

## SKLADATEĽ ADRIAN LEVERKÜHN

VLADIMÍR GODÁR

### I. Úvod

Literatúra a hudba žijú počas celého priebehu dejín vo vzájomnej symbióze. Skutočnosť, že obe využívajú časové médium, im umožnila vstupovať do najrozmanitejších vzájomných väzieb, ktoré zasa spätne dynamizovali autonómny vývoj oboch umení. Premeny podôb týchto väzieb zasa vytvárali významné medziny v ich dejinách. Iste bolo nevyhnutnosťou, že do ich vzájomných súvislostí napokon vstúpila aj autonómna literárna či filozofická reflexia, ktorá neraz nielen vysvetlovala či interpretovala hudbu, ale aj kládla na hudbu nové postuláty, ktoré primárne nevyplývali z konkrétneho stavu hudby, ale z reflektovania jej historického kontextu a spoločenského pôsobenia. Dnes máme romány, ktoré napísali skladatelia, úvahy o hudbe od filozofov i romány vrcholových spisovateľov, ktorých hlavným protagonistom je hudba, jej interpretácia či skladateľská osobnosť, ktorá je personifikáciou autorovho pohľadu na hudbu a spoločnosť. Nemecká societa sa počas 19. storočia natolko identifikovala s hudbou, ako so svojím vysnívaným médium, že sa nemožno čudovať, že reflexia hudby sa v Nemecku neraz stávala univerzálnou reflexiou či gigantickou metaforou spisovateľskej exegézy stavu spoločnosti.

Vývin európskeho politického diania v tridsiatych rokoch 20. storočia spôsobil útek mnohých ťažiskových umeleckých či intelektuálnych osobností do exilu. Príťažlivosť exilu v Los Angeles spôsobila, že počas 2. svetovej vojny tu našli azyl mnohí predstavitelia európskej, najmä nemeckej inteligencie. Zo spisovateľov spomeňme Thomasa Manna a jeho brata Heinricha, Franza Werfela, Liona Feuchtwangera, Bertolda Brechta, Alfreda Döblina a Leonharda Franka, zo skladateľov (popri Igorovi Stravinskom, pre ktorého sa Los Angeles stalo domovom na ďalšie desaťročia) to bol najmä Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Erich Korngold, Ernst Toch, z filozofov predstavitelia frankfurtskej školy Theodor Wiesengrund Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse a Leo Löwenthal. Ak k tomu prirátame dirigentské osobnosti Bruna Waltera a Otta Klemperera, tak možno konštatovať, že tvorivým centrom nemeckej kultúry počas 2. svetovej vojny bolo práve Los Angeles, a ak k tomu prirátame ďalšie univerzitné či orchestrálne inštitúcie, tak možno oprávnenne povedať, že Spojené štáty americké si v oblasti hudby či filozofie vystavali skutočnú intelektuálnu, tvorivú bázu najmä vďaka agresívnej expanzii Adolfa Hitlera v priestore Európy.

Thomas Mann počas svojho kalifornského exilu nielenže prekonal vážne ochorenie, ale aj napísal svoje vrcholné dielo, román *Doktor Faustus*, nesúci podtitul *Život nemeckého*

*hudobného skladateľa Adriana Leverkühna, rozprávány jeho priateľom.*<sup>1</sup> Rozsiahly román vznikol v čase od 23. mája 1943 do 29. januára 1947 v každodennej spolupráci s Mannovou osobnou prepisovačkou, redaktorkou i prekladateľkou, čo umožnilo, že kniha bola vydaná v pôvodnej podobe i v anglickom preklade ešte v tom istom roku.

Téma faustovskej legendy, prítomná v európskej literárnej kultúre už od roku 1587, keď vo Frankfurte vyšla kniha Johana Spiesia *Historia von D. Johann Fausten*<sup>2</sup> a vznikla anglická dramatizácia Christophera Marlowa (1588), bola v centre Mannovej tvorivej pozornosti už od roku 1901, keď si po prvýkrát urobil náčrt jej prozaického stvárnenia, a bola preňho natoľko významná, že vzniku svojho románu napokon venoval aj ďalšiu knihu – *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu. (Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans)*, v ktorej so svojším spisovateľským postojom opisuje vlastnú prácu na svojom diele i osobné a spoločenské okolnosti jeho vzniku.<sup>3</sup>

Vďaka tomuto *Románu románu* sa dozvieme nielen o autorovom celoživotnom záujme o jeho tému, ale aj o okolnostiach jeho ťažkej choroby a uzdravenia, o prednáškach, ktoré absolvoval a ktoré vznikli na americkej pôde, i o množstve stretnutí a rozhovorov, ktoré absolvoval počas tejto práce. Spomeňme tu najmä stretnutia s Brunom Walterom, Ottom Klempererom, Igorom Stravinským, Arnoldom Schönbergom, Hannsom Eislerom, Almou Mahlerovou, huslistami Hubermanom, Temiankom, Pollackom, violončelistom Vanderburgom, či návštevu predstavenia Shakespearovho *Othella* s Paulom Robesonom v hlavnej úlohe.

Thomas Mann si počas takmer štvorročnej práce na *Doktorovi Faustovi* osviežoval svoj pohľad na skúmanú problematiku najrozmanitejšou hudobnou lektúrou. Sám uvádza, že v tom čase čítal Stravinského *Kroniku môjho života*, Schönbergovu *Harmonielehre* a libreto nedokončeného oratória *Jakobsleiter*, Křenkovu prácu *Music here and now*, Berliozove *Pamäti*, listy Huga Wolffa, Hoffmanove *Životné názory kocúra Mura*, viacero biografíí (Beethovena od Paula Bekkera, Schindlera a Ernesta Newmana, Huga Wolffa od E. Newmana, Mozarta od Alfreda Einsteina, štúdiu o Antonovi Webernovi), práce venované rôznym aspektom hudobného remesla (Volbachova *Náuka o nástrojoch*), dejín (Bekkerove *Dejiny hudby*), hudobnej poetiky či estetiky (Bahl: *Inšpirácia v hudobnej tvorbe*; Virgil Thompson: *The Musical Scene*; Redfield: *Musica: a Science and Art*; anonymné *Listy povedomého pisateľa o hudbe*, 1852; Ewen: *The Book of Modern Composition*). Znovu si zopakoval lektúru obdivovaného Nietzscheho (*Ecce homo*), Kierkegaardov (*Bud' – alebo*) a oboznámil sa aj s aktuálnym pendantom svojho Fausta – dielom Hermanna Hesseho *Glasperlenspiel (Hra so sklenými perlami)*, ktoré vyšlo roku 1943 a ktorého hlavným protagonistom je takisto hudba.

Pre samotného autora *Doktora Fausta* malo však najväčší význam stretnutie s generácie mladším filozofom, sociológom, estetikom a skladateľom Theodorom Wiesnerom Adornom (1903–1969). Adorno mu poskytol k lektúre hotový rukopis svojej práce *Filozofia Novej hudby*, štúdie *Berg*, *O Wagnerovi* a *O Kierkegaardovi*. Osobnému

<sup>1</sup> T. Mann, *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem*, SNKLU, Praha 1961. Preklad Pavel Eisner a Dagmar Eisnerová.

<sup>2</sup> Predchádzala jej anonymná kompilácia *Faustbuch, Volksbuch vom Dr. Johann Faust*. (Knittlingen 1480?).

<sup>3</sup> T. Mann, *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, Československý spisovatel, Praha 1962. Preklad Dagmar Eisnerová.

stretnutiu predchádzala povest Adorna ako skutočného znalca obrovského množstva hudby i brilantného esejistu. Lektúra pokračovala dlhými rozhovormi a napokon aj spoluprácou na *Doktorovi Faustovi*. Mann poskytol Adornovi na prečítanie rozsiahle časti svojej práce, požadoval od neho komentáre a výsledky týchto komentárov často viedli k novému premysleniu problému i k priamej apretácii autorského textu.

Mimoriadnu kultúrnu integrovanosť kalifornského nemeckého exilu napokon nepriamo potvrdzuje i fakt, že roku 1947 okrem Mannovho *Doktora Fausta* vyšla tiež Adornova *Filozofia Novej hudby*, ťažisková spoločná práca Maxa Horkheimera a T. W. Adorna *Dialektika osvietenstva* i kantáta Arnolda Schönberga *A Survivor from Warsaw*, op. 46. Všetky spomínané práce sa azda už v okamihu vydania stali „klasickými“ dielami spoločensko-umeleckej analýzy tragicky rozpornej prítomnosti či nedávnej minulosti a ich synchrónnosť spôsobila, že ich komentátori sa sústreďujú najmä na ich spoločné idey, pričom ich vzájomná rozpornosť či priam antagonickosť nebýva spomínaná alebo býva priamo potláčaná.

*Doktor Faustus* a *Filozofia Novej hudby* sa stali predmetom stoviek komentárov, ich lektúra na dlhé roky zásadne ovplyvnila nazeranie na hudbu, dejiny i spoločnosť. V nasledujúcom texte sa nechcem zaoberať štruktúrou, poetikou či symbolikou Mannovho veľdiela, nechcem ho analyzovať z hľadiska používaných symbolov či kultúrnych asociácií, nechcem dokonca ani skúmať tragédiu hlavnej postavy knižky, skladateľa Adriana Leverkühna, vyplývajúcu z jeho osobných aspirácií či z pohltienia problémami jeho spoločnosti a doby a ich pretavenia do série umeleckých diel. Hlavným predmetom môjho textu nie je natolko Mannov fiktívny skladateľ, ale jeho fiktívna tvorba, ktorej autorský opis nám poskytuje obraz Mannovho chápania krízy hudby, kultúry a spoločnosti.

Mannov protagonistu Adrian Leverkühn nemal – napriek mnohým snahám interpretov *Doktora Fausta* – konkrétny model. Sám Mann sa k problému modelu hrdinu viackrát vyjadril v texte *Román románu*. Pri úvahách o „technike montáže“, ktorou charakterizoval vlastnú spisovateľskú dielňu, nehovoril o nijakom skladateľovi, ale o osude Friedricha Nietzscheho: „Vpašování živých, dokonce jménem uvedených osob mezi postavy románu, od nichž se pak už neliší co do reálnosti nebo nereálnosti, to je jen méně významný příklad principu montáže, o němž mluvím. Je tu prolnutí Leverkühnovy tragédie s tragedií Nietzscheho, jehož jméno se v celé knize záměrně neuvádí právě proto, že na jeho místo byl dosazen euforický hudebník, takže se už ani nesmí objevit.“<sup>4</sup>

Na inom mieste *Románu románu* Mann píše: „Když jsem jednou večer předčítal, zeptal se mě Leonhard Frank, zda mi u Adriana samého tanul na mysli nějaký model. Řekl jsem, že nikoli, a dodal jsem, že nesnáz spočívá právě v tom, vymyslet si existenci hudebníka, jež by mohla zaujímat věrohodné místo mezi skutečnými postavami moderního hudebního života. Leverkühn je, abych tak řekl, postava ideální, ‚hrdina naší doby‘, člověk, který nese bolest doby. Šel jsem však dál a přiznal jsem se mu, že jsem nikdy žádný výtvar své obraznosti, ani Tomáše Buddenbrooka, ani Hanse Castorfa, ani Aschenbacha, ani Josefa, ani Goetha z *Loty ve Výmaru* – vyjímaje snad Hansa Buddenbrooka – nemiloval tak jako jeho.“<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Tamže, s. 26–27.

<sup>5</sup> Tamže, s. 60.

Časté stotožňovanie Adriana Leverkühna s Arnoldom Schönbergom spôsobovalo Mannovi najväčšie problémy. Prispeli k nemu azda najväčšími Adornove snahy o začle-  
nenie radovej kompozície do dielne Adriana Leverkühna, ktoré malo predstavovať tvo-  
rivé vyústenie odvekého kompozičného racionalizmu a pre Leverkühna sa stalo nielen  
metódou, ale aj podstatou skladateľskej poetiky. Zaradenie radovej kompozície do suje-  
tu románu napokon vyprovokovalo samotného Schönberga k prudkej reakcii a pod  
hrozbou súdu si na autorovi vynútil dodatok, vsúvaný do ďalších vydání diela: „Není  
snad zbytečné, upozorním-li čtenáře, že skladatelský princip, o němž pojednává kapi-  
tola XXII., nazývaný technika dvanáctitónová nebo řadová, je ve skutečnosti duchovým  
vlastnictvím současného skladatele a teoretika Arnolda Schönberga a že jsem jej v určité  
ideové souvislosti přenesl na volně vymyšlenou skladatelskou osobnost, na tragického  
hrdinu svého románu. Vůbec jsou hudebně teoretické partie knihy mnohou jednotlivostí  
zavázány Schönbergově nauce o hudební harmonii.“<sup>6</sup>

Všetka Schönbergova aktivita v tomto smere však bola Mannovi celkom proti srsti,  
a tak sa k problému vrátil znovu v úvahe o metóde montáže v *Románe románu*: „Mám  
jako takový akt montáže a vyloupení skutečnosti uvést též přenesení Schönbergovy kon-  
cepce hudebního slohu dvanáctitónového nebo řadového na Adriana Leverkühna, pře-  
nesení, proti němuž bylo mnoho námitek? Nelze asi jinak, a kniha má mít v budoucnu  
na Schönbergovo přání dovětek, který pro nezasvěcené jasně určuje právo duchovního  
vlastnictví. Je to trochu proti mému přesvědčení. Ani ne tak proto, že takové vysvětlení  
poněkud tříští sférickou uzavřenost mého románového světa, jako spíš proto, že idea dva-  
náctitónové techniky ve sféře knihy, tohoto světa paktu s ďáblem a černé magie, dostává  
zabarvení a ráz, které – pravdaže? – ve skutečnosti vlastně nemá a které z ní do jisté míry  
skutečně dělají vlastnictví moje, to jest vlastnictví knihy. Schönbergova myšlenka a mé  
osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehledě na nestylovost, zdálo se mi  
téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno.“<sup>7</sup>

Hlavným cieľom nasledujúceho textu je pohľad na fiktívne skladateľské dielo Adriana  
Leverkühna, jeho porovnanie s dobovým stavom tvorby. Je to pokus o uchopenie mož-  
ných alúzií Leverkühnových diel voči jestvujúcim kompozíciám, a teda aj pokus rekon-  
štruovať Mannov pohľad na vývin (nemeckej) hudby v prvej polovici 20. storočia.

## II. Zasnávenie

Prvé kontakty Adriana Leverkühna (1885–1940) s hudbou opisuje Thomas Mann v 4.  
kapitole románu. Hanne z chlieva zasnávená do hudby rozprávača románu Serenia Zeitblo-  
ma i Adriana Leverkühna – spievala im ľudové piesne, vojenské piesne a pouličné popev-  
ky, nútila ich naučiť sa ich, a potom k nim improvizujúc dopĺňala ďalšie harmonické  
hlasy. Napokon chlapcov naučila aj spievať kánony. Takto prostredníctvom hry osem- či  
deväťročný Adrian zvládol základy imitačného kontrapunktu.

Roku 1895 odišiel desaťročný Adrian do Kaisersaschernu k strýkovi Nikolausovi,  
ktorý vlastnil obchod a sklad s hudobnými nástrojmi, sám tiež vyrábala sláčikové

<sup>6</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 606.

<sup>7</sup> Porovnaj T. Mann, *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, pozri vyššie, s. 28–29.

nástroje. Adrian tu experimentoval na harmóniu, konštatujúc objavne, že „hudba je dvojznačnosť ako systém“,<sup>8</sup> objavil na ňom potenciú kvintového kruhu a existenciu tonálnych funkcií.

Tu začal chodiť na hodiny hudby k Wendellovi Kretzschmarovi (8. kapitola). Mann odcitoval Kretzschmarovu prednášku o Beethovenovej poslednej *Klavírnej sonáte c mol*, op. 111, ako aj jeho úvahy o vzťahu Beethovena k fúge a kontrapunktu. Kretzschmarov portrét doplnila úvaha o „hudobnom elementárne“ (základných elementoch hudby) a o Johannovi Conradovi Beisselovi, zakladateľovi nemeckej sekty novokrstencov v americkej Pennsylvánii, ktorý vo svojej „náuke o melódii“ rozdelil tóny na „pánov“ a na „sluhov“, čo mu umožnilo mechanicky produkovať melódie.<sup>9</sup> Kretzschmar začal zasväcovať Adriana prostredníctvom kompozičných úloh do tajomstiev harmónie a kontrapunktu, hudobnej formy i hudobných súvislostí jednotlivých hudobných historických epoch. Nasledovali hodiny inštrumentácie a kompozície.

### III. Rozhodnutie a osudové rozhodnutie

Adrian Leverkühn sa rozhodol vyštudovať teológiu v Halle, historickom meste nemeckého pietizmu (1903). Úvahy o teológii a démonológii, filozofii a kozmológii, ako aj o mystike čísel napokon Adriana priviedli späť k Wendellovi Kretzschmarovi. Ten si ho privolať k sebe na novozískané miesto v Lipsku (1905). Osemnásťročný mládenec sa teda pôvodne chcel stať teológom, u dvadsaťročného Adriana však zvíťazilo oduševnenie pre hudbu, ktorá mu reálne môže nahradiť všetku teológiu, filozofiu i kozmológiu, resp. v ktorej môže umiestniť všetky svoje teologické, filozofické či kozmologické vízie. Roky 1905–1910 potom strávil štúdiom skladby u Kretzschmara v Lipsku – chcel sa stať skladateľom. Ako 21-ročný študent kompozície však urobil aj svoje osudové rozhodnutie: roku 1906 odcestoval do uhorského Prešporuku, kde sa v miestnom nevestinci zámerne nechal hetérou Esmeraldou nakaziť syfilisom, chorobou, z ktorej sa následne odmietol liečiť a ktorá sa stala jeho osudom.<sup>10</sup> V tomto ťažiskovom bode Adrianovho osudu sa Mannovo dielo spája s ďalšími legendárnymi prvkami nemeckej kultúry. Ide totiž o Mannovu intepretáciu diabolskej zmluvy, ktorú v nemeckej tradícii, korunovanej Goetheho dielom, Faust uzavrel s diablom: Faust vymenil svoj život (dušu či zdravie) za nadobudnutie mimoriadnych tvorivých či poznávacích schopností, ktoré mu mali umožniť stvoriť mimoriadne, priam epochálne vedecko-poznávacie či umelecké diela. Spôsob uzavretia tejto zmluvy pritom Mann spojil s osudom milovaného Nietzscheho, ktorého stratu duševného zdravia či demenciu verejná i neverejná mienka podmieňovala (dnes vieme,

<sup>8</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 52.

<sup>9</sup> Variáciu tejto Mannovej teórie nájdeme v knižke Milana Kunderu *Kniha smíchu a zapomnéní*, kde ju autorovi rozpráva jeho otec, klavirista a muzikológ Ludvík Kundera. Porovnaj M. Kundera, *Kniha smíchu a zapomnéní*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981.

<sup>10</sup> „Odjel sám, a nelze bezpečně doložit, zda uskutečnil své domnělé předsevzetí a jel ze Styrského Hradce do Bratislavy, možná také z Bratislavy do Hradce, či zda pobyt v Hradci jen předstíral a omezil se na Bratislavu, jejíž maďarské jméno je Pozsony. Do tamního veřejného domu byla totiž zaváta bytost, jejíž dotyk nosil na sobě, byla tam proto, že předchozí živnostenské stanovité musila opustit, aby se podrobila nemocničnímu ošetřování; a v jejím novém působišti ji ten pudem poháněný nešťastník našel.“ T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 183.

že neprávom) práve syfilitickou nákazou.<sup>11</sup> Zmluva s diablom, Nietzscheho tragédia, faustovská tradícia sa vďaka návšteve prešporského nevestinca stali aj Leverkühnovou charakteristikou. Diabolské pokušenie bolo zrkadlom Leverkühnovej nadutosti, viery v mimoriadne postavenie vlastnej osoby (ktorá ešte takmer vôbec nič nedokázala) v dejinách ľudstva. Adrianova osudová voľba bola prejavom jeho márnivosti, namyslenosti i osobnej samoty, v ktorej sa rozhodol zotrvať kvôli predpokladu vlastného osudového predurčenia.

#### IV. Juvenilie

Adrian Leverkühn sa stal skladateľom v čase svojej puberty. Začal komponovať, pričom preukazoval veľkú zručnosť v osvojovaní si tradovanej kompozičnej náuky. Nemal nijaké problémy s tradičnou školskou harmóniou, kontrapunktom, formovou architektónikou či inštrumentáciou. V súkromnom priestore pod Kretzschmarovým vedením vytvoril svoje prvé, Mannom citované kompozície. V tejto činnosti pokračoval aj na lipskej škole, už v inštitucionálnom zväzku s pedagógom Kretzschmarom, ktorý veril v jeho talentové schopnosti. Leverkühn sa tu stal azda jeho prvým študentom, a teda nevyhnutne bol aj jeho pedagogickou vizitkou. Adrian pod jeho vedením napísal svoje „školské“ diela: zborové kompozície pre šesť- až osemhlasný zbor, ktoré mali dokumentovať zvládnutie zborovej sadzby a kontrapunktu. Potom skomponoval trojitú *Fúgu pre sláčikové kvinteto a klavír* (*Fuge mit drei Themen für Streichquintett mit Klavierbegleitung*), *Sonátu pre violončelo a klavír a mol* (*Cello-Sonate in a-Moll*) a orchestrálnu *Symfóniu*.<sup>12</sup>

Mann v tomto zozname vlastne vymenoval všetky médiá, ktorých zvládnutie bolo úlohou adepta kompozície na hudobných učilištiach, na ktorých existoval aj priestor pre hudobnú skladbu. Takéto učilištia začali vznikať v 19. storočí a rozšírili sa najmä v druhej polovici 19. storočia a v období pred vypuknutím 1. svetovou vojny – pričom všade sa multiplikoval podobný pedagogický model: zvládnutie harmónie, kontrapunktu, hudobnej formy, komorného a orchestrálneho média bolo náplňou štvor- až päťročného štúdia pod vedením pedagóga kompozície. Leverkühnovi umožnil jeho talent rýchle zvládnutie mnohoročného učiva. Podobnou skladateľskou hviezdou bol prešporský rodák Ernő Dohnányi (1877–1960), ktorý bol od Adriana o 8 rokov starší. Dohnányi v čase pred svojimi akademickými štúdiami v Budapešti (1894–1895) napísal v Bratislave v rokoch 1889–1893 tri sláčikové kvarteta, *Sláčikové kvinteto*, *Klavírne kvinteto*, *Klavírne kvarteto* a *Sláčikové sexteto*, ktorých ohlas mu zabezpečil prijatie na budapeštiansku Akadémiu, kde počas štúdia s veľkým ohlasom uviedol ďalšie „školské skladby“ – *Klavírne kvinteto*, op. 1, *Symfóniu F dur* a orchestrálnu predohru *Zrínyi*. Tieto skladby vysoko hodnotil nielen jeho pedagóg Hans Koessler, ale aj Johannes Brahms, ktorého dielo bolo hlavným vzorom pre celú európsku kompozičnú pedagogiku. Podobne Béla Bartók (1881–1945), ktorý bol o štyri roky starší od Adriana, napísal ešte v čase štúdia na prešporskom gymnáziu tri sláčikové kvarteta, klavírne kvarteto, klavírne kvinteto a dve sonáty pre husle a klavír. Po maturite počas vysokoškolských štúdií v Budapešti u Hansa Koesslera vznikla

<sup>11</sup> R. Schain, *The Legend of Nietzsche's Syphilis*, Greenwood Press, Westwood 2001.

<sup>12</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 180.



skladba pre sláčikové kvarteto a orchestrálna symfónia. Napokon Leverkühnov rovesník Alexander Albrecht (1885–1958) napísal v Bratislave viacero piesní, klavírných skladieb a sláčikové trio a v Budapešti absolvoval kompozíciu v triede Hansa Koesslera *Sláčikovým kvintetom* (1907). Najmä klavírne kvinteto bolo cenené ako dokument kompozičného majstrovstva – nájdeme ho v zoznamoch diel napísaných po ukončení školy u Dohnányiho (1914), Bartóka (1903) i Albrechta (1913), podobné diela však vznikali aj vo Viedni, Prahe, Sankt Peterburgu, Moskve či v Paríži. U všetkých troch spomínaných Prešporčanov pritom išlo zároveň vo väčšej či menšej miere o definitívnu veľkolepú rozlúčku so svetom hudobného romantizmu. Podobnú úlohu dokumentácie zvládnutia remesla zohrávala na učilištiach aj absolventská orchestrálna symfónia – napísal ju nielen Leverkühn, ale aj Bartók či Igor Stravinskij. Kým pre svet amatérskej kompozície ostávali hlavnými médiami klavírna skladba a pieseň, profesionalita sa dokumentovala zvládnutím komorného a orchestrálneho média. Niektoré učilištia pritom zvládnutie média sláčikového kvarteta či inštrumentálnej sonáty (pre husle a klavír resp. pre violončelo a klavír) stavali nad zvládnutie orchestra. Všetky tieto skladby však zväčša nemali veľkú životnosť – napriek významným spoločenským úspechom v akademickom prostredí sa v zoznamoch diel stávali juveníliami, ktorých uvádzanie mohlo dokumentovať začiatky umeleckej cesty významnej skladateľskej osobnosti.

## V. Postjuvenilie

Mimoriadnosť skladateľskej osobnosti Leverkühna si uvedomíme vďaka faktu, že študijnú náplň kompozície zvládol neuveriteľne rýchlo, a tak počas ďalších rokov štúdií u Kretzschmara vznikli aj ďalšie diela, ktoré už ani zďaleka nemali charakter školských prác, ale boli prejavom zrelej osobnosti a orientácie autorovej poetiky na umeleckú skutočnosť v celej jej aktuálnej šírke.

Leverkühn počas pobytu v Lipsku (1905–1910) napísal inštrumentálne *Klavírne skladby* (*Klavierstücke*), *Koncert pre sláčikový orchester* (*Konzert für Streichorchester*) a *Dychové kvarteto* pre špecifické obsadenie – flautu, klarinet, basetový roh a fagot (*Quartett für Flöte, Klarinette, Corno di Bassetto und Fagott*).<sup>13</sup> V týchto inštrumentálnych skladbách sa prejavila kompozičná originálnosť vo voľbe obsadenia, ktoré má znaky predčasného neoklasicizmu – koncert pre sláčikový orchester nájdeme azda až v neoklasicistickom období Stravinského (1946) a nie v dielach prvej dekády 20. storočia; podobne by sme márne hľadali v dobovej tvorbe skladby využívajúce basetový roh – Leverkühn tu predbehol fantáziu tvorcov (či možnosti doby) o viac ako o pol storočia.

Skutočnú inováciu skladateľskej dielne však v Leverkühnovom diele priniesli snahy v oblasti vokálnej tvorby. Kozmologické aspirácie ho v tomto skorom veku priviedli ku kompozícii *Spevov na slová Očistca a Raja* na texty z Danteho *Božskej komédie*.<sup>14</sup> Ďalší krok na ceste k novej hudbe znamenali jeho *Piesne na slová Paula Verlaina* (1. *C'est le heure exquisite*; 2. *Chanson d'automne*; 3. *Un grand sommeil noir – Tombe sur ma vie*; 4. *Hé! bonsoir, la lune! – Fêtes galantes*; 5. *Mourons ensemble, voulez-vous? – Fêtes galan-*

<sup>13</sup> Tamže, s. 213.

<sup>14</sup> Tamže, s. 192.

tes).<sup>15</sup> Poetika týchto piesní naznačuje, že tradícia sa preňho začala stávať nezaujímavou minulosťou. Voľba Verlainových veršov prezrádza vykročenie skladateľa do problematiky 20. storočia. Verlaine bol dominantným básnikom Clauda Debussyho, ktorý až dvadsaťkrát siahol po jeho textoch pri tvorbe piesní. Hneď úvodná báseň Leverkühnovho cyklu patrí k najčastejšie zhudobňovaným textom svojej doby. Pod rôznymi názvami a v rôznych prekladoch (*La lune, L'heure exquise, La lune blanche, Apaisement, Rêvons, c'est l'heure*) ju nájdeme v tvorbe desiatok autorov.<sup>16</sup> Text druhej piesne cyklu, báseň *Chanson d'automne* z roku 1866, si takisto získal u dobových skladateľov pozoruhodný ohlas.<sup>17</sup> Takisto celkom mimoriadne zoskupenie skladateľov zhudobnilo tretiu Verlainovu báseň Leverkühnovho cyklu *Un gran sommeil*.<sup>18</sup> Pod Mannovým názvom *Hé! bonsoir, la lune!* sa skrýva Verlainova báseň *Sur l'herbe* a pod názvom *Mourons ensemble, voulez-vous?* báseň *Les indolents* (obe pochádzajú z Verlainovho cyklu *Fêtes galantes*).<sup>19</sup>

Stefan Jarociński v práci *Debussy – impresionizmus a symbolizmus* dávno presvedčivo dokázal, že povozom, ktorý Debussyho previezol do sveta umeleckej avantgardy, nebolo maliarske umenie impresionistov (ktoré bolo Debussymu celkovo ľahostajné), ale aktuálna avantgardná poézia francúzskych symbolistov. Objavy, pomocou ktorých si Debussy prekliesnil cestu k antiakademickej poetike, vznikali v ojedinelej syntéze slova a hudby – slova francúzskych symbolistov (najmä Verlainea) a zvukovo novátorskej hudby Debussyho. Hoci Verlainova poézia oslovila viaceré generácie skladateľov mnohých národností, kľúč k Verlainovej poézii im poskytli najmä Debussyho piesne, pričom jeho meno sa v tejto súvislosti v Mannovej knižke celkom zámerne nevyskytuje. Mann dokonca Leverkühnovi nepripísal ani jeden text, ktorý by už bol predmetom skladateľskej pozornosti Debussyho; spoločným zmlčaným modelom oboch skladateľov je Verlainov cyklus *Fêtes galantes*, na ktorom Debussy ukončil prácu roku 1904.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Tamže, s. 196.

<sup>16</sup> *La lune blanche* – Willem Frederik Bon, Frederick Delius, Gabriel Fauré, Jan Maarten Komter, Charles Loeffler, Ernest Willem Mulder, Józef Szulc, Igor Stravinskij, Nikolaj Alexandrovič Sokolov, M. Capillonch, Riccardo Pick-Mangiagalli, Allen van Höveln, Sebastian Benzon-Schlesinger, Werner Josten, Ethelbert Nevin, Chenard Hucho, J. R. Blanc, Hans Jelmoli, Alphons Diepenbrock; *La lune* – Julián Aguirre; *L'heure exquise* – Reynaldo Hahn, Irene Poldowski, Kaikhosru Sorabji, Vincenzo Davico; *Apaisement* – Ernest Chausson, Sylvio Lazzari, Ange Flégier; *Rêvons, c'est le heure* – Jules Massenet.

<sup>17</sup> José André, Karl Baraquin, Georges Barrère, Willem Frederik Bon, Charles Bordes, M. Brillot, Benjamin Britten, Gustav Bumcke, Joseph Canteloube, John Alden Carpenter, Gustave Charpentier, César Cortinas, Frederick Delius, Alphons Diepenbrock, Gabriel Dupont, Reynaldo Hahn, Tibor Harsanyi, Jan Maarten Komter, Joseph Kosma, Leo Michielsen, Léon Orthel, Héctor Panizza, Acchile Picchi, André Prévost, Charles Trenet zhudobnili túto Verlainovu báseň.

<sup>18</sup> José André, Georges Antoine, Arthur Honegger, André Jolivet, Maurice Ravel, Józef Szulc, Edgard Varèse, Louis Vierne zhudobnili pôvodný text; Igor Stravinskij, Stepan Nikolajevič Mitusov zhudobnili ruský preklad, nemecký preklad Richarda Dehmela zhudobnil Pierre Chépelev, Fritz Koegel, Richard Trunk, Hermann Karl Josef Zilcher.

<sup>19</sup> Báseň *Sur l'herbe* zhudobnil Willem Pijper, Irena Regina Poldowski a Maurice Ravel. Verlainova báseň *Les indolents* ako jediná ostala nepovšimnutá skladateľmi – okrem Leverkühna.

<sup>20</sup> Debussy zhudobnil nasledujúcich 17 Verlainových básní: *Fantoches*, 1. verzia 1882; *Clair de lune*, 1. verzia 1882; *En sourdine*, 1. verzia 1882; *Mandoline* 1882; *Pantomime*, 1883; *Ariettes, paysages belges et aquarelles* 1888, rev. ako *Ariettes oubliées* 1903; *C'est l'extase* 1887; *Il pleure dans mon coeur* 1887; *L'ombre des arbres* 1885; *Chevaux de bois* 1885; *Green* 1886; *Spleen* 1885–1887; *Trois mélodies: La mer est plus belle, Le son du cor, L'échelonnement des haies* 1891/1901; *Fêtes galantes I: En sourdine, Fantoches, Clair de lune* – nová verzia 1891/1903; *Fêtes galantes II: Les ingénus, Le faune, Colloque sentimental*, 1904.



Aj Leverkühnové *Dve piesne na slová Williama Blaka* poukazujú výberom textovej predlohy na ďalšiu aktualizáciu poetiky. Hoci bol William Blake (1757–1827) súčasníkom Beethovena, kultúra *fin de siècle* už spoznávala originálnosť jeho osobnosti a mladí umelci neraz nachádzali inšpiráciu práve v jeho diele. Leverkühn si vybral dve básne z cyklu *Songs of Experience* vydaného roku 1794 – *The sick rose* a *The poison tree*. Blake svojím vizionárstvom kardinálne ovplyvnil vznik nového umenia v oblasti poézie a výtvarného umenia. Túto väzbu pre hudobníkov však objavil až Thomas Mann. Keď teda Leverkühn v prvej dekáde 20. storočia zhudobnil dve Blakove básne, nemal takmer nijakých skladateľských predchodcov či nasledovníkov. Hoci dnes jestvujú desiatky zhudobnení týchto Blakových básní, takmer všetky vznikli až po Leverkühnovej smrti, resp. po vydaní Mannovho románu.<sup>21</sup>

Po francúzskom a anglickom poetickom inšpiračnom zdroji napokon Leverkühn siahol aj po nemeckom prameni. Bola ním dobová tlač zbierky básní Clemensa Brentana, ktorú autorovi daroval rozprávač knihy Serenius Zeitblom. Leverkühn si zo zbierky vybral 13 básní, z ktorých vytvoril záväzný cyklus, pričom však natolko nerešpektoval koncertné konvencie, že skladba bola uvedená len jedenkrát – roku 1922 v Zürichu. Celý cyklus bol podľa Zeitbloma dialógom s banalitou, hrou s tonalitou, jej ironizovaním, ba dokonca ironizovaním samotného temperovaného systému a celej tradície. Konkrétne básne, ktoré Mann spomína (*O lieb Mädel; Hymne, Lustige Musikanten; Der Jäger an den Hirten, Grossmutter Schlangenköchin; Einen kenn ich... Tod, so heisst er*), pochádzajú z najrozmanitejších zdrojov a sú zinstrumentované pre orchester a množstvo sólistov (1–5 hlasov). Bola to zároveň prvá skladba, ktorá vyšla tlačou v autorovom vlastnom náklade vo vydavateľstve Schott. Leverkühn tu nepochybne nadväzuje na mahlerovskú inšpiráciu a na zástož Brentanovho diela v Mahlerovej umeleckej biografii; jeho postoj k tomuto dedičstvu je však podľa Manna ironizujúci, sprostredkovaný, konfrontačný.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *The sick rose* – a) zhudobnenia staršie ako vydanie Mannovho románu: Sidney Homer 1912; Fritz Bennische Hart 1917; Evelyn Sharpe 1924; John Austin Sykes 1931; Alice Upton Close 1934; Benjamin Britten *Elegy zo Serenády pre tenor, lesný roh a sláčiky* 1943; b) zhudobnenia nasledujúce Mannov román: Poul Rovsing Olsen 1947; George Antheil 1948; David Andross Farquhar 1948; Inglis Gundry 1950; Carey Blyton 1956; Richard Cumming 1956; Dorian Le Gallienne 1956; Gerard Schürmann 1956; George Rochberg 1957; Kenneth Haxton 1958; Paul Hindemith 1958; Norman Curtis 1959; Daniel Rogers Pinkham 1959; Leopold Spinner 1959; Mervyn Burch 1960; Philip Gordon Winsor 1960; Edgar Martin Deale 1961; Ruth Margaret Lomon 1962; Felix Werder 1962; Carl Paul Vollrath 1963; Michael Richard Miller 1965; René Leibowitz 1966; Gilbert Biberian 1967; Tonu Kalam 1967; Christopher Steel 1967; Lester Trimble 1967; David Ferguson Shaw 1968; Eugene Hartzell 1969; David S. Miall 1971; Leif Segerstam 1971; Christopher Blake 1972; Raymond Wilding-White 1972; Richard Willis 1972; Donato D. Fornuto 1973; Ole Carsten Green 1973; Meyer Kupferman 1973; Judith Reher Martin 1973; Samuel Hans Adler 1974; Brent Pierce 1974; John Corina 1976; Theodore P. Saunway 1976; Daniel Jenkyn Jones 1977; Atli Heimir Sveinsson 1978; Maximilian Beckschäfer 1978; Wilfrid Howard Mellers 1978; Gerard Victory 1978; David Haines 1979; Leslie John Howard 1979; Tage Nielsen 1979; Lawrence Willingham 1979; Sven-David Sandström 1980; William Bolcom 1956–1981; Dmitrij Smirnov 1981, 2001; Ned Rorem 1944, 1982; Yves Massy 1984; Michael Nyman 1986; Gary Bachlund 1990; Charles Shadle 1999; Geoffrey Bush; Robert Michael Lombardo; Emmanuel Meuwly; Rudolph Werther; *The poison tree* – a) staršie zhudobnenia: John Austin Sykes 1931; William Alwyn 1933; Benjamin Britten 1935; b) novšie zhudobnenia: George Antheil 1948; Ralph Vaughan Williams 1957; James N. Wise 1964; Tonu Kalam 1967; Beverly Jean Magnuson 1969; Ole David Krane 1972; Carsten Green 1973; Elyse Curtis 1974; David Stevenson Kechley 1974; Sharon Davis 1977; Hayg Boyadjian 1978; Richard Wernick 1979; William Bolcom 1981; Sarah L. Rogers 1984; Christine Jurasek 1988; Athanasios Aronis; Masters van Someren-Godfery. Porovnaj T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie s. 196.

<sup>22</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 216–218.

Leverkühnové piesňové cykly, ktoré vznikli ešte v Lipsku pod pedagogickým vedením Kretzschmara, otvárajú cesty k novej hudbe. Francúzsky zdroj (Verlaine) ho vedie k asociatívne symbolizmu francúzskej proveniencie, anglický zdroj (Blake) pred autorom otvára svet mytológie a kozmogonického vizionárstva a nemecký zdroj (Brentano) ho privádza k ironizujúcemu vzťahu k samotnej tradícii. Hudba sa už stala pre Adriana Leverkühna prostriedkom boja proti nadvláde banality, prostriedkom popretia akéhokoľvek tradovaného *statu quo*.

Cyklus školských prác pravdepodobne vyvrcholil symfonickou fantáziou *Meerleuchten* pre orchester.<sup>23</sup> Predmetom Leverkühnovej negácie sa v tejto skladbe stala zvukomalebne obraznosť spájajúca rafinovanú orchestráciu s istou mimohudobnou fantastikou. Takto nemecká dobová kritika chápala prínos Debussyho diela do hudobnej kultúry a Leverkühnovo orchestrálne dielo je skôr polemikou s touto dobovou interpretáciou než polemikou s výdobytkami Debussyho či Ravelovej poetiky. Debussyho *More* (1905) nebolo autorom koncipované ako koloristická fantázia, ale ako symbolistická symfónia. Hoci v nemeckej dobovej kritike a muzikológii existovala len „impresionistická“ interpretácia Debussyho hudby, ako symbolistickú výzvu Debussyho dielo pochopil aj litovský maliar a skladateľ Mikolajus Konstantinas Čiurlionis, ktorý vo svojej orchestrálnej skladbe *More (Jūra, 1903–1907)* akcentoval symbolickú či kozmogonickú interpretáciu svojho „sujetu“. „More“ v Leverkühnovom diele otvára priepasť medzi invenciou a jej parodizovaním, ktorá však nebola natoľko veľká, aby sa stala neznesiteľná, o čom svedčí skutočnosť, že Adrianovu skladbu uviedol Ernest Ansermet v Ženeve so svojím Orchestre de la Suisse Romande.

Adrian Leverkühn ako dvadsať až dvadsaťpäťročný (1905–1910) študoval skladbu v Lipsku u Wenzela Kretzschmara. Mimoriadny talent mu umožnil nielen veľmi rýchlo zvládnuť požiadavky školy (juvenílie), ale aj načrtnúť cesty svojho možného skladateľského vývinu. Toto rozhodnutie bolo pritom späté s realizovaním jeho verzie diabolskej zmluvy v prešporskom nevestinci.

## VI. Zrelé dielo

Adrian Leverkühn sa po ukončení štúdií odsťahoval do Mníchova, kde si našiel lacný podnájom a začal sa plne venovať skladateľskej práci už bez pedagogických korekcií a úvah. Diela, ktoré vytvoril v tomto období, možno nazvať zrelými, keďže ďalej rozvíjali jeho umelecké postoje a viedli k otvoreniu ďalších umeleckých priestorov. Tento tvorivý cyklus obsahoval – podobne ako lipský školský cyklus – piesňové kompozície a ďalšie orchestrálne dielo a rámcovala ho snaha o vytvorenie a uvedenie opery. V tomto období vzniklo tiež jeho umelecké priateľstvo s Rüdigerom Schildknappom a počas pobytu v talianskom meste Palestrina roku 1911 došlo k stretnutiu Adriana s Diablom. Rozhovor Leverkühna s Diablom uvádza Mann v ťažiskovej 25. kapitole svojho románu.

Žáner nemeckej umelej piesne, ktorý vznikol počas klasicizmu a od Schubertových čias si nárokoval byť ťažiskovou zložkou nemeckej romantickej kultúry, je v Leverkühnovom diele parodovaný alebo negovaný. Leverkühn už voľbou textov svojich piesní

<sup>23</sup> Tamže, s. 180, 181, 187.

obchádza jednu z najvýznamnejších charakteristík nemeckého umelca svojej doby. Manifestácia nemeckosti prostredníctvom tvorby nemeckej piesne patrila k významným črtám umeleckého profilu nemeckého hudobníka. Nájdeme ju aj v ranej piesňovej lyrike Leverkühnovho rovesníka Alexandra Albrechta, ktorých spájal nielen rovnaký rok narodenia, ale aj spoločná snaha vyviesť hudbu z vôd meštianskeho romantizmu, ale aj v piesňach najvýznamnejších židovských skladateľov – Gustava Mahlera a Arnolda Schönberga. Leverkühn nepocítoval tento druh lokálpatriotizmu a vo svojej piesňovej tvorbe pokračoval tam, kde v Lipsku skončil. Znovu sa vrátil k dielu Williama Blaka a skomponoval pieseň *Silent, silent night*,<sup>24</sup> v ktorej sa tonálna harmónia stávala svojím expresívnym opakom. Nasledovalo zhudobnenie dvoch ód Johna Keatsa – *Ode to a Nightingale* a *Ode to/on Melancholy*. Tentokrát si Adrian vybral pre sprievod ľudského hlasu sláčikové kvarteto, ktoré mu umožnilo rozohrať kombinatorickú hru medzi motívmi spevného hlasu a inštrumentálnou textúrou. Skladby majú svoj reálny pendant v poslednej časti Schönbergovho *2. sláčikového kvarteta fis mol*, v ktorého záverečnej časti sa ku kvartetu pridáva soprán intonujúci zhudobnenie básne Stefana Georga *Entrückung* a ktorého viedenská premiéra 21. 12. 1908 so súborom Rosé-Quartett a Mariou Gutheilovou-Schoderovou, označovaná dnes ako premiéra prvého atonálneho diela, sa skončila spoločným škandálom. Podobne ďalší Leverkühnov kolega Ottorino Respighi (nar. 1879) napísal roku 1914 skladbu *Il tramonto pre mezzosoprán a sláčikové kvarteto*, zhudobňujúcu taliansky preklad anglickej básne Percyho Bysshe Shelleyho.<sup>25</sup>

Anglické ódy doplnila napokon nemecká óda – zhudobnenie básne *Die Frühlingsfeyer* Friedricha Gottlieba Klopstocka pre barytón, organ a sláčikový orchester z roku 1913. Táto skladba bola napísaná v predvečer 1. svetovej vojny a svoje úspechy zožala v nemeckých a švajčiarskych sálach počas vojny.<sup>26</sup> Táto univerzalistická skladba bola podľa Manna prípravou pre vznik ďalšej kozmogonickej vízie, orchestrálnej skladby *Die Wunder des Alls* skomponovanej v rokoch 1913–1914 (Zeitblom navrhoval Leverkühnovi nazvať skladbu *Symphonia cosmologica*, čo sa autorovi zdalo byť celkom nezniesiteľné). Aj túto skladbu vydalo vydavateľstvo Schott a jej premiéru dirigoval vo Weimare Mannov európsky i americký priateľ Bruno Walter.<sup>27</sup> Orchestrálna skladba mala podľa Zeitbloma ironickú podstatu, keďže „podstatou a obsahom tohto asi tridsať minút trvajúceho orchestrálneho portréту sveta je výsmech“. Ono gogoľovské spojenie vecí najvznešenejších s najpochybnejšími, ktorým Mann charakterizoval kozmologickú víziu svojho hrdinu, sa napokon stala osudom veľkej časti symfonického diela Dmitrija Šostakoviča.

Roky po ukončení štúdií boli zároveň rokmi prípravy, práce a predvedenia Leverkühnovej opery. Libreto pre túto operu založenú na hre Williama Shakespeara *Love's Labour's*

<sup>24</sup> Roku 1910 ju zhudobnil Alfred Matthew Hale. Zhudobnenia Darie Semegenovej (1965) a Otta Lueninga (1980) sú novšieho dáta ako Mannov román.

<sup>25</sup> *Ode to a Nightingale* Johna Keatsa zhudobnil a) pre hlas a klavír/súbor – Cecil Forsyth 1894, Reginald Chauncey Robbins 1922, George Antheil 1950, Ben Moore; b) pre hlas a súbor – Eric Fogg (sláčikové kvarteto, harfa) 1949; Stephen Douglas Burton 1963; c) pre hlas a orchester – Hamilton Harty 1907; d) pre hlas, zbor a orchester – Arthur Goring Thomas 19. st.; Richard Henry Walthew 1897; Ernest Walker 1908. *Ode to/on Melancholy* zhudobnil len Adrian Leverkühn. T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 313–314.

<sup>26</sup> Tamže, s. 315.

<sup>27</sup> Tamže, s. 326, 461.

*Lost* mu vytvoril rozprávač knihy, priateľ Serenius Zeitblom.<sup>28</sup> Leverkühnovu operu, ktorej komponovanie bolo jeho hlavným záujmom v rokoch pred vypuknutím 1. svetovej vojny, charakterizuje Mann ako ironizujúcu svoj vlastný námet, táto irónia je však tentoraz podľa neho oprávnená, keďže existuje už v samotnej Shakespearovej predlohe. Opera bola napokon predvedená roku 1915 v Lübecku. Ak európske operné javiská v prvých desaťročiach 20. storočia ovládal spor medzi zástancami talianskeho operného dedičstva a prívržencami Wagnera, tak Leverkühn sa práve výberom svojho námetu a jazyka stavia mimo všetky tieto spory. Hoci sám ešte nemal dostatok síl na uskutočnenie svojej podoby negácie opernej tradície, oba dominantné smery súdobej opery ho jednoducho vôbec nezaujímali. Bola mu celkom cudzia tak wagnerovská vášeň a jej zneužitelný historizujúci patriotizmus, ako aj talianska vrúcnosť, kapitulujúca pred citovým životom operných hrdinov. Leverkühnova *Love's Labour's Lost* nebola operným experimentom, ani autorovo majstrovstvo však nemohlo prispieť k životnosti jeho diela na javiskách, ktoré v tejto dobe už ovládali záujmy operných podnikateľov, ktorí už onedlho pre novú operu vymedzia výlučne priestor pre experiment.

## VII. Skladateľovo apogeu

Leverkühn, ktorý sa už niekoľkými svojimi dielami zapísal do povedomia európskej hudbymilovnej society, nijako nereagoval ani na úspechy, ani na neúspechy svojich diel, po svojich prvých premiérach nadobudol spoločenskú ľahostajnosť a venoval sa kompozícii výlučne v zmysle vnútorného imperatívu. Jeho ďalšou veľkou kompozíciou sa stala scénická bábková opera, zhudobňujúca príbehy pochádzajúce z veľkej stredovekej kolekcie anekdot a príbehov *Gesta Romanorum* (*Skutky Rimanov*), ktorá bola vytvorená v latinskom jazyku v 13.–14. storočí a ktorej nemecký preklad vyšiel už roku 1489 v Augsburgu (bolo to prvé vydanie zbierky v národnom jazyku). Leverkühn sa začal zaoberať možnosťami bábkového divadla, tvorbou bábok, živou nemeckou bábkarskou tradíciou i správami o bábkovom divadle Ďalekého východu. Sentimentálnosť romantického umenia podľa Adriana vytvorila priepasť medzi umeleckou rafinovanosťou a dostupnosťou, medzi vysokým a nízkym rozprávaním. Ludové námety stredovekých textov Adriana fascinovali práve pre poskytnutie možnosti odpútať sa od tradície meštianskeho divadla; uchovať výdobytky racionality a zároveň odmietnuť falošnosť romantického páťosu. Adrianom postulované „umenie pre ľudí“ však bolo – podľa Serenia Zeitbloma – „najhorším filisterstvom a vraždou ducha“ a Leverkühn podľa neho svoje slová celkom iste nemyslel vážne.

*Gesta Romanorum* zaujímali Leverkühnovu pozornosť od čias ukončenia jeho opery až do premiéry v Donaueschingene roku 1921, kde dielo uviedlo divadlo Hansa Plattnera. Dielo pozostávalo z piatich častí, pôvodný text mu do podoby libreta pomohol upraviť Serenius Zeitblom, médiom diela sa popri bábkach stali ľudské hlasy, recitátor vo funkcii komentujúceho testa a komorný súbor, pozostávajúci z klarinetu, fagotu, trúbky, trombónu, huslí, kontrabasu a bicích nástrojov (vrátane zvonkohry). Mann v tejto súvislosti bližšie opísal dve časti diela: *Von der gottlosen List der alten Weiber* a *Von der Geburt des seligen*

<sup>28</sup> Tamže, s. 191, 203, 255–258.

*Papstes Gregor*.<sup>29</sup> Zbierka *Gesta Romanorum* bola Mannovou obľúbenou lektúrou počas práce na *Doktorovi Faustovi* a po ukončení *Doktora Fausta* Mann napokon roku 1951 vydal román *Der Erwählte* (Vyvolený), v ktorom nanovo prerozprával spomínaný stredoveký príbeh o pápežovi Gregorovi. *Vyvolený* sa stal jeho posledným dokončeným románom.

*Gesta Romanorum* majú v hudbe celkom jednoznačný pendant. Je ním *Histoire du soldat* (Príbeh vojaka) Igora Stravinského. Obe diela vznikali v rovnakom čase, obe mali aspiráciu stať sa antidivadlom, obe využívajú archetypálne sužety a takmer totožné interpretačné médium – čo je zreteľný Mannov signál, ktorý poskytuje čitateľovi. *Príbeh vojaka* vznikol na námet ruskej rozprávky z Afanasievovej zbierky, vznik inštrumentálneho média opísal autor diela nasledujúcimi slovami: „Nemal som inú možnosť, než obmedziť sa na určitú skupinu nástrojov, v ktorej by mohli figurovať najreprezentatívnejšie typy nástrojov rozličných inštrumentálnych skupín, nástroje vysokého a hlbokého registra. Za sláčikové nástroje: husle a kontrabas, za drevené dychové nástroje: klarinet (má najväčší rozsah) a fagot, za plechové dychové nástroje: trúbka a pozauna a nakoniec bicie nástroje, na ktoré by hral jeden hráč (...) tieto myšlienky mi vnukli nápad umiestniť malý orchester *Príbehu vojaka* na viditeľné miesto na jednej strane scény, zatiaľ čo na druhej strane mala byť vyvýšená plošina pre rozprávača. Toto usporiadanie utvrdilo spätosť troch podstatných prvkov predstavenia, ktoré mali v úzkej väzbe tvoriť jeden celok: v strede scéna a aktéri obklopení z jednej strany hudobníkmi, z druhej strany recitátorom. V duchu nášho zámeru si tieto tri zložky mali striedavo odovzdávať slovo, inokedy sa zasa spájať do jedného celku.“<sup>30</sup> Stravinského *Kronika* patrila k Mannovej americkej lektúre, Stravinskij však až v neskorších *Rozhovoroch s Robertom Craftom* spomenul aj ďalší dôvod pre túto inštrumentáciu, ktorý pravdepodobne ostal Mannovi neznámy: objav amerického džezu – zvolený súbor skladby imituje džezový súbor. Stravinskij pritom v čase kompozície poznal džez len vizuálne – z dovezeného notového materiálu: „Keď sa Ernest Ansermet roku 1918 vrátil z ciest po Amerike, doniesol mi zväzok ragtimeovej hudby v klavírnych úpravách a nástrojových partoch, z ktorých som si urobil partitúru. Keď som mal tieto skladby pred sebou, napísal som *Ragtime* v *Histoire du soldat* a po skončení *Príbehu Ragtime pre jedenásť nástrojov*.“<sup>31</sup>

Nové ponímanie divadelného priestoru, akcie v hudobno-javiskovej produkcii, ktoré malo priniesť predstavenie *Gesta Romanorum*, nájdeme nielen v produkcii *Príbehu vojaka* s premiérou 28. 9. 1918 v Mestskom divadle v Lausanne, ale aj v Stravinského *Lišiakovi*, ktorý vznikol na objednávku kňažnej de Polignac a bol premiérovou uvedený v Parížskej opere 3. 6. 1922, i v bábkovej opere Manuela de Falla *El retablo de maese Pedro*, takisto napísanej na objednávku kňažnej de Polignac a uvedenej 23. 3. 1923 v Teatro San Fernando v Seville. Leverkühnova bábková opera bola premiérovou uvedená divadlom Hansa Plattnera na festivale v Donaueschingene (tento festival vznikol roku 1921 a bol celý venovaný hudobnej moderne).

<sup>29</sup> Tamže, s. 363, 374, 379, 380, 461.

<sup>30</sup> I. Stravinskij, *Kronika môjho života*, in: I. Stravinskij, *Hudobná poetika, Kronika môjho života*, Hudobné centrum, Bratislava 2002. s. 193–194.

<sup>31</sup> I. Stravinsky; R. Craft, *Dialogues*, Faber Music Ltd, Londýn 1961, s. 54. Napríklad americké vydanie skladby *Palm Leaf Rag* Scotta Joplina (Victor Kremer Co., 1903) netvorí partitúra, ale nasledujúce party: Flute, Clarinet in Bb, Cornet in Bb, Trombone, Drums, Piano, 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Cello, Bass.

Ďalšiu vrcholnú skladbu Adriana Leverkühna predstavuje oratórium *Apocalypsis cum figuris* (Zjavenie sv. Jána Bohoslovca) pre tenor, zmiešaný zbor a orchester.<sup>32</sup> Leverkühn dokončil túto skladbu roku 1919, vydalo ju viedenské vydavateľstvo Universal, úryvky z nej odzneli roku 1922 na festivale ISCM v Prahe. Ako celok pre svoju mimoriadnu náročnosť odznela len jedenkrát počas autorovho života – roku 1926 vo Frankfurte nad Mohanom pod taktovkou ďalšieho Mannovho priateľa Otta Klemperera, tenorový part spieval Erbe. Oratórium má z hľadiska Leverkühnovej biografie syntetický charakter, keďže sa svojou témou spája s jeho dávnymi teologickými aspiráciami, je zároveň holdom Albrechtovi Dürerovi a dôsledkom teologických i literárnych eschatologických úvah. Monumentálne dielo vzniklo v stave horúčkovitého nadšenia za necelých päť mesiacov.

Leverkühново oratórium dokumentuje skutočnosť, že pre hudobnú avantgardu sa najzávažnejším hudobným médiom v postwagnerovskej dobe nestala opera, ale práve oratórium. Azda možno povedať, že pre Leverkühnovu generáciu sa resuscitované oratórium stalo najvýznamnejším médiom umeleckého poslstva, koncentrátom umeleckého majstrovstva a významu. Preto tiež nepochybne viacero diel aspiruje na asociáciu s Mannovým fiktívnym veľdielom. Vďaka námetu sa v tejto súvislosti viedli azda najväčšie polemiky o dielo ďalšieho bratislavského rodáka, viedenského skladateľa Franza Schmidta, ktorý svoje oratoriálne veľdielo *Das Buch mit sieben Siegeln* (Kniha so siedmimi pečatami) komponoval v rokoch 1935–1937; oratórium premiérovodznelo 15. 6. 1938 vo Viedni. Obe diela spája nielen „sujet“, ale aj skutočnosť, že syntetizujú historické a aktuálne kompozičné techniky, obe diela pripisujú veľkú úlohu tenorovému hlasu, obsahujú fúgové úseky, cirkevnú modalitu i trombóny v symbolickom význame. Obe diela tiež vydalo Universal-Edition Wien. Schmidt aj Leverkühn boli tiež osudovo spätí s Bratislavou. Schmidt sa tu narodil, kým Leverkühn tu realizoval svoje osudové rozhodnutie. Hoci boli osobnosti rovesníkov Franza Schmidta (1874–1939) a Arnolda Schönberga (1874–1951) personifikáciami antagonizmu tradičnej a avantgardnej orientácie viedenského hudobného života, obaja boli dávnymi osobnými priateľmi. Franz Schmidt už roku 1902 hral part druhého violončela na viedenskej premiére Schönbergovho sláčikového sexteta *Zjasnená noc* a podľa slov samotného Schönberga bol najlepším dirigentom jeho *Námesačného Pierrota*. Napokon aj väzba Arnolda Schönberga na Bratislavu je významná – jeho otec sa do Viedne presťahoval práve z Bratislavy a Schönberg si vďaka tejto skutočnosti po celý čas svojho európskeho pobytu uchovával uhorské občianstvo. (Zakladateľ 2. viedenskej školy teda vlastne nikdy nebol „Rakúšanom“.)

Ďalším oratóriom, ktoré má väzbu na Leverkühново dielo, je nedokončené oratórium *Jakobsleiter* (*Jakubov rebrík*) Arnolda Schönberga. Schönberg začal o librete diela uvažovať roku 1912, napísal ho roku 1915 a publikoval roku 1917. V tomto období začal na oratóriu aj pracovať, jeho dokončeniu však zabránil povolávací rozkaz. Pracoval na ňom potom neskôr v rokoch 1918, 1921–1922 a 1944, napokon však ostalo nedokončené. Mann v čase práce na románe študoval aj Schönbergovo libreto. Ak hlavnou témou Schönbergovho diela malo byť obnovenie osobnej morálky v období úplnej amorálnosti, katakliziem a ateizmu, hudobná zložka diela po prvýkrát priniesla anticipáciu Schönbergovho vynálezu – radovej kompozičnej metódy, ktorú Mann pripísal Leverkühnovi. Obe

<sup>32</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 421–429.



díla boli dielami „krízy európskej existencie“.<sup>33</sup> Oratórium či kantáta ako nositeľ ťažiskového posolstva si našli svoje miesto aj u ďalších už spomínaných prešporských maturantov – u Bélu Bartóka (*Cantata profana* z roku 1930, ktorá mala premiéru roku 1934, inšpirovaná textom rumunskej kolindy a Bachovými *Matúšovými pašiami*) a u Leverkühnovho rovesníka Alexandra Albrechta (oratórium *Marienleben* na texty Rainera Mariu Rilkeho z roku 1927).

Leverkühnova *Apocalyptica* sa však stala ťažiskovou témou najmä v dielach z obdobia studenej vojny: spomeňme tu Stockhausenov elektroakustický *Gesang der Jünglinge* (*Spev mládenčov*, 1956), Pendereckého *Žalm obetiam Hirošimy a Dies irae* či kantátu Ilju Zeljenku *Oświęcim* (1959) a orchestrálnu skladbu Luboša Fišera *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* (1965) a oratórium Alfreda Schnittkeho *Nagasaki* (1957). Eschatológia atómového veku si ľahko našla svoju väzbu na biblický text *Zjavenia sv. Jána*. Mann však Leverkühnovu *Apokalypsu* lokalizoval do doby, keď v európskom umení prevládla snaha zabudnúť na hrôzy 1. svetovej vojny a témou dňa sa stalo spoločenské uvoľnenie, odpatetizovanie umenia a spása v každodennosti. Len vizionári ako Franz Kafka či Adrian Leverkühn hovorili v tejto dobe o možnosti návratu utrpenia, či dokonca o možnosti jeho gigantickej multiplikácie.

### VIII. Posledné tvorivé obdobie

Leverkühnova zmluva s diablom začala čoskoro pôsobiť. Autor čoraz menej nachádzal v sebe duševnú energiu, potrebnú na integrovanú umeleckú činnosť, čoraz menej nachádzal ľudský súzvuk so svojím okolím. Duševná choroba sa začínala prejavovať a vyvrcholila roku 1930 duševným kolapsom, po ktorom sa tvorivo odmlčal. Jeho dlhoročné trápenie sa napokon skončilo smrťou 25. 8. 1940. Leverkühn v tejto dobe nadviazal priateľstvo s huslistom Rudim Schwerdtfegerom, nerealizoval ponuku na sobáš s Marie Godeau a musel prežiť smrť milovaného synovca Nepomuka. Rozpad osobných vzťahov bol rovnako nevyhnutný ako rozpad európskej spoločnosti či rozpad vyvoleného umeleckého média. Posledné tvorivé obdobie prinieslo kompozíciu orchestrálnej skladby (*Husľový koncert*), niekoľkých komorných skladieb pre tradičné médiá, shakespearovský piesňový cyklus a ďalšie oratórium – *Dr. Fausti Weheklag*.

Leverkühn sa v tejto fáze svojej tvorby vrátil ku komponovaniu „absolútnej“ inštrumentálnej hudby, ktorá si pre svoju existenciu nevyžaduje nijaké mimohudobné asociácie. *Husľový koncert* napísal Adrian na požiadanie Rudolfa Schwerdtfegera.<sup>34</sup> Skladba mala premiéru roku 1924 vo Viedni a autor sa na nej osobne zúčastnil. V tom istom roku ju Schwerdtfeger uviedol aj v Berne a v Zürichu s komorným orchestrom Paula Sachera. Spoločenské okolnosti tohto posledného autorského úspechu Leverkühn sprostredkoval Serenioví Zeitblomovi.

Nové dielo bolo akýmsi zdanlivým ústupkom z extrémnych pozícií. Malo tradičnú trojčasťovú architektoniku, tonálny hudobný jazyk, jasnú tematickú invenciu a poznačila

<sup>33</sup> Porovnaj E. Husserl, *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filosofie*, Academia, Praha 1972.

<sup>34</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 416, 485 ad.

ho aj znalosť virtuóznej husľovej literatúry, ktorú autor počas komponovania študoval (Bériot, Vieuxtemps, Wieniawski). Motivický materiál prvej časti diela, nazvanej *Andante amoroso*, bol založený na variácii tónového radu *Husľového koncertu* Albana Berga (1935), a tak sa práve tento koncert žiaka Arnolda Schönberga a učiteľa skladby Theodora Wiesengrunda Adorna stal predpokladaným (a Mannom zašifrovaným) modelom Mannových riadkov. Túto asociáciu potvrdzuje aj oscilácia medzi tradičným a aktuálnym hudobným jazykom prítomná v oboch dielach. Vznik Bergovho *Husľového koncertu* je spojený s objednávkou priateľa, huslistu Louisa Krasnera, a so smrťou osemnásťročnej dcéry Almy Mahlerovej a Waltera Gropiusa Manon, ktorá spôsobila dedikáciu diela „pamiatke anjela“. Bergovo dielo premiérovane odznelo 19. 4. 1936 v Barcelone, autor sa však už tejto premiéry nedožil. Motív smrti nevinného dieťaťa, ktorý ovplyvnil vznik Bergovho diela, si našiel významné miesto v Mannovom románe. Smrť milovaného synovca Nepomuka je azda najväčšou ranou, ktorú Adrianovi zasadil život a z ktorej sa už nikdy nespamätal.

Nasledujúce tri komorné kompozície absolútnej hudby vznikli roku 1927. Sú to: *Sláčikové trio pre husle, violu a violončelo*; *Kvarteto pre tri dychové nástroje a klavír* (má tri časti: 1. *Fantázia*; 2. *Adagio*; 3. *Finále*) a štvorčasťové *Sláčikové kvarteto*.<sup>35</sup> Mann tieto skladby charakterizoval ako prejavy vrcholného majstrovstva a tvorivej fantázie, ktoré nečerpajú z jestvujúcich modelov, ale sú akousi „hudobnou prózou“, ktorá chce prekročiť všetky jestvujúce hranice. Podobné sústredenie na komorné médium prinieslo v tretej dekáde 20. storočia dielo všetkých troch členov 2. viedenskej školy. Schönberg v rovnakom roku napísal svoje *3. sláčikové kvarteto*, op. 30, Alban Berg dokončil *Lyrickú suitu pre sláčikové kvarteto* roku 1926 a Anton Webern napísal roku 1927 *Sláčikové trio*, op. 20 (podobne nehrateľné ako Leverkühnovu *Sláčikové trio*), roku 1930 dokončil *Kvarteto pre husle, klarinet, tenorový saxofón a klavír*, op. 22, a roku 1938 dokončil svoje *Sláčikové kvarteto*, op. 28. Mannova narácia sa celkom iste dotýka týchto medzivojnových výtvorov Schönbergovej školy, možných alúzií Mannovho textu je však celkom iste oveľa viac. Kompozičná mágia Leverkühnovho remesla však už smerovala k jeho najzávažnejšiemu, rozlúčkovému oratóriu.

Posledné šťastné chvíle prežíval Adrian Leverkühn v rozhovoroch s malým synovcom Nepomukom a toto šťastie sa premietlo do kompozície *Arielových piesní* na texty zo Shakespeareovej *Búrky*. Išlo o dve piesne – *Come unto there yellow sands* a *Where the bee sucks*, ktoré zhudobnil pre soprán a komorný súbor pozostávajúci z čelesty, harfy, hoboja, trúbky con sordino a huslí con sordino.<sup>36</sup> Nebeský zvuk komorného súboru mal zodpovedať zvolenému rozprávkovému sujetu i nevinnosti, s ktorou si Adrian spájal svojho malého priateľa.<sup>37</sup> Inštrumentálna textúra tohto piesňového cyklu nám nepochybné pripomenie

<sup>35</sup> Tamže, s. 541–542.

<sup>36</sup> Tamže, s. 557.

<sup>37</sup> Shakespeareovu pieseň *Come unto there yellow sands* zhudobnili: John Banister 17. st.; Robert Johnson 17. st.; Frederic Ayres 1907; Frank La Forge; Frank Martin (zbor) 1950; Morton Achter (zbor) 1974; Trevor Hold 1976; Robert Convery (zbor) 1982; Brian Dennis 1982; Peter Anthony Monk (zbor) 1982; Gary Bachlund 1989; Mervyn, Lord Horder; Michael Tippett; pieseň *Where the bee sucks* zhudobnili: John Banister 17. st.; Thomas Augustine Arne 18. st.; Frederic Ayres 1907; Arthur Honneger 1925; Ernest John Moeran 1940; Frank Martin (zbor) 1950; Lukas Foss 1951; Trevor Hold 1976; Peter Anthony Monk (zbor) 1982; Gary Bachlund 1989; Mervyn, Lord Horder (dueto); John Jeffreys; Michael Tippett.

jedno z raných diel Arnolda Schönberga (*Herzgewäsche* na text Mauricea Maeterlincka pre soprán, harfu, čelestu a harmónium z roku 1911), no predovšetkým piesňové cykly Antona Weberna – opp. 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 z rokov 1910–1926.

Nezmyselná smrť Nepomuka Schneideweina, prezývaného Echo, znamenala pre Leverkühna stratu posledného kontaktu s realitou, stratu akýchkoľvek nádejí a urýchlila celkový rozpad jeho osobnosti. Leverkühn začal pracovať na svojom poslednom náčrte, oratóriu *Dr. Fausti Weheklag*.<sup>38</sup> Toto „päť štvrt hodín“ trvajúce oratórium malo byť Leverkühnovou polemikou s najmajestátnejším symbolom hudobného nemeckva – Beethovenovou 9. symfóniou s „Ódou na radosť“. Leverkühn vo svojich tvorivých asociáciách nadväzuje na Monteverdiho, tvorcu hudobného lamenta ako žánru, pričom východiskom skladby je päťtónová séria *h e a e e s*, symbolizujúca jeho faustovskú zmluvu (Haetera Esmeralda). Celá monumentálna skladba vychádza z jediného základného elementu, spomínanej série, ktorá slúži ako základ gigantickej variačnej práce a spätosti s textom, ktorého dvanásťslabičná veta „ja umieram ako kresťan dobrý i zlý“ sa stáva základom dvanásťtónovej podoby základnej série, využívajúcej všetky tóny chromatickej stupnice. Faustovo lamento je vytvorené pomocou tej najprísnejšej tónovej konštrukcie, kde harmóniu i melodiku ovláda zákon série. Celková forma diela prináša rozsiahle orchestrálné medzihry pre dychové nástroje, ktorých sprievod tvoria dve harfy, čembalo, klavír, čelesta, zvonkohra a bicie nástroje. Jednotlivé medzihry majú kontrastnú inštrumentáciu a symfonické adagio celú skladbu aj napokon ukončuje. Z apoteózy radosti sa stáva výkrik zúfalstva, prichádzajúci z najväčších hlbín.

Faustovská téma, ktorá najmä v Goetheho podobe mnohokrát inšpirovala hudobníkov k veľkolepým hudobným koncepciám,<sup>39</sup> no okrem tradície monteverdiovského lamenta a parodického vzťahu voči Beethovenovej 9. symfónii, prípadne vzťahu voči Leverkühnovmu staršiemu oratóriu *Apocalypsis cum figuris*, nenachádzame diela, s ktorými by sme mohli Mannovu víziu asociovať. Mannova veľkolepá analýza spoločnosti a umenia však nepochybne priniesla nevyhnutnosť novej analýzy a samotná inšpirovala vznik významných umeleckých diel.

Na prvom mieste azda treba spomenúť skladbu Igora Stravinského *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, ktorá vznikla v rokoch 1957–1958 a premiéru mala 23. 9. 1958 v Suola Grande di San Rocco v Benátkach. *Threni* bola prvým výlučne dodekafonickým dielom 76-ročného autora – vznikla po smrti Arnolda Schönberga i Thomasa Manna. Dielo sa vyznačuje rozsiahlou dĺžkou i veľkým interpretačným aparátom, zahŕňajúcim šesť vokálnych sólistov (soprán, alt, dva tenory, dva basy), zbor a orchester. Tento posledný Stravinského skladateľský monument má moralistický aspekt (podobne ako všetky jeho diela na biblické námety z posledného obdobia), je zhudobnením eschatologickej vízie proroka Jeremiáša. Základný dvanásťtónový rad diela (*dis-gis-g-ais-cis-a-d-h-e-c-f-fis*) pritom umožňuje autorovi kombinatorickú hru s prvkami tonality.

Kniha Thomasa Manna *Doktor Faustus* v nemeckom origináli bola súčasťou knižnice domácnosti v sovietskom meste Engels, v ktorej vyrastal nemecko-židovsko-ruský skladateľ Alfred Schnittke (1934–1998). Schnittke sa oboznámil s osudom Adriana

<sup>38</sup> T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 544, 575–582.

<sup>39</sup> Webová stránka „The Faust Legend in Music“ obsahuje niekoľko stoviek hudobných artefaktov s faustovskou tematikou (piesne, scénické hudby, opery, oratória, orchestrálna kompozície).

Leverkühna ešte skôr, než sa uňho zrodilo rozhodnutie stať sa skladateľom, a Mannova kniha sa stala jeho celoživotnou lektúrou. Schnittkeho fascinoval nielen opis dodekafonickej techniky, úvahy o mystike čísel, hudobnom poriadku či o Dürerovi do tej miery, že autorka Schnittkeho životopisu Valentina Cholopovová konštatovala, že samotný Schnittke si „osvojil súčasnú kompozičnú techniku podľa románu Thomasa Manna“.<sup>40</sup> Realizácia Mannových-Leverkühnových úvah o protiklade nízkeho-pekelného či banálneho a vznešeného či spasiteľského sa stala súčasťou jeho skladateľskej dielne a nachádzame ju v mnohých Schnittkeho dielach. Podobne úvahy nad vzťahom hudby minulosti a hudby súčasnosti a o ich možnej syntéze, z ktorých sa zrodila Schnittkeho polyštylistika, majú svoj pôvod v Mannovom románe. Veľkou oporou pre koncepciu polyštylistiky, vďaka ktorej sa Schnittke vlastne stal známym skladateľom, bolo použitie mnohovrstvovosti historických podôb nemeckého jazyka, ktorú Thomas Mann intencionálne využil vo svojom románe.

Schnittke zatúžil napísať svoju *Apokalypsu* už ako mladý skladateľ a ako 23-ročný ju aj napísal – je to oratoriálne dielo *Nagasaki*, ktorého témou je atómová hrozba visiacca nad ľudstvom a ktoré bolo modelované podľa Leverkühnovho oratória *Apocalypsis cum figuris*. Konštantné úvahy o Mannovom–Adornovom–Leverkühnovom *Faustovom žalospeve* napokon priviedli Schnittkeho ku skomponovaniu *Faustovskej kantáty Seid nüchtern und wachet* pre kontraalt, kontratenor, tenor, bas, zmiešaný zbor a orchester (1983), ktorej premiéra odznela 19. 6. 1983 vo Viedni pod taktovkou Gennadija Roždestvenského. Schnittke pri svojom diele vychádzal z rovnakého textu ako Adrian Leverkühn, z ľudovej knihy Johana Spiesa *Historia von D. Johann Fausten* (1587), ktorú do ruštiny preložil Vladimir Žirmunskij (1978). Nové, reálne hudobné dielo tak vznikalo podľa predlohy spisovateľskej fikcie. Napokon Schnittke roku 1994 (po niekoľkých mozgových príhodách a štyri roky pred smrťou) dokončil aj svoju trojdejstvovú operu *História doktora Johana Fausta*, zhudobňujúcu tú istú predlohu, ktorej tretie dejstvo je totožné s niekdajšou *Faustovskou kantátou*. Premiéra opery sa uskutočnila v Hamburgu 22. 6. 1995.

## IX. Kto bol Adrian Leverkühn?

Nemecký spisovateľ Thomas Mann v čase od 23. 5. 1943 do 29. 1. 1947 pracoval na svojom poslednom románe nazvanom *Doktor Faustus*. Román je fiktívnym rozprávaním Serenia Zeitbloma o jeho celoživotnom priateľovi, skladateľovi Adrianovi Leverkühnovi, ktorý je pre oboch (Manna i Zeitbloma) nositeľom faustovskej legendy.

Thomas Mann vo svojej práci o vzniku *Doktora Fausta* poprel totožnosť Leverkühna s ktoroukoľvek reálnou postavou a popieral aj možnosť pripísať Leverkühnové idey či kompozičné techniky reálnej osobe. Leverkühn je teda výtvorom Mannovho *Doktora Fausta*, je výsledkom „techniky montáže“, ktorej sujetovej rekonkretizácii sa Mann na sklonku života takmer po štyri roky venoval. Leverkühn nie je ani Debussy, ani Strauss, ani Stravinskij, ani Schönberg, Berg či Webern, ani Schmidt, ani žiaden iný reálny skladateľ. Leverkühn je autorská montáž, podobne ako sú autorskou montážou aj Leverkühnové

<sup>40</sup> V. Cholopova, *Kompozitor Alfred Šnitke*, Sankt Peterburg, 2002, s. 31.

kompozície, ktoré nikdy nikde nezazneli, napriek tomu, že ich dirigoval Bruno Walter, Otto Klemperer či Paul Sacher. Tak ako sa zmluva s diablom stala Leverkühnovým osudom, montáž sa stala osudom spisovateľa Thomasa Manna.

Mannova montáž odhaľuje jeho pohľad na dejiny európskej kultúry. Spolupráca s Adornom, autorom *Filozofie novej hudby*, umocnila význam oboch diel natoľko, že sa stali najčastejšie interpretovanými naráčaniami o hudbe po niekoľko ďalších desaťročí. Spätosť oboch osobností a oboch kníh s osobnosťou Arnolda Schönberga priniesla nové umocnenie významu oboch prác. Interpretačný trojuholník Mann–Schönberg–Adorno sa stal osudom interpretácie novodobej hudobnej histórie, pretože prinášal zdanlivo jednoznačné stanoviská k umeleckej aktuálnosti. Tento zdanlivý súlad mal svojho spoločného menovateľa – všetci traja vyrástli v totožnej viere v historický vývoj, usmerňovaný racionalitou ľudstva, viere v dejinnú eschatológiu, viere vo vektorizované dejiny, v ktorých mala nemeckosť zastávať významné miesto. Všetci traja sa cítili byť významnými reprezentantmi nemeckej kultúry, spoločensko-politická realita im však túto vieru zničila. Schönberg, ktorý vášnivo túžil byť Nemcom, ostal po ukončení vojny Židom a Američanom, Thomas Mann sa už nedokázal vrátiť do Nemecka, aj keď v Nemecku boli sily, ktoré od neho chceli, aby sa stal povojnovým prezidentom Nemecka. Na svoj nemecký post sa po vojne vrátil len Adorno, ktorý následne všetku svoju mysliteľskú energiu venoval až absurdnej megakritike celej kultúry.

Obraz súladu týchto troch osobností, obraz totožnosti, vzájomnej komplementárnosti či zameniteľnosti ich jednotlivých umeleckých a myšlienkových výdobytkov bol falošný. Skutočnosť nebola ani zďaleka taká jednoznačná, naopak, niesla v sebe nezmieriteľné rozpory. Hoci si Mann Adorna vážil a s vášňou si prečítal jeho *Filozofiu Novej hudby* a ďalšie texty, nikdy sa s jeho ideami nestotožnil. Mann Adornovu prácu použil výlučne v rámci svojej spisovateľskej metódy – ako jeden z prostriedkov montáže svojho románu. Nemáme nijaký dôvod domnievať sa, že by Mann veril v Adornovu dichotómiu Schönberg : Stravinskij = pokrok : reštaurácia, že by si osvojil čo len náznak adornovskej glorifikácie Schönberga a psychiatrizácie Stravinského, ktorá je hlavnou kostrou Adornovej *Filozofie Novej hudby*. Mannovo hudobné poznanie a jeho hudobné lásky sa navyše nezhodovali s poznaním hudby a obdivom k hudbe, ktoré môžeme konštatovať u Serenia Zeitbloma, Adriana Leverkühna a, samozrejme, Theodora Adorna, čo potvrdzuje viacero jeho esejí, ale najmä vyjadrenie, ktoré sa nachádza v závere listu z 19. októbra 1951, ktorým ďakoval H. H. Stuckenschmidtovi za zaslanú monografiu Schönberga: „Vyznám se v Nové hudbě spíše jen teoreticky. Něco snad o ní vím, ale mít z ní požitek a mít ji rád, to vlastně nemohu. Otevřeně jsem přece prohlásil, že trojzvukový svět *Prstenu Nibelugova* je v podstatě tou hudbou, v níž se cítím doma.“<sup>41</sup>

Manna tiež poburovalo, že Schönberg nechápe montážny princíp jeho skladateľskej dielne a otravuje ho s nejakými autorskými právami vo veci dodekafónie, ktorú predsa vymyslel Leverkühn inšpirovaný hetérou Esmeraldou a nie nejaký skladateľ. Podobne odmietal komentovať aj svoje výpožičky z Adornovej *Filozofie Novej hudby*, ktorá nebola verejným majetkom, keďže ešte nevyšla tlačou.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Supraphon, Praha 1971, s. 8.

<sup>42</sup> List Theodorovi Adornovi z 30. 12. 1945. Porovnaj C. Winston, R. Winston (eds.), *Letters of Thomas Mann 1889–1955*, Vintage Books, New York 1975, s. 361–362.

Samotný Schönberg si Mannovu knihu nemohol prečítať ani po vyjdení vinou slabého zraku, ale nechal si ju nahrať na diktafón. Po zistení, že v Mannovej montáži figuruje aj jeho vynález, obvinil Manna z falšovania dejín, keďže pred dejinami bude stáť ako tvorca dodekafónie samotný Thomas Mann, ale aj z neznalosti: „Adrian Leverkühn Thomasa Manna nepozná podstatu kompozície s dvanástimi tónmi. Všetko, čo vie, mu povedal Adorno, a ten vie len to málo, čo som hovoril svojim žiakom.“<sup>43</sup> Schönberg bol urazený nielen preto, že Mann túto metódu Schönbergovi ukradol a nepochopil ju, ale najmä preto, že schönbergovská kompozícia stelesňujúca „osamelý prorocký hlas morálky vo svete bezuzdného materializmu“ sa v Mannovom románe transformovala na produkt zmluvy s diablom kulminujúcej v syfilitickej paralýze.<sup>44</sup> Tento konflikt, ktorý Mann chápal len ako nedorozumenie a v ktorom sa rozhodol nijako neopätovať Schönbergovo vášnivé nepriateľstvo, sa už nepodarilo obom verejne zmierniť, keďže Schönberg roku 1951 po dlhšej chorobe umrel.

Hoci bol Adorno vášnivým stúpencom Schönberga a apologetom jeho diela i umeleckých postojov, prečítanie vydanéj Adornovej *Filozofie Novej hudby* priviedlo Schönberga k nasledujúcemu vyjadreniu: „Kniha sa veľmi ťažko číta, lebo používa kvázifilozofický žargón, ktorým moderní profesori filozofie zakrývajú absenciu myšlienky. Myslia si, že sú hlbokí, keď produkujú absenciu jasnosti pomocou nedefinovaných nových výrazov.“<sup>45</sup> Podľa Schönberga Adorno „nemal nijakú predstavu o tvorivom procese“, keďže „ten, kto potrebuje večnosť, aby skomponoval pieseň, celkom prirodzene nemá nijakú predstavu o tom, ako rýchlo skladateľ zapisuje to, čo počuje vo svojej predstave. Zdá sa, že verí, že dvanásttónový rad brzdi – ak nie myšlienku, tak invenciu.“<sup>46</sup> V tejto súvislosti už potom Schönbergova rada premenovať *Nárek Dr. Fausta* na „*Leverkühnov dvanásttónový guláš*“ neznie natolko obranne, ako skôr vyslovene rúhavo.<sup>47</sup>

## X. Kacírka coda

Princíp montáže, pomocou ktorého Mann stvoril svoj román, svojho protagonistu i jeho dielo, pramení zo širokých znalostí nadobudnutých počas dlhého tvorivého života, je výsledkom kumulácie poznatkov i snahy umiestniť javy do množstva interpretačných rovín. Tieto roviny vzdávajú umelecké dielo od reality, aj keď sa v ňom vyskytujú nielen fiktívne, ale aj reálne postavy. Montáž sa vďaka osobnostiam Mannovho typu stala nevyhnutným osudom moderného umenia i samozrejmom determinantou umenia postmoderného. Limity gigantov sa len veľmi ťažko mapujú, ich omyly majú šancu stať sa večnými. Nijaký predstaviteľ nemeckej kultúry by si nedovolil spochybniť umeleckú veľkosť Manna či Schönberga, slovnú či myšlienkovú ekvilibristiku Adorna. Možno však

<sup>43</sup> A. Schönberg, Spása omáčkou, in: A. Schönberg, *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 151.

<sup>44</sup> A. L. Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, The Clarendon Press, Oxford 1990, s. 40; H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*, Schirmer, New York 1978, s. 495.

<sup>45</sup> List Josefovi Ruferovi z 5. 12. 1949; porovnaj H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*, pozri vyššie, s. 508.

<sup>46</sup> Tamže.

<sup>47</sup> A. Schoenberg, Further to the Schoenberg-Mann Controversy, *Music Survey* 1949, s. 78.



použiť Mannovu metódu travestácie, paródie, ironie, alúzie či montáže a aplikovať ju na rozsiahly román Thomasa Manna?

Židovsko-poľsko-americký spisovateľ Isaac Bashevis Singer (1902–1991) uverejnil roku 1953 zbierku poviedok *Gimpel the Fool: And Other Stories* obsahujúcu aj poviedku *The Unseen (Neviditeľný)*.<sup>48</sup> Poviedku rozpráva rozprávač, ktorým však nie je autor, ale Diabol, ktorý aktívne ovplyvňuje konanie postáv. Hlavnými postavami poviedky sú dávní manželia Nathan Jozefover a Rojze Temerl, ktorí si užívajú všetky slasti dlhého manželstva až dovtedy, kým sa v ich domácnosti neobjaví nová mladá slúžka Šifra Cirl. Mimo-riadne schopná slúžka sa vďaka aktivite rozprávača stane predmetom stareckej chlipnosti Nathana, nezvládnuteľným pokušením. Nathan sa rozhodne pre tajný rozvod, zoberie majetok a utečie s Šifrou do Uhorska. Tam Šifra pri prvej príležitosti Nathana okradne a z neho sa stane žobrajúci bezdomovec. Keď sa Nathan po roku túlania vráti domov, Rojze je vydatá za Moše Mechelesa, no zľutuje sa nad úbožiakom a tajne ho umiestni na svojom statku do starej budovy, kde ho lieči, chodí kŕmiť a stará sa oňho. V tejto bezvýchodiskovej situácii však neumiera ako prvý Rojzin nový manžel, ale samotná Rojze. Nathan ju onedlho bude nasledovať, jeho postavenie však spôsobí, že hoci žije na svojom bývalom statku, nemôže dúfať, že bude vôbec pochovaný. Pred smrťou sa mu zjaví žena s dvoma tvármi – s tvárou Rojze i Šifry.

„Té noci, aniž se vyznal ze svých hříchů, zemřel. Bez meškání jsem odnesl jeho duši do podsvětí. Podnes bloudí pustinami a nebyl dosud vpuštěn do pekla. Moše Mecheles se znovu oženil, tentokrát s mladou ženou. Zle se mu odplatila, brzy zdědila jeho majetek a rozházela jej. Šifra Cirl se stala v Prešpurku nevěstkou a zemřela v chudobinci. Barabizna stojí, kde stávala, a pořád v ní leží Nathanovy kosti. A kdož ví, možná se v ní skrývá někdo, kdo vidí, ač sám je neviditelný.“<sup>49</sup>

Singer nám ukázal, že na niekoľkých desiatkach strán možno parodovať aj mnohostránkový román. Od Manna si vypožičal postavu Rozprávača, ktorého stotožnil s mannovsko-goetheovským Diablom, šíriacim medzi ľuďmi pokušenie, ktorého dôsledkom je ľudské zlyhanie. Z nástroja tohto pokušenia, hetéry Esmeraldy, sa stala slúžka Šifra Cirl, ktorej osudom sa napokon tiež stal prešporský nevestinec. Osud Šifry je šifrou, do ktorej Singer zašifroval svoj model.

Porovnanie oboch sujetov nám ukazuje vzájomnú väzbu oboch literárnych diel. Kým však Singerov príbeh zostáva mravoučným rozprávaním s prímiesou mystiky, Mannov román podvedome ašpiroval na interpretáciu reálnych dejín, a práve na ňu potreboval princíp montáže. Montáž sa však stáva mimoriadne riskantným postupom, ak sa vzťahuje na jestvujúce osoby, ktoré sa môžu dostať do dejín (prinajmenšom do dejín literatúry) v podobe, ktorú im prisúdil spisovateľ.

Podobnú funkciu, akú má román Thomasa Manna *Doktor Faustus* v nemeckej kultúre, získal v ruskej kultúre román *Majster a Margaréta* Michaila Afanasievča Bulgakova (1891–1940). Oba romány sa opierajú o Goetheho *Fausta*, oba romány opisujú činnosť Diabla v aktuálnej prítomnosti, oba uskutočňujú svoju analýzu spoločnosti prostredníctvom postavy umelca. Diktátorský režim Sovietskeho zväzu spôsobil, že Bulgakovovo dielo začalo žiť v spoločnosti až po takmer tridsiatich rokoch od autorovej smrti. Zrážka

<sup>48</sup> I. B. Singer, *Stará láska a jiné povídky*, Odeon, Praha 1990, s. 113. Preklad Antonín Přidal.

<sup>49</sup> Tamže, s. 139.

Diabla s režimom bola celkom nevyhnutná. Skutočnosť, že Mann a Bulgakov nemohli svoje „bratské“ diela navzájom poznať, vnáša mystický prvok do samotnej literatúry.

V novodobom ruskom kontexte býva Diabol personifikovaný v postave Stalina. Túto banálnu asociáciu využil ruský muzikológ Solomon Volkov vo svojej knihe *Svedectvo. Pamäti Dmitrija Šostakoviča (Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch)*, ktorá vyšla roku 1979 – keď bol Šostakovič už štyri roky mŕtvy a autor *Pamäti* v americkej emigrácii.<sup>50</sup> Ide o fiktívne pamäti Dmitrija Šostakoviča, ktorý údajne do Volkovovho stenografického záznamu nadiktoval svoje spomienky. Osou spomienok či svedectva (tak sa volá anglické vydanie knihy) je opozícia či boj umelca (Šostakovič) a diabolského diktátora (Stalin), ktorí žijú v tej istej spoločnosti a plnia si svoje umelecké či diktátorské funkcie. Šostakovič je tu však Anti-Faust – netuži uzavrieť s Diablom zmluvu, chce od neho len pokoj a bojí sa, aby ho Diabol pred podobné pokušenie nepostavil, keďže za svoje odmietnutie by mohol zaplatiť životom. Volkov svoje memoáre predal ako „pravdivé svedectvo“, podľa neho nešlo o literárnu fikciu, ale o záznam pravdy. Volkov však využil – podobne ako Mann – princíp montáže a práve mnohé ním použité montážne prvky ho usvedčujú z fikcie či priamo zo lži. Volkovova montáž sa dotýka reality oveľa nehanebnejším spôsobom ako Mannova montáž a ani množstvo obnaženej zakázanej pravdy či zakázanej reality nemôže ospravedlniť gigantickú literárnu lož, ktorá vznikla pomocou techniky, ktorú použil vo svojom diele Thomas Mann. Volkovova montáž dokonale ilustruje teóriu úspešnosti dezinformácie, podľa ktorej 1. dezinformácie musia vychádzať z pravdivých prameňov; 2. musia byť prispôbené kultúrnemu kontextu percipienta; 3. musia sa šíriť viacerými kanálmi. Šostakovičovi sa tak azda ako jedinému skladateľovi dostalo tej cti, že bol zneužitý dvakrát. Počas života sa mal stať výkladnou skriňou sovietskeho umenia a po smrti zasa výkladnou skriňou antisovietskeho umenia. Mannova technika montáže literatúry z prvkov reality môže nadobudnúť priam mefistofelovskú schopnosť zameniť skutočnosť za lož, ktorej ľahko uveríme, ak úlohu Šostakoviča stvárni v sfilmovaní Volkovovej predlohy samotný Ben Kingsley (1988).<sup>51</sup>

Ak by sme robili dejiny literárneho uplatnenia princípu montáže (montážnu techniku konštatoval už M. M. Bachtin v Dostojevského románoch), tak kapitola venovaná Volkovmu typu montáže by nepochybne dostala názov „Montáž ako chupe“.<sup>52</sup>

## XI. Zoznam skladieb Adriana Leverkühna (1885 – 25. 8. 1940)

### Juvenilie

- 1 Zborové skladby (6 až 8-hlasné zbory)
- 2 Fúga s tromi témami pre sláčikové kvinteto a klavír – po 1905  
(Fuge mit drei Themen für Streichquintett mit Klavierbegleitung)
- 3 Symfónia pre orchester (Symphonie) – po 1905
- 4 Sonáta pre violončelo a klavír a mol (Cello-Sonate in a-Moll) – po 1905

<sup>50</sup> S. Volkov, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Albrecht Knaus Verlag, München 1979.

<sup>51</sup> Médium filmu tu slúži ako prejav multiplikácie informačného kanála.

<sup>52</sup> Ako inak sa dá chápať skutočnosť, že Volkov na jednej strane deklaruje stopercentnú autenticnosť textu (a teda jeho autorom je Šostakovič), na druhej strane jediným vlastníkom všetkých práv na text je ten istý Volkov – a teda nie skladateľovi pozostalí. To je priam dokonalá ilustrácia chupe.

## Postjuvenílie

- 5 Spevy na slová Očistca a Raja (Purgatorio, Paradiso) – Dante – 1905 – 1910 Lipsko  
6 (Piesne na slová Paula Verlaina)  
C'est le heure exquise  
Chanson d' automne  
Un grand sommeil noir – Tombe sur ma vie  
Hé! bonsoir, la lune! (Fêtes galantes)  
Mourons ensemble, voulez-vous? (Fêtes galantes)
- 7 (Dve piesne na slová Williama Blakea) – 1905–1910 Lipsko  
1. The Sick Rose (Songs of Innocence and Experience)  
2. The Poison tree (Songs of Innocence and Experience)
- 8 Meerleuchten (Světélkování na moři / Mořský třpyt), symf. fantázia pre orchester – 1905–1910 Lipsko  
Premiéra: Ženeva, Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet
- 9 Klavírne skladby (Klavierstücke) – 1905–1910 Lipsko
- 10 Koncert pre sláčikový orchester (Konzert für Streichorchester) – 1905–1910 Lipsko
- 11 Kvarteto pre flautu, klarinet, basetový roh a fagot – 1905–1910 Lipsko  
(Quartett für Flöte, Klarinette, Corno di Bassetto und Fagott)
- 12 (13 piesní na slová Brentana) pre hlasy a orchester – pred 1910 Lipsko  
Ó dívko má, jak ty si zlá / O lieb Mädel  
Hymna / Hymne / Hymne  
Veselí muzikanti / Lustige Musikanten  
Myslivec pastýřovi / Der Jäger an den Hirten  
Tuhletu znám smrt se jmenuje / Einen kenne ich... Tod, so heißt er  
Babička hadí kuchařka / Großmutter Schlangenköchin  
Premiéra: Zürich 1922  
Ed.: Schott  
Zrelé diela
- 13 Silent, silent night, pieseň – William Blake – 19?? Pfeiffering
- 14 Ode to a Nightingale pre hlas a sláčikové kvarteto – John Keats – v, 2vn,vl,vc – 191?
- 15 Ode to/on Melancholy (An die Melancholie) pre hlas a sláčikové kvarteto – John Keats – 191?
- 16 Die Frühlingsfeyer pre barytón, organ a sláčikový orchester – Friedrich Gottlieb Klopstock – 1913, premiéra: počas vojny
- 17 Die Wunder des Alls pre orchester – 1913–1914  
(Divy vesmíru / Zázraky všehomíra (Symphonia cosmologica))  
Premiéra: Bruno Walter, Weimar  
Ed.: Schott
- 18 Love's Labour's Lost, opera – William Shakespeare, L.: Serenus Zeitblom – 1910–1915  
(Márna lásky snaha, Verlorene Liebesmüh)  
Premiéra: Lübeck 1915
- 19 Gesta Romanorum – voci,vn,cb,cl,fg,tr,tn,perc,cmpli,rec – T: Gesta Romanorum, Serenus Zeitblom – 1921  
O bezbožné lstivosti starých ženštin / Von der gottlosen List der alten Weiber

- O narození blaženého papeže Řehoře / Von der Geburt des seligen Papstes Gregor,  
premiéra: Donaueschingen, divadlo Hansa Plattnera
- 20 Apocalypsis cum figuris (Zjavenie sv. Jána Bohoslovca), oratórium pre tenor, zbor  
a orchester – 1919, premiéra: Festival ISCM Praha 1922, úryvky – Ed.: UE Wien  
1926 Frankfurt nad Mohanom, Otto Klemperer, Erbe  
Ed: UE Wien
- 21 Husľový koncert (Violinkonzert) – 192?  
Premiéra: Viedeň 1924 – Rudolf Schwordfeger,  
Bern Zürich, Komorný orchester Paula Sachera
- 22 Sláčikové trio pre husle, violu a violončelo (Trio für Geige, Viola und Violoncello) – 1927
- 23 Kvarteto pre tri dychové nástroje a klavír – 1927  
1. Fantázia (Phantasie), 2. Adagio, 3. Finále
- 24 Sláčikové kvarteto (Streichquartett) – 1927  
1. Moderato; 2. Presto; 3.–; 4. Allegro con fuoco
- 25 Arielove piesne pre soprán, čelestu, husle, hoboje, trúbku a harfu – William Shake-  
speare: Búrka – 1928  
(Ariels Lieder aus dem Tempest)  
1. Come unto there yellow sands  
2. Where the bee sucks, there suck I
- 26 Dr. Fausti Weheklag (Doktora Fausta naříkání), oratórium – Johan Spies – 1929

## LITERATÚRA

- Cholopova, V., *Kompozitor Alfred Šnitke*, Sankt Peterburg, 2002.
- Husserl, E., *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filosofie*, Academia, Praha 1972.
- Kundera, M., *Kniha smíchu a zapomnění*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981.
- Mann, T., *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, Československý spisovatel, Praha 1962. Preklad Dagmar Eisnerová 1962.
- , *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem*, SNKLU, Praha 1961. Preklad Pavel Eisner a Dagmar Eisnerová.
- Ringer, A. L., *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, The Clarendon Press, Oxford 1990.
- Schain, R., *The Legend of Nietzsche's Syphilis*, Greenwood Press, Westwood 2001.
- Schoenberg, A., Further to the Schoenberg-Mann Controversy, *Music Survey* 1949, s. 77–80.
- Schönberg, A., *Styl a idea, Arbor vitae*, Praha 2004.
- Singer, I. B., *Stará láska a jiné povídky*, Odeon, Praha 1990. Preklad Antonín Přidal.
- Stravinskij, I., *Hudobná poetika, Kronika mého života*, Hudobné centrum, Bratislava 2002.
- Stravinsky, I., Craft R., *Dialogues*, Faber Music Ltd., Londýn 1961.
- Stuckenschmidt, H. H., *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*, Schirmer, New York 1978.
- , *Arnold Schönberg*, Supraphon, Praha 1971.
- Volkov, S., *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*. Albrecht Knaus Verlag, München 1979.
- Winston, C., Winston R. (eds.), *Letters of Thomas Mann 1889–1955*, Vintage Books, New York 1975.



Nevestinec na Štukovej ulici, 1924. Foto: Josef Hofer  
(Juraj Bončo, Ján Čomaj: *Búranie Podhradia. Stavba Mosta SNP*, Marenčin PT 2010, s. 193.)

## THE COMPOSER ADRIAN LEVERKÜHN

### Summary

This essay focuses on Adrian Leverkühn, the composer-protagonist of Thomas Mann's novel *Doktor Faustus* (1947). The author mainly considers Mann's description of the work of this fictitious composer, and points out that this description reflects Mann's understanding of the crisis in contemporary music, culture in general, and society. In particular, the essay undertakes a comparison of Leverkühn's work and contemporary music in Germany, and attempts to reconstruct Mann's view of the development of German music in the first half of the twentieth century. The last part of the essay is devoted to Mann's writing method, which is a montage in which both real people and fictitious characters appear. The author compares the results of Mann's work with the works of other authors who have taken a similar approach to the same theme or a related one, that is, the deal with the Devil.