

Милица Лазаревић<sup>1</sup>

## СМИСАО ДРАМАТУРГИЈЕ НА МАКРО- И МИКРОПЛАНУ ДРУГЕ СИМФОНИЈЕ ГУСТАВА МАЛЕРА: ХЕРМЕНЕУТИЧКИ НИВОИ<sup>2</sup>

**САЖЕТАК:** Полазна теза овог рада – да је вишесмерност херменеутичког приступа музици Густава Малера (Gustav Mahler) суштинска како за њено, тако и за разумевање феномена Малер уопште – испитана је овде на примеру композиторове Друге симфоније. Примарно на терену разматрања драматургије на макро- и микро плану овог остварења, указано је на нераскидиву повезаност, у извесном смислу и условљеност, истовременог проматрања Малерове музике кроз остале могуће херменеутичке нивое: комплекс три естетике (мимезис, поезис и естезис) и програм/програмски предложак и његово значење. То је учињено са циљем да се покаже промена значења сонатног циклуса и његових појединачних ставова и у чисто музичком и у ванмузичком смислу, односно, кроз смисао драматургије на макро- и микро плану Друге симфоније. Посреди је једна секвенца из Малеровог сопственог живота, његова „психолошка“, „животна“ драма.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Густав Малер, симфонија, програмска музика, Друга симфонија, мимезис, поезис, естезис, херменеутика музике.

Малерова чувена реченица „Мој живот је(днако) моја музика“ не имплицира само оно једноставно значење да је за Малера „компоновање представљало његову животну потребу, а чин стварања огранак његове свакодневнице“, већ и једну надарену сложену чињеницу „да је Малер своју музику живео“.<sup>3</sup> То значи да је за Малера музика, његова музика била својеврсно поље за пројекцију његовог света, психичког света, његове стварности, а Малерову стварност чини како она музичка тако и она немурмузичка – оне су део његовог животног универзума.<sup>4</sup> То даље значи, да се та Малерова стварност пројектује у „једном наглашено миметичком кадру музике“ (у миметичком слоју);<sup>5</sup> реч је о тонском сликању, односно подражавању ванмузичких феномена – феномена из природе, пре свега, акустичких, али и визуелних – музичким средствима, али, такође, и о подражавању одређених објеката музичке природе/феномена из музичке стварности – било то Малерова или нека друга стварност – реч је о аутоцитатима и цитатима, али и неким елементима на нивоу стила и врсте.<sup>6</sup> И баш зато што су

<sup>1</sup> milicalazarevic@live.com.

<sup>2</sup> Рад је излаган у оквиру обележавања годишњице рођења Густава Малера у организацији студената музикологије Факултета музичке уметности у Београду, маја 2010. године у Задужбини Илије М. Коларца (сала „Милан Грол“). Писан је под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић-Млађеновић.

<sup>3</sup> Mirjana Veselinović, „Smisao mimesisa u poetici Gustava Malera“, *Muzikološki zbornik*, XXIII, Andrej Rijavec (ur.), Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1987, 83.

<sup>4</sup> Упор.: Mirjana Veselinović, нав. дело, 86.

<sup>5</sup> Исто, 80.

<sup>6</sup> Упор.: исто, 81, 83–85.

ти миметички подаци део Малеровог психичког света, његове стварности, они се презначују у композиционом процесу који су иницирали, поставши и сами његов део.<sup>7</sup> Тиме се, дакле, допире до поетичког слоја „до значења испод слике“, а онда и до места тих значења у самом Малеровом живљењу.<sup>8</sup>

Разматрање Малерове музике кроз поменуте слојеве (мимезис-поезис-естезис), који заиста чине њен суштински део, један је од могућих херменеутичких нивоа, односно приступа Малеровом делу. Други могући приступ, за који сам се овом приликом определила, полази од разматрања драматургије на макро- и микроплану дела, а који, пак, не искључује претходно поменути херменеутички ниво; штавише, он је њиме и условљен! Већина аутора који су се бавили композиторским делом уочили су пре свега промену физиономије, односно драматургије сонатног циклуса у односу на традиционална решења, и то на његовом макро- и микроплану, а она је (промена) како рекох узрокована прво-поменути херменеутичким нивоом. Дакле, на нивоу драматургије дела, може се разматрати промена значења и целог циклуса и његових појединачних ставова и то у оном чисто музичком смислу, али и у оном ванмузичком смислу. Такође, до оба ова херменеутичка нивоа могуће је доћи и читањем оног ванмузичког, а ипак, саставног дела Малеровог опуса – програма/програмског предлошка и његовог значења. Заправо, од било ког од ова три нивоа кренули неизбежно је проћи и кроз преостала два чиме се остварује једно херменеутичко кружење кроз Малерову музику, али не неко излишно и бесциљно, већ, мислим, суштинско за разумевање феномена Малер. Напомињем, при томе, да моја позиција не подразумева конструисање некакве априорне теорије о Малеровој музици (на основу композиторског чувеног исказа) те стога полазимо од саме музике – разматрања драматургије на макро- и микроплану, за ову прилику одабране, Друге симфоније, које ће показати њен смисао.

У Другој симфонији Малер реализује своју првобитну замисао ширења и усложњавања симфонијског циклуса: замишљену петоставачност Прве конкретизује у Другој симфонији. И мада петоставачан циклус није новина у симфонијској музици (познат је још од Берлиозове /Hector Berlioz/*Фантастичне симфоније*), драматургија циклуса свакако јесте, као и драматургија појединачних ставова.

Малер у потпуности мења физиономију сонатног облика који више не почива на контрастној драматургији већ представља својеврсну психолошку драму лика хероја за кога је сам Малер рекао да је то херој из његове Прве симфоније.<sup>9</sup> Стога у првом ставу, који је можда у најпрегледнијој сонатној форми коју је Малер икада написао, делови облика представљају етапе у градацији психолошке драме лика хероја – једне трагичне и, како каже сам Малер, „титанске“ борбе са питањима о смислу живота и смрти. „Зашта живиш? Зашто патиш? Да ли је све то само једна велика, застрашујућа шала? [...] Шта сада? Шта је овај живот – и шта је ова смрт? Постоји ли нека егзистенција ван ње? Да ли је све ово празан сан или живот и смрт имају значење? – Морамо да одговоримо на ова питања ако мислимо да живимо“, објашњава Малер у програмима дела.<sup>10</sup> Стога цела симфонија отпочиње судбинским мотивом који је персонификација лика хероја (тактови 1–5)<sup>11</sup> и тако представља једно конвенционално место које би се могло сматрати и миметичким, али вишег реда – у једном врло проширеном смислу подражавања, односно дескрипције лика (већ је имплицитно речено да Малер проширује појам подражавања музиком).<sup>12</sup> Овај „миметички“ податак Малер користи као им-

<sup>7</sup> Упор.: исто, 80.

<sup>8</sup> Нав. према: исто, 80.

<sup>9</sup> Упор.: Edward R. Reilly, „Todtenfeier and the Second Symphony“, *The Mahler Companion*, Donald Mitchell & Andrew Nicholson (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1999, 93, 101 i 124.

<sup>10</sup> Исто, 93 и 124.

<sup>11</sup> Бројеве тактова у овом тексту наводимо према следећем издању партитуре: Gustav Mahler, *Zweite Symphonie in c moll*, Wien – Leipzig, Universal Edition, 1897.

<sup>12</sup> На то је већ указала Мирјана Веселиновић анализирајући Прву и Трећу симфонију Малера у овде цитираној студији (нав. дело, 86).

пулс за контрапунтско грађење јединства објекта.<sup>13</sup> Тако се, најпре, у уводу првог става, у основном, за Малера „трагичном“, це-мол тоналитету,<sup>14</sup> над доминантним педалом у виолинама и виолама, који чини један фактурни слој и који траје не само током целог увода већ и током излагања прве теме у експозицији, експонира судбински мотив карактеристичног, пунктираног ритма и карактеристичног, силазног кавртно-квинтног скока, у деоницама фагота; други слој чини покрет шеснаестина у деоницама виолончела и контрабаса, који затим удвајају судбински мотив у деоници фагота (т. 5); потом (тактови 6–15), док виолине и виоле издржавају доминантни педал, шеснаестински покрет и судбински мотив Малер подвргава варијационом процесу градећи слој ниских гудачких инструмената (шеснаестински покрет претвара у покрет триола, квартно-квинтни скок у скок терце), који потом, такође, удвајају судбински мотив у деоници фагота којима је додата и боја контра-фагота. Своју „варијациону игру“<sup>15</sup> Малер наставља и у првој теми у експозицији (тактови 16–25): у уводу оформљен слој ниских гудачких инструмената, незнатно вариран, чини контрапунтски слој првој теми која је изграђена од судбинског мотива; други слој чини остинатно понављање судбинског мотива у фаготу (тактови 18–20), док се на самом тематском материјалу константно врши варирање боје – боји обоа и енглеског рога у којој је дат тематски материјал, прво се додаје боја кларинета *in B* (од такта 20), при чему се одмах одузима боја енглеског рога, да би се потом додала заједно са бојом хорни (од такта 22). Дакле, већ у првој фрази теме Малер даје три варијанте боје у теми. Све се то одвија на диминантном педалу у виолинама и виоли (постављеном такође још у уводу) којима се такође додаје боја и то прво хорни *in F* (од такта 18), те бас-кларинета *in B* и фагота (од 21. такта).

Варирање боје на једном материјалу, као и полифонија боја/оркестарска полифонија основни су композициони поступци Малера иницирани управо „миметичким“ податком – судбинским мотивом, који и сам, како сам објаснила, постаје део тог композиционог процеса. Значи, сасвим условно, овде се и техника може схватити као елемент дескриптивности.<sup>16</sup> Тако, судбински мотив има драматуршку улогу у уводу и првој теми који представљају експозицију/експонирање јунака, али и у целом ставу, мада у другим драматуршким контекстима. Такође, сви други материјали који се излажу у експозицији овог става имају драматуршку функцију – у служби су различитих психолошких осветљења лика или тачније његове психолошке борбе са питањима о животу и судбини, односно смрти. Тако, друга тема, иако готово на свим музичким плановима контрастира првој теми, представља даљу градацију лика (тактови 45–58): својим пасторалним карактером, ком доприноси и Е-дур тоналитет, јасно указује на изванредан мир, спокој, наду и веру (Малер ју је у једној скици означио као „Gesang“/„певање“<sup>17</sup>); о томе сведочи и антиципирање мотива „O Glaube“/„О верујем“ у половини хорни (карактеристичан је покрет великих секунди и легато артикулација, тактови 52–54) које су контрапункт на тему. Наиме, поменути мотив јавиће се у финалном ставу где представља симбол вере у универзум. Но, да та вера и нада нису потпуне указује остинато триола из увода, маршевског призвука, који се као својеврсни „црв сумње“ „провлачи“ у дубоким гудачким инструментима. Дакле, и у другој теми се препознају илустративна „зрна“; међутим, тај слој приказивања није само илустративност већ читава архитектоника јер је сама форма градирана – сви одсеци су етапе различитог психолошког стања лика. Стога, Малер ни у развојном делу тематске материјале не подвргава традиционалним техникама развоја, већ селекује њихове карактеристичне мотиве које онда контрапунтски уодношава и оркестарски богато варира и тиме сугерише унутрашњу борбу јунака са „животним“ питањима. Такође, „интерполирајући“ нове материјале у развојни део указује на „бесконачност“ питања лика хероја

<sup>13</sup> Упор.: Mirjana Veselinović, нав. дело, 85.

<sup>14</sup> Нав. према: Stephen E. Hefling, *Mahler: Das Lied von der Erde*. Cambridge: University Press, 2000, 11.

<sup>15</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 81.

<sup>16</sup> Упор.: исто, 84.

<sup>17</sup> Нав. према: Edward R. Reilly, нав. дело, 100–101.

(баш како је назначио у програмима дела!).<sup>18</sup> Тако, на пример, појава мелодије *Dies irae* у енглеском рогу и бас-кларинету *in B* над ритмичким остинатом дубоких гудачких инструмената са призвуком посмртног марша (тактови 151–153), као да упућује на потпуну резигнацију лика, његово мирење са судбином/смрћу. Ова мелодија ће, такође, играти значајну улогу у финалном ставу.

Психолошка превирања лика врхуне у својеврсној кризи личности (у уводу за лажну репризу), а потом и потпуном краху јунака (у репризи става). „Палог хероја“, како каже Малер (у програму),<sup>19</sup> потом, враћају у живот сећања на младост, љубав, једну епизоду из његовог живота – лежеран аустријски лендлер у другом ставу у *As-дуру*, мада по речима композитора исувише проблематичан. Дакле, став јесте жанр одморишта у емоционалном сплету, али је драматуршки условљен – има драматуршку функцију у смислу језика музичке драме, односно драме хероја. Оно што овај лендлер, аустријски валцер, чини особеним јесте његова рустична и идилична атмосфера и та пасторалност као да „улази“ у сам облик због фолклорног начина експонирања и рада са материјалом који се, стога, у самом излагању варира и варирано, измењено понавља, тако да је и форма става (развијена песма) резултат технике варирања. Та рустична и идлична атмосфера, као и обраћање аустријском фолклору, који је Малеру у детињству био изузетно близак, евоцирају прошло време тако да се ствара утисак да се ток одвија као у сну, у пределима несвесног. Но, свест о томе да је у питању прошло време Малер истиче: 1) константним прекидањем лендлера и то својеврсном „стретом мрачних мисли“ у одсеку б (од такта 39) – тиолском покрету шеснаестина у гудачким инструментима у спикату, а над остинатним понављањем тона ес (тј. дис јер је тоналитет гис-мол) у хорни *in F* у стакату, те (тактови 48–66) 2) благим карикирањем мелодије овог одсека који има призвук аустријског валцера, излажући је у кларинету *in B* и *in Es* у размаку „празне“, чисте квинте, а над већ познатим триолским покретом гудачких инструмената (тактови 64–66); штавише, Малер иронизује и 3) део самог валцера – у одсеку а<sub>2</sub> (тактови 210–23) и мелодија и пратња излажу се у пицикату гудачких инструмената са повременим варијантним удвајањем партње у стакату пиколо-флауте, флауте и харфе, а у чему се огледа тежња негирања форме њом самом. Такође, прекидањем валцера цео став делује као недовршена целина унутар себе, као целина која се слути, а јер се уосталом издвајањем фрагмента живота јунака ни не може добити целина.

Херојево „буђење из меланхоличног сна“, како каже Малер,<sup>20</sup> односно његово враћање у „садашњост“, у агонију „садашњег“ живота, композитор је приказао у скерцу трећег става у це-молу, такође, једној епизоди из живота јунака („садашњег живота“ јунака), „сећајући се“, при том, своје непосредне музичке прошлости – песме за глас и оркестар „Св. Антоније из Падове проповеда рибицама“ компоноване (непосредно пре овог става!) на текст из збирке *Дечаков чудесни рог*. Ова песма, коју Малер цитира готово у потпуности, чини, пак, само један слој скерца – хумор – те, на једној страни, представља наивну хумористичну сличицу миметички интонирану (тактови 1–18): моторичан, „таласести“ покрет шеснаестина илуструје рибице које брзо пливају и слушају проповед, док дистрибуирање тог материјала у „таласима“/„валовима“ кроз различите инструменте подражава таласање (тактови 19–36). „Светлу скерцозност“ и „наивну комику“ Малер, на другој страни, оркестарским интервенцијама презначава у „перпетуум мобиле човековог неспокојства“,<sup>21</sup> трагику враћања у живот лишеног живота, која представља други слој; или како објашњава Малер: „када се[...] пробуђен[и] из [...] меланхоличног сна [...] врати[те] у овај замршени живот, врло лако се може десити да вам талас овог живота, који је стално у покрету, никада се не зауставља и никада није разумљив, одједном изгледа *језив*, као таласање играча [на балу] који посматра[те]

<sup>18</sup> Упор. у: исто, 123–124.

<sup>19</sup> Edward R. Reilly, нав. дело, 123.

<sup>20</sup> Исто, 124.

<sup>21</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 85.



споља из мрака – и са тако велике дистанце да више не можете да чујете музику! Живот тада постаје без значења, [постаје] једно сабласно фантомско стање у ком можете само да јаучете са гађењем.<sup>22</sup> Дакле, рибице су симбол „таласасте“ масе (народа), а њихово пливање симбол „усталасалости живота“ у ком јунак не може да се снађе и који посматра са гађењем. Стога, Малер отпочиње скерцо злокобним ударцима тимпана у којима експонира интервал кварте као да ће да започне посмртни марш своје Прве симфоније, те интервенцијом кларинета *in Es*, између осталог, излагањем моторичне фигуре шеснаестина у овом инструменту, а при том, у легато артикулацији, ствара, како би то сам рекао, „горко-слатки хумор“ (тактови 91–5). Такође, херојево јаукање са гађењем због „усталасалости“ овоземаљског живота, композитор је представио својсврским вриштањем оркестра – педалом на дисонантном акорду датом углавном у високим регистрима оркестарских инструмената над ритмичким остинатом тимпана и остинатним арпеђирањем харфе (тактови 455–459).

Наједном, пак, „дирљив глас наивне наде одзвања у херојевом уху“<sup>23</sup> у четвртој ставу у Дес-дуру у ком Малер уводи соло алт који пева текст фолклорног порекла из композиторове песме „Urlicht“/„Првобитно светло“ или „Прасветлост“, такође из Дечаковог чудесног рога. Израз једноставности, наивности, односно наивне вере, детиње вере у универзум, који сугеришу стихови, остварен је кроз једноставну мелодику, каткад шкрту у покрету, као и једноставна решења, кроз готово бизарну оркестрацију у једном коралном, односно камерном, као и динамички „суздржаном“ протоку, а све због очувања фолклорне једноставности. Тај израз детиње вере кулминира у речима „Долазим од Бога и Богу ћу се вратити / Драги Бог ће ми подарити светлост, подариће ми вечни живот“, са постепеним замирањем оркестраског звука и илустративним „зрнима“ – узлазним покретом у харфама као стремљењу ка нечем недостижном на самом крају става (тактови 58–68), што припрема, такође *attaccapovezivaњем*, својеврсну метафизичку секвенцу питања и одговора у финалном ставу у це-молу; или, финалну борбу хероја са, како каже Малер, „страшним питањима првог става“.<sup>24</sup>

Композитор у овај став уводи соло алт, соло сопран и мешовити хор који певају текст добрим делом заснован на Клопштоковој (Friedrich Klopstock) поеми „Васкрсење“, а цео ток гради по принципу грађења музичке драме: 1) употребом лајтмотива и то добрим делом мотива из претходних ставова који активно учествују у драматургији; затим 2) богатим радом/трансформацијама мотива и самим тим 3) богатом симфонизацијом ткива. Зато материјале и разрађује по принципу музичке драме – у смислу експозиције, развоја и разрешења/репризе али не сонатног облика, већ прокомпонованог, програмског облика грађеног од низа одсека или епизода (остали су само фрагменти сећања на некадашњу сонатну форму јер Малер репризира само неке одсеке).

Херојева „борба“, унутрашња борба, започиње „јауком“ Скерца, који иницира својеврсно ауторефлексивно преиспитивање мотива из претходних ставова (осим поменутог, квартно-квинтног као и мотива прве, друге теме и *Dies irae* из првог става, те материјала корала „Urlicht“-а итд), а наставља се, потом, такорећи, халуцинативним визијама. Пред херојевим „унутрашњим оком“ „земља се тресе, гробови се отварају, мртви устају и корачају у бесконачној колони на позив Страшног суда“; то је маршевска поворка „богатих и сиромашних, великих и малих“ којима се са свих страна придружују „црквени милитанти, папе“<sup>25</sup> у једној вешто урађеној епизоди (тактови 343–348). Диференцирајући две врсте музике – „уметничке“ (лирског карактера) и „неуметничке“, квази-милитарне, популарне, вернакуларске – различитим типом звучности (дрвени дувачки и гудачки инструменти насупрот банди труба и удараљки), и, што је најважније, просторно (оркестром на сцени и бандом иза сцене), Малер је сугерисао „дистанцираност“ хероја у односу на процесију или, тачније, да се „радња“ од-

<sup>22</sup> Edward R. Reilly, нав. дело, 124.

<sup>23</sup> Исто, 125.

<sup>24</sup> Исто, 125.

<sup>25</sup> Исто, 123.

вија пред херојевим „унутрашњим очима“. Малерова „игра“ са музичким простором кулминира у епизоди Страшног суда, кључном месту у драматуршком смислу (тактови 448–463) – једном језивом дијалогу између инструменталних група ван сцене (труби, хорни и тимпана) и на сцени (пиколо-флауте и флауте), „нијансирајући“, при том, просторне разлике између инструмената у оквиру групе ван сцене (од ознака „на десној страни, са велике дистанце“, преко „мало ближе и гласније, на левој страни“ до „много ближе и гласније“). Тако, на позив хорни и труба, који је постепено све гласнији и ближи, одговара метрички слободан пев славуја „као последњи ехо земаљског живота“ (тактови 464–472).<sup>26</sup> И из овог имитативног зрна Малер варијационо разлистава етапу облика, која дејствује као својеврсна зона неизвесности у ишчекивању објаве Страшног суда. Но следи драматуршки обрт јер нема, како каже Малер, „хорора тог дана дана“;<sup>27</sup> већ се готово ни из чега „помаља“ хор светаца са солистима у *ppp* динамици, доносећи одговор – коралну тему „Васкрсење“. Стога, цело дело завршава транспарентним, мирним протоком корала и кулминира, на самом крају, у речима хора „Умрећу да бих живео“. Јер за Малера тајна није у нестајању већ у настајању.

Баш као херој у Другој симфонији и Малер се цео свој живот борио са питањима о смислу и зачењу живота и смрти (са којом је врло често био суочен), као што је у природи и у музици (и својој и свакој другој), покушавао да пронађе „пројекцију себе самога, свог психичког света, и налазећи је у одређеним акустичким, визуелним или музичким ситуацијама као њеним симболима, поново је враћао себи самоме тако што је на основи тих симбола градио сопствено биће звука“;<sup>28</sup> или једну секвенцу из сопственог живота, односно „психолошку“ или, тачније, споствену „животну драму“ као што је то Друга симфонија. Јер каже Малер, „За свакога ко зна како да [је – додала М. Л] слуша, цео мој живот постаће му јасан [подвукла М. Л]“<sup>29</sup> – дакле, Малеров свет, његов живот у музици *vice versa*.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, W. Theodor, *Mahler. A Musical Physiognomy*, Translated by Jephcott, Edmund. Chicago: The University Press, 1992.
- Feder, Stuart, *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Hefling, E. Stephen, *Mahler: Das Lied von der Erde*. Cambridge: University Press, 2000.
- Micznik, Vera, „Music and aesthetics: the programmatic issue“, *The Cambridge Companion to Mahler*, Barham, Jeremy (ed.), Cambridge, University Press, 2007, 35–49.
- Reilly, R. Edward, „Todtenfeier and the Second Symphony“, *The Mahler Companion*, Donald Mitchell & Andrew Nicholson (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1999, 84–125.
- Revers, Peter, „Song and song-symphony (I). Des Knaben Wunderhorn and the Second, Third and Fourth Symphonies: music od heaven and earth“, *The Cambridge Companion to Mahler*, Barham, Jeremy (ed.), Cambridge, University Press, 2007, 89–107.
- Solvik, Morten, „The literary and philosophical worlds of Gustav Mahler“, *The Cambridge Companion to Mahler*, Barham, Jeremy (ed.), Cambridge, University Press, 2007, 21–34.
- Veselinović, Mirjana, „Smisao mimezisa u poetici Gustava Malera“, *Muzikološki zbornik*, XXIII, Andrej Rijavec (ur.), Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1987, 79–88.

<sup>26</sup> Исто, 125.

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 86.

<sup>29</sup> Stuart Feder, *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, New Haven, Yale University Press, 2004, 7.

*Milica Lazarević***MEANING OF DRAMATURGY OF MACRO- AND MICROSTRUCTURE OF SECOND SYMPHONY BY GUSTAV MAHLER: HERMENEUTICAL LEVELS**

**SUMMARY:** This paper starts with the idea that the complex hermeneutic approach to Gustav Mahler's music is essential not only for understanding his music, but also for understanding *Mahler phenomenon* in general. Composer's Second Symphony is a case study for examination of this idea. By consideration of dramaturgy of the work's macrostructure and microstructure, it has been indicated that reflection on Mahler's music is inextricable and, in certain sense, caused by the other possible hermeneutical levels: complex of three aesthetics (mimesis, poiesis and aesthesis) and meaning of extra-musical narrative (program). This has been done with the intention to show the change of meaning of sonata cycle and its individual movements in the both pure musical and extra-musical sense. In other words, that there is one sequence of Mahler's life, his "psychological" drama, i. e. this paper invokes the idea that Mahler's world and life are presented in his music and *vice versa*.

**KEY WORDS:** Gustav Mahler, symphony, programme music, Second Symphony, mimesis, poiesis, aesthesis, hermeneutics of music.