

Idee on ajatu

Pidepunkte Arnold Schönbergist

Kristel Pappel

Abstract

This article deals with the main aspects of the thoughts and works of Arnold Schoenberg (1874–1951). Starting out from the composer's aesthetic and religious views, these are then considered both in terms of their context and in their relationship to his works. Among other things, Schoenberg's attitude to neo-classicism and the musical heritage of the past is highlighted, as well as the innovative character of his expressionist stage works. The final part of the article gives a brief overview of the most important stages in the composer's life. By the end of the article it should be clear why Schoenberg is still necessary and important to us, both for his ideas and for his music.

Arnold Schönberg (1874–1951) on tänaseni jäänud poleemikat tekitavaks heliloojaks ja mõtlejaks. Oleks aga üsna pealiskaudne väita, et Schönbergi muusika üldse ei meeldi, sest nii tema hilisromantilistes, atonaalsetes kui ka dodekafoonilistes teostes leidub palju eripalgelisi lähenemisi ja lahendusi, mis võiksid kõnetada eri maitseid. See aga ei tähenda eklektilisust ega muusikalist selgrootust, vaid kiireid muutumisi, ideede just selle õige kujutuse ehk vormi andmist, mis teda kõige rohkem esile toob. On hämmastav, kui kangekaelselt tahetakse Schönbergi ikka veel siduda ainult dodekafoonilise kompositsioonimeetodiga ja suruda ta kuiva konstruktori lahtrisse, kui ometi meetodi väljatöötamisele ja rakendamisele eelnes üle kahekümne aasta viljakat varasemat loometegevust. Ka dodekafoonilistes kompositsioonides rakendas Schönberg oma meetodit ikkagi idee ja väljenduse abivahendina, mitte eesmärgina iseeneses.

Me vajame Schönbergi endiselt ka nüüdisajal – mitte ainult helitööde autorina, vaid ka mõtlejana, tõe otsijana. Ükskõik kui vastuoluliselt ta oma mõttekäike vahel ka sõnastas, kajastasid need suurt austust kunsti vastu, kompromissitult nõudlikkust enda ja teiste suhtes, kriitikat mõtteleidude ja -mugavuse pihta. Schönberg uskus idealistlikult kunsti ja kunsti jõusse.

Järgnevas on välja valitud mõned pidepunktid Schönbergi mõttemaailmast ja tegevusest, teades ühtlasi, et nii tõmmatakse vaid üks pliiaatsijoon Schönbergi portrees. Artikli ülesehitus on mõjutatud Schönbergi vaimu-

laadist: kõigepealt pühendutakse „seesmistele asjadele” – Schönbergi vaadetele kunstist ja kunstnikust, stiilist ja ideest – ning peatutakse mõningatel teostel. Alles artikli lõpuosas mainitakse helilooja peamisi eluloolisi andmeid, et siis taas naasta tema jaoks oluliste küsimuste juurde. Kokkuvõtteks peaks selguma, miks Schönberg on meile ikka veel vajalik ja tähtis.

Idee, mõte, inspiratsioon

„Et Jumal tänapäeval enam imesid ei tee, on sama vale väide nagu kõik, mis võrsub materialistlikust mõtlemisest,” kirjutas 76-aastane Arnold Schönberg paguluses Californias (tsit. Pappel 1991: 51 järgi). Kogu oma elu pidas ta kõige tähtsamaks vaimset alget, mõtet (*der Gedanke*), ideed (*die Idee*) – oli see siis seotud eksistentsi, religiooni või loominguga. Siit ka tema vaibumatu vajadus oma tegevust mõtestada, oma vaateid selgitada. Schönberg oli kindlasti üks suuremaid Vaimse eest seisjaid 20. sajandi heliloojate seas ja tema arutlused, esitatuna loengutel või kirjutanduna arvukates esseedes, olid vähemalt sama mõjukad kui tema helitööd. Õieti peakski neid haarama ühe tervikuna.

Oma saksakeelsetes kirjutistes ja loengutes kasutas Schönberg esmajoones sõna „mõte” (*der Gedanke*) ning seda mõnikord ka idee tähenduses. „Idee” oli Schönbergi jaoks midagi abstraktset, sõnastamatut, muutumatu – mõtte abstraktne vorm nagu Platoni idee. „Mõte” seostus konkreetsemalt teosega, oli selle vaimne alus.¹ Kolmas mõiste, mida Schönberg

¹ Oma tekste hiljem inglise keeles avaldades kasutas Schönberg sõna *der Gedanke* vasteks *the idea*. Milliste lahenduste kasuks eesti keeles otsustada, peaks selginema praegu käsil olevast Schönbergi artiklite tõlkest eesti keelde (eeldatav ilmumisaeg 2024).

oma arutlustes idee ja mõtte üle kasutas, oli „äkkmõte“ (*der Einfall*) ehk inspiratsioon. Siiski ei eristanud Schönberg neid mõisteid rangelt, vaid liikus üsna vabalt ühelt tasandilt teisele (Brown 2018 (2014): 178–179). Torkab silma, et varasemates kirjutistes huvitas Schönbergi rohkem mõte selle konkreetsemas tähenduses, hiljem aga idee abstraktsuse küsimus – kas idee suudab midagi kujutada ja väljendada (samas: 181).

Schönbergi seisukohad võisid aja jooksul muutuda või kätkeda vastuolusid,² kohati sisaldavad nad provokatiivsust, irooniat ja sarkasmi. Aga kunagi ei reetnud Schönberg truudust kolmele komponendile, mis moodustasid tema mõtteviisi ja loomingu aluse ning ühtlasi olid elu- ja kunstilmingute mõõdupuuks: idee (mõte), tõde (*die Wahrheit*) ja väljendus (*der Ausdruck*).

Schönberg täheldas, et muusikas kasutati sõna „mõte“ sageli teema, meloodia, fraasi või motiivi sünonüümina. „Mina ise vaatlen teose täielikkust kui *mõtet*: mõtet, mida looja tahtis kujutada.“ (Schönberg 1992a: 51; Schönbergi esiletõst). Mõte idee tähenduses oli tema jaoks midagi igavikulist, püsivat, vananematut – vaimne ollus, millest sai tuletada lõputult eri variante. „*Idee ei saa kunagi kaduda*,“ toonitas Schönberg (samas: 52; Schönbergi esiletõst). Neis Schönbergi vaates võib leida sarnasust Platoni ja tollest omakorda mõjutatud Arthur Schopenhaueri mõtteavaldustega, mõlemat filosoofi hindas Schönberg kõrgelt ja nende teosed sisaldasid ka Schönbergi raamatukogus.³

Üks poleemilisemaid küsimusi Schönbergi silmis oli idee ja selle kujutuse vahekord. Kujutust (*die Darstellung*) tõlgendas Schönberg ka kui pilti (*das Bild*) ja stiili (*der Stil*), vastandades neid mõttele ja ideele. Stiil on „teose omadus“ (samas: 49), on „tööriist“ (samas: 52). Tööriist

võib kasutusest kaduda, aga „mõte selle taga ei vanane kunagi. Ja selles peitub erinevus palja stiili ja tõelise mõtte vahel“ (samas).

Eriti oma elu teisel poolel, alates 1920. aastatest, hakkas Schönberg tegelema idee väljendatavuse ja idee puhtuse küsimustega, ajendatuna süvenevast huvist juutluse ja Vana Testamendi vastu. Oma viimases ooperis „Mooses ja Aaron“ (1928–1940) ühendab ta idee mõiste Jumala-ideega (Brown 2018 (2014): 179). Idee peab adressaadini jõudma tõeselt, puhtalt. Idee-inimene Mooses nõuab oma sõnasavalt vennalt Aaronilt: „Puhasta oma mõtlemine, vabasta ta vääritud, pühitse ta tõe...“⁴ See lause viib tagasi Schönbergi noorusaega keiserlik-kuninglikus Viinis, kus mõjukas literaat Karl Kraus⁵ andis välja vähemalt sama mõjukat kirjanduslik-poliitilist ajakirja *Die Fackel* (Törvik; 1899–1936), millest Schönberg ja ta õpilased olid vaimustatud. Schönberg tutvus eakaaslase Krausiga isiklikult juba 1896. aastal. Krausi üks läbivaid taotlusi oli keele puhastamine kõigest klišeelikust ja üleliigsest. Kirjanik nägi oma kaasaegsete hooletus ümberkäimises keelega märki sama hooletust suhtumisest ühiskonda ja maailmasse üldse. Seega lasus keele kasutajatel moraalne vastutus keele ees. Kraus rõhutas, et keel ei ole vahend valmis arvamuste levitamiseks, vaid keel on mõtlemise enda meedium ja sellisena vajab kriitilist refleksiooni.⁶ (Rode 1988: 47–51, 65)

Samalaadseid seisukohti, küll aga arhitektuuris, jagas Adolf Loos,⁷ ka üks Schönbergi Viini sõpradest, kellega koos käidi kunstnike lemmikkohvikus, Püha Miikaeli platsil keisri lossi lähedal asuvas Griensteidlis lehti lugemas ja diskuteerimas. Loosi projekteeritud mitmekorruseline maja samal platsil (nr. 3)⁸ tekitas pärast valmimist 1910. aastal Viinis suure skan-

² Schönbergil oli kalduvus mõelda „dialektilistes vastandustes“ (Cherlin 2007: 44), mida muusikateadlane Michael Cherlin peab üldse Schönbergi loovuse aluseks (samas).

³ Lisaks neile autoritele leidus seal ka Friedrich Nietzsche, Henri Bergsoni, Søren Kirkegaardi jt. töid. Vt. Arnold Schönberg Center, Bibliothek, <https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/bibliothek> (12.08.2023).

⁴ „Reinige dein Denken, lös es vom Wertlosen, weihe es Wahrem ...“ Schönberg 1981 (klaviir).

⁵ Karl Kraus (1874–1936), jõukast juudi perekonnast pärit austria kirjanik, ajakirjanik, satiirik ja toimetaja, esitati kolmel korral Nobeli preemia, mis tal jäi aga saamata.

⁶ Krausi vaadetele oli suur mõju ka Schönbergi õpilastele Alban Bergile ja Anton (von) Webernile.

⁷ Adolf Loos (1870–1933), Viini arhitekt, üks modernse arhitektuuri rajajaid. Suure mõjuga oli tema kirjutis (algsetl ettekanne) „Ornament ja kuritegu“ („Ornament und Verbrechen“; 1908; vt. Loos 1962). Loos toetas heldelt Schönbergi kontsertide korraldamist Viinis.

daali – majal polnud mingeid kaunistusi, ei mingit historistlikku ega juugendlikku lopsakust, vaid see oli kõigest liigsest puhastatud funktsionaalne arhitektuur. Väidetavalt olevat keiser Franz Joseph II keeldunud selle ehitise tõttu oma paleest Miikaeli platsi suunas vaatamast. See, mida Loos taotles arhitektuuris, oli tõde, mida Schönberg otsis muusikas. Mitte asjata ei kirjutanud umbes 75-aastane Schönberg oma kavandatava raamatu „Style and Idea“ pühendusse⁹ ka Karl Krausi ja Adolf Loosi nimesid:

Minu surnud sõpradele,
minu vaimusugulastele,
minu

Anton von Webernile
Alban Bergile
Heinrich Jalowetzile¹⁰
Alexander von Zemlinskyle¹¹
Franz Schrekerile¹²
Adolf Loosile
Karl Krausile

Kõigile neile inimestele, kellega ma sel viisil sain kõnelda, nagu ma mõningates selle raamatu osades räägin. [...] (Schönberg 1992c: [5]).

Stiil ja Modernsky

Stiili pidas Schönberg teose omaduseks, mis põhineb „loomulikel tingimustel“ (1992a: 49). Need omakorda väljendavad tema sõnutsi autorit, kes stiili esile kutsus. Stiil on autori vahend, tööriist. Schönberg toonitas, et stiil ei lähtu kunagi ühe stiili juba olemasolevast pildist, vaid täidab ülesannet olla mõttega vastavuses.

Kui kõik, mida mõte nõuab, on tehtud, on ka mõtte väline ilmnemisvorm kohane. (Samas: 49–50)

Just mõtte ja stiili vahekorras nägi Schönberg uue muusika probleemi pärast esimest maailmasõda, 1920. aastatel. Tema meelest ei tegelnud „niinimetatud uued muusikasuurad“ uute ideede kujutamisega, vaid üksnes uue stiili kujutamisega (Schönberg 1992a: 48). 1923. aastaks oli ligi 50-aastane Schönberg välja töötanud dodekafoonilise kompositsioonimeetodi, mis lõpuks lahendas tema mitmeid aastaid kestnud otsingud heliruumi korrastava universaalse loomemeetodi leidmiseks (Schmidt, Chr. M. 2005: 1593). 1925. aasta augustis sai ta kutse Preisi Kunstide Akadeemia¹³ kompositsiooniklassi professori kohale, mis oli üks ihaldusväärsemaid kogu Euroopas, ning alustas seal tööd 1926. aasta veebruaris. (Sellest lähemalt edaspidi.) Teatud mõttes suurendas selline positsioon Schönbergi vastutustunnet helikunsti „sisu“ ja arengute eest ning sundis reageerima sellele, mis oli tema jaoks küsitav. Üheks niisuguseks sündmuseks oli 1925. aasta septembri alguses toimunud Rahvusvahelise Uue Muusika Ühingu kammermuusikafestival Veneetsias. Schönberg tajus vahest liigse tundlikkusega truudusemurdmist „ideele“ – vähemalt nii, nagu tema seda mõistis. Eriti olevat teda ärritanud Igor Stravinski (1882–1971) neoklassitsistlik klaverisonaat, mida autor ise esitas. Festivalilt naasnuna jagas Schönberg muljeid oma endise õpilase Weberniga ja märkis muu hulgas, et Stravinski jäljendab Bachi, „bachleb“ („bachelt“). Ta pidas mitmeid teoseid „modernse muusika“ läbikukkumiseks, Stravinski kaasa arvatud (Grond 2023, vaadatud 29.06.2023). Festivalil, kus peale

⁸ Tänapäeval kannab nimetust Looshaus.

⁹ Pühenduse saksakeelne originaal oli Schönbergi kirjalikus pärandis ja ilmus kogumiku „Style and Idea“ saksakeelses variandis „Stil und Gedanke“ 1976. aastal.

¹⁰ Anton (von) Webern (1883–1945), Alban Berg (1885–1935) ja Heinrich Jalowetz (1882–1946) olid Schönbergi esimesed õpilased Viinis 1904–1908. Juudi perekonnast pärit Jalowetz emigreerus 1938 USA-sse ning elas Põhja-Carolina osariigis. Jalowetz kaitses muusikateadlasena Viini ülikoolis doktorikraadi 1908. aastal Guido Adleri juhendamisel.

¹¹ Alexander von Zemlinsky (1871–1942), helilooja ja Schönbergi õpetaja kontrapunktis. Zemlinsky õde Mathilde (1877–1923) oli Schönbergi esimene abikaasa.

¹² Franz Schreker (1878–1934), isa poolt juudi päritolu Austria helilooja ja dirigent, Schönbergi lähedane sõber. Schreker oli alates oma ooperi „Kauge kõla“ („Der ferne Klang“; 1912) edust pärast Richard Straussi kõige mängitum ooperihelilooja saksa kultuuriruumis.

¹³ Preisi Kunstide Akadeemia (asut. 1696, praegu Berliini Kunstide Akadeemia) pole õppeasutus, vaid Teaduste Akadeemia paralleel kunstides. Akadeemia ühendab sinna valitud silmapaistvaid loomeinimesi. Siiski võib igal osakonnal (kunstiliigil) olla üks professor, kes juhendab väheseid valitud meisterõpilasi.

Schönbergi ja Stravinski viibisid nii Leoš Janáček, Arthur Honegger kui ka Cole Porter, Arturo Toscanini ja Pariisi kunstimetseen vürstinna de Policnac jt., kerkis esmajoones Stravinski loomingu puhul esile küsimus uuest muusikast ning selle suhtest minevikuga – kas mineviku muusikastiilide elustamine on jälgendamine või originaalsus? (Ross, A. 2007: 124–125) On see uus muusika?

Vastuseks sellele oli Schönbergil juba Veneetsias tärganud iroonilis-kriitilise kooriteose idee, mis vormus ta enda tekstile kirjutatud „Kolmeks satiiriks segakoorile“ op. 28 (1925/1926). Peagi ilmunud noodiväljaandele kirjutas helilooja programmilise eessõna, kus tõi välja satiiride neli sihtgruppi: 1) need, kes otsivad heliloojatena keskteed (tonaalsuse ja atonaalsuse vahel), aga „kesktee on ainus, mis Rooma ei vii“; 2) need, kes orienteeruvad minevikule ja vaatavad tagasi, mitte edasi; 3) „folkloristid“, kes püüavad rahvamuusika loomult primitiivse idee puhul rakendada keerulisele mõtteviisile omast tehnikat; 4) kõik „-ist'id“ (s.t. eri -ismide pooldajad), kelles Schönberg võis „näha ainult maneriste“ (Schönberg 1926: 3–4).

Teine satiir „Mitmekülgsus“ („Vielseitigkeit“) on otseselt ajendatud Stravinski esinemisest:

Ja kes klimberdab siis seal? / See on ju väike Modernsky! [...] Täiesti (nii nagu väike Modernsky teda endale ette kujutab), / täiesti papa Bach!¹⁴

Schönbergi dodekafoonilised satiirid¹⁵ on teravmeelsed nii muusikas kui ka sõnas ja kirjutatud ülima polüfoonilise meisterlikkusega, justkui tõestades Schönbergi väidet „Et vana kunsti reeglid (*Gesetze*) on ühtlasi ka uue kunsti omad, on minu jaoks kindel“ (tsit. Schmidt, M. 2001: 10 järgi). Satiirides seatakse küsimärgi alla neoklassitsismi esteetika ning nad kajastavad tollal tekkinud vastuolu „uue“ ja „vana“ vahel, s.t. 1920ndate neoklassitsismi ja hilisromantismist välja kasvanud ekspressionismi vahel. Schönberg, kes oli tänu eriti oma 1909–

1913 loodud murrangulistele teostele ja seejärel dodekafoonilise loomemeeetodi väljatöötamisele olnud kõige uue etaloniks, sai järsku vastupidiste rünnakute – vähemalt ta ise tunnetas nii – osaliseks. Uue esteetika nõue vältida kromaatikat, ekspressiivseid meloodiaid, subjektiivsust – sest see kõik on vananenud – oli talle, kelle jaoks kogu elu vältel oli kunst „nende hädakarje, kes kogeavad endas inimkonna saatust“ (tsit. Schönberg 1991 (1910): 8 järgi), vastuvõetamatu. Schönbergi kolmas satiir „Uus klassitsism“ („Der neue Klassizismus“), kantaat segakoorile, viololale, tšellolale ja klaverile, algab sarkastiliselt:

Ei enam romantiliseks jää ma, / romantilist vihkan ma; / juba homsest peale kirjutatan ma / vaid puhtaimat klassikat!¹⁶

Mis on uus muusika? Schönberg oli selle mõiste laialdase, läbimõtlemata kasutamise vastu. On see muusika, mis varem komponeeritust erineb? Väljendab ta midagi, mida seni polnud kujutatud? Ent see polnud Schönbergi arvates võimalik, sest „pole ühtki suurt kunstiteost, mis ei vahendaks inimkonnale uut sõnumit; pole ühtki suurt kunstnikku, kes seda ei suudaks. [...] Sest: *Kunst on Uus Kunst*.“ (Schönberg 1992a: 42; Schönbergi esiletõst) Loeb see, milline on idee. Noorem põlvkond aga keskendus Schönbergi meelest liigselt stiilile.

Schönberg hakkas polemiseerima mõiste „uus“ kasutamise üle küllap ka sellepärast, et 1920ndatel neoklassitsismi kujunemise hoos hakati teda „reaktsionääriks“ sildistama, nagu varasemalt „revolutsionääriks“ – kummagagi polnud Schönberg nõus. Mõistesse „revolutsionäär“ suhtus ta niikuinii suure kahtlusega, sest sotsiaalsete revolutsioonidega oli pidevalt kaasnenud vägivald (Brown 2018 (2014): 169). Ennast aga reaktioonääriks pidada oleks olnud Schönbergil, 20. sajandi muusika ühel suuremal uuendajal, võimatu ja enese suhtes ebaõiglane.

Peale esteetilis-filosoofiliste põhimõtete häirisid Schönbergi neoklassitsismis teatud komposit-

¹⁴ Tlk. Artur Alliksaar, vt. tõlketekstide andmebaas Loreta <https://eamt.ee/loreta/>. Originaal: „Ja wer tommerlt denn da? / Das ist ja der kleine Modernsky! [...] Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt), / ganz der Papa Bach!“

¹⁵ Kahtlemata rikkusid satiirid Schönbergi ja Stravinski seni kollegiaalset vahekorda. Stravinski suhtus edaspidi Schönbergi loomingusse ja sealhulgas ka dodekafoonilisse meetodisse selle looja eluajal küllaltki irooniliselt ja isegi sarkastiliselt, kuid pärast Schönbergi surma 1951. aastal tärkas ka temal huvi dodekafoonia ja laiema seeriaprintsiipide vastu.

¹⁶ „Nicht mehr romantisch bleib ich, / romantisch hass ich; / von morgen an schon schreib ich / nur reinstes Klassisch!“

sioonivõtted, nagu arvukad orelipunktid (väljatöötatud bassihääle ja liikuva harmoonia asemel) ja ostinaatod, samuti sekventsidsid (arendava varieerimise asemel), ebatäpsete imitatsioonidega polüfoonia. Samuti jäi talle võõraks uusasjalikkusele (*Neue Sachlichkeit*) omane objektiivsus jne. (Schönberg 1992a: 48) Just selline oli tema meelest vananenud kunst, mis keskendus kunagisele stiilile, mitte aga ei otsinud ega püüdnud väljendada oma ideed.

Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms ...

Schönberg oli muusikas suuresti iseõppija, tegeldes sellega algul asjaarmastajana nagu paljud kaasaegsed 19. sajandi lõpupoole Viinis ja mujal, mängides klaverit, viiulit ja tšellot – ikka seltskondliku muusikaharrastuse nimel, mille üks eesmärke oli muusikateostega tutvumine. Oma ainsaks õpetajaks pidas Schönberg endast kolm aastat vanemat Alexander von Zemlinskyt, kelle juures õppis ta kontrapunkti. Samavõrd oluline oli see, mida Schönberg ise mineviku heliteostest ammutas – ja seda kuni elu lõpuni. Kui aastaid hiljem avaldas Schönberg juba etableerunud helilooja ja õppejõuna oma „Harmooniaõpetuse“ (1911), kirjutas ta seal: „Kunagi ei ole uue kunsti kavatsus ja mõju olnud kõrvale tõrjuda või koguni hävitada vana, talle eelnenut, vastupidi: keegi ei armasta oma eelkäijaid sügavamalt, südamlikumalt ja austavamalt kui kunstnik, kes toob [oma loominguga] midagi tõeliselt uut.“ (Schönberg 1966: 481) Just teatud kompositsiooni põhireeglitele tuginemine „avab kunstnikule võimaluse leida oma kunstivorm, mis tuleneb individuaalsest seesmisest väljendusarbest“ (samam.).

Kõige olulisemad mineviku heliloojad, kelle teoseid Schönberg põhjalikult uuris – sellest annavad teada arvukad pliiatsimärkmed nootides – ja koos oma õpilastega analüüsis, olid (paljude teiste kõrval) Bach, Mozart, Beethoven, Brahms (Schmidt, M. 2001: 8–9) ja Wagner (Brown 2018 (2014): 45–47).

Õieti oli Richard Wagneri (1813–1883) teoste tundmine Schönbergi ja ta õpilaste jaoks endastmõistetav. Schönbergi enda kujunemisteel 19. ja 20. sajandi vahetuse Viinis peeti Wagnerit ikka veel üheks kõige modernsemaks ja poleemilisemaks heliloojaks, kelle partituuride analüüsimine oli uue põlvkonna hariduse

lahutamatu osa. Schönberg olevat hiljem (1940) märkinud, et kuulas 25-aastasena iga Wagneri ooperit 20–30 korda (Brown 2018 (2014): 45). Mõödapääsmatu mõju Schönbergile oli Wagneri „Tristanil ja Isoldel“ (1856) oma orkestratsiooni ja harmooniakäsitlusega, ent suure tähenduse omandas tema jaoks ka Wagneri viimase muusikadraama „Parsifal“ kristliku kannatuse ja lunastuse idee (samam.: 47). Schönbergi ühel kriisiperioodil 1911. aasta paiku, kui ta oli masendunud suurte majanduslike raskuste ja oma teoste vähesete tunnustamise pärast, lohusid ta õpilased teda võrdluste abil Wagneri samalaadsete eluraskustega (samam.: 48–49). Erinevalt oma õpilastest Anton von Webernilt ja Alban Bergilt ei käinud Schönberg siiski kunagi Wagneri-pidustustel Bayreuthis (samam.: 47), algul esmajoones majandusliku kitsikuse tõttu ja hiljem, kui Saksamaal hakkasid pead tõstma natsionaalsotsialistlikud ideed, siis ka ideoloogilistel põhjustel.

Schönberg oli kaheksa-aastane, kui Wagner 1883. aasta veebruaris Veneetsias suri, ja lähenes kahekümne kolmele, kui tema kodulinnas Viinis suri kõigi poolt austatud Johannes Brahms (1833–1897). Schönbergi nooruses imetleti Viinis pigem Brahmsi kui Wagnerit, ka Schönbergi esimestes kompositsioonides on märgata Brahmsi mõju. 19. ja 20. sajandi vahetusel suhtumine muutus ja „konservatiivne Brahms“ sai pigem negatiivse varjundi „edumeelse Wagneriga“ võrreldes. 1933. aasta alguses, kui Saksamaal olid just võimule tulnud natsid, tähistati suhteliselt tagasihoidlikult saja aasta möödumist Brahmsi sünnist ja hoopis pompossemalt Wagneri 50. surma-aastapäeva. Seevastu tegi Schönberg ise Frankfurdi Raadiote ettepaneku, et ta peaks raadios loengu Brahmsi muusikast ja tähendusest (Brown 2018 (2014): 171). Loengu põhjal valmis üks Schönbergi kuulsamaid artikleid pealkirjaga „Edumeelne Brahms“ („Brahms, der Fortschrittliche“), astudes selles opositsiooni valitseva arvamusega 19. sajandi teise poole muusika jõujoonte kohta. Vähendamata Wagneri tähendust, tõi Schönberg esile selle, mida ta ise kõige enam Johannes Brahmsi teostest õppis ja kõige tähtsamaks pidas – arendav varieerimine (*die entwickelnde Variation*), eristades seda õigustatult Wagneri muusikale tunnuslikust sekventsilisusest. (Schönberg 1992b) Sellist arendavat varieerimist kasutas Schönberg ka oma atonaalsetes teostes, näiteks

muusikadraamas „Õnnelik käsi“ („Die glückliche Hand“; 1913).¹⁷ 19. sajandi ebajumal Ludwig van Beethoven aga oli Schönbergi jaoks küll oluline, kuid eriti oma elu lõpu poole tõstis Schönberg veelgi rohkem esile Wolfgang Amadeus Mozartit.

Schönbergi ärritas, kui teda ja Mozartit vastandati, kui Mozartit muusikat nimetati lihtsaks ja tema oma keeruliseks (Schmidt, M. 2001: 8). Schönberg nimetas ennast korduvalt tõeliseks Mozarti õpilaseks ning soovitas oma teoste analüüsijatele ka sellest lähtuda (samas). Schönberg analüüsis Mozarti helitöid oma õppetundides koos õpilastega ning ka enda tarbeks, millest annavad tunnistust pliiaatsimärked paljudes Schönbergi raamatu kokku kuuluvates nootides (Schmidt, M. 2001: 8). Elu lõpupoole Ameerikas olevat ta rõhutanud, et Mozartit ei saa võrrelda kellegagi elavatest ega surnutest, ning hüüatanud „Mozart, kõikidest kõige modernsem!“ (Smith 1986: 145). Schönberg hindas Mozarti keerulisi vormilahendusi, Mozarti oskust „ühendada ühendamatuid elemente“, s.t. lühikese aja vältel esitada heterogeenset muusikalist materjali, „fraasipikkuste ebavõrdsust“, „heterogeensete karakterite kokkuvõtmist ühte temaatilisse üksusesse“, „kõrvalekaldumist paaristaktilisusest teemas ja tema koostisosades“,¹⁸ „kõrvalteema kujundamise kunsti“, „sissejuhatamise ja üleminekute kunsti“ (tsit. Schmidt, M. 2001: 9, 12, 15 järgi). Schönbergile oli tähtis just see, mis oli ebareeglipärane ja lahknes tagantjärele klassikaliseks normiks kuulutatust, samuti fraasi- ja motiivikujundamise kunst ehk meetrumi ja rütmi kujundus, motiivide vaba rütmika meetrumi suhtes. Seda silmas pidades nägi ta Mozarti muusikas 20. sajandile iseloomuliku „muusikalise proosa“ ilminguid.

Schönberg tundis Mozartiga vaimset lähedust – tema meelest sisaldus Mozarti muusikas kestev idee, millele helilooja leidis järjest rohkem erinevaid sõnastusi (Schmidt, M. 2001: 12). Lihtsusel ja lihtsusel on vahe, nentis Schönberg:

võib olla primitiivne lihtsus ja diferentseeritud lihtsus. Mozarti muusika keerulisus osutub diferentseeritud lihtsuseks (samas: 17), ja sama arvas Schönberg ka oma muusikast.

Fin de siècle, modernism, maalimine ...

Schönbergi kujunemisaja, 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse atmosfääri iseloomustab erilisel peenendunud kunstivastuvõtt, iluihalemine ja meelelisus, uute ideede lõputu voog, filosoofilised otsingud, nagu teosoofia ja antroposoofia, müstika, usk arvsümboolikasse, Freudi psühhoanalüüs ja alateadvuse mõju puudutavad teooriad. Järjest enam individuaalsesse (ja mitte niivõrd institutsionaalsesse) religioonitunnetusse kalduva 19. sajandi inimese tõukas veelgi suuremasse sisekonflikti Friedrich Nietzsche, pannes kristlikud väärtused ja moraali küsimärgi alla. Kõige selle taustal kasvas ühelt poolt naise emantsipatsioon, teisalt osutati järjest rohkem naise mõistatuslikkusele, vastuolulisusele – naine kui muusa, õrn armastaja, ihaldusobjekt, aga ka kui saatuslik naine, vamp, ohtlik püüniste seadja. Sajandivahetus oli kunstide erakordselt kiire transformatsiooni ja uuenemise aeg, mil eri valdkondades arhitektuurist maalikunstini, kirjandusest muusikani toimusid põhjanevad muutused Saksamaal, Austrias, Venemaal, Suurbritannias, Madalmaades jm. Oli saabunud modernismi ajastu, mis seadis esikohale uuduse, sõltumatuse, vaba individuaalsuse, tehnilised saavutused ja nende arengu, aga ka universaalsuse ja orgaanilise terviku taotlemise. Modernistid uskusid progressi, mis võib viia täiuslikkuseni.

Kõik need nähtused mõjutasid ka Schönbergi ja kujundasid keskkonna, milles Schönberg alustas oma õpetajategevust. Tema esimeseks õpilaseks oli Vilma von Webenau (1875–1953), keda Schönberg juhendas 19. sajandi lõpus (1898/1899) eraviisiliselt. Alates 1904. aastast, mil Schönbergi juurde asusid õppima Anton von Webern,

¹⁷ Mõiste „arendav varieerimine“ kuulub öieti samasuguste Schönbergi terminite hulka nagu *Sprechgesang* vokaaltsükli „Kuu-Pierrot“ („Pierrot lunaire“; 1912), mille puhul on nii tõlge kui ka definitsioon avatud eri võimalustele. Olen lähtunud sellest, et varieerimine tähendab väikesi muudatusi korduvas muusikalisel materjalil, arendamine suuremaid muudatusi ja nendega kaasnevad pinget, ning nii Brahmsi kui Schönbergi teostest. Sõna „variatsioon“ kasutamine eesti keeles siia minu meelest ei sobi, sest see tähendab eelkõige tervikliku vormiosa ehk konkreetse teema varieerimist.

¹⁸ Schönberg kritiseeris korduvalt oma aja juhtivat muusikateadlast Hugo Riemanni, kelle väitel klassikalise-romantilise muusika meetrumi ja lauseehituse „normatiivne põhiskeem“ oli 8-taktiline periood. Ta parodeerib Riemanni ka ülalpool kirjeldatud „Kolme satiiri“ viimases osas.

Alban Berg ja Heinrich Jalowetz, tegutses ta õpetajana pidevalt, see oli tema peamine sissetulekuallikas. Ta õpetas kontrapunkti, muusikateooriat, harmooniat ja kompositsiooni. Schönbergi isiksus, diskussioonid temaga ja ka lihtsalt seltskondlik suhtlemine omavahel hoidis õpilasi magnetina tema orbiidil. Kel vähegi võimalik, jäi Schönbergi õpilaseks-toetajaks kuni ta lahkumiseni Saksamaalt 1933 või kuni ta surmani Ühendriikides 1951. Schönbergi õpilased tegutsesid tema heaks kopistidena, s.t. tegid koopiaid originaalkäsikirjadest, kirjutasid välja partiisid, lugesid trükitud nootide korrektuuri, tegid orkestriteostest klaviire jms. See võis kergesti tekitada mulje, et Schönberg kasutab oma õpilasi ära, nagu Alban Bergi öde Smaragda oma venda hoiatas (Rode 1988: 64). Ent ilmselt oli Schönbergi vaimselt üliüksuse ringkonda kuulumine kõigile nii eluvajalik, et ka juba ammu õpingud lõpetanud õpilased ei keeldunud Schönbergi aitamast, liiatigi õpetas Schönberg puudust kannatavaid õpilasi tasuta. Kui Schönberg kolis 1918. aastal pärast Esimest maailmasõda Viinist umbes 15 km kaugusel paiknevasse Mödlingi linnakesse, siis käidi tema juures tunnis ka jalgsi, või sõideti rongiga kohale ning lahkuti jala. Schönbergi tunniplaan oli tihe ja koormus suur, ta enesedistsipliin õpetamisel väga tugev. Viinlaste jaoks on Schönberg legendaarne õpetaja tänini, sest paljude praegu viiekümne vanavanavanemad või teised sugulased võtsid Schönbergilt tunde, nii et mälestusi tema tundidest ning jalgsi Mödlingis käimistest pärandatakse põlvest põlve (Johannes Kretz, vestlus 2.05.2022).

Siinjuures tuleb rõhutada, et Schönberg ei sundinud õpilastele peale oma kompositsioonide eeskujut, ei atonaalsust ega hiljem dodekafoonilist meetodit. Artiklis „Meelus või tunnetus?“ („Gesinnung oder Erkenntnis?“) nentis ta: „Üks kahest – kas kirjutata või ära kirjutata [atonaalselt], aga ära küsi, kuidas, vaid tee, nagu oskad. Kel selge mõistus, suudab kirjutada nii tonaalselt kui atonaalselt.“ (Schönberg 1991 (1926): 54) Pärast seda, kui Schönberg oli 1923. aasta algupoolel kutsunud oma õpilased Mödlingisse, et neile esmakordselt dodekafoonilist kompositsioonimeetodit tutvustada,

läks veel aega, kuni ta õpilased hakkasid selle rakendamist katsetama, ning tegid seda väga erinevalt, kohandades meetodi oma kunstilisele ideele.

Schönbergi õpilased olid oma õpetaja helikeele muutuste kõrvaltjälgi. Schönbergi esimene avalikkuse ette jõudnud helitöö, veel Zemlinsky juhendamisel loodud keelpillikvartett nr. 1 D-duur kõlas küll juba varem, 1898. aasta lõpul enne jõulupühi Viinis ning võeti väga hästi vastu. Leiti, et Schönberg on „tõeline talent, kes on kõnelnud oma esimese tähendusriikka sõna“ (tsit. Schmidt, Chr. M. 2005: 1583 järgi). Schönbergi tee järgmiste etappidena saab nimetada keelpillisekstetti „Kirgastunud öö“ *op.* 4 („Verklärte Nacht“; 1899) ja ta õpilastele suurt mõju avaldanud kammersümfooniast 15 sooloinstrumendile *op.* 9 1906.

Kaks aastat hiljem, 1908. aasta augusti esimestel nädalatel lõpetas ta oma teise keelpillikvarteti *op.* 10, mille III ja IV osas kasutas Stefan George (1868–1933) luuletusi „Litaania“ („Litanei“) ja „Eemaldumine“ („Entrückung“), lisades keelpillikvartetile sopranihääle. „Eemaldumine“ algab sõnadega „Ma tunnen õhku teiselt planeedilt. / Mulle kahvatuvad pimeduses näod / Mis veel äsja end sõbralikult minu poole pöörasid.“¹⁹ See on vabanemine maa külgetõmbejõust, ekstaas nagu Schönbergi põlvkonnakaaslase Aleksandr Skrjabini (1872–1915) teostes, lendamine kõiksusse, „lahustumine helides“, ning ühtlasi esimene atonaalne kompositsioon. Nagu on märkinud Ameerika muusikateadlane Ethan Haimo, ei saa siin aga veel rääkida murrangust tonaalsusesse suhtumises (Haimo 2006), kogu Schönbergi senist loomeprotsessi 1899–1908 võib käsitleda helikeele transformatsioonina, kus vanade elementide kõrvale ilmub kuhjuvalt järjest rohkem uusi elemente, sealjuures ka tonaalse keskme nõrgenemist ja kadumist. Täiesti ülekaalus on uued elemendid 1909. aastal loodud teostes „Kolm klaveripala“ *op.* 11, monodraama „Ootus“ („Erwartung“) *op.* 17 ja „Viis orkestri-pala“ *op.* 16.

Selle perioodi viimastel aastatel, 1906–1908 hakkas Schönberg tegelema maalimisega ja võttis koos oma abikaasa Mathildega (1877–

¹⁹ „Ich fühle Luft von anderem planeten. / Mir blassen durch das dunkel die gesichter / Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.“

1923) tunde noorelt maalikunstnikult Richard Gerstlilt (1883–1909), keda võib pidada esimeseks Austria ekspressionistiks. Gerstl võeti kiiresti vastu Schönbergi ringi, 1908. aastal jagas ta Schönbergiga isegi oma ateljeed ning veetis kaks suve (1907 ja 1908) koos Schönbergi perekonna ja sõpradega. 1908. aasta suvepuhkus suubus aga katastroofi – 25-aastase kunstniku ja 31-aastase Mathilde armuafäär sai avalikuks ning Gerstl muutus Schönbergi ringi jaoks *persona non grata*'ks. Talumata vaimset isolatsiooni lõpetas Gerstl oma elu 4. novembril samal aastal. Schönberg, kes juba enne oli Gerstli soovitusel hakanud autoportreesid maalima, jätkas seda nagu teraapiat. Schönbergi maalid paistavad silma tohutult intensiivse väljendustahte ja samas abstraherimisega, nagu maaliks ta korduvalt ideed iseendast.

... ja dissonantsi emantsipatsioon

1909. aastal saatis Schönberg oma esimese läbinisti atonaalse teose „Kolm klaveripala“ *op.* 11 kaks esimest osa heliloojale ja pianistile Ferruccio Busonile tutvumiseks. Busoni, kes ka samal ajal tegeles helikunsti uuendamise küsimustega,²⁰ leidis, et need pole klaveripärased (Haimo 2006: 12).²¹ Ta ei mõistnud aga, et mitte klaveripärasus ei olnud Schönbergi eesmärk, vaid, nagu helilooja rõhutas, väljendus. Väljendus sundis vabanema „kõigist vormidest, kõikidest seose ja loogika sümbolitest“, nagu kirjutas Schönberg Busonile oma kuulsas kirjas 1909. aasta augusti algupoolel.²² Väljendustahe seostus dissonantsi emantsipatsiooniga ja seda pidas ka Schönberg oma nende aastate töödes kõige tähtsamaks, kritiseerides ajakirjanduses tekkinud ja lõpuks kinnistunud terminit „atonaalne“. Hiljem kirjutas ta tagasivaatena:

Pole ühtegi füüsika- või esteetikaseadustest tulenevat põhjust, mis sunniks muusikut kasutama oma mõtteväljundina tonaalsust. Ometi võib tekkida küsimus, kas vormiteravikkust on võimalik saavutada tonaalsuseta.

Viited loomulikule liikumisele lahenduste suunas ei paku piisavalt tuge, sest niisamuti kui helid liiguvad kolmkõlade ja nood omakorda tonaalsuse suunas, kisub maa külgetõmbejõud meid allapoole – ja ometi viib lennuk meid kõrgustesse. (Schönberg 1991 (1926): 53)

Väljenduse suurt, määravat jõudu rõhutas Moskvas sündinud kunstnik Vassili Kandinsky (1866–1944), kes alates 1896. aastast elas ja tegutses Münchenis. Nagu Schönberg, leidis ka Kandinsky, et „iga vorm võib olla sobiv, niikaua kui ta kasvab välja seesmisest vajadusest“ (Weiss 1997: 39). Kandinsky külastas 1911. aasta jaanuari alguses koos kaaslastega kontserti, mille kavas olid Schönbergi esimene ja teine keelpillikvartett ning kolm klaveripala *op.* 11. See mõjus neile jahmatavalt uuenä, nagu kirjeldas kunstnik Franz Marc 14. jaanuaril kirjas kolleegile August Mackele. Eriti vapustatud oli Kandinsky, kes koges muusikat sünesteetilisel, s.t. kooskõlas värvidega. Kahe päeva jooksul – eskiisist lõpetatud teoseni – valmis Kandinskyl maal „Impressioon III“ („Kontsert“), millel valitseb Marci kirjelduse kohaselt „agressiivne kollane värv“ (seostus Kandinsky jaoks trompetifanfaaridega), vastandudes musta klaveriga (muusikalise pausiga, vaikusega, surmaga). (Weiss 1997: 35–36) Schönbergi muusikat iseloomustas Marc kui intuiitivset ja orientaalselt, ajendudes ilmselt helilooja juudi päritolust.

Kandinsky, kes oli eelnenud aastal (1910) lõpetanud käsikirja „Vaimsest kunstist“ („Über das Geistige in der Kunst“; ilmus 1911 ja 1912) ja lähenes oma loomingus abstraktsele ekspressionismile, tundis Schönbergis ära mõttekaaslase. Need kolm komponenti, mis Schönbergi jaoks olid alati olulised – idee, stiil (või kujutis, pilt), väljendus –, mängisid tähtsat rolli ka Kandinsky vaadetes. Nimekas kunstikriitik Will Grohmann (1887–1968) on hiljem märkinud, et „Kandinsky näide [...] lõi uue usalduse kunsti ammendamatus ja vabaduse suhtes“ (Grohmann 1926: 8) ning tema „kunsti

²⁰ „Meie helidering on muutunud nii kitsaks, selle väljendusvõimalused nii stereotüüpseks, et praegu pole ühtki tuttavat motiivi, millega teine tuttav motiiv ei sobiks,“ kirjutas Busoni 1907. aastal oma „Helikunsti uue esteetika visandis“ („Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“; Busoni 2016 (1907): 22).

²¹ Järgmisel aastal tegi Busoni teisest klaveripalast oma seade.

²² *Briefwechsel Ferruccio Busoni – Arnold Schönberg*, <http://busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100012.html> (vaadatud 13.08.2023); vt. ka Haimo 2010: 94.

eesmärgiks jääb „sisemine kõla“, sisemise ettekujutuse jäägitu väljavormimine” (samas: 10). Kandinsky ehitas üles „uue, rõhutatud väljenduslikkusega vabama tõelisuse, milles peegelduvad isiksuse ja tema ajastu võitlused kogu varjundirikkuses, mis iseloomustab 20. sajandi esimest veerandit” (samas).

Kõik, mis puudutas „sisemist“, oli ka Schönbergile tähtis, see seostus tema jaoks ideega. Urve Lippus on oma artiklis Schönbergist ja Kandinskyst toonud välja, et mõlemat ühendab „sisemise olemuse esmasus, vaimse alge absolutiseerimine kunstis” (1992: 42; Lippuse esiletõst). Kandinsky hindas eriti kõrgelt Schönbergi portreid: „Objektiivsest resultaadist loobunud, otsib ta ainult oma subjektiivse „tunnetuse“ fikseerimist ja tarvitab selleks vaid neid vahendeid, mis talle vältimatult tarvilikena paistavad”. Kunstnik tõi paralleeli Schönbergi muusikaga: „Nii nagu oma muusikas, nii loobub ta ka oma maalides pindmisest (ja kahjulikust) ning läheb otseteed olulise (ja vajaliku) juurde”. (Tsit. Lippus 1992: 46 järgi) Lippus mainib mõlema filosoofiliste mõjutajatena Schopenhauerit ja Nietzschet (samas: 42), siia tuleks lisada (ilma pikemalt süvenemata), et mõlema mõtteilma köitis teatud perioodidel teosoofia ja antroposoofia.

Kandinsky rajatud ekspressionistlike kunstnike rühmituse Sinine Ratsanik (Der Blaue Reiter) esimene näitus toimus 1911. aasta lõpul ning sinna olid Kandinsky õhutusel vastu võetud ka Schönbergi maalid, ehkki mitte kõik rühmituse liikmed ei jaganud tema entusiasmi Schönbergi suhtes. Võib-olla sidus kunstnikku ja heliloojat ka see, et mõlemad olid „autsaiderid“, võitlesid oma „individuaalse hääle eest vaenulikus keskkonnas” (Weiss 1997: 39).

Lava vahenditega musitseerimine

Kui erakordne ja murranguline oli Schönbergi loomingus 1909. aasta, näitab ka tema esimene lavateos, monodraama „Ootus” („Erwartung”). Atonaalset „Ootust” on täie õigusega nimetatud modernismi paradigmat, millel puuduvad otsesed eelkäijad (Simms 1997: 100). See on

ühtlasi üks väheseid hetki teatrijaloos, kus ooperižanris suudetakse edestada uusi teid nii sõna- kui ka ülejäänud muusikateatris: „Ootus” on oma teksti, muusikalise lahenduse ja laiemalt teatrikäsitlemise poolest ekspressionistliku teatri tüvi. Kahjuks jäi see hetk teadvustamata, sest oma erilise tõttu jõudis teos esietenduseni – hoolimata mõnest katsest enne Esimest maailmasõda – alles 1924. aastal Praha Saksa teatris Alexander von Zemlinsky juhatusel. Selleks ajaks olid ekspressionistlik draama ja lavastusstiil sõnateatris juba aastaid kinnistunud.²³ Seetõttu on Schönbergi „Ootus” oma tähendusrikkusest hoolimata jäänud välja ka enamikust teatrijalugudest.

„Ootus” on ligi pool tundi kestev Naise monoloog, mis kulgeb neljas eri etapis ehk neljas stseenis. Schönberg iseloomustas seda kui „hirmuunenägu” (*Angsttraum*), kui „asjade aeglast kuhjumist, mis käivad peast läbi suure ärevuse momendil” (Simms 1997: 104). Monoloogsus – ehkki mitte nii radikaalselt – on tunnuslik ka ekspressionistlikule draamale. Ühes esimestest neist, Walter Hasencleveri (1890–1940) draamas „Poeg” („Der Sohn”; 1914), küsib I vaatuse alguses Koduõpetaja Pojalt: „Mida te nüüd teha kavatsete?” – „Võib-olla pean monoloogi. Mul tuleb iseendaga asjad selgeks rääkida,”²⁴ mida ta varsti ulatuslikus monoloogis teebki (Hasenclever 1917: 6).

„Ootuse” libreto kirjutas Viini ülikoolis äsja meditsiiniõpingud lõpetanud kirjandushuviline Marie Pappenheim (1882–1966), kes mõni aasta varem oli avaldanud luuletusi Krausi ajakirjas Die Fackel. Schönbergi ringiga liitus ta 1909. aasta suvel Zemlinsky vahendusel. Pappenheim ei tegelnud otseselt psühhoanalüüsiga, küll aga huvitus sellest, tema suguvõsas oli olnud hüsteeriajuhtum, mida ravinud arst oli Sigmund Freudi õpilane. Hüsteeriline seisund on iseloomulik ka Schönbergi monodraama Naisele, kes tungib öösel läbi pimedate metsade, takerdudes puukokkude ja kuulatades kummalisi ööhääli, ning otsib oma armsamat. Väline süžeeareng peaaegu puudub, laval (ja muusikas) toimub lakkamatu otsimine ja ootamine, kuni ta jõuab metsast välja teele ning leiab

²³ ... ja isegi jõudnud Eestisse – tänu Aggio Bachmanni 1921. aastal asutatud Hommikteatrile.

²⁴ „Was werden Sie jetzt tun? – Vielleicht einen Monolog halten. Ich muss mich aussprechen mit mir.”

sealt oma armastatu laiba. Kas monoloog on Naise mälestus tapmisest? Või tema hirmutav soovunelm sellest? Libreto idee olevat pärinenud Schönbergilt ning võib arvata, et siin mõjutas heliloojat ka ta isikliku elu draama seoses Richard Gerstli ja Mathildega. Schönbergi jaoks oli „Ootus” „emotsioonide portree” (tsit. Simms 1997: 104 järgi).

Pappenheimi tekst on katkendlik ja pealtnäha seosetu, paljude vahepealsete punktiiridega, nagu saadaks alateadvus uusi mõtteimpulsse. Esimese stseeni alguses on Naine sisenemas metsa ja küsib kartlikult: „Siia sisse? ... Teed pole näha ... Kui hõbedaselt kumavad puud ... nagu kased! ... (süvenenult maha vaadates) oh meie aed ... Lilled tema [armastatu] jaoks on kindlasti närtsinud ... Öö on nii soe ... (äkilises hirmus) Ma kardan ...”²⁵

Monodraama viimane stseen meenutab Richard Straussi „Salomed” (Oscar Wilde'i järgi) ja Salome ulatuslikku lõpumonoloogi armastusest ja surmast, suudeldes Ristija Johannese maharaiutud pead. Schönbergi-Pappenheimi Naine küll armsama laipa ei suudle, aga motiiv tekstis on sarnane: „On pime ... sinu suudlus nagu leegitsev märk minu öös ...”²⁶ Kui „Ootuse” Naisele eeskujusid otsida, siis peale juba nimetatud Straussi Salome terenduvad minevikust Richard Wagneri naisekujud (Isolde armusurm „Tristanis ja Isoldes”, Brünnhilde lõpumonoloog „Jumalate hukus”). Hoolimata kogu oma modernsusest ei pääse Schönbergki Wagnerile osutamast, meenutades vihjamisi Tristani motiivi (näiteks taktis 389).

Hoolimata deklamatsioonilisest vokaalpartiiist, mis väga täpselt jälgib teksti nüansse, kajastub kogu draama kõige täielikumalt impulsiivsete, katkendlike motiividega orkestripartiiis. Suure koosseisuga orkestrit käsitleb helilooja erakordselt peenelt ja ökonoomselt, orkester reageerib igale teksti detailile, annab uusi impulsse, kommenteerib. Orkestrikõla ümbritseb laulja partiid nagu kujuteldavad dekoratsioonid teatris, kusjuures Schönberg ei sega ega sulanda värve, vaid säilitab orkestritämbrite iseseisvuse, algse puhtuse. Suur orkester (neljane koosseis,

helilooja soovi kohaselt 8 pulti esimesi ja 7 pulti teisi viiuleid), üks sopranisolist laval ja „ooperi” kestus umbes 29 minutit – see ei olnud kahtlemata mitte teatripraktiline lahendus, küll aga kindlaks jäämine oma ideele ja selle väljendusele.

Samal ajal kui Schönberg otsis võimalusi tuua „Ootus” publiku ette, oli ta haaratud juba järgmisest lavateosest – draamast musikaga „Önnelik käsi” („Die glückliche Hand”). Selle esimene idee olevat tekkinud juba 1908. aastal, kuid konkreetsema kuju võttis kavatsus 1910. aastal, mil Schönberg kirjutas sedapuhku ise libreto. Kogu partituur valmis 1913. aastal – vahepeale jäi näiteks melodraamade tsükli „Kuu-Pierrot” („Pierrot lunaire”, Albert Giraud' tekst Otto Erich Hartlebeni tõlkes; 1912) kirjutamine, milles kõige uudsem oli vokaalpartii käsitlemine ühelt helikõrguselt teisele libiseva kõnelauluna (*Sprechgesang*). „Önnelik käsi” pakub taas uue vormilahenduse, kus kõik teatrivahendid on tervikusse integreeritud ja lavalis-musikalised tasandid ei ole enam lahus. Schönberg pidas siin kõige tähtsamaks musitseerida „lava vahenditega” („mit Mitteln der Bühne musizieren”), s.t. esmajoones värvi ja valgusega. Eriti tähtis oli see tema jaoks kõla-valguse-*crescendo*'s (3. stseen), mille puhul olid värvi-valguse muutused partituuri täpselt kirja pandud: „Kõige otsustavam” on, et tegevust väljendatakse siin ühelt poolt „värvide ja valgusega”, neid aga teisalt „käsitletak nagu helisid: et nendega tehtaks muusikat” ja „üksikutest valgusväärtustest ja värvitsoonidest moodustuksid nii-öelda figuurid ja vormid, mis sarnanevad muusika vormide, figuride ja motiividega” (Schönberg 1976: 238; Mäckelmann 1988: 21–23). Nendes taotlustes on sageli nähtud seost Kandinsky 1912. aastal ilmunud teatrieksperimentiga „Kollane kõla” („Der gelbe Klang”; loodud 1909), mida Schönberg „Önneliku käe” libretot kirjutades aga veel ei tundnud (Mäckelmann 1988: 21).

„Önneliku käe” keskmes on Mees – geenius, prohvet, väljavalitu, kes suudab kullakamast valmistada kauni diadeemi ühe vasarahoobiga,

²⁵ „Hier hinein? ... Man sieht den Weg nicht ... Wie silbern die Stämme schimmern ... wie Birken! ... (vertieft zu Boden schauend) oh unser Garten ... Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt ... Die Nacht ist so warm ... (in plötzlicher Angst) Ich fürchte mich ...” Schönberg 1950 (klaviir).

²⁶ „Es ist dunkel ... dein Kuß wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht ...” Samas.

s.t. ühe geniaalse liigutusega, äratades viha saamatutes töölistes. Mees on kõneroll mõne üksiku fraasiga, aga tähtis on tema lavaline kohalolek. Peale tööliste vastanduvad mehele ka Naine ja torukübaraga Härra, keda Naine geeniusese eelistab. Draamat alustab ja lõpetab 12-liikmeline koor, kes teab juba ette, et Mees on sunnitud oma loomingu nimel loobuma maisest õnnest.

Töö helidega – dodekafooniline kompositsioonimeetod

Schönberg kirjutas 1926. aastal tagasivaatena aastaile 1915–1923: „Mulle oli kohe algusest peale selge, et tonaalsete liigendajate äralangemine tingib vajaduse otsida neile asendaja, mis võimaldaks luua ka suuremaid vorme. [...] Sellest lähtudes jõudsin komponeerimiseni kahe-teistkümne heli abil“, täpsemalt „kaheteistkümne vaid üksteisega seotud heli abil“ (*mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*) ehk dodekafoonilise kompositsioonimeetodini (tsit. Schönberg 1991 (1926): 54 järgi).²⁷ Viimane võimaldas Schönbergil end siduda klassikalise muusika suurte traditsioonidega (klassikalised vormid, kontrapunktivõtted jms.). See kindlustas tema positsiooni ka 1920. aastate väitlustes uue muusika üle. Ta ise hindas olukorda nii: „Pealiskaudne hinnang võiks 12-helikompositsiooni pidada kromaatika arenemise perioodi lõpetuseks“, ent ta uskus, et „kaheteistkümne heliga komponeerimine ja „atonaalne“ muusika pole mitte vana lõpetus, vaid uue perioodi algus“ (Schönberg 1976: 240). Selle meetodiga loodud muusikalise ruumi ühtsust on Schönberg võrrelnud Rootsi teoloogi ja müstiku Emanuel Swedenborgi taevaga: „Kahe- või mitmedimensionaalne ruum, milles esitatakse muusikalisi ideid, on ühtne tervik.“ (Tsit. Stuckenschmidt 1989 (1974): 218 järgi) Selles ruumis pole nagu Swedenborgi taevaski (kirjeldatuna Balzaci „Séraphitas“) absoluutset alumist, paremat või vasakut, eespidist ega tagurpidist (samas). Honoré de Balzaci jutustuses „Séraphita“ leidis Schönberg ka Swedenborgi õpetuse ingelvaimudest – astmest inimese ja ingli vahel, mille kõrgeim väljendus on geenius – ning kujutuse müstilisest taevaredest.

Schönbergile tehti hiljem etteheiteid, et ta on matemaatik, konstruktor, tema looming on aju, mitte südame produkt, kuid Schönberg rõhutas alati, et ka kaksteisthelirea algimpulss on emotsionaalne ja väljenduslik. Edasised toimingud reaga on niikuinii lihtsalt vahendiks nagu meetod ise, mis aga ei tähenda, et nad ei vajaks meisterlikkust ja teravmeelsust.

Viin, Berliin

Viin, kus Arnold Schönberg 13. septembril 1874. aastal sündis, oli tuntud oma ilu- ja kunstimeele ning mõnusa elunautimise poolest. Keiserlik-kuningliku pealinna palet kujundasid aadlipaleed, 19. sajandi lõpupoole ehitatud uued uhked kodanikumajad, kontserdid, näitused ja muidugi teater – Schönbergi ajal kõigepealt öukonnaooper, kus 1897–1907 oli direktoriks Schönbergi ringi toetaja ja sõber Gustav Mahler (1860–1911), ning legendaarne Burgtheater. Schönbergist veidi noorem kirjanik Stefan Zweig (1881–1942) kirjutab oma mälestustes viinlaste „teatromaaniast“, aga ka kunstilisest nõudlikkusest: „Iga laulja, iga näitleja, iga muusik pidi lakkamatult andma oma ülima, muidu oli ta kadunud.“ (Zweig 1988: 22) See aga ei tähendanud tingimata, et Viin oli väga uuemeelne linn – eriti selle suhtes, mis näis ohustavat traditsioonilist arusaamist ilust. Kuigi Schönberg koges Viinis ka edu – näiteks pälvis palju positiivset tähelepanu tema hilisromantilise vokaalsümfoonilise teose „Gurre-laulud“ („Gurre-Lieder“) esiettekanne 1913. aasta veebruaris –, kuhjus mittemõistmist ja skandaale rohkem. Üks suuremaid oli 31. märtsil samal 1913. aastal, kui Viini Muusikaühingu saalis esitati Weberni, Zemlinsky, Schönbergi ja Bergi helitöid. Kava lõpus oli ette nähtud ka Gustav Mahleri „Lastesurmalaulud“ („Kindertotenlieder“; 1904), milleni aga ei jõutud, sest pärast publikule eriti provokatiivsest tundunud Bergi kahe orkestrilaulu ettekannet hakkas kuulajate konservatiivsem osa märatsema ning kontsert tuli katkestada. Kui Schönbergi Viinis hinnati, siis eelkõige õppejõuna.

Schönberg kasvas üles kingakaupmehe peres Leopoldstadti linnaosas, kuhu juba ajalooliselt oli koondunud rohkesti juudi soost

²⁷ Lähemalt sellest vt. Stephan 1990 (1968).

elanikke. Religioosetes küsimustes oli ta isa pigem vabamõtletaja, ema see-eest järgis Praha kantori tütre na juudi traditsioone. Kaks aastat pärast isa surma, olles lõpetanud reaalkooli, asus 17-aastane Arnold tööle pankas, mis aga juba 1895. aastal läks pankrotti, ning seejärel pühendus Schönberg ainult muusikale. 19. sajandi teisel poolel oli Viinis nii ortodoksseid juute kui ka ühiskonda assimileerinud juudi kodanikke, kes tundsid end pigem austerlaste või sakslaste kui juutidena. Mitmed neist loobusid juudi usust ning said kristlasteks, eelistades protestantismi valitsevale katoliku kirikule. Schönberg – nagu Zemlinskygi – otsustas samuti protestantliku kiriku kasuks. Schönbergi mõlemad abielud – kõigepealt 1901 Mathilde von Zemlinskyga Viinis ning pärast tolle surma (1923) viiuldaja Rudolf Kolischi õe Gertrudiga (1898–1967) Mödlingis 1924 – sõlmiti luteri kirikus.²⁸

Ajavahemikus 1918–1926 elas Schönberg Viini lähedal Mödlingis (Bernhardgasse 6, praegu majamuuseum) kuuetoalises korteris, kus tema rajatud Muusikaliste Privaatesituste Ühing (Verein für musikalische Privataufführungen) pidas koosolekuid ja korraldas 1918–1921 nii seal kui ka Viini kontserdisaalides kinniseid, üksnes kutsega uue muusika kontserte, vältimaks skandaale ja asjatundmatuid arvustusi ajalehes. Kavva võetud kammerteoseid harjutati põhjalikult ja mängiti ühingu kontsertidel mitu korda, et teost paremini mõista. Esitati Claude Debussy, Weberni, Mahleri, R. Straussi, Maurice Raveli, Hans Pfitzneri, Erik Satie, Stravinski, Schönbergi jt. teoseid. Ühing pidi tegevuse lõpetama rahapuuduse tõttu (oli vaja maksta saali üüri ja muusikute tasu). (Stuckenschmidt 1991 (1965): 24)²⁹

Kahel korral alates 1901. aastast suundus Schönberg koos perekonnaga ajutiselt Berliini, mis kujunes Schönbergi elu teiseks tähtsaks

linnaks. Berliinis oli ta 1901–1903 ja 1911–1915³⁰ (pidi naasma Austriasse I maailmasõja ja väe teenistuse tõttu) ning seejärel pikemalt 1926–1933 kavatsusega Berliini jääda. Schönberg oli saanud 1925. aastal kutse Berliini Kunstide Akadeemia kompositsiooniklassi professori kohale pärast Ferruccio Busoni surma (1924). Ta ei osanud aimata, et peab seitsme aasta möödudes mitte ainult Berliinist, vaid üldse Euroopast lahkuma ja algab pagulusaeg.

Oma esimesel Berliinis viibimisel tegutses ta kabaree „Buntes Theater“ („Kirju Teater“ ehk „Überbrett“, s.t. kabaree) muusikajuhina, kirjutades nii kabareelaule kui ka instrumentaalpalu. Kabareekunst oli just jõudnud Prantsusmaalt Saksamaale – esmalt Münchenisse ja Berliini, mis kujunesidki kabaree kõrgetasemelisteks keskusteks. Aastaid hiljem märkis Schönberg kerge irooniaga, et talle omane, kammermuusikast mõjutatud kõlaline mõtlemine ilmnes ka kabareemuusikas: näiteks kasutas ta ühes vokaalpalas saatepillidena klaverit, pikoloflööti, (enamasti summutatud) trompetit ja väikest trummi – „see võinuks olla jazz-orkestri eelkäija“ (Schönberg 1976: 242). Kabaree kõrval sai Schönberg õpetajakohta Berliini parasjagu oma edu tipul olevas üle tuhande õpilasega Julius Sterni erakonservatooriumis, kuid olles pärvinud tänu Richard Straussi abile Üldise Saksa Muusikaühingu Lisztstipendiumi (hiljem Strauss kahjuks muutis oma suhtumist Schönbergi), naasis ta Viini ning alustas õpetamist Eugenie Schwarzwaldi eksperimentaalkoolis. Sterni konservatooriumi õppejõuks kutsuti ta taas 1911. aastal. Teise Berliinis viibimise üks omapärasemaid teoseid peale „Önneliku käe“ oli näitlejanna Albertine Zehme tellimusel valminud „Kuu-Pierrot“ (1912) häälele ja instrumentaalansamblile, millesse on oma jälje jätnud ka Schönbergi kunagine kogemus kabareest. „Kuu-Pierrot“ vaimustas

²⁸ Assimileerumisprotsessi ja Schönbergi kuuluvustunnet saksa kultuuritraditsiooni väljendab drastiliselt tema 1935. aastal New Yorgis Juudi muusikaorganisatsioonis Mailamm peetud loeng: vähem kui kaks aastat varem Natsi-Saksamaalt põgenenud Schönberg väitis selles – küll 19. ja 20. sajandi vahetust silmas pidades –, et „Wagner andis juutidele võimaluse“: „välja getodest!“, s.t. ühineda kristluse ja saksa kultuuritraditsiooniga (tsit. Brown 2018 (2014): 45–46 järgi).

²⁹ Vt. ka Verein für musikalische Privataufführungen. Quellen am Arnold Schönberg Center, Mitteilungen, Protokolle von Generalversammlungen, Konzertprogramme, Prospekte, Ankündigungen, http://schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_mitteilungen_e.htm (vaadatud 29.09.2023).

³⁰ Huvitav on märkida, et 1912. aastast elas Berliinis ka Schönbergi põlvkonnakaaslane Rudolf Tobias (1873–1918), kes oli Berliini Kuningliku Muusikakõrgkooli õppejõud. 1912. aasta detsembris käis Schönberg pianisti Aleksandr Siloti kutsel aga esinemas Peterburis, juhatades oma orkestriteost „Pelleas ja Melisande“.

tollal 30-aastast Igor Stravinski, kes eriti hindas teose instrumentatsiooni.³¹

Schönbergi viimane Berliini-aeg 1926–1933 Preisi Kunstide Akadeemia kompositsiooni-professorina tähistas ühtlasi tema karjääri kõrgpunkti ning tõenäoliselt ainsat eluperioodi, mil tal ei olnud materiaalseid muresid. Tema professoritasu oli selle valdkonna üks kõrgemaid Euroopas, seejuures tuli tal õppetööga tegelda kõigest kuus kuud aastas ja seda ka täiesti vaba ajaplaani ja sisuga. Ta võis võtta endale assistendi, kes tegi tema eest ära osa tundidest. Peale selle oli Berliin 1920ndatel ja 30ndate alguses üks uue muusika keskusi, kus teoste (esi-) ettekanneteks oli tunduvalt rohkem võimalusi kui näiteks Viinis. Schönbergi köitsid ka uued tehnilised vahendid, nagu raadio ning võimalus oma muusikat levitada raadiokontsertide kaudu.

Uue teatrižanrina muutus Berliinis ja mujal Saksamaal populaarseks „ajastuopper“, *Zeitoper*, mis käsitles kaasaegseid teemasid moodsas võtmes ja moodsa olustikumuusika (kabaree, varietee) elementidega.³² Schönbergi 1928. aastal valminud ühevaatuselise koomilise ooperi „Üleöö“ („Von heute auf morgen“)³³ oma noore abikaasa libretole (Gertrud Schönberg kasutas varjunime Max Blonda) võib ka sellesse rubriiki paigutada (esietendus 1930 Maini-äärses Frankfurdis). Schönbergi ooperi orkestrikoosseisus leidub kabaree ja ööklubide muusikaga seonduvaid pille, nagu sopran- ja altsaksofon, fleksaton, mandoliin, kitarr jt., teoses kõlab tangomotiive, ent tsiteeritakse ka lõiku Wagneri „Valküüri“ esimesest vaatusest (Tregear 2010: 152).

Niisuguse rahuliku ja kindlustatud ajajärgu lõikas läbi Hitleri võimuletulek 31. jaanuaril 1933. aastal, mitteaerialane Schönberg pidi loobuma oma professorikohast ning lahkuma koos perekonnaga Saksamaalt kõigepealt Pariisi, kus ta pöördus tagasi juudi usku, ning sealt üle ookeani Ameerika Ühendriikidesse.

Los Angeles

59-aastane Schönberg jõudis Ühendriikidesse 1933. aasta sügisel koos oma 35-aastase abikaasa Gertrudi ja aastase tütre Dorothea Nuriaga (1932), kaasas ka koer Witz (Feisst 2017 (2011): 49). Algul peatuti Bostonis ja New Yorgis, kus Schönberg asus õpetama Joseph Malkini konservatooriumis. Kuna New Yorgi kliima mõjus ebasoodsalt Schönbergi astmale, kolis perekond 1934. aastal Los Angelesse Hollywoodi. Püsiv kodu rajati kaks aastat hiljem selle nooblisse linnajaku Brentwood Parki, kus elas filmitähti, edukaid kirjanikke ja šlaagrite loojaid (Marcus 2016: 141). Schönbergid üürisid ja peagi ostsid endale ruumika kahekorruselise maja (Feisst 2017 (2011): 6). Kui Pariisist saabus lõpuks nende mööbel, võis helilooja tunda end tõepoolest koduselt, see oli nüüd tema *Heimat*, kodukant (Marcus 2016: 141).

Schönberg õpetas muusikat Lõuna-California Ülikoolis ja siis Los Angelese California Ülikoolis (University of California, Los Angeles, UCLA) 1936–1944, oma 70. eluaastani. Nagu Euroopas oli tal siingi eraõpilasi. Ta pidas loenguid, vaatas läbi oma varasemaid kirjatöid, tõlkis oma saksa-keelseid esseesid inglise keelde, komponeeris. Tema esimesi Ameerikas loodud helitöid oli viiulikontsert *op. 36*, pühendatud Viini jäänud endisele õpilasele Anton Webernile. Schönbergi olevat köitnud film ja televisioon, talle meeldis oma lastele muinasjutte välja mõelda ja mänguasju meisterdada. (Ameerikas sündisid Schönbergi kaks nooremat poega Rudolf Ronald (1937) ja Lawrence Adam (1941).) Lapsed rääkisid inglise keelt, nende vanemad aga suhtlesid lastega inglise ja omavahel saksa keeles (Feisst 2017 (2011): 6).

Niisugune väline pilt võib jätta idüllilise mulje ning harmoonilisi peresuhteid silmas pidades võis see nii ollagi. Kuid pinget tekitasid rahamured ja Schönbergi järjest süvenevad terviseprobleemid. Siiski käisid Schönbergid tihti läbi nii teiste pagulastega, kes olid Euroopast

³¹ Balleti „Kevadpühitus“ kirjutamise aegu 1912. aastal (esietendus oli 1913) uuris Stravinski Schönbergi atonaalseid klaveripalu *op. 11* (Haimo 1997: 71).

³² Ernst Křeneki „Jonny alustab mängu“ („Jonny spielt auf“), Hindemithi „Päevauudised“ („Neues vom Tage“), Kurt Weilli – Bertolt Brechti „Mahagonny linna tõus ja langus“ („Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“) jt.

³³ Otsetõlkes „Tänasest homsesse“.

natsirežiimi eest põgenenud, kui ka leidsid sõpru kohalike intellektuaalide ja kunstiinimeste seast. Ameerika elulaadi sisseelamisele aitasid kaasa lapsed, kes käisid kohalikus katoliku koolis ja töid sageli koju sõpru. Siinjuures võis juhtuda küll ka arusaamatusi. Üks laste sõpradest võttis Schönbergide juurde pahaaimamatult kaasa oma mängupüssi, mille Schönberg kohe konfiskeeris ja ei olnud nõus seda isegi poisi vanematele tagasi andma. (Marcus 2016: 149)

Mõnda aega elas Schönbergi läheduses Thomas Mann (1875–1955) oma perega.³⁴ Mann ja Schönberg vahetasid sageli mõtteid muusikast, diskuteerisid Wagneri „Tristani ja Isolde” ning „Parsifali” üle. Manni 70. sünnipäevaks 1945. aastal komponeeris Schönberg oma lugupidamise märgina 4-häälse kaanoni keelpillikvartetile (Marcus 2016: 252). Seda enam tundis ta end reedetuna, kui 1947. aastal ilmus trükist Manni romaan „Doktor Faustus”, mille peategelane, süüfilist põdev helilooja Adrian Leverkühn oli oma loomingu ja isikuga võrdkuju Saksamaa allakäigule. Leverkühni uue kompositsioonitehnika kirjelduse taga aga võis aimata prototüübina Schönbergi väljatöötatud dodekafoonilist kompositsioonimeetodit ning see seostas Schönbergi isiksuse otseselt kõigi Leverkühni omadustega.

Schönberg oli haavunud mitmel põhjusel. Kõigepealt solvas teda dodekafoonia tõlgendamise manduva meetodina, see oli risti vastu-pidi tema kavatsustele, samuti oli tema meelest ebaeetiline siduda tema isik Saksamaa allakäigu ehk natsismi ja Hitleri diktatuuriga. Schönbergile näis ühtlasi, et Mann oli tema kui dodekafoonilise meetodi väljatöötaja autoriõigusi riivanud (Schmidt, Chr. M. 2005: 1599–1600). Schönbergi pahandas, et Mann ei pühendanud teda romaani kirjutamisprotsessi ning küsis nõu

hoopis tollal veel üsna vähetuntud heliloojalt, teoreetikult ja filosoofilt Theodor W. Adornolt, kes asus elama Los Angelesse pagulasena 1940. aastal. Adorno kuulus Alban Bergi õpilasena küll Schönbergi tutvuskonda, kuid Schönbergil puudus temaga lähem vaimne kontakt. Sellest hoolimata kirjutas ta 1940. aastal Adornole soovituskirja: „Härra Wiesengrund³⁵ on helilooja, keda mängitakse rahvusvaheliselt. Ta on samuti filosoof ja tähtis teoreetik (muusikateadlane) ja on avaldanud huvitavaid artikleid.” (Tsit. Feist 2017 (2011): 63 järgi) Schönberg oli veendunud, et Adorno ei mõistnud tema dodekafoonilise kompositsioonimeetodi olemust, tõlgendades seda pigem jäiga süsteemi kui paindliku loomingulise meetodina (samas: 65).³⁶

Adorno oli Mannile andnud lugeda oma „Uue muusika filosoofia” esimese osa käsikirja, milles autor esmajoones tegeles Schönbergiga.³⁷ Kui Adorno raamat 1948. aastal ilmus, oli Schönbergil võimalik ka sellega tutvuda. Schönberg ei olnud kaugeltki nõus Adorno vastandusega Schönberg kui edumeelne ja Stravinski kui reaktsiooniline helilooja.³⁸ Schönberg rõhutas alati, et just austus traditsiooni vastu õigustas tema kompositsioonilisi uuendusi (Tregear 2010: 147), ning ta pidas ennast saksa muusikatradsiooni kuuluvaks. Arvatavasti häiris Schönbergi ka selline väide dodekafoonilise meetodi kohta, et kui helilooja fantaasia on allutanud materjali konstruktiivsele tahtele, halvab konstruktiivne materjal fantaasia (Adorno 1998 (1958): 68). Veelgi keerulisemaks tegi situatsiooni Manni ja Adorno raamatutega see, et Schönbergi silmad ei lubanud enam tal endal pikki tekste lugeda ning mõlemast raamatust loeti talle ette katkendeid, ta oli kursis ka ajakirjanduses ilmunud lühikokkuvõtete ja arvustustega, kuid päris objektiivset arvamust ei saanudki Schönberg kujundada.

³⁴ Thomas Manni abikaasa Katia Mann (1883–1980) räägib oma mälestustes „Minu kirjutamata memuaarid” („Meine ungeschriebenen Memoiren”; Mann 2003) ka Schönbergi perekonnast, kuid mitte sõbralikus toonis.

³⁵ Wiesengrund on Theodor W. Adorno isapoolne perekonnanimi.

³⁶ Pärast 1923. aastat oli Schönberg meetodi kallal pidevalt edasi töötanud ja kasutas seda ka ise järjest vabamalt, näiteks ka Ameerikas loodud teostes. Adorno ei olnud nendega arvatavasti kursis.

³⁷ Vt. selle kohta ka Toomas Siitani artiklit käesolevas numbris.

³⁸ Pärast Schönbergi surma hakkas ka Stravinski rakendama oma kompositsioonides seeriaprintsiipi, jõudes oma individuaalsete lahendusteni. Selles ei peaks aga nägema vastust Adorno kriitikale, vaid Stravinski kui geniaalse loovvaimu uudishimu, soovi Schönbergi meetodit järele proovida, mida ilmselt aga ta uhkus ei lubanud Schönbergi eluajal teha.

Et suurte kunstnike ja/või intellektuaalide suhted võivad reaalsuses kujuneda vastupidiselt ootustele, näitab positiivses võtmes aga Schönbergi ja 20. sajandi ühe suurema teatriuendaja Bertolt Brechti (1898–1956) juhtum.

Brecht palus oma sõbral ja Schönbergi kaua-aegsel õpilasel Hanns Eisleril (1898–1962) teda Schönbergile tutvustada. Nad läksid kõigepealt Schönbergi loengut kuulama ja siis Schönbergi juurde koju vestlema, Eisler olevat olnud paanikas, teades oma õpetaja Schönbergi ja oma sõbra Brechti vastandlikke seisukohti: Brecht oli marksist ja sotsialist, kes lisaks sellele püüdis tundeid kunstis välistada, Schönberg – sotsiaalsete revolutsioonide ja vasakpoolsuse vastane, pigem subjektiivsusesse kalduv. Ja ometi lõppesid kohtumised siis ja hiljem hästi. Brechtile meeldis Schönbergi California Ülikoolis peetud elav ja polemiseerivas toonis loeng uuest muusikast väga, nagu ka Schönbergi isiksus. Ta kirjeldas heliloojat „linnutaolise, suure sarmiga” mehena (Feisst 2017 (2011): 60 järgi), ühel järgmisel korral märkis Brecht täis positiivsust, et Schönberg on segu geniaalsusest ja hullusest (samas). Schönberg omakorda hoidus Brechtiga vestlemast ühiskondlikel teemadel.

„Ja sellest hoolimata ma palvetan ...”

Schönbergi lapselaps esimesest abielust, Arnold Schönberg-Greissle, on märkinud – ilmselt ka vanemate meenutustele tuginedes –, et protestantismi pöördus juut Schönberg veendumusest, tagasi judaismi protestist Hitleri vastu ja Los Angeleses kaldus katoliiklusesse (Brown 2018 (2014): 42 järgi).

Schönberg ise on öelnud enda kohta samuti, et ta pole kunagi olnud religioonitu. Vastupidi, küsimus Jumalast oli teda alati huvitanud. Olles 30ndates eluaastates luterlane 1910. aasta paiku Viinis, hakkas ta August Strindbergi fragmendi „Jaakob heitleb” mõjul uuesti mõtisklema Vana Testamendi, juutluse ja Jumala teemadel. Algul kavatses ta nendest mõtetest vormida oratooriumi „sellest, kuidas tänapäeva inimene, kes on läbinud materialismi, sotsialismi ja anarhia, kes oli ateist, aga siiski säilitas endas

pisut vana usku (ebausuna) – kuidas see moodne inimene tülitseb Jumalaga (vaata ka: Strindbergi „Jaakob heitleb”) ja lõpuks jõuab Jumala leidmiseni ja religioonini” (tsit. Pappel 1991: 46 järgi). Schönberg pidas väga oluliseks, et selle teksti „kõne- ja väljenduslaad [peab] olema tänase inimese oma; ja tuleb käsitleda neid probleeme, mis meidki rõhuvad” (samas). Oratooriumi idee modifitseerus ulatusliku sümfoonia kavandiks, mis omakorda uue ringina viis lõpetamata jäänud oratooriumini „Jaakobi redel” („Jakobsleiter”; 1915–1917). Viimane mängib Schönbergi muusikalistes ja ideelistes otsingutes suurt rolli, liiatigi kasutas ta selles teoses esmakordselt kaheteistkümnest korduseta helist koosnevat teemat.

Pärast esimest maailmasõda Saksamaal ja Austrias järjest rohkem pead tõstnud natsionaalsotsialism tõi kaasa järk-järgult kasvava juudivaenulikkuse. Schönberg sai seda koos oma pere ja mõne õpilasega tunda 1921. aastal Salzburgi regioonis Mattsee järve ääres puhates, kus nõuti nende lahkumist, kuna nad olid juudid. Selline olukord intensiivistas Schönbergi enese ja oma identiteedi otsinguid ning ajendas käsitlema juudi rahva ühtsuse ja riigi loomise probleemi näidendis „Piibli tee” („Der biblische Weg”; 1927).³⁹ Eriti oluliseks muutus tema jaoks aga Moosese ja Aaroni teema, millega ta tegeles alates 1926. aastast kuni elu lõpuni. Kavatsenud algul luua kantaadi Moosese kutsumisest, otsustas ta 1930. aastal ooperi kasuks. Libreto kirjutas Moosese Teise ja Viienda Raamatu põhjal Schönberg ise: „Nihutasin võimsast materjalist esiplaanile need elemendid: kujuteldamatu Jumala idee, väljavalitud rahva idee ja rahvajuhii idee.” (Tsit. Pappel 1991: 47 järgi) Ta teravdas konflikti Moosese ja Aaroni vahel: Jumal andis Moosesele idee, aga Moosesel puudus kõneosavus; Aaron suutis ideed korrata ja rahvast vaimustada, aga ei mõistnud ideed, nagu demonstreeris ooperi kulminatsioon, kuldvasika kummardamise orgialik stseen teises vaatuses. Mooses on kõneroll, Aaronit aga on helilooja kujutanud rikkaliku meloodiaga tenoripartii abil.

³⁹ Schönbergi-uurija Julie Browni väitel oli Schönberg teatud seisukohti võtnud üle natsionaalsotsialismilt: Schönbergi kujutluses oli juutide tollal veel mitte eksisteeriv riik totalitaarne riik, mille eesotsas oli juhtkujuna Arnold Schönberg (Brown 2018 (2014): 168).

Palju sarnasusi on leitud „Moosese ja Aaroni” ning Wagneri „Parsifali” vahel (mõlemad on küllaltki staatilised, koori osatähtsus on suur, Schönbergi ooperi kuldvasika stseen tekitab paralleeli Wagneri ooperi võrgutavate Lilleneidudega (Blumenmädchen), mõlemas ooperis on kaks suurt meesrolli jne.) (Brown 2018 (2014): 181). Schönberg justkui püüaks assimileerida juudi usu (mis põhineb pigem Seadusel kui refleksioonil) kristlike tõekspidamistega (samas: 182). Leidub aga ka neid Schönbergi-uurijaid, kes peavad „Mooset ja Aaronit” anti-„Parsifaliks”, väites, et Schönbergi ooper hävitab Wagneri fantaasia lunastusest, Wagneri lunastuse (*Erlösung*) idee asemel pakub Schönberg lunastamatust (*Unlösbarkeit*) (Kurth 2010: 185). Siiski võib oletada, et Schönbergi köitnud peamised teemad olid Jumala ehk idee kujutamisest või kujutamatast, idee vahendamisest teistele ehk suutlikkus oma loominguga kõnetada inimesi. „Väljendamatut, paljutähenduslikku ideet” („unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke”) on see, mis Mooset painab ja küsimusi tekitab. Aaroni idee Jumalast on inimõõtmeline, Moosese Jumal on igavikuline. Vastuseta jääb, milliste vahenditega igavikulist ideed inimesteni viia, millised peaksid olema need sõnad ehk milline peaks olema vastav stiil. Ooperi teine vaatus lõpeb Moosese fraasiga „Oo sõna, sina sõna, mis mul puudub”.⁴⁰ Kas on Moosesegi Jumala-idee lihtsalt küündimatu kujutus?

Ooperi kaks esimest vaatust valmisid Berliinis juba 1932. aasta märtsiks. Kolmandast on olemas üks stseen libretost ja mõned muusikaeskiisid juba Ameerika-perioodist. Hoolimata oma vitaalsusest ja jätkuvast loomevõimest ei suutnud Schönberg ooperit „Mooses ja Aaron” lõpetada. Ent ta ei andnud alla teda painavatele küsimustele, vaid püüdis elu lõpuni leida neile vastuseid. Vahest sisaldab neid Schönbergi viimane teos, millega 76-aastane helilooja oma viimasel eluaastal 1950/1951 tegeles: „Modernsed psalmid”, tsükkel helilooja enda tekstile Vana Testamendi palvelaulude eeskujul. Schönberg jõudis enam-vähem lõpetada ühe psalmi muusika, *op.* 50c kõnelejale, segakoorile ja orkestrile. Ta pöördub selles „ainsa ja igavese”

Jumala poole, kellelt ta „ei tohi ega saagi midagi nõuda ...” Ent ta usub palve jõusse: „Ja sellest hoolimata ma palvetan, nagu kõik elav palvetab; / sellest hoolimata ma palun armu ja imesid: täitumisi.”⁴¹ (Moderner Psalm ... 2023, vaadatud 29.06.2023) Sest idee ei kao kunagi.

Schönberg suri oma kodus Brentwoodis 13. juulil 1951. aastal. Paar aastakümnet hiljem, 1974. aastal sängitati urnid Schönbergi ja ta abikaasa Gertrudi tuhaga Viini Keskkalmistule.

...

Gustav Mahleri lesk ja Schönbergide perekonnasõber Alma Mahler-Werfel kirjutas 1934. aastal Schönbergi 60 aasta sünnipäeva puhul: Arnold Schönberg näitas muusikale põhjanevalt uusi teid. Kes seda tunnustavad, lähevad neid mööda täis rõõmu – vaenlased vastu tahtmist –, aga kõik on temalt õppinud (Arnold Schönberg ... 1998: 31). See võtab kokku Schönbergi tähenduse: ei pea olema schönbergiaan, ei pea kirjutama atonaalset ega dodekafoonilist muusikat, aga on kasulik kaasa mõelda Schönbergi taotluste ja ideedega. Isegi kui Schönbergi-aegne keskkond ja ühiskond on tänaseks sootuks muutunud, on tema ideedes, tema Jumala-otsinguis, tema nõudlikkuses iseenda ja üldse kunstniku vastu palju jäävat. Me ei tohiks lasta ennast irriteerida tema arvamuste kohatisest vastuolulisusest. Kokkuvõttes moodustavad need terviku, mis ühe tugipunktiga on 19. sajandis ja teisega tulevikus. Schönbergi ustavus ideele, mõttele, inspiratsioonile ning kristlaste ja juutide Jumalale meenutab 19. sajandi kunstireligiooni, mis asetas kunsti Jumalaga peaaegu et võrdsele positsioonile. Ent Schönbergi vabadusejanuline atonaalsus ehk dissonantsi emantsipatsioon, nagu Schönberg ise seda äärmuslikku muutust muusikas nimetas, avardas heliloojate ja muusikapubliku maailma senikogematult. Dodekafoonilise kompositsioonimeetodiga lootis Schönberg luua süsteemi, mis tagab saksa muusikale hegemoonia vähemalt sajandiks (Schmidt, Chr. M. 2005: 1593),⁴² ning oma konstruktiivsetes katsetustes sai ta ajendust minevikust – näiteks Madalmaade renessansiaja

⁴⁰ „O Wort, du Wort, das mir fehlt.” Schönberg [1978?] (klaviir).

⁴¹ „Und trotzdem bete ich, wie alles Lebende betet; trotzdem erbitte ich Gnaden und Wunder: Erfüllungen.”

⁴² Vt. selle kohta lähemalt Toomas Siitani artiklist käesolevas numbris.

polüfoonikute kompositsioonivõtetest. Schönberg tahtis oma uuendusi näha kooskõlas traditsiooniga, või õigemini – kooskõlas traditsiooni muutmise vajadusega, et (heli)kunst jääks elama.

Teise maailmasõja järgse uue heliloojate põlvkonna üks eestvedajaid Pierre Boulez (1925–2016) kirjutas 1951. aastal Schönbergi

surma puhul artikli „Schönberg on surnud“, milles osutas Webernile (kes kahjuks sai surma juba 1945. aastal) nii uue muusika uue vaimse eeskuju kui ka Schönbergi „troonipärijana“.⁴³ Schönbergi 150. sünniaastapäeva lävel võiksime öelda „Schönberg on küll surnud, aga elagu Schönberg!“

Allikad

Briefwechsel Ferruccio Busoni – Arnold Schönberg. Hrsg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, Berlin: Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, März 2016, <https://busoni-nachlass.org/D0100012> (2. November 2016: zur Freigabe vorgeschlagen) (vaadatud 13.08.2023).

Hasenclever, Walter 1917. *Der Sohn.* Ein Drama in fünf Akten, Leipzig: Kurt Wolff.

Kretz, Johannes; vestlus 2.05.2022 Viinis.

Schönberg, Arnold 1950. *Erwartung.* Monodram op. 17, Dichtung Marie Pappenheim, Klavierauszug E. Steuermann, Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold 1981. *Moses und Aron.* Oper in drei Akten, Text vom Komponisten, Klavierauszug von Wilfried Zillig, Leipzig: Edition Peters.

Verein für musikalische Privataufführungen. Quellen am Arnold Schönberg Center, Mitteilungen, Protokolle von Generalversammlungen, Konzertprogramme, Prospekte, Ankündigungen, http://schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_mitteilungen_e.htm (vaadatud 29.09.2023).

Kirjandus

Adorno, Theodor W. 1998 (1958). *Philosophie der Neuen Musik.* Gesammelte Schriften 12, Hrsg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Arnold Schönberg ... 1998 = *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen.* Hrsg. Nuriä Nono-Schoenberg, Klagenfurt/Wien: Ritter, 1998.

Arnold Schönberg Center, Bibliothek, <https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/bibliothek> (vaadatud 12.08.2023).

Boulez, Pierre 1995 (1951). Schönberg on surnud. – *Teater. Muusika. Kino* 6, lk. 36–40.

Brown, Julie 2018 (2014). *Schoenberg and Redemption.* New Perspectives in Music History and Criticism, Cambridge: Cambridge University Press.

Busoni, Ferruccio 2016 (1907). *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst.* Bearbeitet von Christian Schaper. – *Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften.* Hrsg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, Berlin: Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, März 2016, <https://busoni-nachlass.org/D0200001> (7. April 2017: in Korrekturphase) (vaadatud 1.08.2023).

Cherlin, Michael 2007. *Schoenberg's Musical Imagination.* Cambridge: Cambridge University Press.

Feisst, Sabine 2017 (2011). *Schoenberg's New World. The American Years.* Oxford / New York: Oxford University Press.

Grohmann, Will 1926. [Über Vassili Kandinsky.] – *Kandinsky. Jubiläums-Ausstellung zum 60. Geburtstag.* Berlin: Galerie Neumann und Nierendorf, S. 8–10.

Grond, Agnes 2023. *Drei Satiren für gemischten Chor op. 28 (1925/1926).* Arnold Schönberg Center, <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license-sp-1943310035/drei-satiren-fuer-gemischten-chor-op-28-1925-1926> (vaadatud 29.06.2023).

Haimo, Ethan 1997. *Schoenberg and the Origins of Atonality. – Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture.* Eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, pp. 71–86.

Haimo, Ethan 2006. *Schoenberg's Transformation of Musical Language.* New York: Cambridge University Press.

Haimo, Ethan 2010. *The rise and fall of radical athematism. – The Cambridge Companion to Schoenberg.* Eds. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 94–107.

⁴³ Boulezi artikli on eesti keelde tõlkinud Janika Päll ja eessõna kirjutanud Mart Jaanson, vt. Boulez 1995.

- Lippus**, Urve 1992. Schönberg ja Kandinsky – kaks meest ühest maailmast. – *Teater. Muusika. Kino* 9, lk. 42–46, 96.
- Loos**, Adolf 1962 (1908). Ornament und Verbrechen. – *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*. Erster Band, Hrsg. Franz Glöck, Wien/München: Herold, S. 276–288.
- Kurth**, Richard 2010. Immanence and transcendence in *Moses und Aron*. – *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Eds. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 177–190, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521870498.014>.
- Mann**, Katia 2003. *Minu kirjutamata memuaarid*. Loomingu Raamatukogu 27/29, Tallinn: Perioodika [originaal: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981].
- Marcus**, Kenneth H. 2016. *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moderner Psalm ... 2023** = Moderner Psalm für Sprecher, Gemischten Chor und Orchester op. 50c (unvollendet) (1950). Arnold Schoenberg Center, 2023, <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license-sp-1943310035/moderner-psalm-op-50c-1950-unvollendet> (vaadatud 29.06.2023).
- Mäckelmann**, Michael 1988. „Die glückliche Hand“. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs „Drama mit Musik“. – *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10, Laaber: Laaber, S. 7–33.
- Pappel**, Kristel 1991. Schönberg, Mooses ja Jumala-idee. – *Teater. Muusika. Kino* 12, lk. 45–51.
- Rode**, Susanne 1988. *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Bd. 36. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Ross**, Alex 2007. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Schmidt**, Christian Martin 2005. Schönberg (Schoenberg), Arnold (Franz Walter). – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 14, Hrsg. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, Sp. 1580–1646.
- Schmidt**, Matthias 2001. Das Einfache und das Komplizierte. Schönberg, Mozart und die Zwölftontechnik. – *Österreichische Musikzeitschrift* 56/3–4, S. 8–19.
- Schönberg**, Arnold 1926. Vorwort. – *Drei Satiren für gemischten Chor*, op. 28. Wien, New York: Universal Edition, S. 3–4.
- Schönberg**, Arnold 1966 (1911). *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.
- Schönberg**, Arnold 1976. *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. Ivan Vojtech, Frankfurt am Main: Fischer.
- Schönberg**, Arnold 1991 (1910). Varased aforismid. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres 1991, lk. 7–8.
- Schönberg**, Arnold 1991 (1926). Tonaalne või atonaalne? [katkend artiklist „Meelsus või tunnetus?“.] – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres, lk. 52–54.
- Schönberg**, Arnold 1992a. Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke. – *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 40–53.
- Schönberg**, Arnold 1992b. Brahms, der Fortschrittliche. – *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 54–104.
- Schönberg**, Arnold 1992c. *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Simms**, Bryan R. 1997. Whose Idea Was Erwartung? – *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, Berkeley / Los Angeles / London: California University Press, pp. 100–111.
- Smith**, Joan Allen 1986. *Schoenberg and his Circle. A Viennese Portrait*. New York et al.: Shirmer Books.
- Stephan**, Rudolf 1990 (1968). Dodekafooniline muusika. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres, lk. 29–51.
- Stuckenschmidt**, Hans Heinz 1989 (1974). *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. München: Piper / Mainz: Schott.
- Stuckenschmidt**, Hans Heinz 1991 (1965). Arnold Schönberg. – *Schönberg. Artiklite kogumik*. Koost. Kristel Pappel, Andrus Kallastu. Tallinn: Fratres, lk. 20–28.
- Tregegar**, Peter 2010. Schoenberg, satire, and the Zeitoper. – *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Eds. Jennifer Shaw and Joseph Auner, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147–156.
- Zweig**, Stefan 1988. *Eilne maailm*. Tlk. Jaan Kross, Tallinn: Eesti Raamat.
- Weiss**, Peg 1997. Evolving Perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Towards the Ethnic Roots of the „Outsider“. – *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, Berkeley / Los Angeles / London: California University Press, pp. 35–57.

The Idea is Timeless Some Aspects of Schoenberg's Thought and Work

—
Kristel Pappel

Summary

This article deals with the main aspects of the thoughts and works of Arnold Schoenberg (1874–1951). The starting point is Schoenberg's aesthetic and religious views. The context as well as the relationship of these to the composer's works is discussed. Among other things, Schoenberg's attitude to neo-classicism and the musical heritage of the past is highlighted, as is the innovative character of his expressionist stage works. The final part of the article gives a brief overview of the most important stages in the composer's life.

Throughout his life, Schoenberg considered the spiritual foundation, the thought (*der Gedanke*) and the idea (*die Idee*), to be fundamental – whether it was related to existence, religion or creation. This was the reason for his incessant need to make sense of what he was doing and to explain his views. Schoenberg was certainly one of the greatest advocates of the spiritual among 20th century composers; his discourses, whether delivered in lectures or in written form in his numerous essays, were at least as influential as his compositions. Indeed, his discourses and his musical works should be seen as a whole. Schoenberg's views may have changed over time and may have contained contradictions, and it is true that he had a tendency to think in 'dialectical oppositions' (Cherlin 2007: 44), but he never betrayed his loyalty to the three components that formed the basis of his thinking and of his works, which were also the yardstick of his life and of his artistic expression: the idea (or thought), the truth (*die Wahrheit*) and the expression (*der Ausdruck*).

In 1934, on the occasion of Schoenberg's 60th birthday, Alma Mahler-Werfel, Gustav Mahler's widow and a friend of the Schoenberg family, wrote: "Arnold Schoenberg showed music fundamentally new paths. Those who acknowledge this go along with them full of joy – enemies against their will – but all have learnt from him" (Arnold Schoenberg ... 1998: 31). This sums up the meaning of Schoenberg: it is not necessary to be a Schoenbergian, it is not necessary to write atonal or dodecaphonic music, but it is useful to reflect on Schoenberg's aspirations and ideas. Even if the environment and society of Schoenberg's time have undergone radical alteration, there is still much to be found in his ideas, in his search for God, in his demands on himself and on the artist in general. We should not allow ourselves to be irritated by the occasional contradictions in his opinions. Taken together in their entirety, they form a whole that has one foot in the 19th century and the other in the future. Schoenberg's faithfulness to the idea, to the thought, to inspiration and to the Judeo-Christian God is reminiscent of the 19th century religion of art, which placed art on an almost equal footing with God. However, Schoenberg's liberationist atonality, or the emancipation of dissonance, as Schoenberg himself called this extreme change in music, expanded the world of composers and the music public in an unprecedented way. With the dodecaphonic method of composition Schoenberg hoped to create a system that would ensure the hegemony of German music for at least a century (Schmidt, Chr. M. 2005: 1593), and in his constructive experiments he was inspired by the past – for example, by the compositional techniques of the Dutch Renaissance polyphonists. Schoenberg always wished to see his innovations as being in line with tradition, or rather, in line with the need to change tradition in order to keep the art of music alive.