

Adorno v Československu: hudba, teória, estetika

Vladimír Fulka

The aim of this paper is to examine how Adorno's aesthetic and musicological thinking was received in Czech and Slovak musicology in the decades between the 60s and the 80s. The focus is on the Czech and Slovak translation of some of Adorno's musicological treatises and lectures – especially those concerning his views on the Second Vienna School and the musical poetics of its immediate successors – which were published in former Czechoslovakia. The study offers an interesting perspective on Adorno's relatively unknown lecture *Form der neuen Musik* (1965) and its related, although not identical, Czech version *Formové princípy súčasnej hudby* [Formal Principles of Contemporary Music] (1966) as well as on his discussion with some Slovak composers and musicologists published as *Dnes je možné iba radikálne kritické myslenie* [Today, Only Radical Critical Thinking is Possible] (1967). The study also considers other scientific texts by Adorno in relation to the above-mentioned translations of his works. The analysis, reflection, and interpretation of Adorno's works in former Czechoslovakia, as well as their contemporary reception, turn out to be sporadic in the examined period. The purpose of this research is to revive awareness of their significance and to give a new impulse to their reassessment within the current musicological and philosophical reflection. | Keywords: *Dodecaphony, Serialism, Atonality, Non-Formal Music, Aleatoric Music, Neoclassicism*

1 Adornove darmstadtské a iné prednášky o novej hudbe v českej a slovenskej muzikologickej publicistike

Na základe dlhodobého bádania bolo cieľom našich prechádzajúcich publikovaných textov medzi rokmi 2014 – 2020 predstaviť spektrum tém, ktoré do svojej filozofie hudby zahrnul Th. W. Adorno, vyjadrujúc sa k otázkam hudobnej sociológie, hudobnej filozofie, hudobnej estetiky a literatúry (pozri bližšie Fulka 2014a, 2014b, 2020). Uplatnili sme pritom širší esteticko-filozofický rámec alebo kontext témy daný Adornovou príslušnosťou ku marxistickej Frankfurtskej filozofickej škole. Táto optika umožnila pomerne koncízne zhodnotiť texty sprístupnené v češtine a slovenčine a ich recepciu

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 *Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 20. storočia na Slovensku (2020-2023)* riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

v Československu od 60. rokov 20. storočia po osemdesiate roky 20. storočia. Súčasťou oboznámenosti s teoretickými prácami Adorna bola aj čiastočne „negatívna“ reakcia na jeho myšlienky. Navonok sa prejavovala ako paušálne odmietavá kritika ovplyvnená marxisticko-leninskou filozofiou resp. súdobými politicko-kultúrnymi podmienkami a z nich vyplývajúcimi obmedzeniami v slobode vedeckej tvorby a vyjadrovania myšlienok.

V nasledujúcich úvahách sa sústreďujeme na Adornove muzikologické texty resp. publikované prednášky, ktoré boli preložené do českého alebo slovenského jazyka a publikované v muzikologických časopisoch v 60. – 80. rokoch 20. storočia.¹ Na povojnových kurzoch súčasnej hudby v Darmstadte-Kranichsteine bol Adorno vnímaný ako veľká autorita. Impulz k jeho pozvaniu prišiel od francúzskeho skladateľa seriálnej hudby René Leibowitza. Adorno sa zúčastnil na darmstadtských kurzoch v období medzi rokmi 1950 a 1966 osemkrát a predniesol tam dovedna päť prednášok (Adorno 2014).² V českej a slovenskej publicistike boli z týchto prednášok publikované v preklade pôvodné lektúry o Druhej viedenskej škole a serializme, o hudobných formach, ale aj o perspektívach novej hudby.

Adornov status v Darmstadte bol však ambivalentný, ba až paradoxný. Adorno bol svojou estetikou avantgardy inšpirátorom vzniku darmstadtských kurzov novej hudby. Implikáciami Adornovej estetiky u P. Bouleza a K. Stockhausena bolo zavrhnutie tradície v hudbe *en bloc*, ale Adorno s ich radikalizmom nesúhlasil. Voči seriálnej hudbe bol ostro kritický, ale voči hlavným protagonistom Darmstadtu prejavoval aj rešpekt a uznanie, hoci ich hudba bola akoby za hranicami jeho 'hudobného kozmu'. V záhlaví Adornovej eseje *Form in der neuen Musik* je venovanie práve P. Boulezovi (*Für Pierre Boulez*), hoci sa tu nevyhýba ani kritickejšiemu hodnoteniu mladého francúzskeho skladateľa. Kritický postoj k seriálnej hudbe zaujal Adorno aj vo svojej bratislavskej prednáške *Formové princípy súčasnej hudby* (1966), kde sa odvolal na svoju povestnú prednášku *Vom Altern der neuen Musik* (*O starnutí novej hudby*, 1954). Tá však neodznala v rámci darmstadtských kurzov, ale v hessenskom rozhlase v roku 1954 (Adorno 1958). Prednáška proti seriálnej avantgarde vyvolala v Darmstadte búrlivé reakcie.³ U nás bola prakticky neznáma. Jej význam spočíval v tom, že bola prvým sformulovaným prejavom Adornovho esteticko-filozofického sporu o serializmus v Darmstadte.⁴ Podobne, rozsiahla darmstadtská prednáška *Kriterien der neuen Musik* (*Kritériá novej hudby*, 1957) publikovaná len v nemčine (Adorno 1997h), vytvára možné doplnujúce

¹ Ide najmä o tzv. darmstadtské prednášky, ale aj prednášky, ktoré sa realizovali priamo v Československu.

² Konkrétne ide o prednášky: *Der junge Schönberg* (1955), *Schönbergs Kontrapunkt* (1956), *Kriterien der neuen Musik* (1957), *Vers une musique informelle* (1961), *Funktion der Farbe in der Musik* (1966).

³ Adornovo vystúpenia v Darmstadte svedčia o tom, že darmstadtská hudobná avantgarda bola rozporuplným a nie bez výhrad prijímaným kultúrnym fenoménom.

⁴ O to prekvapivejšie je, že u výborne jazykovo vybavených československých muzikológov (najmä čo sa týka nemeckého jazyka považovaného za ligu franca socialistického tábora) prešla bez povšimnutia, navyše, ak vieme doložiť, že v slovenčine publikovaných Adornových textoch bola zmienaná, napr. v bratislavskej prednáške.

kontexty s témami prednášok zverejnenými v prekladoch v Československu vo vymedzenom období.

Z hľadiska predmetu nášho záujmu špecifické postavenie má darmstadtská prednáška *Form in der neuen Musik* (1966) (pozri Adorno 1966, 1997e). Neodznala však na darmstadtských seminároch, ale v rámci vedeckého sympózia realizovaného v Darmstade v roku 1965.⁵ Jej názov je takmer zhodný s prednáškou *Formové princípy súčasnej hudby* v Bratislave v roku 1966 a bola publikovaná v rovnakom roku ako Adornova pôvodná nemecká prednáška. Adornova prednáška v Darmstade bola zrejme predlohou bratislavskej prednášky, aj keď oba texty nie sú celkom totožné.

Za veľmi vplyvný vedecký text publikovaný v Československu možno považovať aj český preklad Adornovho programového estetického manifestu *Vers une musique informelle* (*K neformálnej hudbe*, 1960). Do tematického okruhu lektúr publikovaných u nás patrí prednáška *O niektorých ťažkostiach pri komponovaní hudby v súčasnosti* (Adorno 1965a), pôvodne štúdia s názvom *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren* (Adorno 1965b), ktorá však nie je darmstadtskou prednáškou, ale rozhlasovou prednáškou, ktorá odznala v brémskom rozhlase (porov. Adorno 1965c, 1997i). Z Adornových prednášok boli teda preložené a publikované u nás celkovo iba dve: v češtine *Vers une musique informelle*, pod pôvodným názvom a dedikáciou v českom jazyku vo forme podnadpisu *Památke Wolfganga Steineckeho* (Adorno 1970b) a v slovenčine *O niektorých ťažkostiach pri komponovaní hudby v súčasnosti* (Adorno 1965a). Nemožno ich však obísť v súvislosti s darmstadtskými prednáškami, pretože s nimi kontextovo organicky súvisia.

2 Adornova prednáška *Vers une musique informelle*

Manifest *Vers une musique informelle* (*K neformálnej hudbe*, 1960) má medzi Adornovými textami o seriálnej, avantgardnej a aleatorickej hudbe podobný status ako text *Vom Altern der neuen Musik* (1954). Je to vášnivá a osobne zaujatá polemika s novou hudbou a s jej bytostnou podstatou, v protiklade s vecnými a nezainteresovanými technickými analýzami v muzikologickej literatúre.⁶

Esej-manifest-prednáška *Vers une musique informelle* pôvodne odznala už v roku 1961. Je to jeden zo súdobo najdiskutovanejších textov neskorého Adorna. Pojem *musique informelle*, ktorý Adorno adaptoval z moderného maliarstva (*art informelle*), bol potom použitý najmä v štúdiách o A. Bergovi. Symbolické francúzke pomenovanie nemeckého manifestu bolo zo strany Adorna symbolickým gestom a holdom francúzskej kultúre, prezentovaný ako „malý projev díku zemi, v níž tradice avantgardy je zajedno s občanskou odvahou k manifestu.“ (Adorno 1970b, s. 8–9) Všetky Adornove darmstadtské

⁵ Zborník *Darmstädter Beiträge X* (Thoma, 1966) s príspevkami z rovnomennej muzikologickej konferencie *Form in der neuen Musik* obsahoval aj texty G. Ligetiho, M. Kagela, R. Haubenstock-Ramatiho a E. Browna.

⁶ Adorno (1970b). Prednáška bola dedikovaná pamiatke Wolfganga Steineckeho, významného nemeckého muzikológa a hlavného iniciátora Darmstadtských kurzov.

prednášky sú polemikou s darmstadtskou avantgardou, rovnako aj polemikou s A. Webernom. V darmstadtských textoch zaznieva volanie po 'oslobodenej hudbe', po *musique informelle*. Manifest je pokračovaním 'sporu' s dodekafonickou hudbou, ktorý začal už v Adornovej *Philosophie der neuen Musik* (Adorno 1949) a potom v prednáške *Vom Altern der neuen Musik* (Adorno 1958).⁷

Prednáška *Vers une musique informelle* je o hudbe, ktorá by mala byť a ktorá vlastne už v určitej podobe bola a treba sa ku nej vrátiť ako k určitému „hudobnému ideálu“. Adornova definícia „neformálnej hudby“ v českom preklade, evokujúca akoby univerzálny filozofický problém fenomenológie, znie:

Je jí míněna hudba která odhodila všechny formy jež v poměru k ní byli vnější, abstraktní, strnulé, která však – dokonale osvobozena od všeho, co na ni bylo vkládáno jako heterogénní a cizí – se objektivně konstituuje ve fenoménu, nikoliv v těchto vnějších zákonitostech. (Adorno 1970b, s. 9)

Musique informelle má byť protikladom hyperorganizácie a kontroly v hudbe, jej racionálnej manipulácie, ktorá chce mať všetko pod absolútnou kontrolou. Podľa Adorna „prokonstruovaná totalita“ (Adorno 1970b, s. 11) mala byť synonymom prírodovednej kauzality a logiky v hudbe, ale zároveň indikovala nevyhnutné smerovanie hudobného vývoja. Pre Adorna je potom dôsledkom serializmu serialistami proklamovaná eliminácia skladateľského subjektu, snaha o desubjektívizáciu hudobnej výpovede.

S podobným formulovaním problému modernej hudby ako racionalizácie hudobného subjektu sme sa už stretli v Adornovej *Philosophie der neuen Musik* (1949), v ktorej sa Adornov povestný výrok o strate slobody a nadvláde materiálu vzťahoval na A. Schönberga a A. Weberna:

Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen. [...] Aus den Operationen, welche die blinde Herrschaft des Stoffs der Töne brachen, wird durchs Regelsystem zweite, blinde Natur. (Adorno 1969, s. 67)

Prednáška *Vers une musique informelle* bytostne súvisí so súdobou mienkotvornou monografiou *Philosophie der neuen Musik*, v ktorej bola idea neformálnej hudby anticipovaná v súvislosti s „heroickým decéniom“ preddodekafonickej atonálnej hudby u A. Schönberga a A. Weberna od roku 1910 do 1920. Bola to však predovšetkým hudba A. Berga ktorá Adornovi zvrchovane napĺňala ideál *musique informelle* (Schweiger 2009). Podľa Adornovho manifestu, neformálnym tendenciám slobodnej hudby v atonalite sa postavila do cesty Schönbergova dvanásťtónová kompozičná metóda, či skôr jej ultraortodoxné poňatie u nasledovníkov, ktorí sa k tomuto dedičstvu hlásia v mene problematickej novej objektivity. Podľa Adorna (1970b, s. 10) je

⁷ Tento text možno považovať za estetický manifest či programový dokument novej hudby, porovnateľný s vplyvným manifestom F. Busoniho *Entwurf einer neuen Ästhetik in der Tonkunst* (1907), ako „úvodom“ do estetiky „novej“ hudby. Manifest-esej *Vers une musique informelle* je víziou novej „neformálnej“ hudby, ktorá by bola alternatívou serializmu, víziou slobodnej či skôr oslobodenej hudby.

nevyhnutné vrátiť sa od prísneho hudobného determinizmu dodekafónie k voľnej atonalite:

Vzhľadom k fingovanej hudobnej subjektivite je treba znovu obnoviť proces, ktorý Schönberg zbrzdil, keď jej zdánlivo svými geniálne novými princípmi hnal kupredu. Ideje slobody, slobody bez jakýchkoliv ústupkov, by sa mala chopiť znovu neformálna hudba.⁸

Podľa filozofa je pre neformálnu hudbu charakteristický kompozičný nominalizmus, prevaha detailu a jednotlivého nad vopred daným celkom, zvláštneho v protiklade ku všeobecnému.⁹ O kompozičnom nominalizme v tomto zmysle hovoril Adorno v súvislosti s kontrapunktom v štúdiu *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (Adorno 1997d).

Manifest prichádza nielen s pojmami všeobecného a zvláštneho, ale aj s pojmami kauzality, objektivity a subjektivity, determinizmu, indeterminizmu, antinómie záväznosti a slobody. *Musique informelle* je v rozpore s fetišizmom a so zvecnenou racionalitou dvanásťtónovej organizácie. Hudobno-teoretická argumentácia v prednáške *Vers une musique informelle* sa tak prelína s esteticko-filozofickou argumentáciou inšpirovanou I. Kantom, F. Hegelom, ako aj s neomarxizmom Frankfurtskej filozofickej školy v Adornovej knihe *Dialektik der Aufklärung* (1947), ktorú napísal spolu s Maxom Horkheimerom. V jej intenciách, komponovanie podľa algoritmov (*patterns*) v serializme je prejavom univerzálnej a skrytej tendencie robotickosti, mechanickosti buržoáznej spoločnosti: „V robotskom podílu sa prejavuje niečo, čo tkví skrytý v celej buržoáznej hudbe, totiž aspekt zvecnelé racionality vôbec.“ (Adorno 1970b, s. 27)

Adorno vo svojom manifeste citoval Schönbergovu odpoveď D. Milhaudovi, v ktorej Schönberg vyjadruje pochybnosť, či mladá generácia serialistov s dvanásťtónovým systémom aj skutočne komponuje, či nechce, aby tento systém „komponoval za nich“:

Všetchno se v něm bránilo proti tomu, že by tóny samy ze sebe mohli komponovat, nebo dokonce že by jejich čistá existence byla smyslem hudby. (Adorno 1970b, s. 15)

V eliminácii kompozičnej nadstavby bola podstata sporu medzi Schönbergom a serializmom, ale aj sporu medzi Adornom na jednej strane a Cageovou aleatorikou na druhej strane:

Cage, jak se zdá přisuzuje – snad v souvislosti se zenbuddhismem – tónu zbaivenému veškeré domnělé nadstavby metafyzickou sílu. Představa o destrukci nadstavby je však přírodovědecká, ať už tak, že vyloupneme akustickou podstatu tónu, nebo že se – v principu náhody – svěříme počtu pravděpodobnosti. (Adorno 1970b, s. 17)

⁸ Adorno sa vo svojom manifeste odvolával na štvrttónové kompozície českého skladateľa Aloisa Hábu ako anticipujúce jeho *musique informelle*, presnejšie na Hábov proklamovaný „slobodný hudobný sloh“ (*Musikstil der Freiheit*).

⁹ Aspektu „nominalizmu“ v Adornovom *Vers une musique informelle* je venovaná štúdia M. Zenka (1978, s. 140), ktorý uvádza: „Dies Moment der Rebellion des Einzelnen gegenüber einem vorgegebenen Formganzen hat Adorno als nominalistische Tendenz aller neuzeitlichen Musik gekennzeichnet.“

V Cageovej hudbe ide o vzdanie sa kontroly hudby subjektom, čo vyjadruje Adorno (1970b, s. 27) slovami o potrebe „nechat ji rásť, nezasahovať do ní v nádeji – podľa Cagea – že tím promluví nikoliv Webern, ale tón“. Táto tendencia v estetike Darmstadtu, v kontradičcii s ideou *musique informelle*, smerovala ku konvergencii pôvodne nezlučiteľných protikladov serializmu a aleatoriky.¹⁰

Obsah prednášky intenzívne rezonoval medzi skladateľmi a teoretikmi v darmstadtských diskusiách, čoho príkladom je neskoršia štúdia P. Bouleza *Penser la musique aujourd'hui* (1963) ako uvádza Zenck (1978, s. 156–157). Spomedzi účastníkov darmstadtských seminárov to bol popri Boulezovi predovšetkým maďarský hudobný skladateľ György Ligeti, s ktorým Adorno zdieľal ideu *musique informelle*. Spoločné bolo aj ich presvedčenie o zblížovaní sa pôvodne proklamovaných absolútnych protikladov dodekafónie a aleatoriky. Reflexie formy konvergovali s Adornovou *musique informelle* v Ligetiho štúdiách *Wandlungen der musikalischen Form* (1958) a *Form in der neuen Musik* (1966). Adornov koncept *musique informelle* ovplyvnil aj Ligetiho orchestrálne kompozície *Adventures* (1962) a *Nouvelle Adventures* (1965).¹¹ Účastník darmstadtských kurzov, skladateľ Gianmario Borio, vychádzajúc z Adornovho manifestu, navrhol vlastnú estetickú teóriu a hudobnú analýzu vo svojej neskoršej knihe *Musikalische Avantgarde um 1960*.¹²

3 Prednáška *O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti*

V roku 1965 vyšla v periodiku *Slovenská hudba* Adornova štúdia *O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti* ako preklad prednášky *Schwierigkeiten beim Komponieren* prednesenej v brémskom rozhlase v roku 1964 (Adorno 1965a, 1965b).¹³ Filozof v nej čerpal podnety a inšpirácie z literárnej eseje nemeckého dramatika Bertolta Brechta *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1935). Esej ortodoxného marxistu-leninistu Brechta obhajovala funkciu umenia ako ideológie, propagandy v triednom boji proti kapitalizmu a fašizmu, politickej angažovanosti umelcov, ktorí nemôžu zostať apolitickí.

Podľa Adorna (1965a) hudbu ohrozuje narastajúci ideologický charakter praktizovaný v socialistickej kultúre. Tento ideologický charakter je úzko prepojený s použitím tradičných vyjadrovacích prostriedkov umenia, ako aj s opozíciou proti radikálnym avantgardným postupom v mene tradičných postupov. Tradicionalizmus v považuje za súčasť ideológie. Objavuje sa tu tiež jedna zo základných Adornových paradigiem, podľa ktorej progresívna hudba

¹⁰ Ozvenu Adornovej polemiky s Cageom v prednáške *Vers musique informelle* môžeme počuť aj v jeho bratislavskej prednáške.

¹¹ Ligetiho recepcia Adornovej *musique informelle* bola východiskom jeho analýzy a kritiky kompozície K. Stockhausena *Klavierstück I* (1952). Pozri bližšie Ligeti (1966, s. 31) a porov. Zenck (1978, s. 153).

¹² Pozri bližšie Borio (1993). V tejto súvislosti Pudlák (2011, s. 29) poukazuje na súvislosť so skladbou Wolfganga Rihma a na jeho adornovské inšpirácie v orchestrálnom cykle *Vers une symphonie fleuve* (1992–2000) evokujúcou názvom titul prednášky Th. W. Adorna.

¹³ Slovenský preklad eseje vyšiel v Adornom revidovanej a autorizovanej verzii, ako na konci štúdie uvádza prekladateľka Neumannová.

musí byť hudba radikálne nová, moderná a avantgardná (hoci paradoxne napokon ohrozená zideologizovaním), čo Adorno (1965a, s. 355) deklaruje s rozhodnosťou slovami: „Pohybovať sa hudobne v rámci tradície je objektívne predznačenou nemožnosťou.“

Zo skutočnosti zotrvávania hudby v tradičných paradigmách filozof odvodil ďalšiu paradigmu modernej hudby: disproporciu, nesúlad medzi objektívnym stavom hudby a subjektívnou muzikalitou, medzi rozvojom technických produktívnych síl a spôsobmi ľudskej reakcie. Podľa nej, niektorí skladatelia nestačili reagovať na inovácie a zabrzdili tak vo vývoji sami seba. Adorno videl v tomto jave analógiu hudobných a celospoločenských disproporcií, nesúladu technických produktívnych síl a spoločenského vedomia (schopnosťami využiť a kontrolovať tieto sily). V rámci formulovaného esteticko-filozofického problému Adorno videl disproporciu a rozporupnosť u skladateľov ako R. Wagner, B. Bartók, P. Hindemith, R. Strauss, ale napokon predovšetkým u skladateľov avantgardnej hudby.

V súčasnosti sa nesmierne zväčšila diskrepancia medzi subjektívnym stavom komponovania a vývojom spojeným heslami ako integrálny kompozičný postup a elektronika. Medzi kompozičným subjektom a kompozičnou objektivitou sa otvorila priepasť. (Adorno 1965a, s. 356)

Identický problém Adorno nastolil v súvislosti s tvorbou B. Bartóka aj v diskusií so slovenskými muzikológmi a skladateľmi v Bratislave v roku 1966.

Brechtova esej bola pre Adorna podnetom, aby nastolil otázku, ktorej zdrojom je pojednanie *Dialektik der Aufklärung*. (Adorno 1947) Ide o otázku bytostného statusu hudby a umenia, ich prispôsobivosti voči spoločenským či mocenským nárokom, požiadavkám účelovosti a konformnosti, voči požiadavke plne sa integrovať sa do vonkajšieho sveta a byť s ním kompatibilný. Podľa takto nastolenej filozofie kompozície však umenie a hudba majú byť v bytostnom antagonizme s vonkajším svetom. Všetko, čo sa odohráva vo vývoji umenia a hudby je sublimovanou podobou dejinno-spoločenskej dynamiky. (Adorno 1947) Aj v umení a hudbe sa odohráva zápas oslabeného subjektu v snahe vymaniť sa z tlakov heteronómnosti a racionality, ako konštatuje Adorno (1965a, s. 358): „Hudobné dejiny posledných štyridsiatich rokov zdajú sa mi históriou pokusov o hudobné odbremeňovanie.“ Adorno sa tým opäť vrátil ku príčinám vzniku dodekafónie a serializmu A. Schönberga, A. Berga a A. Weberna, následne sa mu v eseji *Vers une musique informelle* vynára vízia oslobodenej hudby.

4 České preklady štúdií Th. W. Adorna o A. Bergovi a A. Webernovi

Darmstadtské prednášky tematicky súvisia s mnohými článkami, esejami a štúdiami užšie zameranými na problematiku atonality a dodekafónie v hudbe autorov Druhej viedenskej školy. Prelínajú sa aj so schönbergovským pojednaním *Philosophie der neuen Musik* (1949) a napokon aj s poslednou Adornovou monografiou *Berg. Der Meister des kleinen Übergangs* (1968). Ako jediná prednáška tohto zamerania, preložená do češtiny, sa objavuje štúdia *Alban Berg, Anton Webern, Bergovy skladebné technické prínosy* (1970). Nemecký

originál má takmer identický názov *Bergs kompositionstechnische Funde* (*Bergove kompozično-technické objavy*, 1961). Pri porovnávaní týchto a ďalších textov zistíme, že v prípade prekladu I. Vojtěcha ide však nielen o obsahový výťažok zo štúdie *Bergs kompositionstechnische Funde*, ale text je skombinovaný do jedného celku ešte s ďalšími dvomi textami filozofa z Adornovho súboru prác *Klangfiguren* (pôv. 1959), a to Adornovými esejami *Alban Berg* a *Anton von Webern*.

Esej *Bergs kompositionstechnische Funde* je z neskoršieho Adornovho zborníka *Quasi una Fantasia* (1963).¹⁴ Všetky tri eseje sú prezentované ako jedna esej v troch segmentoch, všetky figurujú v názve jednotného českého textu. U Adorna pôvodné skompilovanie týchto nemeckých textov do jedného textu nepoznáme, pravdepodobne ho pre český preklad autorizoval.¹⁵ Účelom kombinácie troch textov bola zrejme širšia komparácia a konfrontácia Berga a Weberna, a napokon je to aj konfrontácia s ich učiteľom A. Schönbergom, ktorý tu však stojí skôr v pozadí. Konfrontáciou tvorby Berga a Weberna sa kompilačný text približuje Adornovej ranej štúdii v angličtine *Berg and Webern – Schönberg's Heirs*. (Adorno 1997c)

Všetko, čo Adorno o Webernovi napísal v monotematických prácach zameraných na kompozičné úsilie svojho nasledovníka predstavujú štyri menšie esejistické texty venované Webernovým raným atonálnym skladbám, vrátane textu ktorému tu venujeme pozornosť, a tiež porovnávacej eseje *Anton von Webern* (1932).¹⁶ Impulzom Adornovho zvýšeného záujmu o Weberna bolo práve darmstadtско-kranichsteinské fórum, kde bol na konci vojny zosnulý skladateľ predmetom osobitnej pozornosti ako 'duchovný otec' a priamy predchodca seriálnej hudby.¹⁷ Adorno však nesúhlasil s ich stotožňovaním sa s Webernom, ktorý v organizácii materiálu nezašiel tak ďaleko ako serialisti.

Adornova esej *Alban Berg*, ktorou česká verzia Adornových textov začína, má na začiatku charakter vyznania, osobnej spomienky na Berga, ktorý bol nielen jeho učiteľom, ale aj priateľom. Bergova hudba mu bola mentálne najbližšia a bol ním najviac ovplyvnený ako hudobný skladateľ. Adorno (1997c) svoj pohľad prezentuje cez hĺbkovú sondu a prienik do skladateľovho života, osudu, osobnosti, psychologicko-ludského typu, determinujúcich jeho hudbu, jej recepciu, jeho prijatie, či neprijatie, do európskej kultúry.¹⁸ Podľa Adorna, Berg sa fyzicky aj mentálne podobal na anglického spisovateľa-estéta Oscara Wildea, čo vyjadril zvláštnym konštatovaním (Adorno 1970a, s. 402): „Jeho afinita k novoromantizmu a esteticizmu ho utvárela až po fragilní fyzickou

¹⁴ Všetky tri texty sú novodobo publikované v Adornovej edícii *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, *Musikalische Schriften* (pozri bližšie Adorno 1997a, b, d, e, h, j).

¹⁵ Vydanie menovaných prác o skladateľoch druhej viedenskej školy bolo príspevkom k jej recepcii v českom a slovenskom hudobnom povedomí.

¹⁶ Analytické poznámky k Webernovi sú však roztrúsené vo všetkých darmstadtských textoch, ktoré v našej štúdii zmienujeme.

¹⁷ Z darmstadtského fóra vzišlo aj vydanie periodika *Die Reihe* (1955), ktoré bolo celé venované A. Webernovi (hoci do periodika Adorno neprispel).

¹⁸ V prípade Berga je to *Jugendstil*, secesia, atmosféra *fin de siècle*, atmosféra estétstva, ktorá sa, podľa Adorna, odrazila na jeho krehkom ľudskom type.

existenci.“ Adornovi teda nešlo iba o hudobno-historickú determinovanosť hudby, a keďže počas svojho štúdia absolvoval prednášky zo psychoanalýzy (obdivoval Siegmunda Freuda), jeho estetika má aj psychoanalytický rozmer. Prejavilo sa to nepochybne v hĺbkovo-psychologických výkladoch Bergovej hudby, keď v súvislosti s Bergovými operami *Wozzeck* (1925) a *Lulu* (1937) hovoril o sublimácii pudovosti, potlačujúcich mechanizmoch, túžbe po smrti. Úvahy sú založené aj na psychoanalytickej konfrontácii Bergových a Wagnerových opier, keď Adorno (1970a, s. 402) rezultuje:

Avšak to ľudské, jeho expresívny obsah je pravým opakom Wagnera s nimiž ho hrubý sluch zaměňuje. Chorobná posedlosť Bergovy hudby neplatí vlastnému Já. Nemíří k narcistnímu sebezbožštění.

Adornova esej nám v mnohom môže pripomínať psychoanalytické eseje Thomasa Manna o R. Wagnerovi. Je príznačné, že len ojedinele, marginálne, či skôr v podtexte sa v jeho estetických úvahách objavuje pojem dvanásťtónovej techniky, ktorý v tomto zmysle akoby nevyčerpával podstatu Bergovej hudby. Výroky o Bergovej konštrukčnosti a prekalkulovanosti, integrálnom komponovaní s charakteristických zmyslom pre hustotu, mikrodetail a preartikulovanosť obsahovo rezonujú s jeho darmstadtskými prednáškami, najmä s prednáškou *Form in der neuen Musik* (1966). „Přes kořenně propletenou hustotu svého ústrojenství a komplementárně k oné hustotě je Bergova hudba proartikulována až do posledního tónu“ (Adorno 1970a, s. 403). V tektonickej charakteristike Bergovej hudby je prítomný fenomén hudby „malých (nepostrehnutelných) prechodov“, „infinitesimalného princípu“¹⁹, povedané matematickou terminológiou. Formovo-tektonický dynamizmus „malých prechodov“ Adorno neskôr použil v názve monografie *Berg. Der Meister des kleinen Übergangs* (1968). Adorno sa tu pokúsil svoju dynamicko-tektonickú a estetickú charakteristiku Berga rozšíriť a zasadiť do širšieho kontextu Schönbergovej a Webernovej hudby, ale najmä do kontrastu s hudbou serializmu a hudbou Stravinského, tak, ako to už urobil predtým vo *Philosophie der neuen Musik* (1949).

Štúdiá o Bergových kompozičných objavoch (Adorno 1997a) sa začína reflexiou o Webernovi. Skúsenosť Bergovej hudby, majúca analógie s výtvarným umením, je skúsenosťou amorfnej a difúznej tvarovosti, mikrotektoniky podobnej maliarskemu smeru tachizmu. Mikrotektonika však nie je nedostatkom invencie, ale, ako hovorí Adorno (1970a, s. 412), reprezentuje

úsilí dosící atomizací kompoziční látky jistý druh kvantitativního rozkladu, celek o nejvyšší hustotě bez trhlin a hran, bez rušivého prvku dílčích částí. [...] Koncepce vnitřně prorostlého, pudově se rozšiřujícího organizmu uzmula jednotlivým útvarům jejich obvyklou patrnost.

Pre Berga charakteristické štiepenie – atomizovanie a delenie už atomizovaného materiálu vytvárajúce organizovaný „chaos“ ako formotvorný fenomén – vo výsledku predstavuje integrálnu formu, totalitu hudobných javov. (Adorno 1997e, s. 624)

¹⁹ Adorno formuloval tento princíp v nadväznosti na raného Schönberga, jeho „rozvíjajícíu sa variáciou“ (*entwickelnde Variation*), ktorá Adornovi stelesňovala jeho ideál *musique informelle*. Pozri bližšie Adorno (1970a).

Adorno (1997f) vystihol charakter Bergovej hudby, ako hudby permanentne v procese rozpúšťania smerujúcej k úplnému stíšaniu, zániku, k minimu, k jednotlivému tónu. Skladateľ týmto spôsobom narábal s dvanásťtónovým systémom (v porovnaní so Schönbergom a Webernom) „neortodoxne“ či „nedôsledne“, jeho potenciál nachádzal v pokračujúcom štiepení a atomizovaní hudobnej štruktúry. Berg (ale aj raný Schönberg a raný Webern) Adornovi (1970a, s. 411) stelesňovali ideál *musique informelle*:

Pro dnešní kompozici je Berg aktuální protože rozvinul nezávisle na dvanáctitónové technice impulzy které jsou bližší primárním impulzům atonality, *musique informelle*, než to, co atonalitu zracionalizovalo.²⁰

Adornova esej *Anton von Webern*, druhá v poradí z triády štúdií preložených do češtiny ako jeden celok (Adorno 1970a), podáva obraz Webernovej hudby, na rozdiel od homogénneho obrazu Bergovej hudby, s istou dávkou ambivalencie zobrazujúc kontrapozíciu *mladého* a *starého* Weberna. Súvisí to so statusom Weberna v Darmstadte, kde bol 'veľkou témou'. Adorno vnímal darmstadtskú recepciu Weberna ako nie celkom oprávnené „privlastnenie si“ Weberna, keďže pre filozofa predstavoval „osudové smerovanie“ Schönbergovho dvanásťtónového systému, ako o ňom sugestívne písal krátko po druhej svetovej vojne (Adorno 1949). K obrazu hudby neskorého Weberna ako totálnej determinácie dospel Adorno už vo *Philosophie der neuen Musik* (1949). Rozporuplnosť raného a neskorého Weberna, je však podľa Schweigera (2009, s. 257) skôr Adornovým sporným esteticko-filozofickým konštruktom. Súčasťou plánu anulovania schönbergovskej netotožnosti dodekafóniou predformovaného materiálu a kompozície bola skutočnosť, že u neskorého Weberna sa predformovaný materiál stáva samotnou kompozíciou. (Adorno 1997, s. 409)²¹ Webern eliminuje úlohu subjektu, ktorý u neho „abdikuje“, odmlčí sa poddávajúc sa materiálu.²²

V kritike dodekafónie A. Schönberga a A. Weberna, ako aj v Adornovom pojme fetišizmu, opäť silne rezonuje text Adornovej et al. (1947) knihy *Dialektik der Aufklärung*. Pojem fetišizmu je *leitmotívom* aj v štúdií o Webernovi preloženej do češtiny (Adorno 1970a). V tomto kontexte treba chápať Adornov kriticismus voči obom protagonistom Druhej viedenskej školy. Na túto kritiku sa možno pozeráť tiež ako na esteticko-filozofickú interpretáciu súdobého vývoja kompozičnej techniky v intenciách „osvietenskej dialektiky“.

²⁰ K problému analýzy Bergovej hudby sa Adorno vyjadril aj v prednáške *Zum Problem der musikalischen Analyse* (1969), konanej pol roka pred svojou smrťou na pôde Hochschule für Musik und Darstellende Kunst vo Frankfurte nad Mohanom. V improvizovanej prednáške, ktorá sa zachovala len v prepise z magnetofónového záznamu, filozof ponúka aj kľúč aj k českému súboru prednášok. Pozri bližšie Adorno (2001).

²¹ Na Adorna v tomto smere priamo nadväzuje Faltin (1992).

²² Tento problém hlbšie analyzuje Kopčáková (2020, s. 99–100). To je súčasne ďalší doklad o recepcii Adorna v našej myšlienkovvej tradícii, aj keď nie je explicitný.

5 Marxistická interpretácia Adornovej *Philosophie der neuen Musik* u Josefa Beka

V predchádzajúcich úvahách sme pomerne často nachádzali argumentačnú oporu v kontextoch Adornovej knihy *Philosophie der neuen Musik* (1949). Adornova monografia bola v českej a slovenskej hudobnej kultúre v čase socializmu zrejme najznámejším opusom nemeckého filozofa,²³ platí to však aj v širšom kontexte euro-americkej povojnovej muzikológie. Súčasne je však nepochybne najviac kriticky hodnoteným Adornovým dielom, pomerne sporným vo svojich tézach.²⁴ Jediná známa systematickejšia kritická reflexia Adornovej *Philosophie der neuen Musik* v českej a slovenskej muzikologickej literatúre v skúmanom období, pochádzajúca od českého marxistického muzikológa Josefa Beka, sa objavila až o 30 rokov neskôr po vydaní Adornovej knihy. Týka sa v podstate jej druhej časti t.j. textu o Igorovi Stravinskom. Bek skoncipoval dovedna dva adornovské texty: štúdiu *Adorno, Stravinskij a Martinů* (1979) a monografiu *Hudební neoklasicizmus* (1982), v ktorej je jedna kapitola nazvaná *Kritika neoklasicizmu* (Bek 1982) je venovaná analýze Adornových hodnotení na adresu tvorby I. Stravinského v jeho knihe (Adorno 1949).

Bek (1979, s. 504) Adornovu „filozofiu Novej hudby“ vysoko ocenil slovami: „Není pochyb, že to je neobyčejně sugestivní, promyšleně a s širokým teoretickým zázemím konstruující obhajoba druhé vídeňské školy.“ V prvej štúdiu *Adorno, Stravinskij a Martinů* (1979) je evidentné, že Bekovi ešte chýbalo širšie teoretické zázemie.²⁵ Bek oponoval Adornovej paušálnej kritike Stravinského, marginalizujúcej jeho význam v hudbe 20. storočia. Poukázal tiež na Adornov bezvýchodiskový pesimizmus a negativizmus, podobne ako na ne poukazovali autori českého marxistického zborníka o Frankfurtskej škole (Javůrek 1976; pozri tiež Fulka 2020). Konštatoval, že Adorno sa v skutočnosti vo svojej filozofii neprejavil ako beznádejne „spenglerovský“ pesimista. Takto paušálne hodnotila filozofa napr. marxisticko-leninská filozofia a estetika. Naopak, budúcnosť európskej hudby (hoci do určitej miery redukcionisticky) videl v rozvíjaní dedičstva Druhej viedenskej školy, v podobe *musique informelle*. Bekova kritika Adornovho pesimizmu a negativizmu vychádzajúca z marxistických pozícií (sovietskej aj československej proveniencie), bola ideologickou estetikou, pôvodne zavrhujúcou I. Stravinského ako prejav degenerácie buržoáznej kultúry (V. Gorodinský, J. Keldyš, u nás M. Barvík, Z. Nováček a i.).

Príčinu negativizmu prejavujúceho sa v radikálnom odmietnutí neoklasicizmu, folklórnych inšpirácií a hudby Stravinského, videl Bek (1982, s. 65) „v Adornovej neochote, respektíve neschopnosti prijať dôsledne historický materializmus,“ a tiež v neprijatí marxistickej dialektiky.²⁶ Poukázal tiež na

²³ Vo svojich textoch o Druhej viedenskej škole či o I. Stravinskom ju zdieľali viacerí slovenskí muzikológovia (P. Faltin, P. Kolman, J. Kresánek, N. Hrkčková).

²⁴ Za určite jednu z najsbornejších je považovaná téza o antagonizme medzi kompozičným myslením, hudobnou poetikou, filozofiou a tvorbou A. Schönberga a I. Stravinského.

²⁵ K tejto skutočnosti sa samotný Bek (1982) neskôr priznal, kde už mal väčší prehľad o problematike a sa snažil onen deficit napraviť, ba čitateľom sa aj ospravedlnil.

²⁶ Bek (1982) evidoval rodiacu sa „zdravú opozíciu“ voči rozkladným tendenciám buržoáznej kultúry (zrejme mal na mysli socialistickú kultúru), ktoré Adorno nedokázal zaregistrovať.

paradoxnú skutočnosť, že Adornovo odmietnutie Stravinského bolo do určitej miery paralelné s ideologickou marxisticko-leninskou kritikou hudby buržoáznej epochy, hoci ich smerovania boli odlišné:

S tvrdými odsudky Adornovými zaujímavé korespondovaly prvé marxisticky orientované pokusy o zhodnocenie neoklasicizmu vo vzťahu k rodící se socialistické kultuře. Ideologické motivy a ciele boli samozrejme hlboce protikladné. (Bek 1982, s. 72)

Pravda, kritiku Stravinského u Adorna (1997j) a kritiku skladateľa zo strany marxisticko-leninskej estetiky nemožno celkom adekvátne porovnávať. Bek (1982, s. 73) sa usiloval vysporiadať s vulgarizujúcimi ideologickými interpretáciami v českej muzikológii, tým že ich označil za krajné ideologické simplifikácie²⁷ a korigovať tieto ideologické nadintepretácie nielen vo vzťahu k neoklasicizmu Stravinského, ale najmä smerom k obhajobe neoklasicizmu B. Martinů.

Adornova 'vykonštruovanosť' však mala svoju značne sofistkovanú (neo)marxistickú esteticko-filozofickú bázu progresu a regresu, ktorú Bek zrejme nepoznal, preto ani neodčítal, aký dôležitý filozofický kontext predstavuje kniha *Dialektik der Aufklärung* (1947) pre *Philosophie der neuen Musik* (1949). Dedukujeme to na základe faktu, že *Dialektik der Aufklärung* (1947) nie je uvedené v bibliografii Bekovej monografie (1982). Polemizujúc s *Philosophie der neuen Musik*, Bek v skutočnosti polemizoval nielen s *Dialektik der Aufklärung*, ale aj so západnou verziou marxistického učenia.

6 Adornova prednáška *Formové princípy súčasnej hudby* v Bratislave

Kolokviálna prednáška *Form der neuen Musik* (1965) nepatrí medzi texty preložené do češtiny alebo slovenčiny publikované u nás vo vymedzenom období. Napriek tomu má však osobitný status ako možný východiskový text Adornovej bratislavskej prednášky. Z toho dôvodu jej venujeme pozornosť chápujú ju ako úvod k diskusii filozofa so slovenskými muzikológmi. Adornova pozornosť sa v Darmstadte osobitne zameriavala na problémy hudobnej formy v novej hudbe a prednáška *Form der neuen Musik* (odznela 1965, publikovaná bola v roku 1966) je toho deklaratívnym prejavom, nastoľujúc užší (estetický) a širší (hudobný) koncept hudobnej formy (Adorno 1997e, s. 607).

V Adornovom skúmaní formy ide teda aj o prítomnosť univerzálnejšieho estetického rozmeru, ako aj o pokus o zjednotenie týchto konceptov-polarít: estetický koncept hudobnej formy v intenciách hudobného dynamizmu, homeostázy, dynamickej rovnováhy, statizmu a dynamizmu, obsahu a formy, všeobecného a zvláštneho, celostného a jednotlivého, subjektu a objektu.²⁸ V koncepte hudobnej formy sa tu vynárajú kontexty Kantovej estetiky, Heglovej

²⁷ „Adornova negativistická argumentace proti Stravinskému a neoklasicismu byla očividně vykonstruována“ (Bek 1982, s. 78; pozri tiež Adorno 1997ch).

²⁸ Podobný estetický koncept bol vzápätí formulovaný v prednáške *Vers une musique informelle* (1960).

filozofickej estetiky či dynamickej hudobnej formy hegliánskeho hudobného teoretika Augusta Halma.

Podstatou formy novej hudby v Druhej viedenskej škole (Adorno ju nazval „nová hudba“) bola podľa Adorna strata platnosti všeobecne platných formových modelov. Ich rozpad spočíval v porušení dynamickej rovnováhy, vyváženosti polarít pôvodných hudobných foriem, predovšetkým v oblasti tonálneho dynamizmu. Filozof ju označil ju za krízu foriem (Hiekel 2016, s. 237), ktorej dôsledkom je, že prestali platiť tradičné všeobecné schémy a kánony, polarity všeobecného a zvláštneho. Tento diskurz mal zrejmú nadväznosť na formové paradigmy Darmstadtských kurzov, napr. na Boulezovu kapitolu Form, v jeho *Musikdenken Heute 2* (Boulez 1985). Táto kríza priniesla závažné estetické implikácie dezintegrácie vo formách novej hudby pri jej radikalizácii; vrátane „straty koherencie, jasnosti kompozície, ako aj o nejednoznačnosti funkcie detailu v celku.“ (Adorno 1997e, s. 617)²⁹ Adornove formové reflexie aj tu korešpondovali s teoretickými a praktickými smerovaniami Darmstadtu, najmä u K. Stockhausena a jeho momentovej formy (*Momentform*), ako aj u G. Ligetiho.³⁰ Z úvah o forme Adorno odvodzoval aj definičné aspekty novej hudby. Pre hudobnú formu novej hudby je u Adorna typický formový pluralizmus: navrstvovanie viacerých štruktúr (*die Überlagerung mehrerer Strukturen*), kde sa členenie deje skryto, akoby pod povrchom (Adorno 1997e). Toto vymedzenie súčasne naplňa aj charakteristiku formy *musique informelle*.

Prednáška *Formové princípy súčasnej hudby* sa uskutočnila v apríli 1966 v sídle Zväzu slovenských skladateľov v Bratislave. Darmstadtská prednáška *Form in der neuen Musik* (1966) sa javí ako pôvodná verzia bratislavskej prednášky. V oboch textoch, slovenskom a nemeckom, možno poukázať na nápadné paralely, hoci Adorno čerpal aj z iných svojich textov.³¹ Bratislavská prednáška začína, rovnako ako jej predpokladaná nemecká verzia, úvahou o širšom estetickom a užšom hudobnom pojme formy, nasledujúce fragmenty a citácia pochádzajú buď z jej publikované ho prepisu (Adorno 1966) alebo nemeckého originálu (Adorno 1997e).³²

Na jednej strane jestvuje estetický pojem formy. Ten v umeleckom diele znamená všetko, čo je umeleckým dielom a nie iba reprodukciou reality. Oproti tomuto estetickému pojmu formy stojí hudobný pojem formy, aký dôverne poznáte z oblasti nazvanej náuka o hudobných formách v užšom slova zmysle, teda náuka o vnútornom časovom usporiadaní jednotlivých hudobných prejavov. [...] Pod pojmom formy rozumieme isté vopred dané typy. (Adorno 1966, s. 385)

²⁹ Fragment, dezintegrácia a diskontinuita sa stali aj Adornovou zásluhou významnými kategóriami v teórii novej hudby. Aj Adornovej posmrtné vydanie knihy *Ästhetische Theorie* (1970) sa fragmentarizácia a dezintegrácia formy stali dôležitými estetickými kategóriami.

³⁰ Pozri bližšie Stockhausen (1963). Adorno svoju dialektiku integrácie a dezintegrácie zdieľal s G. Ligetím, ako na to upozornil v knihe *Ästhetische Theorie* (1970).

³¹ S textom bratislavskej prednášky sa evidentne prelínajú iné Adornove texty, napr. *Vers musique informelle* a *Kriterien der neuen Musik*, a v jednom momente sa Adorno odvolal aj na prednášku *Das Altern von der neuen Musik*.

³² Na základe ich detailnej komparácie, ktorú nemožno na tomto mieste uviesť v plnom rozsahu, uvádzame niekoľko podstatných oblastí, ktorých sa filozof vo svojej lektúre dotkol.

Formové reflexie v oboch štúdiách sa na začiatku týkajú obsahu a formy v hudbe, pričom Adorno, vzhľadom na dobu a kultúrne prostredie kde prednášal, nezabudol pripomenúť tému marxisticko-leninskej estetiky, teóriu socialistického realizmu, jeho dichotómiu obsahu a formy. Adorno hovorí v protiklade k tomu o sedimentovanom, sublimovanom obsahu vo formách. V každej hudobnej forme je zahrnuté niečo ako stuhnutý sedimentovaný obsah (*gegenständlichen Inhalt*), viazaný na hudobný detail (Adorno 1997e, s. 608), pričom poukázal na to, že obsah sa prejavuje v hudobnom dynamizme, dynamickej forme.³³

Problém dynamizmu obsahu a formy ako všeobecného a zvláštneho má paralelu v dynamike dejinno-spoločenských procesov, kde harmónia medzi záujmami jednotlivca a celkovými záujmami zlyhala. O hudobných formách teda podľa Adorna vypovedá aj filozofia dejín, čo ilustroval na prerozprávaní výroku G. F. Hegela o tom, že „všeobecné a zvláštne v buržoáznej spoločnosti sa nikdy nezhodli.“ (Adorno 1966, s. 387) Vývoj v 20. storočí smeroval k rozpadu klasickej dynamickej rovnováhy a homeostázy klasických foriem, ku zlyhaniu sprostredkovania obsahu a formy, všeobecného a zvláštneho v klasických formách. Za kardinálny problém klasickej aj novej hudby v oboch textoch Adorno považoval dynamizmus vo vzťahu ku statickému momentu opakovania, reprízovosti, ktorý je pre neho opäť paralelou historického vývoja spoločnosti. Forma, tektonika, emancipácia novej hudby u Schönberga, Berga a Weberna sa prejavuje v redukcii, ba eliminácii schém, reprízovosti, opakovania. Adorno hovorí v súvislosti s atematizmom o invariantnosti. Nová idea oslobodenia a slobody, o ktorej hovorí Adorno v bratislavskej prednáške silne rezonuje s estetickými kategóriami všeobecného a zvláštneho ako aj s problémom „kompozičného nominalizmu“, rezonujúc tak s *ideou musique infomelle* v jeho štúdií *Vers une musique informelle*.

Adornova nová idea hudobného slohu slobody (*Musikstil der Freiheit*) s elimináciou opakovaní sa realizuje v mikroštruktúrach u Weberna, najmä v jeho v skladbách čo najkratšieho rozsahu, kde sa

bez ťažkostí mohla uskutočniť akási identita medzi formou a jednotlivou udalosťou, pretože v istom zmysle sa hudba vôbec viazala iba na jednotlivú udalosť. (Adorno 1966, s. 389–390)

V bratislavskej prednáške aj v nemeckej prednáške Adorno upozorňoval na nesprávne paušalizujúce stotožňovanie modernej hudby a dvanásťtónovej techniky a tvrdenia že atonalita nestačila na veľké formy. V tejto otázke nachádzame paralelu textov bratislavskej prednášky a darmstadtскеj prednášky *Vers une musique informelle*.³⁴ Adorno poukázal aj na implikácie dvanásťtónovej kompozície, pričom ju objasňoval v kontexte kritiky dodekafónie vyslovenej už

³³ Problém dynamizmu obsahu a formy ako všeobecného a zvláštneho je ako formový problém riešený v Beethovenovej hudbe a má paralelu v Heglovej filozofii. Heglovo pojednanie *Phenomenologie des Geistes* a Beethovenova hudba sú hlboko príbuzné. (Adorno 1966, s. 387)

³⁴ Adorno sa pri bližšom vysvetlení tvrdenia opieral aj o článok o Erwina Steina z roku 1924, hudobného skladateľa a teoretika, ktorý bol žiakom A. Schönberga. Stein vo svojom článku *Neue Formprinzipien* (1924) ako prvý sformuloval pravidlá kompozície s 12-tónovým systémom.

v diele *Philosophie der neuen Musik* (1949) a čiastočne už v *Dialektik der Aufklärung* (1947). V bratislavskej prednáške zazneli aj myšlienkové ozveny na originálne konštitučné idey Frankfurtskej filozofickej školy.

7 Diskusia slovenských skladateľov a muzikológov s Th. W. Adornom v Bratislave

Po Adornovej prednáške sa uskutočnilo na vtedajšom *Zväze slovenských skladateľov* diskusné fórum za účasti slovenských skladateľov a muzikológov: Ladislava Burlasa, Eugena Suchoňa, Miroslava Bázlika, Oskara Elscheka, kunsthistorika a estetika Mariana Várossa, českého hudobného skladateľa Věroslava Neumanna. Na prednáške a besede bolo podľa svedectiev pamätníkov viacej účastníkov a asi aj diskutujúcich, než je zachytené v jej publikovanej forme, teda písomnom zázname diskusie (N. Hrčková, P. Faltin, P. Kolman). Diskusia bola publikovaná v časopise *Slovenská hudba* pod typicky 'adornovským' názvom *Dnes je možné iba radikálne kritické myslenie* (1967). Introdukciou k nej bolo redakčné exposé, v ktorom sa hovorí o nevyjasnených problémoch smerovania hudobnej avantgardy, niektorých kompozičných postupov, o vývinovej kontinuite, ako aj o morálnych konfliktoch skladateľa v súčasnom svete.

Ako prvý v diskusii vystúpil L. Burlas³⁵, ktorý hájil kontinuitu 'večných' princípov hudobnej tvarovosti a princípov, súhrn hudobno-dynamických centripetálnych a centrifugálnych síl a ich nutnosť uplatňovaných v modernej avantgardnej hudbe. Ide o princípy, ktoré darmstadtští serialisti programovo zavrhlí, snažiac sa radikálne prestrihnúť kontinuitu s tradíciou. Adorno dáva Burlasovi za pravdu slovami: „iný princíp ako princíp podobnosti, odlišnosti [t.j. kontrastu. Poznámka V.F.] a modifikácie je sotva mysliteľný“ (Adorno 1967, s. 97–98).

Burlas to v následom vstupe pochopil ako problém parametrického narábania s hudobnými prvkami v serializme.³⁶ Adorno na Burlasove veľmi kvalifikované otázky a poznámky reagoval v tom zmysle, že problém vysvetľoval cez parametrické narábanie s hudobnými prvkami v izolovaných tónoch u jeho kranichsteinských priateľov (t. j. hudobných skladateľov v Darmstadte), a to v zmysle svojho manifestu *Vers une musique informelle*, kde parametrickému rozmeru venoval pozornosť v rámci kritiky kompozičnej poetiky K. Stockhausena.³⁷

Špecifickej téme neoklasicizmu v diskurze akoby vyšiel v ústrety slovenský kunsthistorik-estetik Marian Váross svojim konštatovaním o problematickosti

³⁵ Burlas ako popredný hudobný skladateľ a teoretik podľa našich informácií túto diskusiu, ako uvádza Kopčáková (2017, s. 200), aj moderoval. Pozri tiež Chalupka (2011).

³⁶ Burlasove popularizačné informačne nahustené články o dodekafónii a serializme, publikované v časopise *Slovenská hudba* v roku 1962 patria medzi raritné v súdobej publicistike už vzhľadom na ich tému, ktorá nebola cenzormi vítaná, avšak v čase pozvoľného uvoľnenia pomerov v prvej tretine 60. rokov 20. storočia už bola možná (Kopčáková 2002).

³⁷ Adornov diskusný príspevok teda silne evokoval jeho darmstadtškú prednášku *Vers une musique informelle*, ktorú z prítomných zrejme málokto poznal.

adaptability historických foriem do novej hudby. Adorno mu odpovedal v intenciách svojej eseje *O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti*, ako aj knihy *Philosophie der neuen Musik*, nasledujúcim značne rigoróznym vyhlásením (Adorno 1967, s. 99):

Pokusy o regeneráciu novej hudby azda tým spôsobom, že sa jej chýbajúce formotvorné prvky priradujú zvonka, z tradície, považujem za pomýlené.

Adorno bol známy tým, že zásadne neprijímal neoklasicizmus, čo odôvodňoval svojím pevným presvedčením, že hudba z princípu nemôže žiť z adaptácie toho, čo bolo, alebo sa nemôže stále znova k tomu vracieť. Tento názor bol v súlade s estetikou boulezovskej avantgardy, teda o čosi zmierlivejším postojom k Stravinského adaptácii, ktorá sa javila ako jediná možná cestou paródie, skreslením, znetvorením pokrivením, „nalomením“.³⁸

Hudobný skladateľ Eugen Suchoň vyprovokoval Adorna vyjadriť sa k citlivej téme Bélu Bartóka, citlivej preto, lebo osobnosť maďarského veľikána sa bezprostredne dotýkala témy folklóru v hudbe 20. storočia. Tomu zodpovedala aj Adornova iniciálna odvolávka na kultúrne prostredie Československa, aby naznačil, nakoľko chýlostivá je preňho táto otázka. Adorno ako dedič heglovskej dialektiky všade nachádzal protirečenia, antinómie, polaritu a rozpory, a v tomto zmysle, dvojitou optikou videl aj Bartóka. Svoj pohľad na skladateľa zavŕšil narážkou na to, že Bartók sám so sebou nevedel držať krok, teda v jeho tvorbe vnímal prítomný rozpor objektívnych produktívnych síl a subjektu, jeho reakčnej schopnosti, ktoré nie sú vždy paralelné. Sú to objektívne produktívne sily ako tendencie rozkladu tonality atonality, voči ktorým stojí subjektívna Bartókova zakorenenosť v tonalite a modalite.

Akási vnútorná inštancia ho privolala nazad, akoby nebol vedel celkom držať krok [...] a toto vracanie sa neostalo bez vplyvu na kvalitu jeho diel. (Adorno 1967, s. 100)

Pre Adorna to bol v Bartókovej hudbe kompromis a Adorno nepripúšťal v hudbe nijaký kompromis. Poznajúc však povojnový obdiv k Bartókovi v krajinách s nastoleným trendom socialistického realizmu v umení, ako jedného z východísk tvorby, následne zmiernil tón – keďže nemal v úmysle znížiť integritu Bartóka – vyjadrením (Adorno 1967, s. 100):

Výrazom kompromis som skutočne len chcel naznačiť, že Bartók sa pokúsil zdolať ťažkosti medzi objektivizovaním formy a subjektívnym impulzom – pôžičkou z minulosti.

Napokon, uznal, že podobné kompromisy robil aj A. Berg a A. Webern.

O. Elsček, inicioval následne tému porovnávania, možností mimoeurópskych hudobných kultúr vo vzťahu ku európskej, ich nekompatibilite, na čo Adorno

³⁸ Adorno sa domnieval, že Stravinského inšpiroval kubizmus P. Picassa. Stravinského duchaplnosť je pre Adorna východiskom z neoklasicizmu. Pokiaľ je neoklasicizmus myslený 'vážne', bez ironického odstupe, ako u P. Hindemita, je to suchopárny akademizmus.

vyslovil pochybnosť či je možná hudobná reč, spájajúca európsku umelú hudbu s folkloristickými elementami.³⁹

Skladateľ Miroslav Bázlik na Adornovu zmienku o formovej fantázii v súvislosti s novou hudbou reagoval pomerne skeptickou poznámkou. V celom kontexte Bázlikovej otázky a Adornovej reakcie šlo v zásade predovšetkým o problém fantázie v súvislosti s Druhou viedenskou školou, Adorno na exemplifikáciu a argumentáciu použil príklady z tvorby A. Berga, ale aj P. Bouleza. Oponoval svojmu diskutérovi pojmom formovej fantázie predovšetkým v súvislosti s hudbou A. Berga. Na adresu svojho oponenta Miroslava Bázlika Adorno (1967, s. 104) vyhlásil:

V nijakom prípade by som nesúhlasil s Vaším tvrdením, že by sa v modernej hudbe nevyškvtlo mimoriadne úsilie o formovú fantáziu.

Na záver besedy Adorno, reagujúc na Burlasom vyslovené obavy z ďalšieho vývoja hudby, vyslovil svoju povestnú vetu ako presvedčenie, použité neskôr ako titul pri publikovaní písomného záznamu z besedy: „Dnes je možné iba radikálne kritické myslenie.“

Obhajobou „racionálneho pesimizmu“ a skepsy z vývoja sveta, evokujúcou v podtexte jeho dielo *Negative Dialektik* (1966), uzavrel krátky náhľad do svojej originálnej filozofie hudby. „Negativitu“ v Adornovom filozofickom systéme svete možno chápať ako rigoróznosť a nekompromisnosť pokiaľ ide o pravdu a umeleckú hodnotu. Negatívna dialektika znamená nielen radikálne kritické myslenie, ale aj stratu ilúzií, hoci Adornova rigoróznosť v extrémnych prípadoch občas nadobúdala až dogmatický charakter. Adorno šiel až do krajnosti, keď v negatívnej sile pobadal aj niečo oslobodzujúce, čo sa pokúsil umocniť naozaj radikálnym tvrdením na adresu vývoja umenia (Adorno 1967, s. 104):

[A]k by som mal voliť medzi možnosťou, že sa umenie celkom odmlčí alebo odstráni a možnosťou, že umenie sa na celom svete bude riadiť a podrobovať cieľom, ktoré sú mu cudzie, dal by som prednosť odmlčaniu sa umenia.

Aj tak však dúfal, že k tomu nedôjde – „ináč by som teraz tu predsa nehovoril“, ukončil svoj výstup Theodor W. Adorno.

Záver

Cieľom štúdie bolo znovuobjaviť Adornove texty preložené do češtiny a slovenčiny v období socializmu v 60. - 80. rokoch 20. storočia, uviesť ich do kontextov a súvislostí s inými Adornovými muzikologicko-estetickými textami, s dobovou a v malej miere aj súčasnou reflexiou a kritickým. Konštatujeme, že napriek pomerne objemnej vedeckej produkcii jedného

³⁹ Tu sa nepochybne odhalil Adornov ojedinelý ortodoxný konzervativizmus hudobného artificializmu, podľa ktorého sú akékoľvek folklórne inšpirácie prejavom regresivnosti. To pravdepodobne mohlo na slovenskom fóre vyvolať určitú vlnu nesúhlasu. Podľa spomienok účastníkov (čo vieme len z ústneho podania pamätníkov), zrejme na adornovskom fóre zaznela, v publikovanom prepise to však nie je zaznamenané.

z najvýznamnejších filozofov a estetikov hudby v 20. storočí, početnosť, ale aj recepcia a následná reflexia jeho filozofie hudby a muzikologickej koncepcie v podobe textov preložených v súdobej muzikologickej či estetickej publicistike je pomerne skromná. Takto môžu vzniknúť pochybnosti jednako o relevancii jeho myslenia v našom prostredí, a jednako – odvolávaním sa na súdobú kultúrno-politickú situáciu – môže sa veľmi elegantne a bezbolestne vysvetľovať táto absencia.

Pravdou však ostáva, že aj v nepriaznivých podmienkach totalitného režimu socializmu sa s Adornovými podnetnými, hoci často aj kontroverznými textami, u nás darilo nenápadne otvárať 'okná a dvere' novým myšlienkovým prúdom, ktoré v období studenej vojny do istej miery mohli pôsobiť ako dva paralelné svety. Adornove myšlienky – čo ako provokatívne a vzbudzujúce pochybnosti a nevôľu na strane poslucháčov či oponentov – však napriek povedanému obohacovali českú a slovenskú muzikológiu a estetiku, napomáhali prekonávať strnulý dogmatizmus charakteristický pre kultúrnu atmosféru doby a etatistického režimu.

Nepočtené publikované preklady Adornových prednášok a textov však v tomto kontexte boli skôr príslubom do budúcnosti, aj keď v Adornovom domácom prostredí už boli sondami do aktuálnej prítomnosti stávajúc sa v okamihu už vlastne minulosťou. Sme toho názoru, že aj dnes máme stále dobrý dôvod vracat sa k Adornovým textom, prekladať ich a komentovať. Tým je povedané, že aj v aktuálnom dnešku možno považovať muzikologický a esteticko-filozofický potenciál za ideovo nevyčerpaný a stále inšpiratívny.

Literatúra:

- ADORNO, Theodor W. a Mark HORKHEIMER, 1947. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Vyd. 1. Amsterdam: Querido Verlag N. V.
- ADORNO, Theodor W., 1949. *Philosophie der neuen Musik*. Vyd. 1. Tübingen: Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- ADORNO, Theodor W., 1958. *Vom Altern der neuen Musik. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, s. 120–143.
- ADORNO, Theodor W. 1965a. O niektorých ťažkostiach pri komponovaní v súčasnosti. *Slovenská hudba*. 1965, roč. 9, č. 8, s. 353–362.
- ADORNO, Theodor W., 1965b. *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren*. V: Hans STEFFEN, ed. *Aspekte der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, s. 129–149.
- ADORNO, Theodor W., 1966. Formové princípy súčasnej hudby. *Slovenská hudba*. 1966, roč. 10, č. 9, s. 385–391.
- ADORNO, Theodor W., 1967. Dnes je možné iba radikálne kritické myslenie: Rozhovor. *Slovenská hudba*. 1967, roč. 11, č. 9, s. 97–104.
- ADORNO, Theodor W., 1969. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, GmbH.
- ADORNO, Theodor W., 1970a. Alban Berg, Anton Webern, Bergovy skladebné technické prínosy. *Hudební rozhledy*. 1970, roč. 23, č. 9. s. 401–417.
- ADORNO, Theodor W., 1970b. Vers une musique informelle (Památce Wolfganga Steineckeho). V: Eduard, HERZOG, *Nové cesty hudby. Sborník studií o novodobých skladebných smérech a vedeckých pohledech na hudbu*, Praha; Bratislava: Edition Supraphon, 1970, s. 7–36.
- ADORNO, Theodor W., 1997a. Alban Berg. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 16. Musikalische Schriften I-III, Klangfiguren, Quasi una fantasia*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, s. 85–96

- ADORNO, Theodor W., 1997b. Anton von Webern. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 16, Musikalische Schriften I-III, Klangfiguren, Quasi una fantasia*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, s. 110–125.
- ADORNO, Theodor W., 1997c. Berg and Webern – Schönberg's Heirs. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 18, Musikalische Schriften V*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, s. 446–455.
- ADORNO, Theodor W., 1997d. Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 16*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag,
- ADORNO, Theodor W., 1997e: Form in der neuen Musik. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 16 Musikalische Schriften I-III, Klangfiguren, Quasi una fantasia*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, s. 607–627.
- ADORNO, Theodor W., 1997f. *Gesammelte Schriften 13. Musikalische Monographien. Versuch über Wagner. Mahler. Die musikalische Physiognomik. Berg. Der Meister des kleinen Übergangs*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- ADORNO, Theodor W., 1997g. *Gesammelte Schriften, Bd. 17. Musikalische Schriften IV, Moments Musicaux, Impromptus*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, Taschenbuch Wissenschaft.
- ADORNO, Theodor W., 1997h. Kriterien der neuen Musik. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 16, Musikalische Schriften, I-III*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, Taschenbuch Wissenschaft, s. 170–228.
- ADORNO, Theodor W., 1997ch. Reaktion und Fortschritt (1930). V: *Gesammelte Schriften, Bd. 17/ Musikalische Schriften, IV, Moments musicaux, Impromptus*. Frankfurt am M.: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, s. 133–139.
- ADORNO, Theodor W., 1997i. Schwierigkeiten (I. Beim Komponieren/II. In der Auffassung neuer Musik). V: *Gesammelte Schriften, Bd. 17/Musikalische Schriften IV, Moments Musicaux, Impromptus*. Frankfurt am M.: Suhrkamp, Taschenbuch Wissenschaft.
- ADORNO, Theodor W., 1997j. Strawinsky. Ein dialektisches Bild. V: *Gesammelte Schriften, Bd. 16, Musikalische Schriften I-III, Klangfiguren, Quasi una fantasia, Musikalische Schriften III*. Frankfurt am M. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- ADORNO, Theodor W., 2001. Zum Problem der musikalischen Analyse. Ein Vortrag (1969). V: Rolf TIEDEMANN, ed. *Frankfurter Adorno Blätter VII*, München, s. 73–89.
- ADORNO, Theodor W., 2014. *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV, Bd 17. Kranichsteiner Vorlesungen*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- BEK, Josef, 1979. Adorno, Stravinskij, Martinů. *Hudební rozhledy*. 1979, roč. 32, č. 11, s. 504–508.
- BEK, Josef, 1982. *Hudební neoklasicizmus*. Praha: Akademia.
- BORIO, Gianmario, 1993. *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber Verlag.
- BOULEZ, Pierre, 1985. Form [1960]. *Musikdenken heute 2 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 6)*. Mainz, s. 56–62.
- BURLAS, Ladislav, 1965. Béla Bartók v hudbe nášho storočia. *Slovenská hudba*. 1965, roč. 9, č. 8, s. 376–378.
- FALTIN, Peter, 1992. Ontologické transformácie v hudbe 60. rokov. *Slovenská hudba*. 1992, roč. 18, č. 2, 175–179.
- FULKA, Vladimír, 2014a. Fiktívne hudobné kompozície Th. W. Adorna v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“. *ESPES [online]*. 2014, roč. 3, č. 2, s. 27–36. Dostupné na: <https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES/article/view/14/23>
- FULKA, Vladimír, 2014b. Román Thomasa Manna „Doktor Faustus“ a hudobná estetika Theodora W. Adorna. *ESPES [online]*. 2014, roč. 3, č. 2, s. 14–26. Dostupné na: <https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES/article/view/13>
- FULKA, Vladimír, 2020. Recepčia estetického myslenia Theodora W. Adorna v českej a slovenskej muzikológii v 60. – 80. rokoch 20. storočia. *ESPES [online]*. 2020, roč. 9, č. 1, s. 36–48. Dostupné na: <https://espes.ff.unipo.sk/index.php/ESPES/index>
- HIEKEL, Jörn, Peter a Christian UTZ, 2016. *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, GmbH.
- CHALUPKA, Ľubomír, 2011. *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: FF UK.

- JAVŮREK, Zdeněk, ČERNÝ, Jiří, HAVELKA Miloš a Petr HORÁK, eds., 1976. *Filosofie a ideologie Frankfurtské školy (Kritika některých koncepcí)*. Praha: Československá akademie věd.
- KLEIN, Richard, KREUTZER, Johann a Stefan MÜLLER-DOOHN, eds., (2019): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. 2. Auflage*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- KOPČÁKOVÁ, Slávka, 2002. *Ladislav Burlas*. Prešov: Súzvuk.
- KOPČÁKOVÁ, Slávka, 2013. *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí*. Prešov: FFPU v Prešove.
- KOPČÁKOVÁ, Slávka, 2017. Premeny života a tvorby slovenského hudobníka Ladislava Burlasa. V: *Ladislav Burlas a slovenská hudobná kultúra*. Prešov: FF PU, s. 131-188.
- KOPČÁKOVÁ, Slávka, 2020. *Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia*. Prešov: FF PU v Prešove.
- LIGETI, György, 1966. Form in der neuen Musik. V: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. Bd. 10*. Mainz.
- PUDLÁK, Miroslav, 2011. Wolfgang Rihm. *His Voice*. č. 4, s. 29.
- SCHWEIGER, Dominik a Nikolaus URBANEK, eds., 2009. *Webern_21*. Vyd. 1. Wien: Böhlau Verlag.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, 1963. Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment. V: Dieter SCHNEBEL, ed. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*. Köln, s. 189–210.
- ZENCK, Martin, 1978. Auswirkungen einer „musique informelle“ auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adorno Formvorstellung. *International Revue of Aesthetics and Sociology of Music*. 1978, roč. 10, č. 2, s. 137–165.

Vladimír Fulka
Ústav hudobnej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava 4
Slovenská republika
martinu@post.sk