

Poznámky k Blechovu Mahlerovi

K 8. symfonii:

To, jak pestrá byla Mahlerova představa o víře a jak svébytné bylo jeho vidění křesťanství, dokládá *Osmá symfonie*. Když se ho jednou přátelé ptali, proč nenapsal žádnou mši, světil se, že by nebyl schopen zhudebnit „povinné“ Credo.⁹⁴ A obvykle poukazoval na to, že *Osmá symfonie* je koneckonců takovou

92 HASSE, J.: *Fundsachen der Sinne. Eine phänomenologische Revision alltäglichen Lebens.* Freiburg i Br.: Verlag Karl Alber 2005, s. 62.

93 HÖLDERLIN, F.: *Světlo lásky*, s. 43.

94 LEBRECHT, N.: *Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen*, s. 164.

251 |

zvláštní mši.⁹⁵ Začíná prudkým vpádem sboru, který zpívá gregoriánský hymnus z 9. století – *Veni, creator spiritus*. Je to text, který byl často zhudebňován (například Palestrinou nebo Berliozem) a který do němčiny přeložil Goethe.⁹⁶ A potom právě závěrečné scény z Goethova druhého dílu *Fausta* – *Chorus mysticus* – symfonii uzavírají.

Zaslechneme sbor, jak zpívá:

*Příměrem pouhým je
pozemské dění,
co pomíjivé – zde
v skutek se mění,
co popsat není lze,
jsouc nem tu již,
za věčným ženstvím jsme
neseni výš.*

Působí to dosti podivně: křesťanský chvalozpěv, jehož přísliby přebíje poměrně sekulární vize spásy v bezpečí ženského principu, který nesoudí, nezjednává spravedlnost, jen utěšuje.⁹⁷

95 Mahler si nakonec svou *Osmou symfonii* považoval nejvíce. Je to vlastně něco jako oratorium, mše a symfonie v jednom. Byla to také jediná skladba, s níž za svého života po jejím provedení v Mnichově zažil bouřlivé ovace. Velmi kritický je naopak k *Osmé symfonii* německý hudební teoretik H. H. Eggebrecht. Považuje toto dílo za „grandiózní co do dimenzí a uvnitř prázdné, hluchý jásot vyprázdněného kulturního nadšení...“ (EGGEBRECHT, H. H.: *Hudba a krásno*. Přel. J. Gabrielová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 169–170). Vyčítá navíc Mahlerovi, že *Osmou* komponoval cíleně tak, aby měla úspěch.

96 Jak připomíná S. Johnson, Mahler mohl hymnus *Veni, creator spiritus* slyšet u svého křtu – obvykle se v té době při takových příležitostech zpíval (JOHNSON, S.: *The Eighth. Mahler and the World in 1910*. Chicago: The University of Chicago Press 2020, s. 37).

97 Thomas Mann slyší podobné pozvednutí k věčnému žensství na samém konci Wagnerova *Soumraku bohů*. Je-li tomu tak, pak by se zde mohl Mahler jako vytrvalý interpret Wagnerových oper inspirovat. *Chorus mysticus* stojí rovněž na konci Lisztovy *Faustovské symfonie* z roku 1857, často se ale vypouštěl.

Mahler to vzápětí parafrázuje vlastními slovy v dopisu Almě: „Všechno je pouhým *příměrem* věcí, jejichž utváření může být jen *pomíjivým* výrazem toho, co se zde žádá. Pomíjivé se ovšem dá popsat; avšak to, co cítíme, tušíme, ale čeho nikdy *nedosáhneme* (tedy co se zde může stát *realitou*), právě ono nikdy nepomíjející, co je za všemi zjevy, *popsat nelze*. To, co nás mystickou mocí nese výš, co každé stvoření, snad dokonce i kameny, s naprostou jistotou cítí jako centrum svého bytí, to, co zde Goethe – *opět příměrem* – nazývá *věčným ženstvím*, totiž ono *spočinutí, cíl* – na rozdíl od věčného toužení, usilování, spění za tímto cílem, tedy onoho věčného mužství.“ A o něco dále v témže dopise: „*Věčné žensství* nás *povznese* výš. – Jsme zde. – Spočinuli jsme. – Máme, po čem jsme na zemi mohli jen toužit a usilovat. Kristus to nazývá „věčnou blažeností“ a já musel jako prostředku svého vyjádření použít této krásné a výstižné mytologické představy – nejadekvátnější, jakou tato epocha lidstva má.“⁹⁸

Ostatně to, jak se v Mahlerových očích mohl docela dobře středověký křesťanský hymnus snoubit s Goethovou skoro pohanskou oslavou žensství, může doložit jeden zajímavý detail. V jedné části *Veni, creator spiritus* můžeme zaslechnout verš: *Accende lumen sensibus / Infunde amorem cordibus*, což by se dalo přeložit jako *Povstaň světlo smyslů / vlij lásku do našich srdcí*. Navzdory až přísně šířené představě o čisté, duchovní lásce boží, kterou ranému křesťanství ještě navíc podsouvala tehdy převládající filosofie platonismu, máme zde odkaz na smyslnost, tělesnost, na lásku jako přírodní fenomén, na přirozenou součást života. To muselo být Mahlerovi sympa-

98 MAHLER, G.: *Dopisy*, s. 334. Jistou inspiraci lze ale vidět také v Mahlerově četbě Platóna. Už jsme výše připomněli, že v jeho filosofii viděl zásadní roli Eróta: „všechna láska je plozením, tvořením“ (MAHLER, G.: *Dopisy*, s. 356). Myšlenka „věčného žensství“, dokonce právě v Goethově výkladu, byla vskutku všestranně oživena v Mahlerově době. Sloužila jako útěcha – možná spíše mužům než ženám – v rozkolísané době, kdy se dopředu dralo také nespoutané žensství s emancipačními požadavky (srv. k tomu UNSELD, M.: „*Man töte dieses Weib!*“: *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, s. 229 a násl.

| 252

tické, vyhovovalo to jeho představám o běhu světa a o útěše ze všech běd. Jeho neortodoxní pojetí křesťanské víry zde našlo svou oporu a účinné propojení s rolí žensství v Goethově vizi.

253 |

A tady to máme naprosto natvrdo a jasně řečeno (s. 327):

Mahlerovo pojetí člověka vlastně také přispívá k pocho-
pení, proč se vůbec jeho hudba často záměrně pohybuje
mezi prostoduchostí a sofistikováním, srdečností a ironií,
pochmurností a komičností, vznešeností a banalitou, sen-
timentálností a brutalitou, strnulostí i divokostí, opravdo-
vostí a sarkasmem, posvátností a profánností, kolektivitou
a osamocенostí, epičností a lyričností, rustikálností a nála-
dou města, mýtem a moderností, proč má povahu grotesky
i náladu ráje.³²⁷ To vše jsou totiž prostředky, jak mírnit příliš
nabubřelé představy novověkého člověka o sobě samém. Ma-
lost člověka přitom ale nemá budit posměch. Upozorňování
na ni má sloužit jako varování před přílišnou namyšleností,
odkazuje lidskou existenci do patřičných mezí, ukazuje její
přiměřenost. Nepropadá zároveň panice z faktu, že se hroutí
staré jistoty. Karol Berger pro svou monografii o Mahlerově
symfonickém světě zvolil trefný podtitul: hudba pro dobu
nejistoty...

Takže rozervanost, protichůdnost, nejistota a tékání. Vlastně to je do značné míry chaos, zpola neuvědo-
movaná směsice hudebních postupů a skladebných fragmentů, pro niž si sám skladatel spíše až doda-
tečně hledal logické ospravedlnění, a navíc je časem ještě měnil.

To jen potvrzuje můj dojem, který jsem si o Mahlerovi učinil s pomocí této Blechovy dvojknihy: sklada-
tel umí, částečně jsou jeho díla zkomponována podle pravidel, zvyklostí, dobové módy. Ale současně je
pan skladatel taky rozpolcená nervní bytost, neukázněný génius, nedůsledný, proti své vůli příliš emocio-
nální, takže jeho kompozice jsou často plné nahodilostí, svévole, podvědomých tušení, zkrátka umělec-
kým dílem vlastně moc nejsou, nebo ne prvoplánově.

To, že tuto chaotickou koláž následně někdy někdo vnímá jako dílo, dokonce pozoruhodné umělecké
dílo, je možné jen díky tomu, že tak jsme se naučili vnímat umění moderní doby – že musíme jako diváci,
posluchači, čtenáři, recipienti udělat kus práce sami, abychom z výtvoru získali artefakt, a z artefaktu ar-
cidílo.

Blecha předvádí to, co se dělá už dlouho s různými díly – chodí kolem, obhlíží ze všech stran, přemýšlí,
dumá, znalecky ochutnává, co by to mohlo být, jak všelijak by se to dalo pochopit, a hlavně co všechno je
tam skryto a nenaskýtá se povrchnímu vnímateli, je-li to vůbec dobré či nic atd.

Paradoxně mi tak víc daly Blechovy výklady než to, co jsem se o skutečném Mahlerovi a jeho tvorbě
věcně dozvěděl. Tam jsem naopak získal kritický odstup, zklamané prozření, střízlivé ochladnutí.

Myslím, že z Mahlera jsem vyléčen. Už se k němu nebudu tak naivně hlásit. Ztratil jsem sympatie.

Samozřejmě že tak je to třeba i s Goethovým Faustem. Goethe ho tak dlouho psal a odkládal, znovu psal
a znovu upravoval, až mu z toho vyšlo něco zcela jiného, než co bylo na začátku, než co původně zamýšlel.
A co vůbec vlastně zamýšlel?

Takovým příkladem je pochopitelně i Nietzsche a jeho „spisy“. A Heideggerovo Bytí a čas.

Mimochodem – I Blechovy výklady Nietzscheho knih jsou didakticky velmi užitečné. (Kap. 6.4)

Blecha vlastně Mahlera interpretuje metafyzicky (v tom smyslu, jak sám metafyziku chápe) – jako dílo,
které je hotové, které bylo promyšleně do posledního detailu zkomponováno s jasným záměrem, jako
dílo, které je odrazem, obrazem, otiskem, možná třeba ne úplně dokonalým, ale prostě zpřítomněním
ideje, ideálu, existujícího předem, od věků, absolutně. Jako dílo, které muselo a musí vypadat přesně tak,
jak je. Proto ho vlastně ustavičně musí obhajovat, každý dílek vidět jako součástku soukolí nějakého kom-
plexního dobře skloubeného stroje. Je to jako apologie víry, jako snaha apologetů uchránit texty Bible,
věroučné formule, liturgické zpěvy před oponenty, rouhači, nebo před prostou realitou života, která si
pádí zrovna kolem někam úplně jinam... Nebo možná ani jen apologie, je to přímo hagiografie.

Blecha prostě chce říct, že Mahler lépe než Nietzsche vyjádřil to, co Nietzsche chtěl, ale neřekl nebo
neuměl.

Mahler to tušil už padesát let před Heideggerem, co ten v obdobné situaci ve své době slovy vyjádřil.

Čtu tady, že Mahler neměl rád programní komentáře ke své hudbě, nerad označoval svá díla názvy. Měl odpor k tomu, aby byl posluchačům předem vnucován nějaký výklad toho, co mají slyšet. Chtěl, aby to byl poslech hudby samotné, co posluchači přiblíží „obsah sdělení“, jež autor do díla vtiskl.

No, jenomže jak současně víme, Mahler si hodně zakládal na různých slovních pokynech v partiturách, jak se co má hrát, občas měnil názvy vět nebo částí. A hlavně o svých dílech zpětně pořád přemýšlel a mluvil. Psal to v dopisech, vysvětloval to svým blízkým v soukromých rozhovorech – a ti to pak zveřejnili. Právě o tyto komentáře a bezděčné poznámky se pak opírají znalci jeho díla, když je vykládají. Takže to není tak docela pravda, že skladatel má muzicírovat, malíř malovat – a nemají mluvit, protože kdyby se to dalo vyjádřit slovy, tak by byly jejich skladby a obrazy nadbytečné. Přesto to ale hudebníci a výtvarníci rádi dělají – a jsou často docela mimo, jak jim pak snadno dokážou teoretici logicky ukázat. Umělec nemůže docela *rozumět* své tvorbě, svým dílům. To by pak byl filosofem nebo vědcem.

Mimochodem – to, jak znalci jeho hudbu popisují a chválí, je v rozporu s tím, že on sám si zřejmě zdaleka nebyl tak jist sám sebou, i když o svých dílech vždy hodně přemýšlel a komentoval je, jako by byla kdovíjak promyšlená a pečlivě sestavená. A pak současně ve svých partiturách průběžně dělá úpravy, mění pokyny hudebníkům při předvádění těchto děl, často na poslední chvíli, dává různé dodatečné názvy jednotlivým partiím atd.

Zajímavé pasáže o národu, nacionalismu a nacismu v souvislosti s jazykem, řečí, nářečím – s. 432–433.

Velmi pozoruhodné jsou Blechovy výklady Adorna. Adorno, jak známo, byl muzikolog, zabýval se sociologií hudby. Blecha nám ho ale pěkně demaskuje jako pomýleného levičáka, který nakonec ani té hudbě zase tak moc nerozumí. Adorno dokonce skládal hudbu, ale jak mu doložili už jeho současníci, kolegové muzikanti, i teoretici a kritici – za moc to nestálo, dokonce ani kdyby to bylo zkomponováno před padesáti lety, nebylo by to nic valného. Adorno se pasoval i na odborníka na Mahlera. Zajímavé je, že se k tomu vyjadřoval i v 60. letech, kdy se jaksi připravovalo nové „čtení“, nová recepce Mahlerovy hudby. Ale i v tom byl dost mimo, jak mu potom snadno dokazovali znalci a experti na Mahlera. To je moc užitečné, když nám tady Blecha pomáhá strhnout škrabošku z nějakých velikánů filosofie či sociálních věd. Člověk si nemusí dělat výčitky svědomí, že to ne dobře četl, studoval, vzal na vědomí... Je dobré, když si můžu další věc odfajfnout jako vyřízenou – ani k tomuhle už nestojí za to se vracet. Muzejní artikl. Můžeme smele přeskočit...

Člověka potěší, když slyší o cizím neštěstí:

Studenti Adornovu váhavost snášeli dost těžce a ještě více ho provokovali. Vyvrcholením bylo, když jeho žáci obsadili kanceláře v budově, kde sídlil frankfurtský institut, a odmítali Adorna vpustit dovnitř. To jistě Adorna velmi ponížilo: musel pak na studenty sám povolat policii, tedy represivní aparát toho státního zřízení, který celý život tak tvrdě kritizoval. Na letácích a různých vývěškách pak mohl číst: „Adorno jako instituce je mrtev“. Byl od té doby považován za zrádce a „udavače“ a v dubnu roku 1969, když zahajoval sérii přednášek k dialektice, ho studenti nenechali ani začít přednášet. Když chtěl chvilku počkat, až se posluchárna uklidní, přiběhla za ním skupinka rozpustilých studentek s odhalenými řadry. Došlo i k fyzické potyčce, načež Adorno musel utéci a přednáškový kurz zrušit.³³⁷

Adorno všechna tahle příkoří těžce snášel, uzavřel se do ústraní a rozesílal na všechny strany zahořklé komentáře

a sebeobhajující poznámky. Během léta 1969 podlehl srdečnímu infarktu.

335 JEFFRIES, S.: *Grandhotel nad propastí. Životy myslitelů Frankfurtské školy*. Přel. P. Fantys. Host: Brno 2022, s. 11.

336 LUKÁCS, G.: *Metafyzika tragédie*. Přel. E. Hartlová. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 22.

337 JEFFRIES, S.: *Grandhotel nad propastí. Životy myslitelů Frankfurtské školy*, s. 352.

V jedné pasáži jsem našel formulaci, která podle mě velmi přesně vystihuje to, kolem čeho Blecha po celou tu dobu krouží, ale sám by to asi takhle natvrdo neřekl:

Co nabízí Mahler ve své podstatě? Zvláštní poetiku, smutek, rezignovanou pokoru, významovou neukončenost, otevřenost, neschopnost „v pořádku“ dokončit frázi, neustálé návraty k počátkům, kde je ještě naděje, a nakonec i židovství, jež je všeplatné.

Napsal to nějaký český muzikolog v roce 1970. Právě to je důležité – tedy v době, kdy Mahler ještě nebyl úplně v módě. Nebylo třeba brát ohledy na kult, na komunitu ctitelů.

A ještě jinak, zase někdo jiný: Mahlerova odvážnost je vždy odvážností ohnivého ducha, nikdy to není odvážnost experimentujícího intelektu, i je, myslím, přístupná každému citícímu srdci.

Blecha dodává: Mahlerovo novátorství opravdu nikdy nesklouzlo k intelektuálním hrátkám, k prázdné manipulaci s hudební materiálem. Je prodchnuto sdělením, jež zůstává i v krajnostech srozumitelným, protože je spjato s citem, s prožíváním, nikoli s chladnou kalkulací.

V dlouhé závěrečné části Blecha opakovaně, a pokaždé trošku jinak, lépe a přesněji, vysvětluje rozdíl mezi tonální a atonální hudbou. To bylo opravdu důkladné a výživné. Myslím, že jsem to pochopil. Stejně jako dodekafonii. Ale taky jsem pochopil, že atonální a dodekafonickou hudbu nemůžu poslouchat, protože je určena k docela jinému způsobu poslechu, k jinému dešifrování, užívání. Asi jsem zaostalý, konzervativní, romantický... Ono to ale podobně platí i u jiných žánrů, třeba v jazzu. Ty výboje avantgard si člověk musí vyslechnout, projít si tím, pochopit, oč v tomto boji, zápasu jde, ale setrvat se u toho nedá.

Měl bych konečně taky zkusit vystihnout své dojmy a pocity z Osmé symfonie v Trojhalí. V té době už jsem stihl dočíst Blechovu obří dvojnihu. Takže už mi bylo jasných hodně věcí, které jsem dřív nevěděl, nechápal, tušil zcela špatně atd. Přesto jsem ale byl natěšený, protože jsem předem věděl, že přece jen takový spektakl je jednou za život. Ale nebudu se snažit o nějaké analyticko-kritické posouzení. Opravdu jen pár zcela nesouvislých, možná ani s ničím nesouvisejících střípků.

Předně: začalo to vlastně až o hodinu později, protože hodinu trvalo, než se podařilo popsat vše, co bylo nutné učinit, vykonat během osmi let příprav. Museli být představeni všichni účinkující. Muselo se poděkovat všem opravdu zasloužilým organizátorům. A pochopitelně taky donátorům a sponzorům. To myslím bez ironie, protože fakt to muselo stát spoustu peněz. A zasluhuje uznání, že i ti chlápci z velkých byznysů, průmyslníci, podnikatelé, nějakým sensoriem vycítili, že tímto šlechetným skutkem si to vylepší na nebesích, tedy u těch antických Múz.

Během toho, co moderátorka – a byla to vlastně jedna z muzikantek, violoncellistka – všechno sdělovala (a docela dobře, ne jako profesionálka, ale autenticky), pomalu a důstojně nastupovali hráči a zpěváci. 600 lidí. Už tohle samo bylo velmi emotivní. Člověk si uvědomuje, že všichni tihle hudebníci se měsíce připravovali, brali to nesmírně vážně a odpovědně, že oni o celé věci, totiž Mahlerovi, Osmé symfonii, vědí opravdu hodně. Ta koncentrace vůle a ducha a umu byla už sama o sobě silně působivá.

Pochopitelně stejně emotivně účinné bylo i povědomí o publiku. Ti lidé to taky brali vážně. Věděli, proč přišli, cíleně si zvolili právě toto. Jistě – někdy mohly být motivace i sekundární: společenská prestiž, zvědavost, snobismus apod.

A toto dohromady – ten efekt masy, toho množství, ale množství koncentrovaného kolem jednoho významného jádra – má nepochybně moc intenzifikovat prožitek, účinkuje na nějaké bazální sensorické mechanismy, jež stmelují kolektiv, soustředí emoční energii do koordinovaných kanálů, což vyústí v pocity mocné rezonance (říkáme tomu asi vzednutí citů), vybuzení euforického stavu, kompletní aktivizace psychiky. Zní to banálně, a na povrchu to jistě banální je, ale má to nepochybně i nějakou existenciální hloubku a duchovní výši: Tento zážitek kolektivního nadšení má zřejmě evolučně staré kořeny v kmenové mentalitě, ale ve společenském, politickém, kulturním, náboženském životě hraje důležitou roli nějakých *peak experiences*, zážitků nějakých vrcholů, něčeho vrcholného. Poutá nás k sobě navzájem a současně ukotvuje ve společné prastaré základně, a ještě navíc vznáší (*ek-stasis*) k transcendentním horizontům. Tohle všechno jsem si nějak uvědomoval, když jsem současně cítil ty mocné vlny dorážející na emoční ozvučníci našeho těla, a přitom souběžně své citové reakce reflektoval. Krotit jsem se, snažil se udržet střizlivost. Ono to totiž ve skutečnosti (ted' mluvím jako přírodovědci, jako redukcionistická věda) je velmi podobné, ne-li mechanicky vzato úplně stejné jako při sokolském sletu, spartakiádě, fotbalovém

utkání, techno party, koncertu slavné popové hvězdy, ale taky při politické manifestaci, náboženském procesí, slavnostní mši.

Samozřejmě bylo úchvatné sledovat tu ohromnou koncentraci a koordinaci hráčů a zpěváků. Vášnivě cviky dirigenta. Nebylo možno přehlédnout chláпка, co vždycky vstal a udeřil o sebe velkými činely. Pak zase kladívkem klepal do tyčových zvonů. Viděl jsem v jednom koutě takovou rusalku, a ta mocně bušila do kotlů, tympánů velkými bílými paličkami. To bylo sympatické, odlehčující úsměv budící.

Poslechl jsem si už předem několikrát Osmou ve dvou provedeníh. Stejně mi ale tentokrát zněla jinak, ta první část mi připadala delší a komplikovanější. Druhá část zase méně meditativní, než jsem ji vnímal při domácím poslechu. První je samozřejmě bouřlivá, všichni naplno, *tutti*, s jasným úmyslem ohromit, zahrnout přívalem, nad vším dominovat. Druhá má být jaksi smutná, řešící nějaké tiché tragédie. Viděl jsem, jak se zejména zpěváci, sólisté i sboristé, snaží o náležitě oduševnělý výraz.

Mimochodem – akustika v bývalé tovární hale byla skvělá. Musel to být velmi sofistikovaný technický úkol – vyladit vše tak, aby posluchači měli rovnoměrně v celém sále komfortní zvuk. Černé závěsy, mikrofony miniaturní, aby nerušily, reproduktory zesilující zejména sólové zpěváky byly vyladěné hlasitostí tak, aby to celé znělo, jako by tam vůbec žádné zesílení nebylo. Ohromný výkon!

Netroufám si hodnotit hudební provedení. Překvapilo mě, že celkový zvuk byl prostě přirozený a přiměřený – na to, že byl minimálně trojnásobný počet účinkujících, než na běžných podobných koncertech bývá, na to, že to bylo v holé industriální ocelové prosklené hale. Takže hudba zněla tak, jak si určitě sám autor přál. Jenom hudba sama. Žádné komorní prostředí, žádná architektura, výzdoba, luxus, noblesa. Soustředěný zvuk. Soustředěný poslech. Jediné, co zesilovalo onen impozantní, monumentální opus, bylo vlastně to povědomí, že jsme v bývalé elektrocentrále, či co to bylo, kde hučely motory a duněla dmychadla. To vědomí nevšedních souvislostí – vlastně vysoká prosklená okna té industriální lehké secese byla nikoli nepodobná velebnosti katedrály. V minimalistickém provedení. Takže to svým způsobem byl taky Gesamtkunstwerk, i když nezáměrně, ne v tom nabubřelém wagnerovském stylu. Ovšemže některé triumfální pasáže zněly vskutku vítězně – a myslím, že to všichni cítili a prožívali, hudebníci určitě. To byl vrchol zadostiučinění, odměna za všechnu jejich píli a pečlivost. V tom smyslu opravdu slavnost, korunovace, mystérium proměny, výbuch, vzplanutí...

Ale vracím se ještě k reflexi své vlastní zkušenosti s tím silným emočním impaktem masovosti tohoto hudebního spektaklu. Cítil jsem to už tehdy, ale pak silněji i posléze, když jsem nad tím přemýšlel. Když jsem se snažil ovládat, krotit, vzdorovat tomu kolektivnímu nadšení, říkal jsem si – v čem je vlastně rozdíl oproti wagnerovským Festspiele, nebo dokonce nacistickým pudově zvráceným slavnostem v Norimberku? Je to ten efekt masovosti, co působí, účinkuje. Musíme to rozlišit, odečíst to společné, abychom získali přínos zvláštního, jedinečného. Lidi jsou taky dojatí z ceremoniálu zahájení nebo zakončení olympiády, dokonce i z nechutně kýčovitého krasobruslení.

A uvědomil jsem si, že je to nechtěně oslava konce. Mahler znásobil všechno do míry, jaká tu před tím nikdy nebyla. A tím vyvrcholením – tisícovka muzikantů – udělal tečku. Dál už to nemá smysl. Ono vlastně nemělo smysl ani dělat tu tečku. Symfonie už byla stejně dávno mrtvá. Tohle byl jen její efektní poslední, rádoby triumfální pohřeb.

To je jen nástin úvahy, nechci to důsledně domýšlet a pečlivě rozvádět. Komorní hudba, to byl třeba Mozartek. Hrál se to pro panstvo v nějakém větším sálu, salónu, „komoře“. Ano, ovšemže, už bylo i divadlo, opera. Tam se to předvádělo početnějšímu publiku – ale opět spíše aristokratickému. Třeba Händel – oratoria, korunovační slavnosti, to taky předpokládalo nějakou širší veřejnost. Nicméně orchestry byly spíše komorní. Zdá se, že se to změnilo až u Beethovena. Jednak nastupuje už ta veřejnost, měšťanská, bohatá buržoazie, která si vzdělaností i kultivovaností hraje na šlechtu. Ale hlavně nastupuje tu ve větším počtu, už jde o svého druhu „masy“. Bylo třeba zvukem zaplnit větší sály, prostranství. Čili na jedné straně „lid“, „masa“, „veřejnost“, a na druhé nepochybně ozvuk industrializace a urbanizace, podstatných znaků moderny na přelomu 18. a 19. století. Proto víc houslí, kontrabasů, dechů, větší bubny. Jako by to kopírovalo chod průmyslu – víc strojů, víc dělníků, multiplikace, sériovost, silnější a větší mašiny, víc dojmů vrhaných na víc lidí najednou, masově. To je symfonická hudba onoho „moderního“ 19. století. Symfonie jako komplexní útvar, který tenhle posun, pohyb, proměnu chce reprezentovat a násobit.

O Mahlerovi se říká, že stál na dalším rozhraní. Kdy tato kdysi nová tradice symfonické hudby končí a říká si o nějakou novou zásadní proměnu. Ta přišla zřejmě ve formálních výbojích počátkem 20. století. Atonální hudba, dodekafonie. Mahler je ještě ve staré tradici. Ale cítí její rozklad. Jaksi se v ní už nemůže

plně rozvinout, ale současně se bojí učinit něco vskutku radikálně nového. To gesto masivního zvuku, masově, masami muzikantů produkovaného zvuku bylo vrcholem i závěrečným zvoncem.

Proto se mi víc líbí, nebo spíše je mi bližší, ta Devátá. Říká se to o ní, a i já to tak cítím, že v ní jde o nějaké loučení, smíření se s tragikou. I torzo Desáté je takové vyklidnění, moudřejší.

Takže takové bylo vyvrcholení mého mahlerovského období, jež začalo už na přelomu 70. a 80. let posledchem kompletu s Václavem Neumannem, a současně i procitnutí z mylných představ a falešných očekávání.

<https://www.ostravan.cz/97462/symfonie-tisicu-v-industrialnim-chramu-ostravska-osma-gustava-mahlera-vstoupila-v-trojhali-do-historie/>

<https://operaplus.cz/mahlerova-osma-pod-taktovkou-arminga-vrcholila-v-napeti-divaci-potrebovali-cas-vratit-se-do-reality/>

<https://www.facebook.com/mahlerM8>



