

подручје

Александар Гајталица

БОЛЕСНИ КОСМОС ДИВНИХ ИДЕЈА

Густав Малер, један век касније

„Густав Малер био је телесни и умни болесник”, „то што је он створио, могло се родити једино у болесној глави једног Семите”, „његове симфоније једна су психолошки оптерећена гротеска” – ово су само неке од оцена музичке критике које су за живота пратиле несрећно стваралаштво највећег симфоничара XX века.

Право је чудо да је Малер уопште успео да стигне до слушалаца. Не толико због оваквих оптужујућих оцена, колико због склоности самог композитора. Чак ни Брамсове симфоније, које се могу окарактерисати као експресивне и са становишта мелодике чак апстрактне, нису писане за друге до за слушалачке уши. Са Густавом Малером чини се да је другачији случај. Упркос огоромној популарности које данас уживају, чини се да су 1911, са смрћу самог композитора, ове симфоније изгубиле свог јединог и правог слушаоца. И одиста, никада ваљда у историји музике није постојало тако обимно, толико разуђено и замршено дело које је, попут болесног космоса дивних музичких идеја, у суштини певало и играло једино за свог творца. Малер је, познато је из писама његове жене Алме, био тежак и затворен човек. Зарана је почео да побољева, те му се напорни живот диригента, са сталним путовањима бродовима између Европе и Америке, још као младићу учинио претешким.

Будући највећи међу симфоничарима прошлог столећа компоновао је зато само у жарким месецима када се повлачио у свој летњико-

вац у Мајерингу. У то време диригенти су имали мало времена за себе у јулу и августу, а нису као данас и у летње време гостовали на фестивалима. Малер је тако компоновао одиста окружен природом. Повлачио би се с краја јуна на село и дружећи се само с породицом, тамо остајао до касних августовских дана. Све што не би успевао да доврши до краја лета, морало је да чека наредно, јер током сезоне презапослени маестро Малер није налазио ни времена, ни довољно нерава за стварање. Али, када би дошло лето, и кад би га „зрикавци позвали у свој рај” (Малеров израз), композитор се без изузетка одазивао том позиву. Свуд око њега биле су немачке шуме, знатно гушће него данас, и пропланци под травом. Није стога чудно да су Малерова дела, чак и кад се имају у виду бизарна оркестрација и у основи трагикомичне идеје које је саопштавао, пре свега пасторална, одушевљена старим немачким причама у којима добре ловце до вечног починка испраћају све животиње.

Како је у једној стваралачкој глави могло доћи до сусрета тако невиних побуда и често бизарне разраде таквих идеја, питање је на које би одговор одиста могли да дају само психоаналитичари Малеровог доба. Но, како данас нисмо у могућности да једног генијалног композитора полегнемо на терапеутски кауч, смемо утврдити следеће: до тог необичног споја дошло је због злехудих утицаја двадесетог века који је ствараоца окруживао. Малер, наиме, компоњује након времена које је у Аустрији и у остатку средње Европе било познато као „крај столећа”, односно „Fin de siècle”. Крај столећа унео је у размишљања и стваралаштво последњих деветнаестовековних уметника немир и слутњу да се „дивна епоха” приближава крају. Нови, XX век оцењиван је као резервоар зала која само чекају да се ослободе, попут пошаста из Пандорине кутије. Касније ће се показати да су слутње биле више него оправдане, те није чудно што се и Густав Малер осећао слично. Чинило му се да живи у неком времену након епохе, после историје, када се стваралаштву више не види јасан пут, ни прецизна уметничка сврха. Оно: „Fin de siècle”, код Густава Малера као да се зато преобраћа у „Fin du monde”, „крај света”, па и у „Fin de tout”, „крај свега”.

Компоњујући, дакле, као напуштен, себи препуштен, он комбинује буколичке побуде и често застрашујуће и обесне разраде. Не очитује се то само у тамној тематској компликованости и загаситој хармонској инвентивности, већ пре свега у обимности композиторових идеја. Малерове симфоније – све тамо до незавршене Десете, од које је остао само Адађо – по дужини се наслањају на Бетовену Девету симфонију. Трају по сат, па и дуже, а у оркестрацију укључују безмало све познате инструменте, гласове солиста и по неколико хорова. А да ли то мајстор чини зато што жели да буде компликован? Не, чини се данас да је то пре одраз једног племенитог растројства. Нема у Ма-

лерово време више спасоносног академизма, нема ни романтизма. Гетеове и Шилерове идеје о братству народа и уметника који их предводе, већ три деценије су мртве.

Један Јеврејин на почетку столећа стога треба да седи, начуљен, и све своје страхове и подозрења повери компликованом свету, том унутрашњем космосу који се уздиже и пада, чио је и побољева, баш као стварно Малерово тело. Мајсторове симфоније зато нису могле бити једноставније, а реакције публике нису могле бити другачије. Од 19. новембра 1900, када се у Бечу праизводи Прва симфонија *Титан*, број оних који га за живота оспоравају забрињавајуће расте. Малер није чак ни елитистички композитор, он није ни „enfant terrible”, он је једноставно неприхватљив и има се одбацити и занемарити. Као диригент, овај музички лугалица постиже успех за успехом, као композитор наилази на противљење самих оркестарских музичара који његове симфоније треба да свирају.

Већ у Бечу, последње године XIX века, јасно је куда ће ићи рецепција Малерових дела. Музичари налазе да је Прва симфонија прекомпликована и, што је још више забрињавајуће, презасићена чудноватим, скоро свирепим емоцијама. Након премијере напуштају подијум пре него што је композитор успео да се врати на сцену. Сам стваралац у вези с овим делом је записао: „Моја потреба да изразим властита осећања у музици, у овој симфонији почиње тек тамо где се мистериозна осећања преносе преко капије која води у 'други свет', свет који не раздваја збивања кроз време и простор.” Личи ово на неки предговор за ново поглавље физике, које се Ајнштајновим испитивањима баш у то време отвара. Преведене на језик музичке сврховитости, ове речи желе да кажу да ће се Прва симфонија одвијати и временски, али и просторно. Тако ће остати до краја опуса овог симфоничара, али та „просторност” неће се базирати на лажној нарацији (замени за речи) до које музика ни до данас није стигла; просторност неће бити ослоњена ни на програмске циљеве музике (замена за причу), већ ће се остваривати нечим што би се данас звало смештањем у виртуелни простор.

Како то изгледа у Првој симфонији? Малерови инструменти не свирају ни јако ни слабо, ни брзо ни споро, као што је то раније био случај, они имају музицирати: „пригушено”, „светло”, „са позивањем на игру”, „са призивањем историје”, „у стилу уличних свирача”, „као да зову на починак”. Део ових ознака изашао је испод Малеровог пера, а део је допунио Малеров асистент и први пропагатор његове музике у Америци, диригент Бруно Валтер.

Прва симфонија *Титан* (компонована 1884–1888, ревидирана 1896. године) има почети тако да се учини да са отвора рогова полећу јутарње птице, а са гудала руди праскозорје! Теме које се после отва-

рања таквог првог става развијају, подсећају на природу која се буди у својој лепоти, али и на опасности које крије. Други став, скерцо, отменог је карактера, али у игру на коју позива као да се укључују престарели учитељи плеса, који са понеким застајкивањем срца отпочињу последњи заносни окрет. Трећи став ове симфоније, који носи Малерову ознаку *Свечано, али строго* посмртни је марш, или прецизније мала збирка посмртних маршева од којих се неки одвијају јасним маршевским кораком, док су други склоњени ламент над церебралним умирањем биљака и трава које нестају с овог света без рошца и последњег крика. Финале је, наравно, малеровско. Композитор делимично понавља мелодије првог става, а његову природу (под ознаком *Силовијо*) сад потресају олује и распрскавање муња. Више је то од Бетовенове олује из *Пасторалне симфоније*. Малер нотама прави праву филмску непогоду и потресе свог музичког света.

Можда је управо та сугестивност натерала бечке музичаре да Малеру те 1900. окрену леђа већ приликом праизвођења Прве симфоније. Но, стваралац није одустао. Следеће три Малерове симфоније, Друга, Трећа и Четврта, познатије су под заједничким називом симфоније *Чаробни роџ* (*Wunderhorn Symphonies*), јер су засноване на циклусу песама *Дечак и чаробни роџ*. У свакој од три симфоније Малер је за врхунац музицирања користио по једну песму из овог циклуса. Друга симфонија позната је под називом *Усијење* (*Auferstehung Symphonie*, компонована 1888–94, ревидирана 1903. године) и развија се под слоганом: „Зашто си живео, зашто си патио? Није ли то била само огромна и застрашујућа шала?” Ова симфонија химна је човеку као карици између нељудске природе и Бога. Први став доноси човека у укупном његовом обличју, Други је носталгичан и горак. Трећи став је препун болних недоумица, док Финале доводи Малеровог човека до последњег суда, васкрсења и вечне љубави. Оно што је пошло за руком човеку из Друге симфоније, биће само недостижан сан за оног из Пете, али до ове симфоније Малер ће морати још два пута да оде у летњиковачу у Мајерингу. А до тада, у концертним дворанама, чекају га још многа искушења.

После праизвођења Треће симфоније (1893–96, ревидирана 1906. године), један локални критичар написао је да Малер заслужује неколико година у самици. Од тада па до данас ова симфонија, посвећена Пану, доживљава се као формално несрећена и са превише ставова, свакако преобимна. Има шест ставова означених Малеровим називима на немачком. У преводу на српски гласе: *Летио настјуија*, *Штиа ми говори ливадско цвеће*, *Штиа ми причају шумске живојиније*, *Штиа ми говори ноћ*, *Штиа ми казују јуџарња звона*, и најзад шести, *Штиа ми говори љубав*. Ипак, називи су само путокази на суром пропланку сеоских музичких стазица, где слушалац никад није сигуран да је кренуо

са слушањем на добар начин. Сама симфонија тријумф је путеног, ирационалног, непредвидивог и још једном – прекомерног. Траје и по сат и петнаест минута и слушаоци (чак и окорели малеријанци) по изласку са концерта на којем се изводи по правилу су уморни.

Четврта симфонија (1899–1900, ревидирана 1910. године), међутим, нешто је најинтимније и најмилије што је Малер компоновао. Ова симфонија последња је у низу раних симфонија на мотиве песама из *Дечаковог чаробног рога*. Ако се зна да је Малер своје симфоније називао „моје ћерке” и „моје девојке”, онда се чини да је Четврта у Гедурду најмлађа, најлепша и најумиљатија међу Малеровим кћерима. Пева она о детињству, младости, о XIX веку кад се нису слутили свирепи зуби новог века. Тражи не толико велики оркестар, али врло спремне музичаре, јер сви имају свирати, како је Малер казао, „попут уличних музиканата”, то јест као да је оркестар сачињен од близу стотину солиста. Мајкл Кенеди, писац књиге *Малер* каже да је ово симфонија без препознатљивог Малеровог климакса. Па ипак, Кенеди заборава велико финале обимног Адађа, кад се над слушаоцима „отвара музичко небо”. Остало иде следом сећања и интимних мисли.

Први став отпочиње познатим имитирањем прапораца са сеоских саоница. Музика која затим следи као да дочарава сва изненађења која могу да виде дечије очи. Међу њима, ту негде на отворима рогова, као да је и дечја смрт, јер су у Малерово време деца много чешће умирала него данас. Ни другом ставу – за који је музиколог Кардус тврдио да га подсећа на бацање сенки свеће по зидовима дечије собе – не недостаје зрнце језе. Соло виолина, по Малеру, оличава „пријатеља Хајна” који је, према причама, водио децу у вечност. Трећи став, један од најобимнијих Адађа које је Малер написао, јесте слика дечијег раја. То је огромни партенон у којем се смењују нежне и заносне слике лепе као невине дечије очи. На самом крају овог става, који у неким тумачењима траје и до двадесет минута, отвара се небо. Малерова симфонијска деца тад, у спектакуларним музичким бојама могу да угледају самог Бога. Финале ове нежне симфоније, у којој Малерови демони ипак имају допуст, поверено је мецосопрану и сплету дечијих песама, уз нову звоњаву прапораца.

Следеће три Малерове симфоније називају се *Рикертиј симфонијама*, према песама Фридриха Рикерта (1788–1886) које је Малер читао с краја XIX века у свом летњиковцу. Све три *Рикертиј симфоније* су инструменталне, али њихова мисаона компликованост није стога мања, те се ова дела по духу испреплетаног саопштавања теза и антитеза пореде са последњим Бетовеновим квартетима. Пета симфонија у цис-молу (1901/2) вероватно је најпопуларнија Малерова симфонија. Разлог за ово свакако је Адађето, круна Малерове мелодиозности и његове специфичне инсценације. Читава Пета симфонија могла би до-

бити назив *Судбинска*. Никада се Малеров симфонијски херој није толико ухватио у коштац са силама немерљивим као у овој симфонији. Дело почиње Бетовеновим судбинским пасажом: „та-та-та-тааа”, али одсвираним нагоре. Наставља се борбом у првом ставу, олујним сукобом у другом ставу (под ознаком *Силовиџо, веома њлаховиџо*), и кратким смирењем, са незаборавним дијалогом пицикато гудача и фугата у Трећем ставу. Потом на сцену ступа Адађето. Странице и странице написане су о овој музици у такту шест осмина. Шта је од тога тачно? Тачно је све што слушалац осећа. Слушалац који пише ове редове осећа Адађето као химну малом човеку, који у часу смрти, иако неважан у космичкој игри, постаје једини херој свог тропног живота. После Адађета следи велика fuga и крај овог грандиозног дела.

О Шестој симфонији (1903/4, ревидирана 1906. године) на овом месту укратко. По тону Првог става, али и Другог, Шеста симфонија пре би се могла назвати *Војничком* него *Трагичном*. Чак и за Малера велика, употреба добоша у Првом ставу и моторика корачница подсећају на вијорење војничких застава и омамљиве часове патриотских регрутација за Први светски рат који ће се приметити мало након мајсторове смрти. Остала два става (Скерцо и Анданте) ове помало круте, али никад оштре симфоније представљају нове погледе на старе „Рикерт” преокупације, док се Финале може означити као важно, јер се у њему налази много од мотива и инсценација будуће филмске музике која ће у Америци, добро инспирисана и Малеровим нотама, настати тек четрдесет година касније. Мајкл Кенеди, писац књиге *Малер* каже да је то стога што у Финалу мелодија и њена хармонска супстанца као да су настајале одједном и изгледају нераздвојне.

Седма симфонија (1904/5) чак и у време општег прихватања свих Малерових симфонијских дела, остала је најмање схваћена и чак је и дугогодишњи ветерани међу малеријанцима сматрају неуспелом. Ипак, пре ће бити да је ова симфонија ћудљива него неуспела. И она је путена на начин на који је то била Трећа симфонија, само што Седма није инспирисана „веселом науком” и Паном, већ ноћним приказима и ноктурналним сликама.

Осма симфонија (1906) знана као *Симфонија хиљада* можда није најкомпликованије, али је свакако најграндиозније Малерово дело. Упркос огромном апарату, вештим малеријанцима међу диригентима није тешко да ово дело прочитају као проширени ораторијум, те да једноставно иду од теме до теме, као да је реч о некој великој миси. Ни ово дело није остало поштеђено критичарских цинизама. Дан након премијере, у бечкој штампи осванула је карикатура на којој се види Малер како се, рашчупане косе, хвата за главу. Под карикатуром је стајало: „Боже мој, заборавио сам мотор-хорну. Сада ћу морати да напишем нову симфонију.” Можда је извођачки апарат Осме симфоније

у своје време био одраз нарцисоидности аутора. Осим очекиваних инструмената, Малер тражи и цимбало, мандолину, звона, челесту, гонг, хармонијум и оргуље. Прве слушаоце то мора да је запањило. Ипак, данас Осма симфонија остаје темељем касног Малеровог стваралаштва, прва права хорска симфонија и прво дело с којим је Малер остварио прави успех за живота, диригујући ову симфонију у Америци.

Девета симфонија (1908/9) последње је Малерово довршено дело. На ову симфонију стављена је тачка нешто више од годину дана пред ствараочеву смрт. И последња симфонија је инструментална. Има назнака да је у Десетој симфонији Малер мислио да се врати људском гласу, али у овој Деветој није. Симфонија отпочиње смиреним ламентом, са понеком експресивном карикираношћу нотног записа. Други став у стилу сеоске игре по карактеру и инструментализацији наликује Другом ставу Прве симфоније, само што овде чујемо Малера који је, иако болестан, парадоксално, далеко духовитији. Плес, као и у Првој симфонији, плешу стари играчи, само што ови у Деветој симфонији мисле да су још млади и тек понеки грашак зноја по слепоочницама одаје им године. Трећи став носи назив *Рондо, Бурлеска* и додатну ознаку *Врло њркосно*. Које то пркоси болесни Малер? Животу, сигурно не. Мајстору је након десетогодишње борбе било доста и публике, и оних пакосних критичара. Он је ионако компоновао за себе самог. Пре ће зато бити да је ова ознака конвенционалне, но биографске природе.

Рондо треба зато да прође брзо, да би слушаоци колико-толико одморни стигли до Адађа. Па ипак, тај славни последњи став последње Малерове симфоније обично почиње на шездесетом минути дела и траје још читавих двадесет минута! Оном ко је навикао на слушање Малера, ово неће тешко пасти, поготову што се око овог Адађа исплело не мање прича, него око сличног става који окончава Шесту симфонију Петра Чајковског. Чајковски на концу своје последње симфоније пише ознаку става као *Adagio Lamentoso, Сјокојни Агађо*, а Малер пише једино Адађо и додаје упутство на немачком: *Врло лађано и још уздржаније*. Тиме као да указује на то да је у питању *Adagio Mortuario, Мртвачки Агађо*. Ово је став посвећен онима који су већ мртви, живим а отписанима и онима што су изгубили сваку наду да њихово „вјерују” може тријумфовати. Име свих таквих уморних и на смрт болесних је заправо: Густав Малер. То што композитор пише без сумње је трагично. То није *Adagio Funebre, Посмртни агађо*, то је историја мртвих налик Пандуровићевим *Посмртним њочасјима*, или Дисовој песми „Можда спава” у нас.

И тако се стигло до краја: за све осим за композитора трагично и изненадно. Малер је издахнуо у четрдесет првој години. Имао је тачно онолико година колико има писац ових редова док пише текст

о њему. Компонувао је до последњег дана и надао се још једном лету у Мајерингу, месташцу које је породило толика његова грандиозна дела. Адађо из недовршене Десете симфоније (1910) остао је, међутим, последње дело, а за композитором, као за сваким енциклопедистом, остало је мноштво недовршених планова. Међу њима и нацрти за Десету симфонију, као и нове преправке за Четврту, Седму и Осму симфонију.

Међутим, време је стало 22. маја 1911. Један аустријски Јеврејин отишао је у заборав. Заборав Густава Малера није био налик заборавау музике Баха, или Шуберта. Била је то потпуна и коначана амнезија читаве композиторове околине. Свима је ваљда лакнуло кад је Малер умро: публици, оним бечким оркестарским музичарима, критици која је добро наоштрила своја пера на несрећном композитору чак, чини се, и жени Алми која се, недуго пошто је постала удовица, преудала за Валтера Гропијуса, чувеног архитекту. Но, да би бар по нечему наликовао литератури, живот је иза Густава Малера оставио једног младића. Младић је био његов асистент и преписивач нота. Звао се Бруно Валтер.

Управо Бруно Валтер, двадесет година након менторове смрти, постаће славни диригент у Америци. Водиће најбоље саставе новог континента, Колумбијски оркестар и Њујоршку филхармонију. Током двадесетих, па потом у време велике кризе, касних тридесетих година XX века, упорно ће покушавати да врати понеко Малерово дело на подијуме: ако не цело, макар само Адађето из Пете симфоније или Адађо из Девете. У почетку узалудни напори на које га нико није гонио, даће плодове тек после Другог светског рата. И одједном, све ће се променити. Прокажена музичка гусеница, развиће крила као најдивнији и најређи симфонијски лептир. Малера напречац прихватају и остали најбољи диригенти Америке, пре свих Димитри Митропулос, Валтеров наследник у Њујорку. Када Малерова музика најзад добија довољно кисеоника да је не угуши заборав, мајсторова музика постаје утицајна преко сваког очекивања. Драматика и Малерова инсценирација постају, уз Рахмањиновљев патос и моторику, основом филмске холивудске музике и тако ствари у филму, кад је реч о музичким матрицама, стоје до данас.

А Малер? Малер све то није доживео. Ни славу. Ни право признање. Чак ни покој. Можда је боље што није доживео Први светски рат. Могао је поживети чак до Другог и тада имати седамдесет девет година. Али, није. Његова музика јесте и зато она, уместо свог творца, данас отвара треће Малерово столеће.*

* Остајем на крају овог ипак обимног трактата о Малеру дужан читаоцима податке о највећим малеријанцима међу диригентима и њиховим орке-

стрима. Према мишљењу овог аутора, Прву симфонију вероватно су најбоље извели Чикашки симфоничари са Карлом Маријом Ђулинијем на снимку куће ЕМИ из 1962. године. Другу симфонију на носачима звука оставили су најбољом Елизабет Шварцкопф, Хилде Ресл-Мајдан, Филхармонија оркестар и хор из Лонодона и Ото Клемперер, такође на снимку куће ЕМИ из 1963. године. Трећу симфонију најбоље је забележио Амброзијански хор, дечији хор, Лондонски симфонијски оркестар и Јаша Хоренштајн, и они на снимку куће ЕМИ из 1959. године. Четврту симфонију најбољом су на плочама и данас компакт-дисконима оставили сопран Фредерика фон Штаде, Бечки филхармоничари и Клаудио Абадо на снимку Дојче грамофона (Deutsche Gramophon) из 1978. године.

Пету симфонију маестрално је у моно-техници забележио Бруно Валтер са Њујоршком филхармонијом на снимку из 1947. године. Шесту симфонију најбоље је забележио Баварски радио-оркестар и Рафаел Кубелик, такође на снимку куће Дојче грамофон из 1969. године. Најбољи тумачи Седме симфоније су Чикашки симфоничари и Ђерђ Шолти на снимку британске куће DECCA из 1984. године. Осму симфонију најбоље су снимили солисти, хорови и оркестар Лондонског симфонијског оркестра са диригентом Леонардом Бернштајном. Напошетку, Девету симфонију ненадмашно је забележио у раној стерео-техници Бруно Валтер са Колумбијским оркестром, на снимку из 1960. године.

Када се погледају све Малерове симфоније и укупан утисак, онда је по уједначености и сугестивности ненадмашан Карајанов каснији стерео-циклус из седамдесетих. Треба такође напоменути да су све Малерове симфоније снимиле и диригенти: Клаудио Абадо, Рафаел Кубелик, Ђерђ Шолти, Клаус Тенстед, Елијаху Инбал, Јаша Хоренштајн, Бернард Хајтинк, Леонард Бернштајн и Ото Клемперер.

Од некадашњих југословенских музичара, велики малеријанци били су Ловро фон Матачић и, данас хрватски диригент, Милан Хорват. Маестро Хорват је у септембру 2004. прославио 85 година живота, диригујући Пету симфонију са Загребачком филхармонијом. Малера су се у Београду прихватили Јован Шајновић, Живојин Здравковић и недавно веома успешно, диригујући Четврту симфонију, Бојан Суђић. Садашњи шеф-диригент Београдске филхармоније, Урош Лајовић за последње две године извео је са овим саставом Прву и Трећу симфонију. У нас се пре три године чуло и сјајно свирање Девете симфоније, али не у свирању наших музичара, већ Омладинског оркестра северне Немачке и Карајановог ученика, маистра Роберта Патерностра.