

Len ťažko možno zrozumiteľnejšie, exaktnejšie a priamejšie vystihnúť najhlbšiu podstatu mnohovýznamového pojmu humor. Mnohovýznamového, keď zohľadníme najprv jeho miesto a využitie v každodennom spoločenskom slovníku, ďalej jeho zástoj a význam v kontexte umeleckých a estetických kategórií a v neposlednom rade jeho fungovanie vo funkcii bytostne dôležitého životného princípu, ktorý sa utvára v dôsledku špecifického nazerania jednotlivca na svet. Je fascinujúce, akým, vo svojej jednoznačnosti brilantným spôsobom upriamil Christian Morgenstern pozornosť na nezastupiteľné miesto humoru v existencii človeka, lebo práve on spôsobuje slobodu ducha, ktorá je podmienkou *sine qua non* pre bežné prežitie jedinca, umeleckú tvorbu, vedecké bádanie alebo filozofickú reflexiu, v ktorých sa zhmotňuje. Je pozoruhodné, že v rozsiahlom dochovanom archíve verbálnych komentárov Gustava Mahlera k rozmanitým fenoménom umenia i života sa síce podobne koncízny výrok na margo humoru, ktorý bol a je imanentnou súčasťou skladateľovho života a hudby, doposiaľ nenašiel, ale zaiste niet pochyb – o tom presvedčivo svedčí posolstvo Mahlerovho kompozičného odkazu –, že v plnej miere jeho nazeranie vystihuje.

Je známe a možno i prekvapujúce, že Gustav Mahler (1860-1911) sa so svojim, o desaťročie mladším súčasníkom, výnimočne nadaným nemeckým mysliteľom, básnikom a prekladateľom Christianom Morgensternom (1871-1914) osobne nestretol. Nevieme ani, či poznali navzájom niektoré svoje diela, ale je zjavné, že tvorba hudobného a literárneho vizionára vykazuje viacero príbuzných ideových východísk, menovite hlboký zmysel pre humor prepojený s vážnym, bolestným zápasom o zmysel bytia ako takého, ktoré sa premietli v analogických umeleckých počinoch.

V roku 1892 publikoval Mahler v Hamburgu piesne s názvom *Humoresky* a Morgenstern vydal v Berlíne roku 1895 cyklus humoristicko-fantastických básní s titulom *Im Phanta's Schloss*, ktoré venoval Friedrichovi Nietzschemu. V máji toho istého roka založil Morgenstern so svojimi šiestimi priateľmi spolok Galgenbrüder (Šibeniční bratia), pre ktorých napísal známe a novátorské, ale až o desať rokov neskôr zverejnené *Galgenlieder* (Šibeničné piesne). V komentári k vzniku básní Morgenstern uvádza, že

»šibeničná poézia je kus svetonázoru. Je v nich bez škrupúl vyjadrená sloboda toho, čo je vylúčené, dematerializované. [...] Šibeničný brat je závideniahodný medzistupeň medzi človekom a univerzom. Nič viac. Zo šibenice vyzerá svet inak a človek vidí iné veci ako iné.«¹

Gustav Mahler bez výhrad a obmedzení stelesňuje identitu »šibeničného brata«. Neraz stál pod týmto pomyselným jednoramenným krížom a vskutku veci nazerol inak. Početné hudobné charaktery vymaňoval z bežných súvislostí, zbavoval ich zaužívanej symboliky a slobodne integroval v novo utváranom hudobnom časopriestore.

¹ MORGENSTERN, Christian: *Alle Galgenlieder*, Ditzingen: Philipp Reclam jun., 2019, s. 10.

Ludmila MICHALKOVÁ

Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta,
Vysoká škola múzických umení, Bratislava

Humor v hudbe podľa Gustava Mahlera*

»Humor ist äusserste Freiheit des Geistes.
Wahrer Humor ist immer souverän.«

(»Humor je maximálna sloboda ducha.
Ozajstný humor je vždy suverénny.«)

Christian MORGENSTERN: *Stufen. Eine Entwicklung
in Aphorismen und Tagebuchsnotizen*, 1918

Humour in music according to Gustav Mahler

The article examines the topic of humour in music with a special focus on the works of Gustav Mahler. The study offers a succinct overview of the definition of the term 'humour' in German music-theoretical literature of the nineteenth century and provides tools for navigating the complexities of this topic. Furthermore, the author delineates the composer's understanding of humour as an attitude and a compositional element. Particular attention is paid to Mahler's *Humoresken*, as this composition represents an interesting case to showcase Mahler's approach to humour in music. The work at hand is laced with insightful commentaries on the socio-political milieu as represented in the live stories of notable contemporary figures.

Keywords: history of music; humour; Mahler, Gustav; *Humoresken*, fin de siècle

Number of characters / words: 32 712 / 4 462

* Revidovaná a aktualizovaná verzia príspevku predneseného na Jarnej muzikologickej dielni pedagógov KIH VŠMU *Vade ad formicam, o piger* (Bratislava, 4. 5. 2022).

Výstižne a správne sú Morgensternove *Galgenlieder* označované ako grotesky vznikajúce v priestore ohraničenom nonsensom a virtuóznou dvojjazyčnou jazykovou hrou, v ktorých sa zrkadlí svet. Mahler komponoval symfónie s ambíciou vytvoriť všetkými dostupnými kompozičnými prostriedkami univerzum, chcel, aby boli nevyčerpatelné ako život a svet. Pri ich formovaní sa rád provokujúco pohrával s viacvýznamovými inotajmi, nad rozlúštením ktorých si súdobé poslucháčstvo márne lámalo hlavy. Morgensternova *Das große Lafula* (*Veľké Lafula*) je prvou nemeckou básňou komponovanou zo slov zbavených významu, presnejšie len zo zvukov, a *Fisches Nachtgesang* (*Nočná pieseň ryby*) je zasa jej úplným protikladom, lebo pozostáva len zo znakov, označujúcich akoby dlhé a krátke hodnoty alebo virtuálne prízvučne a neprízvučné slabiky. Namiesto je otázka: bol autorov koncept prvoplánový, stvoril báseň nemú ako ryba? Alebo naopak ukrýva hlboké posolstvo, ktoré má odhaliť kreatívna imaginácia čitateľa? Nech je to akokoľvek, obe básne sú nevídaným inovatívnym jedinečným milníkom v súdobom umení. Podobne ako Mahlerove hypertrofické symfonické monumenty a fragilné piesňové útvary. Skladateľ so zmyslom pre humor sa doslova vyžíval v ostrých, tvrdých kontrastoch, ktoré prichádzali nečakane: v jeho hudbe sa bezprostredne strieda tragickosť, pátos s triviálnou veselostou, najhlbší smútok s banálnym pouličným popevkom, historické a súdobé i sedliacke tance s chorálom a prírodnými zvukmi, najintímnejšie lyrické pasáže v duchu »altväterisch« (»staro-otcovsky«) priesačne čistého, osviežujúceho zvuku s dramatickými polyfónne koncipovanými hutnými úsekmi, ktoré narastajú v pôsobivo nebezpečných gradáciách, ale aj s farebnými zvukovými plochami, umne vytvorenými zo spoluznenia emancipovaných súzvukov. V takom prípade ich vnímame, akoby sme sa dívali na abstraktné farebné plátna namiesto figurálnych obrazov.

Kurt Tucholsky napísal o Morgensternovej poézii:

[...] člověk sa pokútne smeje a následne obdivuje hlboký lyrizmus, ktorý sa v poslednom okamihu skrúti smerom k žartovnému – a nakoniec si všimne, že sa naučil filozofickú tézu [...]. Ku koncu človek nevie, čo má viac obdivovať: klaunovstvo alebo hlbokú múdrosť; a zostáva hlboká bolesť, že toto čisté srdce a táto hlava od nás tak skoro odišli.²

Ak by človek v konkrétnom okamihu nenašiel slová, ktorými by opísal zážitok z práve odznennej Mahlerovej hudby, mohol by si Tucholskeho komentár požičať, lebo vystihuje aj zásadný rozmer skladateľovho písania. Summa summarum nateraz konštatujeme: Christian Morgenstern a Gustav Mahler, v rovnakom čase a prostredí, ale nezávisle od seba, obaja vybavení silnou dávkou humoru a pozorne načúvajúcí duchu doby definitívne smerujúcej ku tragickej kataklizme nebyválnych rozmerov, hľadali odvážne, slobodne a konzekventne nové obsahy, formy a výrazové prostriedky v poézii a hudbe. Razantne dvihli oponu utkanú z malo-meštianskej pretvárký a planých nádejí a svet s úžasom, exaktne stelesneným v Munchovom *Výkriku*, uzrel scénu akútnej hrozby blízkeho konca sveta a kultúry, ako ho poznal, a súčasne scénu, kde v dôsledku mohutného vzopätia ohrozeného slobodného ducha sa rodili nové umelecké trendy a platnú paradigmu rozrušujúce vedecké objavy. Sledovať výsledky jedinečnej erupcie ľudského ratia a emócií v troch desaťročiach fascinujúcej epochy *fin de siècle* je stále inšpirujúce.

Vymedzenie pojmu humor v nemeckej hudobno-teoretickej spisbe 19. storočia

Mahler bol po Carlovi Löwem³ prvý, kto označil vokálno-inštrumentálne diela ako humoresky, lebo dovtedy ho skladatelia aplikovali zväčša na klavírne miniatúry. Začal s tým Robert Schumann, keď v roku 1839 počas pobytu vo Viedni skomponoval klavírnu *Humoresku*.⁴ Považuje sa za medzníkové dielo v histórii hudobného humoru v oblasti hudobnej produkcie, nie reflexie.

Je dôležité poznať, čo táto estetická kategória označovala v jednotlivých štádiách svojho vývoja.⁵ Problematiku podrobne komentovala Mirjam Schadendorfová v kontexte skúmania

² TUCHOLSKY, Kurt: *Der Ginganz*, in: Die Weltbühne 15/2 (1919), č. 38 (11. 9.), s. 336, <https://archive.org/details/DieWeltbühne15-21919/page/n346>; <https://www.textlog.de/tucholsky/kritiken-rezensionen/der-ginganz#:~:text=Und%20man%20wei%C3%9F%20zum%20Schlu%C3%9E%2C%20fern%2C%20fern%20alen%20Ludend%C3%B6ffern>.

³ LÖWE, Carl: *5 Humoresken für 4 Männerstimmen*, op. 84

⁴ Schumannova *Humoreska* je stále predmetom skúmania, aktuálne aj z aspektu organizácie hudobného času. Spomeňme aspoň dve výborné štúdie: MESSERSCHMIDT, Katrin: *Zur humoristischen Entgrenzung der Zeit in Robert Schumanns »Humoreske«*, op. 20, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), s. 11-27; NAUMANN, James Andrew: *Structuring the Infinite: Irony and Multivalency in Robert Schumann's Humoreske*, op. 20, magisterská práca, Ohio State University 2012, https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1338400324&disposition=inline.

⁵ Inovatívny prístup k problematike skúmania humoru ako estetickej kategórie: JUNG-KAISER, Ute –

humoru ako formového princípu Mahlerovej hudby.⁶ Predkladáme stručnú rekapituláciu jej zistení.

Špecificky hudobný význam pojmu humor sa v nemeckom prostredí začal vymedzovať v závislosti na literárnych pokusoch o jeho definíciu začiatkom 19. storočia. Pojem humor do spisby podľa anglického vzoru zaviedol Johann Christoph Gottsched, ale veľký priestor mu venoval Jean Paul v pojednaní *Vorschule der Ästhetik*, kde ho v VII. kapitole definuje takto:

»Humor ako obrátené vznešené neníči jednotlivé, ale konečné prostredníctvom kontrastu s ideou. Pre neho neexistuje jednotlivé bláznovstvo a blázni, ale len bláznovstvo ako také a bláznivý svet; nevyzdvihuje jednotlivú hlúposť, ale ponizuje veľkosť – na rozdiel od paródie –, aby vedľa nej postavil malosť, a povyšuje malosť – na rozdiel od irónie, aby vedľa nej postavil veľkosť, a tým oboje zničil, lebo voči nekonečnu je všetko rovnaké a je ničím.⁷ V tomto duchu možno povedať, že nie je len humor sveta, ale aj irónia sveta, ktorá sa spievajúc a hrajúc vznáša nad vodami [...] v ľahkom pohybe, a predsa preniká až k nebu.«⁸

Jean Paul načrtnutú problematiku v ďalšom texte rozvinul, a tak prispel zásadným vkladom do dišpút o konkrétnych formách »básnického humoru«. Dával ho najmä do súvislosti s neočakávaným kontrastom, odklonom od prirodzeného, možno logického priebehu, teda s javmi ukotvenými v skutočnosti, v reálnom, každodennom živote. Vieme, že spravidla sa pod adjektívom »humoristický« sice bežne rozumela komickosť, veselosť, ale v prostredí hudobnej reflexie prevládalo Paulovo nazeranie, takže sa spájalo skôr s niečím neočakávaným, prekvapivým, teda do kontextu nezapadajúcim úkazom. Vlastne sa v tomto duchu použil v prvých recenziách Beethovenových symfónií na pomenovanie extrémov vo výraze, inštrumentácii, tonálnom a formovom koncepte.⁹ Veľmi rýchlo sa však dospelo k poznaniu, že dlhé vymenovávanie rôznych podobných charakteristík možno elegantne nahradiť slovom »humor«. Christian Friedrich Michaelis publikoval v roku 1807 text s názvom *Über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition*, kde takto popisuje kompozičné postupy vystihujúce humor v hudobnej skladbe:

»[...] a bez toho, aby porušil pravidlá harmónie, áno, často pri najfajnovjšom aplikovaní kontrapunktických umení, predvádza jeho [skladateľova] imaginácia svoju zábavnú hru s melódiou a sprievodom tak, až vzbudzuje počudovanie nad tým novým, originálnym a nečakaným.«¹⁰

Do rozsiahleho odborného diskurzu o obsahu kategórie humor v hudbe, ktorý sa viedol na stránkach hudobných periodík v prvých desaťročiach 19. storočia, viacerými textami pochopteľne prispel aj Robert Schumann. Myslíme menovite na analytické komentáre Beethovenových inštrumentálnych kompozícií, ktoré zvykol argumentačne vybaviť aj notovými príkladmi. V dobovom kontexte sa priebežne ustálilo už komentované chápanie humoru v tom zmysle, že sa ním označovali neočakávané odchýlky od priebehu v mikro- a makroštruktúre hudobného diela. Robert Schumann ale túto perspektívu pre seba rozšíril, zaoberal sa problematikou najviac zo všetkých súdobých skladateľov a dospel k záveru, že okrem hĺbkovej kombinatoriky je pre naplnenie poetickej idey rovnako dôležitý humor, azda ponímaný aj v duchu inej Paulovej definície, podľa ktorej je »humor šťastným spojením rojčenia a žartu«.¹¹

DIEDRICH, Stephan (eds.): *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2015, <https://univerlag.uni-goettingen.de/handle/3/isbn-978-3-86395-226-6>.

⁶ SCHADENDORF, Mirjam: *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1995.

⁷ PAUL, Jean: *Vorschule der Ästhetik*, 21813, § 32, <https://www.projekt-gutenberg.org/jeanpaul/vorschul/vors171.html>.

⁸ Tamtiež, s. 32

⁹ O špecifických znakoch Beethovenovho humoru pozri štúdiu JUNG-KAISER, Ute: *Beethovens verschlüsselte Art zu lachen. Zur Wahrnehmungsproblematik rein musikalischen Humors*, in: JUNG-KAISER – DIEDRICH (eds.), *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz* (↵ pozn. 5), s. 153.

¹⁰ MICHAELIS, Christian F.: *Über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 9 (1806/07), č. 46 (12. 8.), s. 725, <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114429/ft/bsb10527957?page=375>. Citované podľa: MICHÁLKOVÁ, Ludmila: *Kreťkosť a monumentálnosť. K vzťahu piesne a symfónie v hudbe 19. storočia. I. Kreťkosť*, Bratislava: Hudobné centrum – VŠMU, 2020, s. 281.

¹¹ MACAUSLAN, John: *Schumann's Music and E. T. A. Hoffmann's Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, s. 65.

Ukazuje sa, že Robert Schumann si pojem humor nerezervoval iba na charakteristiku konkrétneho hudobného priebehu, ale ním vyjadroval aj určitý duchovný postoj alebo vlastnosť. Nadalej spojený pupočnou šnúrou so svojimi idolmi, Jeanom Paulom a E. T. A. Hoffmannom, profiloval Schumann najdôraznejšie zo všetkých pisateľov hudobnoestetickú kategóriu humor a svoje nazeranie prezentoval aj v hudobnej kompozícii.

Gustav Mahler o vzťahu umelca k prírode a štyri umelecké štýly z toho vyplývajúce

Gustav Mahler veľa uvažoval o vzťahu umelca k prírode, istotne inšpirovaný aj Schillerovým známym pojednaním *O naivnom a sentimentálnom básnictve*, kde spisovateľ diferencoval medzi skutočnosťou a ideálom, medzi pocitom a reflexiou a tiež premýšľal o rozmanitých podobách vzťahu medzi básnikom a prírodou. V lete roku 1897 diskutoval Mahler veľmi konkrétne s Natalie Bauerovou-Lechnerovou o štyroch diametrálne odlišných možnostiach, v ktorých tento vzťah môže fungovať, a na ich báze postavil svoju diferenciáciu umeleckých štýlov, ktoré členil na:

- 1) krásno-vznešený, ktorý zodpovedá harmonicko-šťastnému vzťahu umelca k prírode;
- 2) sentimentálny, zodpovedajúci bolestne-trpiacemu;
- 3) tragický, ktorý zodpovedá nepriateľsko-odmietajúcemu vzťahu;
- 4) humoristicko-ironický, ktorý zodpovedá pokusu vyrovnat sa s prírodou alebo svetom pomocou nadhľadu a odstupu;

Figuruje medzi nimi pre prezentovaný diskurz dôležitý humoristicko-ironický štýl. To iste neprekvapí, lebo v Mahlerovej hudbe je práve on všadeprítomný a všemocný. Humor, paródia, satira, groteska predstavujú prostriedky, pomocou ktorých človek môže dospieť k potrebnému premyslenému nadhľadu a odstupu, a tak sa vysporiadať s nástrahami a komplikáciami života bez náhlej tragickej ujmy či devastačných dôsledkov. Za týmto múdrom životným postojom možno tušiť skúseného radcu Jeana Paula, ktorého Mahler obdivoval rovnako ako kedysi Schumann. V Mahlerovej hudobnej poetike však humor zastáva silnejšiu pozíciu ako v Schumannovej, lebo Mahler bol hlboko presvedčený, že dokáže zohrať významnú úlohu vo formotvornom procese samotného umeleckého diela.

Podobne ako mienkotvorní reprezentanti odbornej hudobnej spoločnosti v prvej polovici storočia, považoval aj Gustav Mahler za opravdivého zakladateľa hudobného humoru Ludwiga van Beethovena, argumentujúc hlavne symfóniami C dur a F dur. Tvrdením, že Haydnova a Mozartova hudba disponujú «žartom a veselosťou, ale ešte nie humorom», prezradil, že vidí medzi nimi zásadný rozdiel.¹² Ale nielen to – podľa Schadendorfovej Mahler považoval humor v hudbe za určitý prejav exkluzívnosti v zmysle, že hudba, komponovaná v humoristickom štýle naráža často na nepochopenie hudobnej verejnosti, ktorá humoru v hudbe nerozumie; stretal sa s ním Beethoven a Mahler ho poznal viac než dobre. Priam vizionársky písal o tom svojej snúbenici Alme Schindlerovej v decembri 1901:

»[...] lebo moja IV. [symfónia] Ti bude úplne cudzia. – Ona je znova samý humor – ›naivná‹ etc.; Ty vieš, to, čo na mojej povahe najmenej vieš prijať – a čo každopádne v celej ďalšej budúcnosti iba tých najmenej [ľudí] dokáže pochopiť.«¹³

Humor ako duchovný postoj a kompozičnotvorný prvok

Humor je duchovný postoj, ktorý v Mahlerovej hudbe predstavuje dôležitý kompozičnotvorný prvok a zrkadlí sa v nej takpovediac prvoplánovo prostredníctvom viacerých konkrétnych prostriedkov. Azda najprenikavejšie v podobe zvukov, ktoré majú svoj pôvod v reálnom, okolitom, každodennom svete a sú začlenené do prostredia umeleckej hudby, kde pôsobia vyrušujúco, neprímerane, cudzo. Mahler nezostal len pri prírodných zvukoch, ale nechával veľký priestor aj melódiám z fondu viedenského mestského folklóru, rustikálnemu, pokojnému ländleru, vojenským signálom, pochodom, banálnym popevkom, triviálnym a sentimentálnym témam, ktoré sa bez akéhokoľvek varovania objavajú uprostred vznešeného štýlu. Niekedy dokonca aj ako samostatná hudobná vrstva v polyfónnej mnohorakosti. V prípade takejto kontroverznej polyštýlovosti, teda napríklad vsadení pásma triviálnej hudby do úplne iného štýlového pros-

¹² Alfred Brendel vo svojej skvelej štúdií o komickej hudbe analyzoval práve z tohto pohľadu okrem iných diel aj tretiu časť Haydnovej klavírnej sonáty C dur (Hob. XVI:50) a formuloval päť hlavných znakov komickeho v hudbe: porušovanie zvyčajného, náznak viacvýznamovosti, maskovanie určitých postupov alebo stavov v zmysle, že sú niečím, čím vskutku nie sú, zahmlené urážky a napokon nonsens. Pozri BRENDEL, Alfred: *Das umgekehrte Erhabene I. Gibt es eigentlich lustige Musik?*, in: IDEM: *Sämtliche Essays und Reden*, München: Piper Verlag, 2005, s. 124-151.

¹³ SCHADENDORF, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers* (← pozn. 6), s. 101.

tredia umeleckej hudby, hovoril Jean Paul o humoristickej parafráze, ktorú vedel Gustav Mahler majstrovsky, originálne stvárniť, porušujúc všetky konvencie vysokého umenia. Prosto »humor podľa Mahlera«, ktorému úzkoprsí kritici, alebo presnejšie obmedzení recenzenti s klapkami na intelekt, emóciách a všetkých zmysloch, nevedeli od zhnusenia prísť na meno. Je signifikantné, že na začiatku storočia posudzovateľom Beethovenových nezvyčajností, prekvapení, odchýlok v hudobnom procese stačil termín humor; tým Mahlerovým už nič nehovoril a potrebovali znova celé zoznamy podprahových invektív, aby dali na známosť, že nič nechápu. Mahler to vedel. Vedel aj to, že jeho čas príde.

Mahlerove Humoresky

Gustav Mahler sa od roku 1892 takmer celé desaťročie literárne i kompozične konfrontoval so zbierkou starých nemeckých piesní *Des Knaben Wunderhorn* (*Chlapcov zázračný roh*), ktorú jej editori Achim von Arnim a Clemens Brentano koncipovali ako zámerné oživenie ľudovej prírodnej poézie. Mahlera texty vlastne oslovili už v ranom detstve a v priebehu rokov si k zbierke vytvoril veľmi osobný, vrúcny vzťah. Jej význam a nezastupiteľnú funkciu v nemeckej societe zdôraznil v recenzii publikovanej v periodiku *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* v roku 1806 samotný Johann Wolfgang Goethe, keď zdôraznil, že:

»táto knižička by mala byť v každom dome, kde bývajú svieži ľudia: na okne, pod zrkadlom alebo tam, kde si odkladajú spevníky a kuchárske knihy, aby ju kedykoľvek mohli rýchlo nájsť [...]. Najlepšie by však bolo, keby ležala na klavíri milovníka alebo majstra hudobného umenia, ktorý by k tam obsiahnutým textom mohol pridať buď melódie už známe, dochované, alebo textu prispôbené vhodné nápevy, alebo, ak by Boh chcel, vytvoriť nové významnejšie melódie.«¹⁴

Mahler ďaleko prekonal Goetheho predstavy, vytvoril významné, komplexné, moderné umelecké piesne. Poznajúc nosné tézy na začiatku 19. storočia v prostredí berlínskej hudobnej scény plne rešpektujúcej Goetheho piesňovú estetiku, v zmysle ktorej je básnický text prvoradý a nedotknuteľný, zatiaľ čo hudobná zložka figuruje v úlohe sprievodu s jedinou ambíciou umocniť posolstvo básnickej predlohy, možno predpokladať, že by Goetheho Mahlerove piesne – kulantne povedané – zaskočili.

Nesporne moderný bol Mahler tiež v radikálnej konfrontácii s panujúcim idealizovaním ľudového fenoménu. Príznačné pre literárnych romantikov bolo totiž velebiť každý ľudový prejav, pristupovať k nemu takmer s posvätnou úctou, ale Mahler chcel túto konvenciu zásadným spôsobom spochybníť a nasvietiť celú problematiku z iných uhlov pohľadu. Všímať si banálne, každodenné, škaredé stránky života i ľudskej povahy a integrovať ich do svojich diel rovnako ako hlúposť, pomínutelnosť, utrpenie, brutalitu, bolesť, žiaľ. Nazerať na ne cez prizmu humoru, paródie, ironie či satiry. V súvislosti s básňami *Wunderhorna* tento prístup nebol vôbec odťažité. Skôr naopak, Mahlera určite priťahovali rozmanité bizarnosti, originálne postavy, ocitajúce sa v prazvláštnych situáciách. Fascinovalo ho, že za často nevinnou fasádou ľudovosti sa ukrýval záhadný humor, ktorý s nadšením odhaľoval a hudobne stvárňoval. Ale jeho umeleckému naturelu predovšetkým konvenovala prítomnosť hlbokých, zdanlivo nezlučiteľných protikladov. V roku 1905 s nadšením písal Ludwigovi Karpathovi:

»Aké šibalstvo spojené s najhlbším mysticizmom je za tým! Všetko je postavené na hlavu, kauzalita vôbec neplatí! [...] táto poézia sa líši od každého iného druhu literárnej poézie a skôr než umenie ju možno nazvať prírodou a životom, ktoré sú skutočnými prameňmi každej poézie.«¹⁵

Skladateľ pracoval s literárnymi útvarmi zbierky veľmi slobodne, pretváral ich podľa svojich kompozičných predstáv. Podľa neho »to neboli dokonalé básne, ale skalné bloky, z ktorých každý môže formulovať to svoje«.¹⁶ Priebežne vznikali piesne pre hlas a klavír alebo orchester,

¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, herausgegeben von Achim von Arnim und Clemens Brentano*, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 3 (1806), č. 18 (21. 1.), sl. 137-144; č. 19 (22. 1.), sl. 145-148, január 1806, https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_wunderhorn_1806.

¹⁵ TUMAT, Antje: »In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons«, *Die Dichtung der Heidelberger Romantik in der Musik*, in: STRACK, Friedrich (ed.): *200 Jahre Heidelberger Romantik*, Heidelberg: Springer Verlag, 2008, s. 161-182.

¹⁶ O práci so zhudobňovanými textami viedla v roku 1905 Ida Dehmelová dlhé rozhovory s Mahlerom a zapisovala si jeho vyjadrenie do denníka. Citované podľa: MICHÁLKOVÁ, *Kreťkosť a monumentálnosť* (< pozn. 10), s. 276.

ktoré formovo rozmanito stvárňoval a rôzne pomenovával. V apríli 1892 dokončil prvých päť piesní zo štrnástich, ktoré tvoria zbierku *Des Knaben Wunderhorn* a nazval ich *Humoresken* (*Humoresky*).¹⁷ Mahler komentoval zvolený názov hneď po ich dokončení, oznamujúc svojej sestre, že sú:

»ešte zvláštnejšie ... ako moje predchádzajúce – celkom a výlučne je to humor v najvyššom zmysle (vec, pre ktorú je stvorená len tá najzvyčajnejšia časť ľudstva)«. ¹⁸

Je zjavné, že keď skladateľ hovoril o »zvláštnosti, svojráznosti« piesní, myslel v danom kontexte práve na osobitosť, zvláštnosť humoru v nich obsiahnutého a ním spracovaného, ktorý nezodpovedal bežne zaužívaným predstavám o obsahu tohto slova. Na túto skutočnosť poukázal aj Beat A. Föllmi¹⁹ vo svojej pozoruhodnej, originálnej štúdiu o *Humoreskách*, v ktorej ich skúma na základe Freudovej psychoanalytickej a estetickej kategórie »das Unheimliche« (niečo neznáme, cudzie, v dôsledku toho hrôzu vzbudzujúce, na rozdiel od kategórie »das Heimliche« – dôverne blízke a známe) a po dôslednej analýze uvedených pojmov dospel k názoru, že charakter Mahlerových humoresiek precíznejšie vystihuje termín »das Unheimliche« ako adjektívum »humoristické«.

Der heilige Antonius von Padua predigt den Fischen

Gustav Mahler zvykol v komentároch svojich skladieb rozlišovať rôzne typy humoru, napríklad »sladkokyslý«, »naivný« »príšerný a panický« alebo »huncútsky«. Všetky sa nájdu ako charakteristické znaky v piesňach *Wunderhorna*. Keď český skladateľ a spisovateľ Josef Bohuslav Foerster navštívil v roku 1893 Gustava Mahlera v jeho byte v Hamburgu, zaujali ho tri obrazy, ktoré viseli v skladateľovej pracovni. Okrem reprodukcie Dürerovej *Malinconia*²⁰ a obrazu s názvom *Concerto* od Giorgioneho/Tiziana to bola fotografia kresby *Der heilige Antonius von Padua predigt den Fischen*.²¹ V rovnomennej humoreske zhudobnil Mahler známy príbeh o svätom Antoniovi z Padovy, ktorý kázal rybám, na rozdiel od svojho súčasníka, svätého Františka z Assisi, ktorý to skúšal s lesným vtáctvom. Antonius mal však iný dôvod: absenciu veriach v kostole. Hovorí sa, že ho kresťanské spoločenstvo, kam prišiel ako nový, prosto nechcelo počúvať. Zišiel dolu k rieke a skúsil sprostredkovať biblické posolstvo rybám. Groteskná situácia, ale Mahler cez ňu nazrel ironicko-satirickým pohľadom vlastne na pokolenie ľudské. Lebo nielenže by sme sa v niektorých nelichotivých vlastnostiach rýb, ktoré postupne prichádzali vypočuť si svätca, sami mohli nájsť, ale samotná pointa je nanajvýš trefná a výstižná:

»Kázeň sa páčila, ale všetci zostali rovnakí ako predtým.«

Básnickú predlohu v šiestich strofách stvárnil skladateľ v originálnej forme, ktorú Floros primerane, i keď netradične nazval ako »prekomponovaná strofická pieseň s Triom«. ²² Znamená to, že v prvej strofe exponovaný motivický materiál v rôzne upravenej, variovej podobe využíval v ďalších, s výnimkou štvrtej, ktorá priniesla novú hudbu. Hudobný proces plynie nepretržite v šestnástinovom ostínate, na báze ktorého Mahler vo vonkajších hlasoch exponuje sledy tvrdo pôsobiacich intervalov, prevažne veľkých septím, paralelných tercií a trojzvukov;

¹⁷ Boli to piesne: *Der Schildwache Nachtlied*, *Verlorene Müß'I*, *Trost im Unglück*, *Das himmlische Leben*, *Wer hat das Liedel erdacht?* Dnes platné poradie piesní nezodpovedá ani kompozičnému procesu ani dramaturgii koncertných uvedení, ale skladateľ ho schválil pri publikovaní zbierky.

¹⁸ Citované slová napísal Mahler v liste svojej sestre Justíne po 26. apríli 1892. Citované podľa: FÖLLMI, Beat A: *Unheimlich bewegt Ein 'unheimlicher' Diskurs in Gustav Mahlers Humoresken aus 'Des Knaben Wunderhorn'*, in: Muzikološki zbornik 45/2 (2009), s. 82, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI-doc:UYOC6HR9>.

¹⁹ Tamtiež, s. 77-88.

²⁰ Výber obrazov v Mahlerovej pracovni určite nebol náhodný. Ale predsa pozoruhodné je pripomenúť aj ďalšie kontexty. Friedhelm BRUSNIAK sa v štúdiu s názvom *Pater Valentin Rathgebers »musikalischer Humor«*, in: JUNG-KAISER – DIETRICH (eds.), *Musikalischer Humor als ästhetische Distanz* (< pozn. 5), s. 99-112, zaoberá zbierkou skladieb s názvom *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect* od benediktínskeho pátra Johanna Valentina Rathbergera, ktorá vyšla anonymne tlačou v Augsburgu v rokoch 1733 a 1737. Autor štúdie upozorňuje, že zbierka sa medzi odborníkmi diskutuje v súvislosti s »humorom« a on sám ju nazerá a rieši z perspektívy málo pertraktovanej témy »melanchólia a humor«. Brusniak upozorňuje, že v samotnom názve zbierky je odkaz, že skladby prispievajú k »zlepšeniu nálady«, môžu mať teda terapeutickú silu v zmysle liečby melanchólie humorom.

²¹ FLOROS, Constantin: *Gustav Mahler: Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*, Zürich: Arche, 1998, s. 113.

²² Tamtiež, s. 242.

melodické línie sú pritom hojne ozdobované. Humoristický štýl je zjavný vo využívaní princípu zavádzania prekvapivých prvkov. K nim možno počítať aj tri zábavné pásma sólových klarinetov, o ktorých Mahler povedal, že sú akoby »rečou potácajúcich sa rýb«, čo je celkom kompatibilné s vlniacim sa charakterom diastematiky. Záver piesne patrí chromaticky klesajúcej línii, ktorá znalcom môže pripomenúť veľmi podobné ukončenie – a spoločným znakom je tiež počas celej piesne pulzujúce šestnásťstinové ostináto – Schumannovej piesne *Das ist ein Flöten und Geigen z Dichterliebe*.

Das himmlische Leben

V analýze humoresky *Das himmlische Leben* sa Schadendorfová osobitne zaoberala formovým konceptom viacerých humoresiek a podobne ako Floros konštatovala, že Mahler spájal strofickú a prekomponovanú pieseň. To znamená, že znova vytvoril nové riešenia syntézou dvoch osvedčených antagonizmov: Goetheho piesňový ideál v podobe strofickosti s princípom prekomponovanosti, ktorý sa stal určujúcim v ďalších vývojových etapách. Vieme, že Mahler preferoval prekomponovanú formu, lebo bol presvedčený, že »sa treba predovšetkým vyvarovať opakovaniu, pretože každé opakovanie je lož«. Keďže sa mu v strofickej forme naozaj nedá vyhnúť, Mahler tento fakt vyvážil tak, že pretváral neustále všetko ostatné. A Schadendorfová našla pre tento princíp vhodné pomenovanie, keď hovorila o »kontinuitne sa meniacom opakovaní«.²³

Mahler zhudobnil text, ktorý sprostredkováva naivnú, prostú, detsky čistú predstavu života v nebi, kde nedolieha pozemský chaos, kde sa prítomní správajú podľa vzoru anjelov, spievajú, tancujú, poskakujú. Ale v niektorých aktivitách, ako napríklad zabítiu baránka pred konzumáciou, pestovaní zeleniny a ovocia či pití vína v dobrých nebeských pivniciach, sa celkom podobali svetským zvykom. Komplementárne k textu skladateľ používal nielen zaužívané nástroje symfonického orchestra, ale aj napríklad dovtedy tabuizované, ako zvonkohry, a tiež integroval zvuky charakterizujúce dané prostredie. Viacerí historici, napríklad už Quido Adler v roku 1916, poukázali tiež na špecifické techniky či archaizujúce spôsoby písania, ku ktorým Mahler siahol, aby vyvolal asociácie s cirkevným, náboženským milieu. Myslíme napríklad na organálne vedené paralelné trojzvuky alebo v niektorých úsekoch častejšie sa vyskytujúce kvintové sledy, evokujúce prostotu ľudovej hudby.

Humor podľa Mahlera nielen v hudbe

»Mahler často hovoril, že bez odmorenia života prostredníctvom humoru by nedokázal odolávať tragike ľudskej existencie.«

Bruno Walter²⁴

Ide o jeden z početných zverejnených výrokov Mahlerových spolupracovníkov, priateľov a blízkych, z ktorých sa dozvedáme o významnom zástoji humoru aj v každodennom živote skladateľa, ktorý fungoval údajne nielen ako katalyzátor v ťaživých životných situáciách, ale skladateľ neraz prepukol aj do uvoľneného, veselého, niekedy i nákazlivého úprimného smiechu. Podľa Alfreda Rollera sa Mahler »smial rád a srdečne ako dieťa, takže mu z očí tiekli slzy«, a zasa podľa Richarda Spechta bolo »veľmi radostné dívať sa na Mahlera, keď sa smial: ba bolo to dokonca ešte viac, odhalovalo to naivného, dobrotivého, srdečnosťou naplneného človeka«. Podľa Maurica Baumfelda disponoval Mahler »silným humorom, ktorý dokázal prejsť všetkými možnými stupňami, od najostrejšieho výsmechu po detinskosť«. Podľa Bruna Waltera sa zasa vyžíval v čítaní humoristickej literatúry, obľuboval trefné a výstižné poznámky v adekvátnom kontexte, tiež slovné hračky, ale veľmi nerád počúval rozprávanie vtipov a mimoriadne pritom neznášal hrubé slová.²⁵

Humor Mahlera inšpiroval, zachraňoval i ochraňoval, potešoval, povzbudzoval. Nás môže pre svoju aktuálnosť inšpirovať skladateľov odkaz aj v tejto rovine. Pomôže nám pochopiť, že prostredníctvom humoru získame odstup a nadhľad, že z neho môžeme čerpať morálnu silu, odvahu na ceste hľadania a nachádzania pravdy v umení i živote a v neposlednom rade zakúsiť i tak potrebnú útechu a radosť.

²³ SCHADENDORF, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers* (◀ pozn. 6), s. 155.

²⁴ FLOROS, *Gustav Mahler: Visionär und Despot* (◀ pozn. 21), s. 237.

²⁵ Tamtiež, s. 237-238; UNTERREINER, Thomas: »die Natur als Ganzes ... zum Tönen und Klängen erweckt«: *Gustav Mahler und die Natur*, magisterská práca, Klagenfurt: Alpen-Adria Universität, 2015, s. 39-40, <https://netlibrary.aau.at/obvuklhs/download/pdf/2411641?originalFilename=true>.

Namiesto epilógu dve skvelé napomenutia

Prvé: Štipku chápaného a láskavého humoru možno odhaliť aj za napomenutím formulovaným v *Prísloviach*, v 6. kapitole a 6. verši: »Chod' k mravcovi, leňoch, pozoruj jeho cesty, aby si zmúdrel«, ktoré bolo mottom nášho tohtoročného seminára. Berme túto výstrahu proti lenivosti s humorom i vážne, buďme usilovní v štúdiu, práci, vzdelávajme sa, získavajme skúsenosti, aby sme zmúdreli. Robme to aj v prostredí, ktoré sa niekedy ukazuje ako demotivujúce, rovnako aj v spoločenskom priestore, kde vzdelanie a múdrosť prestali byť hodnotami.

Druhé: V kontexte s témou tohto príspevku a tiež usilovným mravcom z *Prísloví* sa celkom automaticky v mojej pamäti vynoril múdry mravec z ikonickej piesne *Ezop a brabenec* (text: Voskovec a Werich, hudba: Ježek). Ak niekto nepozná tento excelentný text, odporúčam, aby si ho prečítal celý. Pripomeniem stručne dejovú zápletku: mravec sa na tráve v lese hlasno smeje aj v nanajvýš nepriaznivej situácii a ako príklad ešte uvádza červíka, ktorý si nemôže dovoliť plakať preto, že jej potravou vtákov. Ten podstatný odkaz múdreho mravca nazerajúceho na svet cez prizmu humoru, poučenie i napomenutie konkrétne pre každého z nás znie takto:

»Ty, ač nejsi brabenec,
se taky rád hlasitě chechtej, chechtej
a na svou bídu si nezareptej.«