz, povorka, slijed, ali i zaklon, odvijanje. Povorka smrti stvara, prolazi kroz klanac simfonije. Marš inscenira lozinku za putovanje na predstavu univerzuma, uvodi promatranje kozmosa kroz, doslovce naoko, kolektivnu nužnost stalnog, linearног, pravilnog napretka (Johnson 2009: 226). Ali slušajući promatrač, onaj koji vidi, *der eine Schau zieht*, samo je izaslanik, član poslanstva živih na sakralnoj svečanosti smrti, on je u kontaktu s božanskim, čuva ga, *den Gott während* i tu traži život. Dva moguća etimološka objašnjenja poslanstva na sakralnim svetkovinama koje su Grci zvali *θεωρία* (PW, s.v. *theoria*), slažeći se etimološki s gledalištem, *θέατρον*, radikaliziraju teorijsko oko. *Videmus nunc per speculum et in aenigmate*: preko života i smrti, iskustvom vremena koje odbija pravilnost, nužnost i bilo koji smisao jednosmjernog kretanja (Johnson 2009: 226), promatrač stiže do praga viđenja, do njegove moguće nemogućnosti, do slušanja: kako vidjeti glazbu, tko u glazbi vidi, kako glazba vidi onog tko je gleda? Glas dekonstruira teorijsko oko, univerzalnu kršćansku utjehu slušatelja promatrača. *Tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum* (1 Cor. 13.12) ne vrijedi više: Glas pjeva, izlaže, ispisuje, izvodi nemogućnost teoretiziranja vlastita smisla. Glas se ne može teoretizirati stoga što “izbjegava metafizičkoj (teorijskoj) razdjelnici koja mu uvijek podleži: osjetilnog/inteligibilnog, materije/forme, tijela/duha, stvari/ideje” (Lacoue-Labarthe 1979: 244). Glas nije oponašanje, mimeza.

Mahlerov Nietzsche je razoran, razorniji nego što se uvriježeno drži, pokriven religioznošću koja osporava općenitost artikulacija na kojoj je utemeljena. Mahler ne prevodi Nietzschea u glazbu, ne nadahnjuje se njime. Njegova glazba komunicira s filozofijom nemogućnošću da glasom postane filozofija kao što filozofija ili poezija nisu mogle vlastitim muzikalnostima postati glazba, Wagnerova *Unendliche Melodie* (Valéry je kao jedan od zah-tjeva svojeg ideal-a poésie pure postavio “neprekinuti muzički [...] kontinuitet”: Valéry 1957: 1463). Ars. Na pragu uspostavljenom tempom iz kojeg izlazi glazba, simfonija otkriva svoj smisao (jedan smisao, i još jedan, i još...) prezentirajući oku koje sluša nastajanje oka, uhu koje vidi nastajanje uha, strukturu svog smisla: otvorenost, smisao kao otvorenost ponavljanja u ponavljanju, lutanju u stizanju, treptajući uha bez kapaka.

Si loin que je m'avance et altère pour voir...

Altérer: promijeniti stanje stvari, promijeniti na dobro ili loše, uznemiriti, udaljiti od istine, patvoriti, izazivati žeđ, promijeniti se na loše (*Littré*, s.v. *altérer*): viđenje proizlazi iz napredovanja – “kolikogod napredovala”, kaže Parka - ali napredovanje je i mijena, te, istodobno, propadanje, patvorina...



Auguste Rodin: Gustav Mahler, brončana bista, 1909. Prema Alminu svjedočenju Rodin je tvrdio da je Mahlerova glava “mješavina glava Franklina, Fridrika Velikoga i Mozarta”

“Sanjam o jednom tako velikom djelu, u kojem se cijeli svijet zrcali – čovjek je, tako reći, tek instrument na kojem Univerzum svira, *man ist, sozusagen, selbst nur ein Instrument, auf dem das Universum spielt*”, piše Mahler Anni von Mildenburg 1896. godine o III. simfoniji (Mahler 1996: 187). V. simfonija, nekoliko godina kasnije: što ako glas probudi ono nezavršeno, puno strave, što tako loše, lošim snom spava u nama, što ako univerzum, u bilo kojem ontoteološkom obliku, kozmosa, svemira, vasioni, ušuti, raspline se, uzmanjka, ne uspije?

Adagietto suzbija kaos iz kojeg izlazi te se vraća izobličen u fragmentiranim finalu (Johnson 2009: 208). Fragment, ritournelle, refren. Refren: fr. *refrain*, prije *refrain* je patricip glagola *refraindre* (lat. pop. **refrangere*), doslovce “razbiti”, odатle “suzbiti, umanjiti, zadržati”, te govoreći o glasu “modulirati (Bloch i Wartburg, s.v. *refrain*). “Stanovita se narativnost nalazi u jednostavnom srcu najjednostavnijeg da” (Derrida 1987: 110): kad se jednom pređe preko beznadnih međa, sve se ovdje dolje može roditi iz beskrajnog čekanja: ritournelle, fragment i refren, marševi i Adagietto, razbijanje i modulacija, međusobno su implicirani. Glas razbijajući i modulira stalno kretanje materije, bivajući i sam razbijen, moduliran, umetnut u sklop. Postaje fragment glasa, postaje roman.

Može li se dakle biti spokojan, kao što kaže Valéry, kad je Glas pronađen? "Pjesma je diskurs koji zahtijeva i povlači stalnu vezu između glasa koji jest i glasa koji dolazi i koji mora doći" (Valéry 1957 :1349). Adagietto privremeno jest u svakom glasu izvođača (cf. Monelle 2000: 169). "Djelo nije nikad završeno [...] već napušteno..." (Valéry 1957: 1497); "djelo jest djelo, tj. kušnja ili iskustvo koje valja proći, samo kad, onkraj sebe sama i svog zatvaranja, ostavlja gladnim" (Szendy 2001: 170). "Mahlerova glazba ne može biti analizirana u tradicionalnom smislu stoga što je obrazac posiljalj-poruka-primatelj razoren i više nema završena djela" (Monelle 2000: 151): u nezavršenoj završenosti, glas koji dolazi, koji mora doći je i glas slušatelja, fragment bez cjeline, otvoreni smisao svijeta koji nije univerzum, koji je kozmopolitizam bez kozmosa, uvijek nova slušateljeva autografija u inscenaciji slušajućeg promatrača. Između, iza njih i s njima, poput neba rimskog augura, praznina, odjek, oblaci.

Musik schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt[ist] (Mahler 1996: 222). Najavljen i zaključen ponavljanjem da, taj program "je monotautološki ili spekularan, imaginaran, jer otvara poziciju ja, koja je uvjet svake performativnosti" (Derrida 1987: 128). Program subjekta nije unaprijed dan, on nadolazi, uvijek iznova pozvan i opozvan, u rascjepu između sebe kao drugog i drugog koji postaje ja: do njega se dolazi i ni-

kad ne stiže. Jer, ono što je programirano, obrnuta slika stvaranja čovjeka, vječno žensko, kršćanska utjeha ili kozmos, ne dođa se, poništava se svojom predvidljivošću, opoziva samog sebe. Besmrtnost, ispisana – svejedno je da li se radi o knjizi ili partituri, govoru ili izvedbi –, dokida samu sebe ispisanošću što doziva smrt. Besmrtnost bez smrti nema snagu događaja.

*Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort,
Plus précieuse que la vie.*

Paul Valéry, *La Fausse morte**

Invencija povratka započinjanja koje nije isto. "Glazba [...] u svakom času živi samo od smrti i da umre, dolazi samo odlazeći, stiže samo polazeći, uspijeva samo krenuti; ona je nemogućnost sama 'čiste prisutnosti', ona je 'pristajanje na ne-postojanost', na postajanje [...]" (Mallet 2002: 170). Kao što na početku IV. simfonije praporci koje Adorno zove praporcima lude "ne kazujući kazuju: 'ovo što je ovdje ispričano nije istinito'" (Narrenschelle: Adorno 1986: 207), u posljednjim taktovima V. triangl, svojim praporastim, jedva čujnim zvukom zaključuje: simfonija se događa iznalazeći svoje nedogađanje.

*ta vidljiva mrtva, gde se vraća život,
žari me i grize, otvara oči i drhti,
i stalno mi krati svu čar nove smrti
dragocenije neg život.

(Lažna mrtva, prijevod Kolja Mićević, op.cit. str. 67) Mićević prevodi arrache sa krati i izobličuje: arrache je prije nešto kao čupa.

Navedena djela:

- Adorno, T. 1986: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, u *Die Musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, str. 149-309.
- Baudrillard, J. 1981: *Simulacres et simulation*, Paris.
- Boulez, P. 2002: *L'écriture du geste*, Paris.
- De La Grange, H.-L. 1979: *Gustav Mahler I. Chronique d'une vie. 1860-1900*, Paris.
- De La Grange, H.-L. 1983: *Gustav Mahler II. L'Age d'or de Vienne 1900-1907*, Paris.
- Deleuze, G. 1969 [2005]: *Différence et répétition*, Paris.
- Deleuze, G. i F. Guattari 1980: *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris.
- Derrida, J. 1987: *Ulysse gramophone*, Paris.
- Derrida, J. 2000: *Foi et Savoir. Suivi de Le siècle de Pardon*, Paris.
- Eggebrecht, H.H. [1999] 2003: *Die Musik Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven.
- Engelbach, S. 2007: *Mahler - 8. Symphonie. Studienarbeit*, Norderstedt.
- Floros, C. [1985] 2000: *Gustav Mahler. The symphonies*, Pompton Plains.
- Hefling, S. 2000 [2005]: *Mahler. Das Lied von der Erde*, Cambridge.
- Hefling, S. 2007: "Song and Symphony (II). From Wunderhorn to Rückert and the middle-period symphonies: vocal and instrumental works for a new century", u J. Barham (ed), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge, 108-127.
- Jarrety, M. 2008: *Paul Valéry*, Paris.
- Johnson, J. 2009: *Mahler's Voices. Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford.
- Killian, H. 1984: *Gustav Mahler in Den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner*, Hamburg.
- Lacoue-Labarthe, P. 1991: *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris.
- Mahler, A. 1980: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Frankfurt/M.
- Mahler, G. [1904; 1906] 1991: *Symphonies 5&6 in Full Score*, Mineola.
- Mahler, G. 1995: *Letters to his Wife*, ed. H.-L. de La Grange, G. Weiss, K. Martner, London.
- Mahler, G. 1996: *Briefe*, ed. H. Blaukopf, Beč.
- Mallet, M.-L. 2002: *La musique en respect*, Paris.
- Monelle, R. 2000: *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton.
- Nancy, J.-L. 1993: *Le Sens du monde*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2003: *Au fond des images*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2005: *La Déclosion. (Déconstruction du christianisme I)*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2005: *: Sur le commerce des pensées*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2008: *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg.
- Nietzsche, F. [1889] 1980: *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, u *Sämtliche Werke, Band 6*, ed. Colli i Montinari, Berlin, str. 413-439.
- Szendy, P. 2001: *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris.
- Valéry, P. 1957: "Au sujet du Cimetière marin" u *Mémoires du poète*, u *Oeuvres I*, ed. Hytier, Paris.
- Valéry, P. 1957: "Calepin d'un poète" u *Mémoires du poète*, u *Oeuvres I*, ed. Hytier, Paris.
- Valéry, P. 1957: "Première leçon du cours de poétique" u *Variété. Théorie poétique et esthétique*, *Oeuvres I*, ed. J. Hytier, Paris.
- Valéry, P. 1974: *Cahiers II*, ed. J. Robinson, Paris.
- Zweig, S. [1944] 1990: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main (hrv. prijevod M. Melichar, Jučerašnji svijet, Zagreb 1999).



Mahler, Beč, 1907. godine - u svibnju će, poslije brutalne novinske kampanje protiv njega, demisionirati kao direktor Opere. Iste godine potpisuje ugovor s Metropolitan operom u New Yorku

Ante Knešaurek

Tod? Tanz-Marsch, Tod?

Djelo komponirano po narudžbi Gordogana

Georg Stefan objavljuje 1910. godine u Münchenu zbornik *Gustav Mahler: Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen* (*Gustav Mahler: slika ličnosti kroz posvete*) u kojem su svojim ogledima sudjelovala najveća imena tadašnjeg kulturnog života, od Gerharta Hauptmanna do Huga von Hofmannsthalja. Max Reger je priložio stranicu svoje glazbe. Poput Maxa Regera, Ante Knešaurek prilaže svoju kompoziciju. (N. I.)



Gustav Mahler, silueta, Beč oko 1900,
izradio skladateljev rodak Benno Mahler

Tod? Tanz-Marsch, Tod?

In C.

grave

6

4

1

TICKET

1

1

p dolce

p dolce

2

sforzando Presto

ff

ff

3

ben marcato sempre ff

marcato!

4

subito pp

subito pp

ppp

2011

Paul Valéry

Poeme i male apstraktne poeme

PREVEO: Nenad Ivić

Jesen –

Namočeno tlo, blato s jako čistim mlakama; zadržavajući
otpaci i ostaci posvuda na vodi i zemlji.
Užitak zraka, bistra, glatka, duboka, oštra.
Opća vitkost, isparenja na dnu, prozirna težina neba.

Pijemo izvrstan prolaz. Vidimo pjegavu jasnoću kako izaziva slučajni osmijeh svakoj osobi; kako bježi na licu užurbane žene koja klizi i uljepšava se među tankim kolima, među kotačima vatre. Blijeda ulica, litica nježne sjene s baršunastim balkonima zaustavlja se, naglo, tamo, na nebuh lagano čupavom od svjetla; a ispred nas, utopljeni u čistom, ogromnom suncu odakle se uzdiže dan, prolaznici su došli, nalik na nas, i dijele se na suncu.

Slušamo istančanim uhom mješavinu buke široke ulice, pune obilnih nijansi gustih konjskih koraka i beskravnog čovjeka, koji oživljuje nejasno dubine, čineći ih da bruje kao u snu, jedna vrsta zbrkanog broja čija veličina drhti i oponaša marševe, imućna mijena svijeta, preobrazbe indiferentnih jednih u druge, opća prisutnost mnoštva.