

Mis vaevab Adornot?

Toomas Siitan

Abstract

Despite the controversies it has caused, Theodor W. Adorno's *Philosophy of New Music* (1949) is one of the fundamental texts of modernist musical aesthetics. The article discusses the complex personal background of the author as well as the historical context of this work, which can be understood at least partly as a complement to the *Dialectic of Enlightenment* (1947), co-written with Max Horkheimer. The problems of the dehumanization of art and the relation of modernity to mass culture, as well as the loss of communicativeness in 20th-century musical modernism, are discussed. Attention is paid to the background of the national ideology of Adorno's music philosophy, which sprouts from the German cultural ideology formed at the turn of the 18th and 19th centuries. In the 19th century, music in general and the idea of the primacy of German music particularly played a significant role in the construction of German national identity, and at the beginning of the 20th century, both the defenders of the German musical tradition and the modernists started from a similar ideological base. The totalitarian cultural ideology of Nazi Germany was also formed on this ideological base, and its equivalent can be seen in Eastern Europe in the 20th century.

Ajaliselt lähestikku on eestikeelses tõlkes ilmunud kaks äärmiselt olulist ning teineteist täiendavat teksti: Theodor W. Adorno „Uue muusika filosoofia” (esmääljaanne 1949; Adorno 2020, edaspidi UMF), mis on 20. sajandi muusika-esteetika üks võtmetekste, ning Frankfurdi koolkonna nn. kriitilise teooria nurgakivi: Max Horkheimeri ja Theodor W. Adorno kahasse kirjutatud „Valgustuse dialektika” (esmääljaanne 1947; Horkheimer, Adorno 2022, edaspidi VD). Viimasele on „Uue muusika filosoofia” mitmeti jätkuks (UMF: 9) ja pole ilma sellela vahest päriselt mõistetavgi. Adorno tekste, mis toetuvad Hegeli filosoofiatraditsioonile, on õigusega kritiseeritud kui vastuolulisi, tema mitmetasandiliste analüüside ning eri tekstide vahelisi seoseid on tõesti raske jälgida. Samas pole võimalik ilma Adornota ette kujutada pärast Teist maailmasõda levinud avangardistliku muusika suundumusi ja neid kujundanud mõtteviise. Omalaadse muusik-filosoofina on ta kujundanud mõtteviisi, mida kooskõlas tema poolt progressiivsesena käsitletud muusikaga kirjeldatakse kui dissonantset, isegi „atonaalset” (Goehr 2003: 595), hinnangud Adorno pärandile varieeruvad aga äärmuslikult. Teise sõjajärgse põlvkonna helilooja Peter

Bannisteri (s. 1966) sõnadega: „Poleemilistes diskussioonides muusikalise kompositsiooni üle 20. sajandi teisel poolel on vähe nimesid, mis kerkivad esile Adornost kirglikumalt, kas siis teda avangardismi prohvetina ülistades või sõimates sallimatuks elitaristiks, süüdlaseks omalaadse kultuuriterrorismis, või misantroobiks, kelle eemalepeletav retoorika saavutas edu Teise maailmasõja järgses sandistunud muusikas” (Bannister 2013: 690).

Radikaalse mõtlejana on Adorno oma erinevais tekstides loonud uusi suundi ja hoiakuid muusikateadusele. Saksakeelses diskursuses harjuti muusika ühiskondliku aspekti teravdamisega juba 1960. aastatel, ning kuigi ingliskeelne *new musicology* kujundas oma sisu alles alates 1980ndatest, võib Adornot pidada ka selle aluserajajaks. Tema pärand on ometi vastuoluline. Adorno loodud otse-seosed uue muusika ning seda sünnitanud sotsiaalpsühholoogiliste ilmingute vahel näivad sageli liialt konstrueerituna¹ ning ühiskondlikult pinnalt tuletatud progressiidee muusikas on ühekülgsest absolutiseeritud. Massikultuuri kriitika, mis sai alguse juba Adorno 1938. aastal avaldatud essees „Fetiistlikkusest muusikas ja kuulamise taandarengust” („Über

¹ „Samal ajal kui uus muusika kõlab selle loomisprotsessist äralõigatud publiku jaoks oma pindstruktuuri poolest võõrandununa, tulenevad selles muusikas eksponeeritavad nähtused just nendest ühiskondlikest ja antropoloogilistest nähtustest, mis on publikule enesele omased. Publikut hirmutavad dissonantsid kõnelevad tema enese seisundist ning just seetõttu on nad tema jaoks väljakannatamatud.” (UMF: 16)

den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“) ning jätkus „Valgustuse dialektika“ peatükis „Kultuuritööstus. Valgustus kui massipettus“ (VD: 151–214), loob jäiga väärtuspiiri „kõrge“ ja „madala“ muusika vahele. Vastandades „ühiskondlikku maitset“ ja muusika kvaliteeti (UMF: 15), rakendab ta muusika „progressiivsusest“ lähtuvaid elitaristlikke väärtushinnanguid, kuulutades hämmastavalt paljude silmapaistvate heliloojate loomingu maitsetuks keskpärasuseks. Tõeliselt emantsipeerunud muusika tunnuseks peab Adorno tonaalsusest eemaldunud polüfoonilist kirjaviisi ning alavääristab lihtsama faktuuriga stiili ja konsonantsust, eriti kolmkõlalisust.² Vaatepunktide uudsus ja Frankfurdi koolkonna juhtiva filosoofi maine andis Adorno muusikakäsitlusele omamoodi tõesuse tagatise, nii et kriitilisemalt on tema pärandit hakatud vaatlema pigem alles pärast aastatuhande vahetust. Eriti puudutab see progressikultust tema tekstides ning halastamatut põlgust massikultuuri ilmingute vastu. Peter Williamsi sõnul on Adorno olnud „omamoodi tagurpidi Cassandra, kelle saatuseks oli kõnelda ebatõdesid, kuid olla usutud“ (Williams 2004: 67).

Adorno „Uue muusika filosoofiat“ käsitatakse pealispindselt kahe helilooja – Arnold Schönbergi ja Igor Stravinski – dialektilise vastandusena. Lihtsustatud dihhotoomia esitab autor ise nii raamatu sissejuhatuses, kus ta seab vastakuti „ekspressiivsuse poole püüdleva radikaalse Schönbergi“ ning „psühholoogilisusest hoiduva Stravinski“ (UMF: 8), kui ka kahe põhiosa pealkirjades „Schönberg ja progress“ ning „Stravinski ja restauratsioon“. Kuigi ta näeb kahe helilooja esteetikat ja kompositsioonimeetodeid polaarsetena,

pole vastandus aga sugugi nii must-valge, kui algul võib näida. Näiteks kritiseerib ta teravalt ka dodekafoonia vahendite fetišistlikku kasutust, eriti Anton Weberni poolt (UMF: 110–111). Samuti polnud see vastandus Adorno algideeks, kuivõrd ta esmalt kirjutas aastail 1940–1941 vaid uurimuse Schönbergist, mis jäi eraldi avaldamata. Käsitluse Stravinskist lisas ta sellele alles pärast koos Horkheimeriga kirjutatud „Valgustuse dialektikat“ ja avaldas nad koos ühendava eessõnaga 1949. aastal. Schönbergi esteetikast räägib Adorno kui kõige eesrindlikumast, kuid täheldab ka tema helikeele seesmist vastuolulisust, muusikalise materjali nivelleerumist ja kommunikatiivset jõuetust ning jõuab koguni hinnanguni, et „muusika enese võimalikkus on [avangardis] sattunud kahtluse alla“ (UMF: 112).

Adorno tunneb muusikat erakordselt põhjalikult ning tema hinnangud on teravad, sageli sarkastilised ning igal juhul erapoolikud. Schönbergi ja Stravinski vastandamisel tõuseb keskseks aspekt, milles „Uue muusika filosoofia“ jätkab „Valgustuse dialektikat“: mitmetahuliselt vastustab Adorno valgustusajastul kujunenud heliteose ja stiili kontseptsioone, millel põhines 19. sajandi kodanlik muusikaelu ja mille ideoloogiat Adorno vasakintellektuaalina kritiseerib. Sellest pinnasest lähtuvad Adorno kriteeriumid „progressiivne/edumeelne“ ning „tagurlik/restauratiivne“ või koguni „regressiivne“ (neoklassitsism).

Vihje psühhoanalüüsile käesoleva artikli pealkirjas võiks Adornole sobida, sest Freudist mõjutatuna otsib ta muusikalistele protsessidele seletusi sageli just psühholoogiast ja traumaatilistest kogemustest.³ Kuna Adorno vaadetes on väga palju subjektiivset ning et

² „Kolmkõlalisi akorde võib võrrelda juhuslike kõnekujundite ja veelgi rohkem rahaga majanduses. Nende abstraktsus loob võimaluse omandada igal hetkel vahendaja roll ning nende kriisi kuni oma sügavaimate kihtideni saab praeguses faasis mõista kõigi vahendusfunktsioonide kriisina. Sellele vihjab Bergi muusikalis-dramaatiline allegoorika. Nagu „Wozzeckis“, nii ka „Lulus“ tonaalsus üldiselt puudub, ent C-duur kolmkõlad ilmuvad iga kord, kui tegemist on rahaga. Akordi toime on rõhutatult banaalne ja samal ajal vananenud. Väike C-duur kolmkõla paljastatakse kui valeraha.“ (UMF: 61)

³ „Kirgi ei jäljendata [Schönbergi muusikas] enam, vaid pigem registreeritakse muusika väljendusvahenditega ehedal kujul alateadvuses peidus olevaid šokke ja traumasid. Need emotsioonid ründavad vormi puudutavaid tabusid, sest viimased ise allutavad emotsioone enesetsensuurile ja teisevad neid kujunditeks. Schönbergi vormiuuendused olid tihedalt seotud väljenduslikkuse sisu muutumisega. Need uuendused tähistavad läbimurret väljenduslikkuse reaalses sisus. Esimesed atonaalsed teosed on juhtumiuuringute protokollid sarnaselt unenägude psühhoanalüütiliste juhtumiuuringute omadega. [...] Traumaatilise šoki seismograafiline registreerimine muutub samal ajal muusika tehniliseks struktuuriliseks seaduspärasuseks. See keelustab pidevuse ja arengu. Muusikaline keel on polariseeritud äärmusteks: ühelt poolt šoki väljendusteks, mis meenutavad füüsilisi krampe, ja teiselt poolt sellise inimese täielikuks liikumataks, keda hirm takistab oma eesmärgi järgimast.“ (UMF: 44, 47)

tema tekstides peegeldub ka tema isiklik käekäik, püüan järgnevas uurida asjaolusid, mis mõjutasid „Uue muusika filosoofia“ sündi – selle isiklikku ja ajaloolist konteksti.

Isiklikke taustu

Isiklik kontekst johtub teadagi perekonnast, selles loodud kujunemiskeskonnast ning haridusest. Kultuuriline-rahvuslik-religioosne keskkond, milles Theodor (Ludwig) Wiesengrund Adorno (1903–1969) kujunes, oli mitmetahuline: ta oli saksa ühiskonda assimileerunud juudist isa ja Korsikalt pärit katoliiklasest ema ainus järeltulija. Veinikaupmehest jõukas isa kuulus poja sünni ajal veel juudiusku, kuid hiljem sai temast konvertiit – protestandist kristlane. Professionaalsest lauljast ema Maria Barbara Calvelli-Adorno oli pühendunud katoliiklane, sellisena ristiti ka poeg, kes oli ema soovil poisina mõnda aega koguni altariteenriks. Perekonda kuulus ka ema lauljast ja pianistist õde Agathe Calvelli-Adorno. Kaks naist, kellest Adorno on rääkinud kui „kahest emast“, kujundasid turvalise, haritud ja muusikalise kasvukeskkonna, mis sai euroopaliku kõrgkultuuri kogemuse aluseks. Ema soovil valis ta ka perenime, mis on ilmselt seotud ka juudi taustast distantseerumisega. Isa nimest Wiesengrund jäi kasutusele vaid lühend W. (Müller-Jentsch 2017: 352–354)

Ainulaadselt võimeka ja mitmekülgse jättis ta Frankfurdi Keiser Wilhelmi Gümnaasiumis kaks õppeaastat vahele, kuid koges seal privilegieritud imelapsena ka kadedust ja kiusu. Siit sai alguse tema mitmelaadne tõrjutusekogemus. Eksiilis kirjutatud ja 1951. aastal Saksamaal avaldatud filosoofiliste lühitekstide kogus „*Minima moralia* [väike eetika] – refleksioonid rikutud elust“ („*Minima Moralia – Reflexionen aus dem beschädigten Leben*“) seostab ta oma hilisema fašismikogemuse otseselt koolipõlvkiusuga, mida ta kirjeldab kui

püüvat traumat.⁴ 1921. aastast õppis Adorno Frankfurdi ülikoolis filosoofiat, muusikateadust, psühholoogiat ja sotsioloogiat ning kaitses väitekirja Edmund Husserli fenomenoloogiast 1924. aastal, enne oma 21. sünnipäeva (hindele *summa cum laude*). Samal suvel tutvus ta Alban Bergiga ja sai mõneks ajaks tema kompositsiooniõpilaseks. Ise pidas Adorno end seotuks Uus-Viini koolkonnaga, kuid enamasti pole tema teosed siiski seotud dodekafoonia rangete reeglitega. Lõpetatud teoseid on tal vähe ja pärast 1946. aastat ta muusikat enam ei kirjutanud. Berg pidas teda õpilasena andekaks, aga kirjutas Adornole 28. jaanuarist 1926 paneb ta õpilasele südamele, et ükskord peab too siiski „Kanti ja Beethoveni vahel valiku tegema“ (Goehr 2003: 598). Hiljem on Adorno kirjutanud Thomas Mannile (5.07.1948, Los Angeles): „Ma õppisin filosoofiat ja muusikat. Selle asemel et nende vahel valida, on mul kogu elu olnud tunne, et erinevail aladel ma tegelikult taotlen üht ja sama.“⁵ (tsit. Goehr 2003: 599). Võib vaid aimata, mis see „üks ja sama“ on, kuid tõepoolest on see määratlus Adorno sünteesivale vaimule ning raskesti haaratavaile filosoofilistele tekstidele mingil moel iseloomulik.

Tõrjutuse trauma lähendas Adornot isiklikult Schönbergile ja samuti Thomas Mannile – kolmekesi olid nad alates 1930. aastate lõpust eksiilis USAs, elasid Los Angeleses lähestikku ja suhtlesid tihedalt.⁶ Pärast Hitleri võimuletulekut kaotasid nii Schönberg kui ka Adorno 1933 oma akadeemilise positsiooni. Schönberg oli saanud esmakordse antisemitismi-kogemuse juba 1921 Ülem-Austrias Mattsees, kust tal tuli juudina kohaliku koguduse juhtide survele lahkuda.⁷ Aastast 1925 oli ta Berliini Kunstide Akadeemia professor, kuid pidi 1933. aasta suvel emigreeruma. Juudi traditsiooni kriteeriumide järgi Adorno juut ei olnudki, kuid langes – osaliselt oma vasakpoolsuse tõttu, kuid tembeldatuna ka „aaria rassi mittekuuluvaks“ – ometi natside repressioonide alla. Alles 1931 oli

⁴ Kõige otsesemalt „*Minima moralia*“ tekstis nr. 123 „Der böse Kamerad“ aastast 1935 (Adorno 1998a: 219–220), mis on Märt Väljataga tõlkes („Halb kamraad“) ilmunud ajakirjas Vikerkaar (10–11/2019, lk. 97–98).

⁵ „Ich studierte Philosophie und Musik. Anstatt mich zu entscheiden, hatte ich mein Leben lang das Gefühl, in den divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche zu verfolgen.“

⁶ Thomas Mann ei varja selle suhtluse jälgi oma romaanis „*Doktor Faustus*“ (1947). Schönbergi peetakse romaanis peategelase Adrian Leverkühni ja Adornot teda saatva kuradi prototüübiks. (Celestini 2018: 201–211)

⁷ Arnold Schönberg oli sel ajal konvertiit: 1898 laskis ta end täiskasvanuna ristida ja läks üle protestantlikku kirikusse. 1933 lahkus ta sealt repressioonide ajal ja ühines taas juudi usukogukonnaga.

Adornol õnnestunud Frankfurdis esitada oma habilitatsioonitöö Søren Kierkegaardi esteetikast, mille juhendajaks oli üks sajandi väljapaistvamaid protestantlikke teolooge, kristlik sotsialist Paul Tillich, ning saada ülikoolis akadeemiline positsioon. Õigus Frankfurdi ülikoolis õpetada võeti talt aga juba aastal 1933 ning 1934–1937 elas ta emigrandina Oxfordis, kus tal samuti õpetada ei lastud. Pärast abiellumist juuditariga 1937. aastal kvalifitseeriti ta Saksamaal õigustelt juutidega võrdseks (*Geltungsjuden*) ja nii tuleb öelda, et juudiks ei teinud Adornot mitte tema tolerantne ja saksa ühiskonda assimileerunud isa, vaid Hitleri režiim. (Wilcock 2000) Nii ambivalentse tausta tõttu oli Adorno antisemitismi suhtes eriliselt tundlik. See ilmneb nii „Valgustuse dialektika“ peatükis „Antisemitismi elemendid. Valgustuse piirid“ (VD: 215–266) kui ka „Minima moralia“ tekstides.

Mõtteloolisi kontekste

„Uue muusika filosoofia“ sisuline kontekst avaneb otseselt Horkheimeri-Adorno „Valgustuse dialektikas“, mille põhitekst on sündinud Teise maailmasõja aastail ja täisväljaanne ilmus 1947. Frankfurdi koolkonna ühe keske teksti kriitika objektiks on valgustusajastu kui modernse ühiskonna lähtealus. Kooskõlas ajaloolise situatsiooniga läbib teksti alates selle avalausest katastroofimeeleolu⁸ ning küsimus, kuidas see niiviisi läks. Raamatu avatees „Valgustuse programmiks oli maailma vabastamine lummusest“ (VD: 21) tõukub tänapäevase sotsioloogia ühe rajaja Max Weberi (1864–1920) teostest, eriti tema kuulsast

loengust „Teadus kui elukutse ja kutsumus“ (1917), kus Weber räägib maailma lummusest vabastamisest (*Entzauberung der Welt*) intellektuaalse ratsionaliseerumise ja teadusel põhineva tehnika kaudu (Weber 2010: 137–138). Ei Weber, kes pidas nimetatud loengu Esimese maailmasõja lõpufaasis, ega Horkheimer ja Adorno, kelle „Valgustuse dialektika“ sündis Teise maailmasõja ajal, ei idealiseeri teadusest lähtuvat progressi, sest nad ei saanud mitte mõelda progressist sündinud ja riigivõimude kätte antud hävitusvahenditele. Samuti rõhutab Weber, et kuigi teadus pretendeerib religiooni asemel kõikehõlmavusele, ei suuda ta vastata paljudele eksistentsiaalsetele küsimustele, ning ta vaidlustab teaduse võimet vastata elu põhiküsimustele Lev Tolstoi sõnadega: „Ta on mõttetu, sest ta ei anna vastust meie jaoks ainsale tähtsale küsimusele: mida me peame tegema? kuidas me peame elama?“ (Weber 2010: 143)

Tähelepanuväärne erinevus Weberi ja Adorno mõtlemises puudutab progressi kunstis. Adorno „Uue muusika filosoofias“ on progress kompositsioonivahendites ja väljenduses – muusika kasvavas psühholoogiseerituses – keskselt hüveline. Weber seevastu vastandab teadust ja kunsti kategooriliselt.⁹ Valgustuse järelmeid läbinägelikult analüüsinud Adorno on siin ise valgustusest lähtuva progressikultuse lummuses. Aregu kontseptsiooni apologeedina püüab ta sõnastada muusikalise materjali muutumise seadusi, tuletades neid muutustest ühiskonnas ja selle liikmete ühisteadvuses.¹⁰ Vastavalt kirjutab ta ka helikeele loomuliku arengu teostumisest või pidurdumisest (atonaalsus *versus* tonaalsus),

⁸ „Valgustus kõige avaramas tähenduses – kui mõtlemise areng – on alati seadnud eesmärgiks inimese vabastamise hirmust ja nende muutmise peremeesteks. Nüüd aga kuulub meie täielikult valgustatud Maa võidukas sära hukatust.“ (VD: 21)

⁹ „Teaduslik töö on pandud *progressi* kulgemise rakkesse. Kunsti vallas seevastu pole selles mõttes mingit progressi. Pole tõsi, et mingi ajastu kunstiteos, mida luues on kasutatud uusi tehnilisi vahendeid või perspektiiviseadusi, seisaks seetõttu puhtkunstiliselt kõrgemal kunstiteosel, mis on loodud ilma igasuguse teadmista sellistest vahenditest ja seadustest, – *kui* ta vaid on loodud vastavuses materjali ja vormiga [...]. Kunstiteost, mis tõepoolest on täiuslik, ei ületata kunagi, ta ei aegu iialgi; üksikindiviid võib tema tähendust enda jaoks isiklikult ka teisiti hinnata, ent keegi ei saa kunstilises mõttes tõesti täiusliku teose kohta kunagi öelda, et mingi teine täiuslik teos teda „ületab.“ (Weber 2010: 135)

¹⁰ „Näib, et nõudmised liikuda materjali juurest subjekti poole on tingitud asjaolust, et „materjal“ ise kujutab endast läbifiltreeritud vaimu, mis on sotsiaalselt, inimeste teaduse kaudu, juba määratletud. Tema enese poolt unustatud varasema subjektiivsusega on materjali sellisel objektiivsel loomusel omad liikumise seaduspärasused. Mis tundub materjali iseseisva liikumisena, on olemuselt ühiskondlik protsess, millega esimene on ikka ja jälle läbi põimunud; ta kulgeb, talletades samal ajal ühiskondliku protsessi jälgi ning liikudes viimasega samas suunas isegi siis, kui kumbki teineteise olemasolust enesele enam aru ei anna ning on omavahel vaenujalal. Seepärast kujutab helilooja kokkupuude materjaliga kokkupuudet ühiskonnaga täpselt sel määral, kui palju ühiskond tungib muusikasse [...]“ (UMF: 39)

seostades seda mõnel puhul üpris vulgaarselt ühiskondlike arengufaasidega (industriaalne versus agraarne).¹¹

„Valgustuse dialektikas“ on põhjalikult arutlusele eetika ja moraal modernses maailmas. Immanuel Kanti järgi on valgustus „inimese väljumine tema omasüülistest alaealisusest. Alaealisus on võimetus kasutada oma aru kellegi teise juhatuseta.“ (VD: 107; Kant 1990 [1784]: 801) Horkheimer ja Adorno projitseerivad valgustuse olemuse elegantselt klassikalisele Odysseuse loole: enesekeskset, ratsionaalset ja kavalat Odysseust käsitlevad nad kodanliku indiviidi prototüübina, kelle jaoks pettus on ellujäämise ja edu tagatis: „Kaval üksiklane seikleja on *homo oeconomicus*, kellega sarnanevad kord kõik mõistuslikud olendid.“ (VD: 87)

Valgustusajastu individualismiga kaasnenud seisusliku ühiskonna lagunemine ja kodanluse „ilus elu“ ihalus viis kõrgkultuuri vormide demokratiseerumiseni, mida toetas valgustuse eemaldumine religioosusest maailmakäsitusest. Religiooni muutumine ratsionalistlikuks ja taandumine peamiselt moraaliõpetuseks andis teed nn. „kunstireligioonile“, mis eriti Saksamaal oli ratsionalismiajastu sekulariseerumise üheks kaasnähtuseks, mõneti selle vastureaktsiooniks. Saksa romantismi üks rajajaid Wilhelm Heinrich Wackenroder sõnastab iluköneliselt selle kredo (1797 koos Johann Ludwig Tieckiga kirjutatud) raamatus „Kunstilembese kloostri-venna südamepuisted“, võrrotades palveharduse kunstinaudinguga.¹² Tieck on just helikunsti nimetanud „viimseks ususaladuseks“ ning tõstnud tekstist sõltumatu instrumentaalmuusika kunsti kõrgeimaks vormiks, valmistades nii ette E. T. A. Hoffmanni Beethoveni-käsitlust. (Dahlhaus 1978: 92) Beethoveni filosoofilist inimesekuvandit esindavast sümfooniatiüübist

sai kesktelg 19. sajandi algul kujunenud avaliku kontserdi institutsioonile, kvaasireligioossele ühiskondlikule rituaalile. „Uue muusika filosoofia“ kirjeldab aga nii selle 19. sajandil kinnistunud kultuurivormi kui ka sellega otseselt seotud heliteose-kategooria lagunemist: traditsiooniline „[s]uletud kunstiteos on kodanlik, mehhaaniline iseloomustab fašismi, fragmentaarne teos kuulub kogu oma täieliku negatiivsuse juures utopia valda“ [UMF: 124]. Sellega kaasneb progressiivse muusika eemaldumine publikust, samuti järjest jäigem distants kõrg- ja massikultuuri vahel.

Massikultuuri käsitleb modernismiajastu nähtusena José Ortega y Gasset, esmalt artiklis „Kunsti dehumaniseerumine“ (1925) ja hiljem oma „Masside mässus“ (1930, eesti keeles 2002) Erinevusena romantismiajastust sedastab ta „uue kunsti“ ja „masside“ põhimõttelist vastuolu¹³ ning muusikas algab uus kunst tema jaoks Claude Debussyga, kes muusika „dehumaniseeris“. Ortega y Gasset nägi Ludwig van Beethovenist Richard Wagnerini muusika peamise teemana isiklike tunnete väljendamist, kuid pärast Wagnerit, kelle juures melodramaatilisuus kulmineerub, sai „inimtunnete välja-rookimine muusikast vältimatuks“ ning selle teostas Debussy: „tema päevist sai võimalikuks muusika kuulamine rahulikult, ilma joobumuse ja pisaraita“ (Ortega y Gasset 1972: 73–75).

Adorno, kelle isiklik muusikakogemus oli teistsugune, nägi Esimese maailmasõja järgses saksa ekspressionismis pigem romantilise väljenduslikkuse liialdatud edasiarendust.¹⁴ Schönbergi muusika toob Adorno arvates kaasa revolutsioonilise muutuse varabaroki esteetikast saati ühetaolisena mõistetud väljenduslikkuse funktsioonis: „Kirgi ei jäljendata enam, vaid pigem registreeritakse muusika väljendusvahenditega ehedal kujul alateadvuses peidus

¹¹ „Seal, kus Lääne muusika areng ei ole teostunud puhtal kujul, nagu näiteks mitmes Kagu-Euroopa agraarpiirkonnas, on tonaalse materjali kasutamine olnud kuni viimase ajani õigustatud. See ei ole olnud häbiasi.“ (UMF: 41)

¹² „Ma võrdlen naudingut õilsamate kunstiteostest palvega. [...] See on taevane armsam, kes ootab alandliku igatsusega neid valitud tunde, mil mahe taevakiir meelsasti tema juurde laskub, maise tähtsusetuse loori lõhestab ja päästab valla oma õilsa sisima... siis ta põlvitab, pöörates paljastatud rinna vaikes joovastuses taevasära poole ja täidab selle eeterliku valgusega. See on tõelisus, mida ma palvest tunnen.“ (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797; www.projekt-gutenberg.org (vaadatud 21.05.2023))

¹³ „Romantism on olnud iseäranis populaarne stiil. Demokraatia esmasündinuse suhtusid massid suure poolehoiuga. Kuid massid on uue kunsti vastu ja see jääb alati nii. See on ebapopulaarne oma olemuselt, veelgi enam, see on antipopulaarne.“ (Ortega y Gasset 1972: 65–66)

¹⁴ „Schönbergi *espressivo*-stiil – kui mitte päris algusest, siis vähemalt klaveripaladest op. 11 ja George-lauludest – erineb romantilisest väljenduslikkusest kvalitatiivselt justnimelt sellesama „liialduse“ tõttu, mis viib *espressivo*-stiili oma loogilise lõpuni.“ (UMF: 43)

olevaid šokke ja traumasid.” (UMF: 44) Korduvalt nimetab Adorno selliselt väljenduslikke teoseid protokolliliseks, sarnaseks „unenägude psühhoanalüütiliste juhtumiuuringute omadega” (UMF: 44), ning see muudab väljenduse kogu olemuse.¹⁵ Tonaalsuse ja ühtlasi humaansuse lõpu algust näeb Adorno juba Beethoveni hilisloomingus, selle suutmatuses saavutada eelnenud klassitsismi, samuti Beethoveni enda keskmise perioodi teoste terviklikku sidusust. Schönbergi kaksteisttooni kontseptsioon on tema käsitluses selle protsessi lõpp-punkti. Kunsti dehumaniseerumist mõistab Adorno aga ambivalentset – sotsiaalpsühholoogilise situatsiooni peegeldusena, ent ka vastureaktsioonina sellele.¹⁶

Seoses inimesest eemaldumisega räägivad nii Ortega y Gasset kui ka Adorno ainult kõrgkunstist, mis on implitsiitselt piiritletud jäikade väärtushinnangutega. Esmakordselt ajaloos kohtame neis tekstides „kõrge” ja „madala”, avangardse ja kitsiliku muusika kategoorilist vastandamist. Adorno võitleb ka uute kunstmuusikale võõraste stiilide, eriti jazzi vastu, ning siis võtavad ta arutlused kultuurišovinistlikke jooni, meenutades ühtlasi 19. sajandi saksa muusikakriitikal iseloomulikke võrdlusi saksa ja itaalia-prantsuse vaimust, kus sügavat vaimset mõõdet esindasid alati sakslased. Massikultuuri kriitika on pööratud tarbimisühiskonna ja selle lõbustustööstuse (*Amüsierbetrieb*) vastu, mis korraldab ühiskonnaliikmete vaba aega ning milles toimub individuaalsuse tasalülitamine ja kultuuriline nivelleerimine. Müügile (s.t. massi maitsele)

orienteeritud kommertsu vastukaaluks sai uue muusika radikaalne autonoomiseerumine – vaimu sõltumatus „sellest, mis ise vaim ei ole” (UMF: 27). Ka heliteose vaimse autonoomia idee on pärit valgustusest – 18.–19. sajandi vahetusel kujunenud autonoomiaaestetikast ning romantilise sajandi kunstireligiooni ja absoluutse muusika kontseptsioonist. Radikaalset muutust näeme 1780. aasta paiku nii Joseph Haydni kui ka Wolfgang Amadeus Mozarti tegevuses: mõlemad vabanesid tööandja otsesest diktaadist loomingule ja sünkroonis sellega autonoomiseeruse heliteos esteetiliselt. Beethoveni jaoks oli selline loominguline sõltumatus juba enesestmõistetav.

20. sajandil hakkasid lagunema eelmisel sajandil kujunenud suhted nii metseeni ja kunstniku kui ka heliteose ja kuulaja vahel. Adorno kirjutab koguni ajastule omasest „üksilduse diskursusest” avangardses kunstis (UMF: 48), linnainimeste kollektiivsest üksildusest ning üksildusest kui sotsiaalsetest tendentsidest kõnelevast uue muusika stiilist (UMF: 51–52). Kujukalt illustreerib Adorno helikeele kommunikatiivsuse kaotsiminekut näitega Schönbergi monodraamast „Ootus” (*op. 17 1909/1924*).¹⁷ Vastuolu, kus printsiipaalne mittekonformistlikkus, ühiskonnale vastandumine ja radikaalne autonoomia mõistavad avangardse muusika kommunikatiivsesse isolatsiooni, Adorno ei lahendagi, või üritab seda endale iseloomuliku mängulise (negatiivse?) dialektika toel, väites näiteks, et muusika säilitavat oma ühiskondliku tõesuse end ühiskonnale vastandades.¹⁸

¹⁵ „Ekspressionistlik muusika on väljenduslikkuse põhimõtte traditsioonilisest romantismist sedavõrd põhjalikult üle võtnud, et omandab protokollilise iseloomu. Nii toimub aga äkiline muutus. Muusika kui väljenduslikkuse protokoll ei ole enam väljenduslik.” (UMF: 54)

¹⁶ „Kunsti ebahumaansus peab võidutsema maailma ebahumaansuse üle humaansuse nimel. Kunstiteosed püüavad lahendada mõistatusi, mis maailm on välja mõelnud inimese hukutamiseks.” (UMF: 130)

¹⁷ „[Kangelanna] Traumaatilise šoki seismograafiline registreerimine muutub samal ajal muusika tehniliseks struktuuriliseks seaduspärasuseks. See keelustab pidevuse ja arengu. Muusikaline keel on polariseeritud äärmusteks: ühelt poolt šoki väljendusteks, mis meenutavad füüsilisi krampe, ja teiselt poolt sellise inimese täielikuks liikumatuseks, keda hirm takistab oma eesmärgi järgimast. Sellest polariseeritusest sõltubki kogu küpse Schönbergi nagu ka Webneri vormide maailm. Schönberg purustab polariseerituse kaudu muusikalise „kommunikatsiooni”, mida tema koolkonna tegevuse alguses vaevalt oleks saanud ennustada, teema ja selle arengu vahelise erinevuse, harmoonia sujuva kulgemise ja katkestamatu meloodia. Schönbergil pole ühtki tehniliselt uudset võtet, mida ei saaks taandada väljenduslikkuse polariseerumisele ja mis ei ilmuta selle polariseerumise järgi isegi väljaspool ekspressiivsuse mõjusfääri.” (UMF: 47–48)

¹⁸ „Mittekonformistlik muusika ei ole vaimu nivelleerumise, vahendite eesmärgitu kasutamise eest sugugi kaitstud. Küll säilitab muusika oma ühiskondliku tõesuse end ühiskonnale vastandades, isolatsiooni tõttu, aga see tingib omakorda muusika tardumise. Näib, justkui oleks muusikalt võetud ta tekkestiimul, tema *raison d'être*. Sest ka kunstniku kõige sügavamas üksilduses sündinud sõnumit iseloomustab paradoks, mille kohaselt muusika vaatamata oma hüljatusele, kommunikatiivse aspekti väljaarendamata on suunatud inimestele.” (UMF: 27)

Adorno püüab sõnastada ka muusikalise ekspressionismi sisemist vastuolulisust, mis ilmneb nii kunstiteose objektiivsuse-subjektiivsuse teljel kui ka suhtes teose-kategooriaga üldiselt („Ekspressionism kui objektiivsus”, UMF: 53–56). Kunstiteose objektina näeb Adorno vaid kunsti ennast, mistõttu „[r]adikaalselt võõrandunud ja absoluutne kunstiteos suhestub tautoloogiliselt ja pimedana ainult iseenesega”, muutudes sisuõõnsaks (UMF: 51). Teisalt on ekspressionistliku kunstiteose taotluseks ühiskondlik tõesus ja tema subjektiks konkreetne tegelikkus: „[s]ee reaalne subjektiivsus ja tema poolt radikaalselt kujundatud materjal loovad Schönbergi jaoks esteetilise objektiveerimise kaanoni.” (UMF: 61) Vahetust elust distantseeruv kunstiteos ei suuda „hüpata üle oma autonoomsuse ja vormi immanentsuse” varju (UMF: 53). Veelgi vähem suudab seda aga teose kategooriat võõrastav ekspressionism, „kuivõrd ta hülgab kommunikatiivsuse autonoomia kasuks, mille suudab tagada vaid teosesisene sidusus.” (UMF: 53) Seesugune esteetiline radikalism tõuseb 18.–19. sajandi vahetusel kujunema hakanud kodanliku muusikaelu aluste vastu.¹⁹

Adorno elas ühiskondlikke protsesse maailmasõdade vahelisel Saksamaal väga isiklikult läbi, seega on mõistetav tema kultuuripessimism, mis kujundas muidugi ka 1940. aastatel valminud „Uue muusika filosoofiat”. Adorno analüüsib selgepilguliselt probleeme enda propageeritud progressiivses helikunstis, ent ei näe sellele alternatiive. Tema vaatepunktide ainusuunalisus ilmneb eriti Schönbergi ja Stravinski esteetiliste valikute järsus vastandamises eespool käsitletud kategooriais.

Noore Stravinski koostöö Pariisis tantsukunsti radikaalse uuendaja Sergei Djagileviga ja tema trupiga Ballets Russes andis Adornole põhjuse Stravinskile ette heita loobumist nii helikunsti žanrilisest kui ka stiililisest autonoomiast. Eriti sapis ironia pälviv Stravinski „Pulcinella süit”

(1920/22) – „gratsioosne roim” Pergolesi ainetel (UMF: 195), mis alustab neoklassitsistlikku ajajärku Stravinski loomingus. „Tagurlik” ja „restauratiivne” pööre muusikastiilis pole ainus, mida Adorno põlastab: enamgi on talle mõistetamatu helilooja vabatahtlik loobumine iseseisvusest, mis saadab paratamatult tellimustööna valminud kunsti (UMF: 28). Stravinski kirjutas „Pulcinella” esmalt balletimuusikana Djagilevi tellimusel, läks kaasa viimase ideega jälgendada laval *commedia dell'arte*'t ning töötles muusikas Pergolesi ja veel mitme itaalia helilooja stiili peamiselt 18. sajandi algupoolelt. Adorno meelest oli tulemuseks moodne ja samas tuttavlik „tarbemuusika” (*Gebrauchsmusik*), võrreldav sürrealistide valmidusega kaasa lüüa kaupluste vaateakende kujundamisel (UMF: 195–197). Vastuolu muusika autonoomsusepüüdlusega leiab Adorno ka Stravinski „Petruška” (1911) groteskis ja „kehalisuses”.²⁰ Üllatav on tema reaktsioon „Kevadepühitsuse” (1913) jõuliselt rütmilisele organiseeritusele: rütm olevat seal fetišistlikult esile toodud, ent ometi „muusikalisest sisust ära lõigatud” (UMF: 149). „Kevadepühitus” teenib Stravinski „kuulsaima ja materjali poolest kõige eesrindlikuma teosena” Adorno põhjalikuma ja paljusid aspekte imetleva käsitluse (UMF: 141–151), kuid folkloristlik alge ja distantseerumine oma ajastu inimese psühholoogiast ei lase Adornol ka Stravinski „vene perioodi” teoseid näha teisiti kui „regressiivseina”.

Rahvusideoloogia taust

Rahvusideoloogia „Uue muusika filosoofias” eksplitsiitselt teemaks ei tõuse, kuid on väga oluline „Valgustuse dialektikas”, eriti selle peatükis „Antisemitismi elemendid. Valgustuse piirid”. Siiski on ka Schönbergi ja Stravinski vastandusel „Uue muusika filosoofias” olulisi rahvusideoloogilisi kaastähendusi. Adorno käsitluses jätkab Schönberg loogiliselt saksa muusika traditsiooni, kuid Stravinskit oleks selles

¹⁹ „Radikaalse uue muusika ühiskondliku sisu nihet, mis väljendub täiesti negatiivselt, publiku põgenemises kontsertidelt, ei tule otsida selles, et muusika on valinud poole. Pigem on see muusika kui antagonistliku inimliku olemuse eksimatu mikrokosmos tänapäeval hõivatud nende müüride mahalõhkumisega, mida esteetiline autonoomia on nii suure ettevaatusega ehitanud.” (UMF: 128–129)

²⁰ „Teda tõmbab sinna, kus muusika on arenenud kodanliku subjekti seljataha jätnud, kus see funktsioneerib kui mitte kavatsuslik ning tekitab kehalist liikumist, selle asemel et midagi tähistada: sinna, kus tähendused on nii ritualiseeritud, et neid ei saa kogeda kui muusikalise akti spetsiifilist mõtet. [...] Nii nagu Frank Wedekindile tema tsirkusepalades sai Stravinskile võtmesõnaks „kehaline kunst”.” (UMF: 136)

kontekstis (ja hoolimata vene motiividest tema varases loomingus) vale pidada vene kultuuri kandjaks: 1939. aastani elas Stravinski peamiselt Prantsusmaal ning nimetatud vastandpaaris esindabki ta pigem prantsuse muusikakultuuri.

Saksa ja prantsuse muusika vastandamisel on saksa kultuuriideoloogias sügavad juured. Rahvuslike eripärade sõnastamine oli romantilise sajandi hakul sündinud püüdlus ning sakslaste jaoks seostus muusikalise omakultuuri formuleerimine 19. sajandil vastandumisega eelkõige prantsuse muusikale. Alguse sai see Napoleoni sõdade aegsest prantsusevastasest patriotismi lainest, mis innustas unistama saksakeelsete alade poliitilisest ühinemisest. Saksa ühiskultuurist hakati mõtlema esmalt keele ja kirjanduse pinnal. Rahvusliku liikumise laiapõhjaliseks edendajaks said aga arvukad muusika- ja kooriühingud ning nende korraldatud muusikapeod, kus hiiglaslike koosseisudega esitati orkestriteoseid ja vaimulikke vokaalsuurvorme, ning eelkõige ilmalikule meeskoorirepertuaarile keskendunud laulupeod. Samu ideid toetas ka koguduselaulu uuendusliikumine: 1819 esitas rahvuslasest luuletaja ja ajaloolane Ernst Moritz Arndt idee kõiki sakslasi muu hulgas konfessionaalselt ühendava historistliku lauluraamatu loomisest ning järgnevatel aastakümnetel sai kirikulaulu ühtlustamisest üks saksa rahvusühtsuse sümboleid (Siitan 2003: 128–132). Patriootlikult ideologiseeriti 19. sajandi algul ka saksa kunstmuusika ajalooline traditsioon: peamiseks kultuuriheeroseks, kelle toel konstrueeriti läbi terve 19. sajandi arusaama „saksa vaimust“, oli Johann Sebastian Bach. Teerajajaks oli siin 1802 ilmunud Johann Nikolaus Forkeli patriootlik Bachi-biograafia, mille eessõna nimetab Bachi teoseid hindamatuks rahvuslikuks pärandiks, „millele pole ühelgi teisel rahval midagi võrdväärset vastu panna“, ning mille lõpulõik nõretab rahvuslikust paatosest (Forkel 1985 [1802]: 8, 127). Bachi esitleti läbi terve sajandi saksa muusikavaimu arhetüübina, temast vooliti kultuuriidentiteedi sümbolkuju, rahvuslik isafiguur, kelle loomingu vastandamisest prant-

suse ja itaalia „pealispindselt tundelisele“ muusikale sai sajandi muusikakirjandust läbiv kliše. (Pappel, Siitan 2014: 76–77, 82–83)

19. sajandi Saksamaa muusikaelu ja seda korraldavate kodanikuühenduste pretsedenditu poliitilise ideologiseerituse oli käivitanud kollektiivne šokk – Napoleoni sõdade ajalooline trauma. Sellest samast võrsub saksa romantiline muusikaesthetika, mille iseloomulikeks manifestideks on mitmed Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni (1776–1822) kirjutised, nagu Beethoveni 5. sümfoonia arvustus Leipzigi ajakirjas Allgemeine musikalische Zeitung (1810) või esse „Beethoveni instrumentaalmuusika“ (kogumiku „Fantasiestücke in Callots Manier“ tsükli „Kreisleriana“, 1814). Selle esthetika keskmes on individuaalse geeniuse kultus ja autonoomne heliteos. Autonoomiaesthetika annab pretsedenditu positsiooni instrumentaalmuusikale, eriti sümfooniale, mida Hoffmann võrdleb kaalult klassikalise oodiga kirjanduses ning mille poeetiline keel „ei pärine sellest maailmast“ (Dahlhaus 1981: 79–82).

Helilooja individuaalsuse ülistamine ühendab Hoffmanni Beethoveni-käsitlust sellega, kuidas nii Forkel kui ka Adorno kirjutavad Bachist. Forkeli jaoks on Bach „suurim muusikaline poet ja suurim muusikaline deklamaator, kes iial on olnud ja kes võib-olla iial saab olema“ (Forkel 1985 [1802]: 127). Adorno põhjalikem arutus Bachist leidub artiklis „Oma austajate eest kaitstud Bach“ („Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, 1955). Ta kritiseerib Bachi muusika pärast Teist maailmasõda kujunenud objektiviseerivat esituslaadi, mis salgab maha helilooja individuaalsuse: Adorno ei pea võimalikuks käsitleda Bachi tema ajastu stiilikaanoni raames, mille tüüpilise esindajana ta näeb Telemanni.²¹ Ka „Uue muusika filosoofias“ käsitleb Adorno Bachi saksa muusika kõrgajastu alguspunktina ning konstrueerib ajaloolise järgnevuse Bach–Beethoven–Brahms–Wagner, ent selle kujuteldav lõppstaadium – kontrapunkti taassünd Schönbergi ja Weberni loomingus – jääb teostumata (UMF: 58).

²¹ „Bachi muusikat eraldab tema aja üldisest tasemest astronoomiline vahemaa. Tähenduslikuks saab ta jälle alles siis, kui ta rebitakse välja vastumeelsuse ja vaimupimeduse vallast, isiksusetute võidukäigust subjektivismi üle. Nad ütlevad Bach, mõeldes Telemann ning nõustuvad salamisi muusikalise teadvuse allakäiguga, mis meid kultuuri tööstuse surve all nangunii ähvardab.“ (Adorno 1998b [1955]: 150)

Forkelist ja Hoffmannist, aga samuti Mendelssohnist, kellele Bachi-renessanss võlgneb erilise tänu, algab saksa muusika ülimuslikkuse idee konstrueerimine. Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) on oma ambivalentse rahvuslik-religioosse taustaga kõnekaks paralleeliks nii Schönbergi kui ka Adorno positsioonile saksa kultuuriloos. Tema vanaisa, väljapaistev valgustusfilosoof Moses Mendelssohn, samuti ta isa, pankur Abraham Mendelssohn, kuulusid omalaadse saksa-juudi aristokraatiasse. Abraham Mendelssohn kasvatas oma lapsi kristlastena, võttis ise 1822. aastal koos abikaasaga omaks protestantliku ristiusu ning koos sellega teise perenime: Bartholdy. Tema pojast Felixist sai varakult saksa muusikakultuuri kirglik eestvõitleja. Koos väljapaistva muusikateoreetiku Adolf Bernhard Marxiga (1795–1866), kes oli samuti protestantismi pöördunud juut, valmistas ta 1829. aastal ette Bachi Matteuse passiooni ajaloolise ettekande. Mendelssohni teened luterliku muusikakultuuri ees on tohutud, kõrvuti Bachi suurteostega alustas ta aga samuti Londonisse emigreerunud Händeli oratooriumide „kodustamisega“ Saksamaal. Mendelssohni arvukas vaimulik vokaallooming, millega ta alustas juba varateismelisena, väljendab selgelt tema kultuurilisi hoiakuid: Bachi vaimus on ta loonud hulga koraalikantaate ja kasutanud paljudes teostes luterlikke tuumiklaule. Tema oratooriumit „Paulus“ (1836), mille esimese libretoversiooni kirjutas A. B. Marx ning mis algab esimärter Stefanose hukkamisega juutide poolt, võib tõlgendada lausa judivastasena.²² Loomingu ja tegevuse põhjal võiks Mendelssohni pidada saksa rahvuslaseks, tema põlvkonna puhul avaldus see aga ennekõike patriotlikkusena.

Radikaalselt muutis rahvusluse sisu Saksamaal järgmine ajalooline trauma – „rahvaste kevadena“ kirjeldatud revolutsioonide laine aastatel 1848–1849. Rahvuslus ei piirdunud siitpeale patriotismiga: eitades kultuurilist assimilatsiooni muutus arusaam rahvusest

rassiliselt eristavaks ja hakkas põhinema – kasutades omaaegset määratlust – „orgaanilisele“ etnilisele alusele. Saksamaal hakati sajandi keskel avalikult pöörduma juutide kõrge ühiskondliku ja kultuurilise positsiooni vastu. Leipzigi ajakirjas *Neue Zeitschrift für Musik* peeti 1850. aastal kriitilist diskussiooni „juudiliku“ ja „kosmopoliitse“ kunstimaitsse üle, mis oli eelkõige pöördunud sajandi esimese poole kahe edukama helilooja, Giacomo Meyerbeeri ja Felix Mendelssohn Bartholdy vastu. Väitlus tipnes Richard Wagneri (1813–1883) varjamatult antisemiitliku artikliga „Juutlus muusikas“ („Das Judenthum in der Musik“), mille ta avaldas 1869 uuesti eraldi brošüürina pea kahekordseks laiendatult. Järgides valgustusajastu ideid keele ja muusika loomuomasest kokkukuuluvusest, väidab Wagner seal, et kuna juudid ei valda Euroopa keeli mitte sünnipäraselt, vaid õpituna, on „kogu meie euroopalik tsivilisatsioon ja kunst“ neile võõrkeeleks ning eriti muusikas jäävad nad seetõttu paratamatult ainult järeleaimajaiks. (Wagner 1869: 14–17)

Saksa muusika ülimuslikkus, mida Wagner kuulutas ja mille kehastuseks ta sajandi teisel poolel ise tõsis, võimendus Saksamaal muusikakultuuri narratiivi teljena pärast Esimese maailmasõja traumasid veelgi. Adorno, kes 19. sajandi ulatuses kirjutas valdavalt vaid saksa heliloojatest ja kes pole suurt midagi kirjutanud muusikast enne Bachi, käsitles „tonaalsuse autokraatiast vabastatud“ kaksteisttooni tehnikat, milleni jõudsid 1920. aasta paiku teineteisest sõltumata kaks Austria heliloojat, Josef Matthias Hauer (1883–1959) ja Arnold Schönberg (1874–1951), Bachist alanud helikeele emantsipeerumise loogilise jätkuna. Schönberg tõmbas 1950. aastal Bachi helikeele ja kaksteisttooni tehnika vahele otseseose: „Ma olen öelnud, et „Bach on esimene kaksteisttooni helilooja“,“ põhjendades väidet mitmete äärmuslikult kromaatiliste löikudega Bachi „Hästitempereeritud klaviiri“ I vihikust, eriti kogumiku viimase, h-moll fuuga teemaga, mis

²² Oratooriumi kulminatsioonis, kooris nr. 36 „Aber unser Gott ist im Himmel“ („Aga meie Jumal on taevas“) kõlab *cantus firmus*'ena Lutheri laul „Wir glauben all an einen Gott“ („Meie usume ühteainsasse Jumalasse“, 1524), kristliku usutunnistuse parafras ja Augsburgi usutunnistuse sümbollaul. „Paulus“ kanti esmakordselt ette Düsseldorfis valdavalt katoliiklastest publiku ees. Mendelssohni looming on hea näide luteri koraali tähendusest omaaegses kultuurikontekstis: see ei tähistanud mitte konfessionaalset, vaid rahvuslikku identiteeti ja pidi ühendama kõiki sakslasi.

sisaldab helirea kõiki kahtteist heli, ning imetleb järgnevas Bachi hilisloomingu kontrapunktilist kombinatoorikat. (Schönberg 1984 [1950])

Samuti järgib klišeelikku narratiivi saksa muusika 200-aastasest, Bachiga alanud ja Wagneriga tipnenud hiilgeajast Schönbergi 1931. aastal kirjutatud kaheosaline essee „Rahvuslik muusika“ („Nationale Musik“).²³ Mitte-saksa rahvusluse vastuseisu saksa muusikakultuuri suundumustele taandas Schönberg nii vastandumiseks Wagnerile²⁴ kui ka omaenda muusikale, mida ta samuti pidas saksa muusikakultuuri ülimuslikkuse elavaks näiteks.²⁵ Rahvuslik vastandumine paljudes Schönbergi tekstides on sügavalt ajastuomane, samas tema isiku puhul eriliselt intrigeeriv, kuivõrd ta heitles aastatel 1921–1933 oma mõneti suurustatud kultuurilise ja tõrjutud rahvusliku identiteedi vahel. Selle heitluse tegi kindlasti keerulisemaks Saksamaa jaoks majanduslikult ränk ja traumaatiline sõjajärgne aeg; selle jäljed on ilmsed Schönbergi mõtteavalduses, mida tsiteerib muusikaliteraat Max Chop kultuuri- ja poliitikaajakirjas *Der getreue Eckart* 1921. aasta juunis:

Kui ma mõtlen muusikast, siis tahes tahtmata ei tule mulle ialgi ette muud kui saksa muusika. Kes on selle vaenlane, peab tihti veel kandma tema näljutamise süüd, enne kui see arusaam temani jõuab. Saksa muusika kosub ka nälja ajal: kõhu kõrvalt näpistades loob ja asustab tema sõnatu vägi vaimupaleesid igavikus. Ja alati ulatub ta taevani, kui üleolevad maailmakodanikud

vaid artistlikkusega uhkeldavad.²⁶ (Chop 1921: 512–513)

Üks kuulsamaid Schönbergi-tsitaaate, millega helilooja oma kompositsioonitehnika saksa kultuuriloos positsioneeris, pärineb 1921. aasta suvest. Schönbergi lähedane õpilane Josef Rufer (1893–1985) kirjutas pärast oma õpetaja surma raamatus „Das Werk Arnold Schönbergs“, et Schönberg olevat talle Traunkirchenis pärast kaksteisttooni tehnikani jõudmist öelnud: „ma tegin avastuse, mis kindlustab järgmiseks sajaks aastaks saksa muusika ülimuslikkuse.“²⁷ Rohkelt tsiteeritud ütluse tõesuses on kaheldud või ka loetud seda iroonilisena, kuivõrd mõned nädalad varem oli Schönberg üle elanud konflikti Salzburgi lähedal Mattsees, kust tema ja ta pere sunniti juutidena lahkuma, kuna neil polnud kaasas oma ristimistunnistusi. Tsitaadile lisab usutavust ning samuti toetab selle iroonilist tõlgendust lõik Schönbergi kirjast Alma Mahlerile 23. juulil 1921:

[...] ma olen jälle tööle hakanud. Midagi päris Uut! Saksa aarialased, kes mind Mattsees kimbutasid, saavad olema sellele Uuele (just sellele) tänu võlgu, et isegi neist välismaal veel 100 aastat lugu peetakse, sest nad kuuluvad kokku riigiga, mis äsja kindlustas oma hegemoonia muusika vallas.²⁸ (Mahler, Schönberg 2012: [181])

Schönbergi identiteediheitlus pole siiski üllatav sõjajärgse Saksamaa juudivaenulikkuse tõusu taustal, mis jõudis ka muusikaesteetika

²³ „Wagneri muusika polnud mitte lihtsalt oma aja parim ja olulisim – see mitte ainult ei ületanud Berliozit, Auberit, Meyerbeeri, Bizet’i, Rossini, Bellini ja teisi – vaid see oli ka 1870ndate saksa muusika, mis kõigi oma saavutustega vallutas oma sõprade ja vaenlaste maailma mitte äratamata nende kadedust ja vastuseisu.“ (Schönberg 1984 [1931]: 172)

²⁴ „Debussy üleskutse ladina ja slaavi rahvastele võidelda Wagneri vastu oli viljakas, kuid vabastada iseennast Wagnerist, see käis tal üle jõu.“ (Schönberg 1984 [1931]: 172)

²⁵ „[...] kuigi võitlus saksa muusika vastu [Esimese maailma]sõja ajal oli võitlus eelkõige minu enda muusika vastu, ja kuigi [...] tänapäeval pole mu muusikal pärlusliini välismaal [...], on tähelepanuväärne, et keegi pole mõistnud, et minu saksa pinnal võrsunud ja välismõjudeta muusika on elav näide kunstist, mis vastandub efektiivseimalt ladina ja slaavi hegemoonialootustele ning pärineb läbi ja lõhki saksa muusika traditsioonist.“ (Schönberg 1984 [1931]: 173)

²⁶ „Wenn ich an Musik denke, stellt sich mir – willkürlich und unwillkürlich – niemals eine andere vor, als die deutsche. Wer ihr Feind ist, wird oft noch einer Aushungerung schuldig werden müssen, ehe ihm solche Einsicht natürlich wird. Die deutsche Musik gedeiht bei Hunger: vom Munde abgespart, wird ihre wortlose Macht in Ewigkeit Prunkräume des Geistes schaffen und füllen. Und immer wird sie in den Himmel greifen, wo weltläufige Überlegenheit sich mit Artistik brüsten.“

²⁷ „Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für den nächsten hundert Jahre gesichert ist.“ (Rufer 1959: 26)

²⁸ „[...] habe ich wieder zu arbeiten begonnen. Was ganz Neues! Die Deutscharier, die mich in Mattsee verfolgt haben, werden es diesem Neuen (speziell diesem) zu verdanken haben, dass man sogar sie noch 100 Jahr lang im Ausland achtet, weil sie dem Staat angehören, der sich neuerdings die Hegemonie auf dem Gebiet der Musik gesichert hat!“

üle peetud diskussioonidesse. Muidugi ei defineerinud Schönbergi ja Uus-Viini koolkonna suundumused saksa muusikamaastiku peavoolu (kui kellelgi peaks Adorno tekste lugedes selline mulje jääma). 1920. aasta paiku toimus saksakeelses (aja)kirjanduses mõiste „uus muusika“ ümber äge ning poliitiliselt laetud poleemika. Muusikalisel „futurismis“ nähti radikaalset rünnet helikunsti aluste vastu ning kirjutati uue intellektuaalse muusikasuuna viljatusest ja patoloogilisusest. Tõsist ohtu saksa muusikakultuurile nähti „rahvusvahelises juutluses“, mille agressiivseks väljenduseks peeti esimest Gustav Mahleri festivali Amsterdamis 1920. aastal, mille aukülaliste hulgas oli ka Schönberg (John 1994: 68).

Isikuliselt oligi poleemika suunatud eelkõige Schönbergi vastu, kuid laiemalt seostati muusikalist ekspressionismi (radikaalsete) vasakliikumistega ning sildistati poliitiliselt koguni „muusikalise bolševismina“ (John 1994: 46–48). Muusikalise „futurismi“ põhitekstina rünnati eelkõige Ferruccio Busoni (1866–1924) kirjutist „Helikunsti uue esteetika visand“ („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“, 1907/1916), mis kõrvuti ideedega uutest helisüsteemidest (sh. mikrotonaalsusest) ja uutest instrumentidest kaitseb kirglikult helikunsti vaimset vabadust konservatiivsete „seadusandjate“ (*Gesetzgeber*) eest, kes püüavad helikunsti väljakujunenud raamidesse suruda. Ent autonoomse helikunsti algallikaks (*Ur-Musik*) peab ka Busoni Bachi ja Beethovenit (Busoni 1916: 11–13) ning imetleb „Üheksanda sümfoonia apostli“ saksa muusikakultuurile tunnuslikku sügavust (*Tiefe*) (Busoni 1916: 29–30).

Busoni suhteliselt rahumeelne ja tasakaalukas tekst, eriti selle teine, laiendatud väljaanne ärritas saksa muusikaelu konservatiivset tiiba, mille eesotsa asus ennast antimodernistina määratlenud helilooja ja dirigent Hans Pfitzner (1869–1949), keda arvati Wagneri järelpõlvkonna andekamate heliloojate hulka ning kes 1920 asus juhtima Preisi Kunstide Akadeemia kompositsiooni meistrisklassi. Aastal 1917 – kõrvuti tema peateosega, ooperiga „Palestrina“ – ilmus Pfitzneri löikav kriitika Busoni teksti vastu brošüüris „Futurismioht“ („Futuristengefahr“). Busonit ja teisi „futuriste“ süüdistab ta seal kõige kunsti vallas varem saavutatu põlastamises, reeglite hülgamises ja intellekti

seadmises ülemaks tunnetest. Põhjalikum vastandus modernismi tendentsidele ilmus Pfitznerilt aastal 1920 raamatus „Muusikalise impotentsuse uus esteetika“ (Pfitzner 1920). Paradoksaalselt pühendab Pfitzner suurema osa raamatust Paul Bekkeri 1911. aastal ilmunud Beethoveni-monograafiale. Bekker oli sel ajal üks prominentsem saksa muusikakriitik ja uue muusika eestkõneleja ning tema Beethoveni-käsitluse kriitika varjus mõistab Pfitzner hukka ka uue muusika esteetika. Pfitzner peab Beethovenit „vaatamata Bachi hiigelkujule kogu muusika kõrgpunktiks“ (Pfitzner 1920: 113) ning püüab oma mahukas käsitluses näidata, kuidas Bekkeri Beethoveni-monograafia „rajab teed esteetikale, mis on hävitav kõigele varasemale heale ning valmistab kohta kõigele tulevale halvale“ (Pfitzner 1920: 116). Teemasse siinkohal pikemalt süvenemata puudutab Bekkeri-Pfitzneri vaidlus kompositsiooni-esteetika üht põhiküsimust – mis on helilooja peamine lähteidee (*Einfall*)? Pfitzneri jaoks on see heliteose algmaterjal – muusikaline motiiv/teema, millest tuletatakse meloodia, harmoonia ja lõpuks vormitervik; Bekker seevastu kirjutab tervikut kujundavast „poetilisest ideest“, mis määrab kõik madalama tasandi detailid. Ning Beethoveni instrumentaalmuusikas peab Bekker vastupidiselt Hoffmannist ja Hanslickist lähtuval traditsioonile oluliseks ka peidetud programmilisust ning helimaali (Bekker 1911: 64–67).

Mitmete kaalukate vastulausete hulgas Pfitzneri raamatule on eriti tähelepanuväärne Alban Bergi artikkel „Hans Pfitzneri „Uue esteetika“ muusikaline impotentsus“ (Berg 1920). Vastandudes Pfitzneri rünnakuile modernistliku muusika vastu võtab Berg ootamatu põhjalikkusega analüüsida Robert Schumanni klaveripala „Unistus“ („Träumerei“) tsüklist „Lastestseenid“ („Kinderszenen“, 1839). Pfitzner esitles seda oma raamatus näitena lihtsast unelevast klaveripalast, mille peamine väärtus seisneb „meloodia kvaliteedis“. Berg seevastu näitab särava analüüsiga, kui kompleksse kompositsiooniga on tegemist, ning lisab ainult põgusalt kaks näidet Mahlerilt ja Schönbergilt, näitamaks, kuidas need järgivad kompositsiooni-estetiilisel sedasama saksa traditsiooni (Berg 1920: 407).

Diskussioon ei käinud muidugi Schumanni ümber. Paul Bekker oli muusikakriitik, kes vormis ja sisustas 1919. aastal mõiste „uus muusika“ (*Neue Musik*), mis stiilikategoriana jäi edaspidi hämmastavalt kauaks käibele – veel ka siis, kui kõnealune muusika ammu enam uus polnud. Pfitzneri rünnakud selle suuna vastu ei olnud pelgalt muusikaesteetilised, vaid varjamatult rahvus- ja rassipoliitilised. Just seepärast on Bergi vastulause eriti leidlik, et ta jääb puhtalt muusikaesthetika argumentide juurde – ka Adorno pidas tema artiklit poleemilise muusikapubliitsistika hiilgavaks näiteks (John 1994: 111). Järsk politiseeritus aga jäi pärast Esimest maailmasõda kujundama saksa muusikakriitikat ja -filosoofiat: järgnevat aastakümneil on see rahvusideoloogiline, pärast Teist maailmasõda sotsiaalideoloogiline.

Rahvuslusega kaasnevat ksenofoobiat ilmetasid 1920. aastatel tekstidesse ilmunud hoiatused „rahvusvahelise juutluse“ ja „amerikanismi“ ohtude eest. Pfitzneri „Muusikalise impotentsuse uue esteetika“ 3. väljaande eessõnas (1926) on saksa muusikatradsiooni ohustavateks „mitte-saksa“ (*undeutsch*) suundadeks „rahvusvaheline-atonaalne vool“ (*international-atonale Strömung*), mida ta peab bolševismi kunstiliseks vasteks ja mida laiem publik ei aktsepteeri, ning ühiskonna poolt positiivselt vastu võetud jazz-i-fokstroiti tulv (*Jazz-Foxrot-Flut*), amerikanismi muusikaline vorm, mis ohustab tervet Euroopat. (John 1994: 176) Need tendentsid olid ettevalmistuseks kogu Saksamaa kultuurielu äärmuslikule politiseerimisele natsionaalsotsialistliku režiimi poolt: 1933. aastal asutati rahvahariduse ja propaganda ministri Joseph Goebbelsi poolt totalitaarsele ühiskonnale tunnuslik kõiki riigiideoloogiale ebasobivaid kultuuriilminguid tasalülitav organisatsioon Reichskulturkammer, mille allasutusteks olid kirjanduse, muusika, teatri, kujutava kunsti, kino, ajakirjanduse ja raadio järelevalveorganisatsioonid.

Kõigi muusika valdkondade poliitilist sobivust pidi tagama Reichsmusikkammer, mille presidendiks määrati väljapaistvaim elusolev saksa helilooja Richard Strauss ja tema asetäitjaks dirigent Wilhelm Furtwängler. Asutuse poliitiliseks

ülesandeks oli ühelt poolt saksa muusika ülimuslikkuse propageerimine ja selle suurmeisterite – eriti Beethoveni ja Wagneri – loomingu ideoloogiline ümbermõtestamine ning teisalt võitlus erinevate režiimile ebasobivate muusika-suundadega, mis koondati „mandunud muusika“ (*entartete Musik*) sildi alla. Selliseks oli eelkõige „kultuuribolševistide“ modernistlik helikunst (Alban Berg, Hanns Eisler, Ernst Křenek jt.), selle ründamine segunes aga antisemitismiga, mis tühistas nii ajaloolise kui ka kaasaegse juudi soost heliloojate loomingu (Mendelssohn, Mahler, Schönberg). Vihaselt võideldi „kunstivõõraste“, eriti ameerikalike muusikavooludega. Juba 1929. aastal nõudis natsilik naisliikumine Deutscher Frauenkampfbund „saksofonide ja neegritantsude“ keelustamist ning erilise ägedusega hoiatas ameerikaliku „alakehakultuuri“ (*Unterleibskultur*) ohtude eest 1938 Düsseldorfis Riigi muusikapäevade (Reichsmusiktage) raames korraldatud näitus „Mandunud muusika“ („Entartete Musik“), mille reklaamplakatil oli rassistlik karikatuur mustanahalisest Taaveti tähte kandvast (*sic!*) saksofoniga muusikust, ilmse vihjega Ernst Křeneki omal ajal ülimenekale modernistlikule ooperile „Jonny hakkab mängima“ („Jonny spielt auf“, 1927). (John 1994: 367–370)

„Uue muusika filosoofias“ annab Adorno sellele kultuuritraumale halastamatu hinnangu: „Tervel Saksamaal jättis Reichsmusikkammer enesest järele vaid hunniku varemeid. Teise maailmasõja järgne peavoolu stiil on purustuste kohale tekkinud eklektilisus.“ (UMF: 15) Raske öelda, kuidas täpselt Adorno siin peavoolu piiritleb, kuid pärast sõda algas eelnenud survestamise vastureaktsioonina nii kaheks jagatud Saksamaa läänepoolses osas kui ka fašistlikku režiimi kogenud Itaalias avangardismi kõrgaeg muusikas. Mõne aasta jooksul näeme mitut uut muusikat toetavat struktuurset korraldust: 1946. aastal asutati valdavalt maatasa pommitatud Darmstadtis rahvusvahelised uue muusika suvekursused, mis kujunesid üheks avangardmuusika rahvusvaheliselt olulisemaks foorumiks,²⁹ 1949. aasta mais korraldati Milanos esimene rahvusvaheline dodekafoonilise muusika kongress, 1950ndate algul asutati riiklike

²⁹ Theodor Adorno oli alates 1950. aastast teiste rahvusvaheliste kuulsuste hulgas üks Darmstadti suvekursuste hinnatum lektor.

radiojaamade toel elektronmuusika stuudiod Kölnis ja Milanos jm. Alex Rossi sõnadega: 1950. aastate muusika „plahvatas revolutsioonide ja kontrrevolutsioonide, teooriate, dispuutide, liitude ja lõhenemiste põrguks” (Ross, A. 2007: 268).

Külma sõja tingimusi tõusis sellele avangardi lainele nüüd äärmuslikult politiseeritud vastasjõud Ida-Euroopast: muusikaesthetika, mida natsiideoloogia oli tembeldanud bolševistlikuks, mõisteti nüüd „tööraha paradisiis” vähemalt sama karmilt hukka. Juba 1930. aastatel alanud kriitikalaine kulmineerus 1948. aasta veebruaris NSV Liidu kommunistliku partei keskkomitee vastuvõetud otsusega „V[ano] Muradeli ooperist „Suur sõprus””, millest algas nõukogude muusikaelus „formalistide” riiklik tagakiusamine ja muusika poliitiline suunamine „rahvalikkuse ja realismi teele”. Ülejäänud Ida-Euroopa jaoks oli veelgi suurema mõjuga sama aasta maikuus Prahast toimunud teine rahvusvaheline heliloojate ja muusikakriitikute kongress, mille manifest nõudis heliloojailt „muusikastiili, mis ühendab suurima kunstimeisterlikkuse, originaalsuse ja kvaliteedi maksimaalse rahvalikkusega (*Volkstümlichkeit*).” (Taruskin 2001: 703) Manifesti koostajaks ja kongressi keskseks figuuriks oli helilooja Hanns Eisler (1898–1962), Schönbergi õpilane, kes oli sõdadevahelisel ajal olnud saksa töölistmuusika liikumise initsiaator, tegi koostööd nii Adorno kui ka Bertolt Brechtiga, kannatas natsiterrori all ning sai muu hulgas tuntuks Saksa Demokraatliku Vabariigi hümniautorina.

Seoses Teise maailmasõja katastroofiga püüti 20. sajandil kujundada lihtsustatud kontseptsiooni kahest Saksamaast – kõrgeid kultuuriväärtusi genereerinud „heast” ja natsismi sünnitanud „halvast”. Thomas Mann – esmalt seesmist ja hiljem välist pilku esindav ideaalne vaatleja – kummutas selle kujutluse oma kõnes Ameerika Ühendriikide Kongressi ees 1945. aasta maikuus, samuti romaanis „Doktor Faustus” (1947), näidates neid ühe mündi eri külgedena

(Vaget 2002). Samal moel võiks käsitleda viimase sõja järgset kujutlust Lääne- ja Ida-Saksamaa vastandlikest identiteetidest, või samuti 19. sajandil kujunenud kaht erinevat rahvuse kontseptsiooni – avatud patriootlikku ja kitsalt natsionalistlikku.

Lõpetuseks

Adornost on räägitud kui aegade suurimast kultuuripessimistist ja tema muusikakäsitlust iseloomustab see hoiak sügavalt. Loetagu kasvõi ainult „Uue muusika filosoofia” Schönbergi-osa lõppu: põhjendades järjekindlalt Schönbergi ja Uus-Viini koolkonna kompositsioonilaadi progressiivsust ning ajaloolist ja ühiskondlikku tingitust, näeb ta uut muusikat sellesama ühiskondliku situatsiooni lootusetu ohvrina.³⁰ Samavõrra on tema vaated aga paradoksaalsed. Koos oma põlvkonna vasakintellektuaalidega kritiseerib Adorno valgustusajast lähtuvat elu- ja kultuurikorraldust, nähes selles 20. sajandi ajalooliste traumade, sealhulgas ka teda ennast isiklikult puudutanud saksa natsismi põhjuseid, ent tema paindumatu kontseptsioon kunstiliste vahendite progressist võrsub samast juurest. Põlates postmarksistliku filosoofina sügavaimalt totalitaarset riigikorraldust, mis kuni 1945. aastani avaldus jõulisimalt Natsi-Saksamaal, kuid säilitas oma näo külma sõja aegses Ida-Euroopas, rakendab Adorno samas kõiki vahendeid kindlustamaks oma autoritaarset stiilipoliitikat, alandades igasugust muusikat, mida ta pidas regressiivseks (Ross, A. 2007: 269).

Adorno muusikafilosoofia võrsus 18.–19. sajandi vahetusel kujunenud saksa kultuuriideoloogiast, milles muusikal üldse ja eriti ideel saksa muusika ülimumuslikkusest on kaalukas roll rahvusliku identiteedi konstrueerimisel. Richard Taruskin nimetab teda Moses Mendelssohnist ja Immanuel Kantist alguse saanud ning E. T. A. Hoffmanni ja Arthur Schopenhaueri kinnistatud diskursuse viimaseks tõeliseks apostliks (Taruskin 2009: 338). 20. sajandi algul toimunud

³⁰ „Ta [uus muusika] on enese kanda võtnud maailma kogu pimeduse ja süü. Kogu oma õnne näeb ta õnnetuse tuvastamises; kogu tema ilu seisneb näivald kauni eitamises. Keegi ei taha uue muusikaga tegemist teha, üksikisikud sama vähe kui kollektiivid. Ta hävib kuuldamatult, ilma kajata. Kui kuulatud muusika ümber muutub aeg säravaks kristalliks, siis kuulamata jäänud muusika langeb tühja aega nagu märgist möödalendav kuul. Uus muusika on spontaanselt suuna võtnud kõige viimasele kogemusele, mis mehaanilisele muusikale iga tund osaks saab – absoluutsele unustuse vajumisele. Tegemist on tõelise pudelipostiga.” (UMF: 131)

teravas dispuudis saksa muusikatradsiooni kaitsjate ja modernistide vahel (näiteks Pfitzner *versus* Busoni ja Bekker) sügavamat konflikti ei olnudki, sest esindades küll ühe idee erinevaid ajaloolisi faase, lähtusid pooled tegelikult samast

ideoloogilisest alusest. Selle teljeks on 1800. aasta ümbruses kujunenud ideed absoluutsest muusikast ja kunstiteose autonoomiast, mis leidsid Saksamaal rahvuspoliitilise rakenduse ning radikaliseerusid Adorno tekstides.

Kirjandus

- Adorno**, Theodor W. 1938. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. – *Zeitschrift für Sozialforschung* 7, S. 321–356.
- Adorno**, Theodor W. 1998a [1951]. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Gesammelte Schriften, Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. [Eesti keelde tõlgitud osaliselt: *Vikerkaar* 2019/10–11, lk. 96–103, tlk. Märt Väljataga.]
- Adorno**, Theodor W. 1998b [1955]. Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. – *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 138–151.
- Adorno**, Theodor W. 2020 [1949]. *Uue muusika filosoofia*. Tlk. ja järelsõna Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. (UMF)
- Bannister**, Peter 2013. The Offence of Beauty in Modern Western Art Music. – *Religions* 4, pp. 687–700, <https://doi.org/10.3390/rel4040687>.
- Bekker**, Paul 1911. *Beethoven*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.
- Berg**, Alban 1920. Die musikalische Impotenz der „neuen Ästhetik“ Hans Pfitzners. – *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12, S. 399–408.
- Busoni**, Ferruccio 1916. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig: Insel-Verlag.
- Celestini**, Federico 2018. Musikpolitische Konstellationen in Thomas Manns *Doktor Faustus*. – *Archiv für Musikwissenschaft* 75/3, S. 193–215.
- Chop**, Max 1921. Die Bedeutung der Musik für die Deutsche Kultur. – *Der getreue Eckart: Halbmonatsschrift für das ganze Deutsche Volk* 2/11, S. 509–514.
- Dahlhaus**, Carl 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus**, Carl 1981. E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. – *Archiv für Musikwissenschaft* 38/2, S. 79–92, <https://doi.org/10.2307/930602>.
- Forkel**, Johann Nikolaus 1985 [1802]. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Hrsg. v. Walther Vetter, Berlin: Henschelverlag.
- Goehr**, Lydia 2003. Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien* – in Thirteen Steps. – *Journal of the American Musicological Society* 56/3 (Fall 2003), pp. 595–636, <https://doi.org/10.1525/jams.2003.56.3.595>.
- Horkheimer**, Max, Theodor W. Adorno 2022 [1947]. *Valgustus dialektika: filosoofilisi fragmente*. Tlk. Katre Ligi, Toomas Rosin, Tartu: Ilmamaa. (VD)
- John**, Eckhard 1994. *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart: Metzler.
- Kant**, Immanuel 1990 [1784]. Kostmine küsimusele: mis on valgustus? – *Akadeemia* 4, lk. 801–810.
- Mahler**, Alma, Arnold Schönberg 2012. „*Ich möchte so lang leben, als ich Ihnen dankbar sein kann*“. *der Briefwechsel*. Hg. von Haide Tenner, St. Pölten: Residenz.
- Müller-Jentsch**, Walther 2017. Theodor W. Adorno (1903–1969): Kunstsoziologie zwischen Negativität und Versöhnung. – *Klassiker der Soziologie der Künste: Prominente und bedeutende Ansätze*. Hrsg. v. Christian Steuerwald, Wiesbaden: Springer VS, S. 351–380.
- Ortega y Gasset**, José 1972. The Dehumanization of Art. – *Velazquez, Goya and the dehumanization of art*. Transl. by Alexis Brown, London: Studio Vista, pp. 65–83.
- Pappel**, Kristel, Toomas Siitan 2014. „Uut ülestõusmist saksa vaimule ...“: Bachi Matteuse passiooni esmaesitustest Tallinnas ja Peterburis 19. sajandi ühiskondlike muutuste taustal. – *Res Musica* 6, lk. 76–99.
- Pfitzner**, Hans 1920. *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*. München: Süddeutsche Monatshefte.
- Ross**, Alex 2007. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador.
- Rufer**, Josef 1959. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter.
- Schönberg**, Arnold 1984 [1931]. *National Music. – Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Ed. by Leonard Stein, transl. by Leo Black, Berkeley: University of California Press, pp. 169–174.
- Schönberg**, Arnold 1984 [1950]. *Bach. – Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. by Leonard Stein, transl. by Leo Black. Berkeley: University of California Press, pp. 393–397.
- Siitan**, Toomas 2003. *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*. Sinzig: Studio.
- Taruskin**, Richard 2001. Nationalism. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., Vol. 17, ed. by Stanley Sadie, London: MacMillan, pp. 689–706.
- Taruskin**, Richard 2009. The Musical Mystique: Defending Classical Music against Its Devotees. – *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley: University of California Press, pp. 330–353.
- Vaget**, Hans Rudolf 2002. National and Universal: Thomas Mann and the Paradox of „German“ Music. – *Music and German National Identity*. Ed. by Celia Applegate and Pamela Potter, Chicago: University of Chicago Press, pp. 155–177.
- Wackenroder**, Wilhelm Heinrich, Ludwig Tieck 1797. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin: Unger.
- Wagner**, Richard 1869. *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: Weber.
- Weber**, Max 2010. *Poliitika kui elukutse ja kutsumus. Teadus kui elukutse ja kutsumus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Wilcock**, Evelyn 2000. Negative Identity: Mixed German Jewish Descent as a Factor in the Reception of Theodor Adorno. – *New German Critique* 81, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 169–187, <https://doi.org/10.2307/488552>.
- Williams**, Peter 2004. Peripheral Visions? – *The Musical Times* 145/1886 (Spring 2004), pp. 51–67, <https://doi.org/10.2307/4149094>.

What Ails Adorno?

—
Toomas Siitan

Between 2020 and 2022 two of the most important texts of twentieth-century social critique and modernist music aesthetics were published in Estonian: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno's *Dialectic of Enlightenment* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) and Theodor W. Adorno's *Philosophy of New Music* (*Philosophie der neuen Musik*, 1949), two texts which are related to each other in many respects. It is only since the turn of the millennium that the latter, which had established itself as one of the key texts of twentieth-century modernist musical aesthetics, has begun to be more openly criticised. This article examines the personal and intellectual background to Adorno's philosophy of music, with a particular focus on the role of national ideology and both personal and ethnocultural traumas in the development of musical aesthetics.

Adorno describes his varied experience of marginalisation and exclusion, culminating in his expulsion in 1933 by the Nazi regime and his subsequent exile in *Minima Moralia* (1951). His fate was closely linked to that of Arnold Schoenberg, whose predominantly positive approach to aesthetics is at the heart of *Philosophy of New Music*, as well as to Thomas Mann, for whose novel *Doctor Faustus* (1947) both Schoenberg and Adorno may have served as prototypes for the central characters.

Central to Adorno's musical aesthetics is the idea of progress, which is linked to social processes and rendered unilaterally absolute. Although Adorno's approach to society draws significantly on the legacy of Max Weber, there are striking differences in their understanding of progress in the arts. At the turn of the eighteenth and nineteenth centuries the Enlightenment's move away from a religious worldview created the soil for the so-called "religion of art" (Wackenroder, Tieck), which became the foundation of German romanticism and, most notably, of its aesthetics of music (E.T.A. Hoffmann). The *Philosophy of New Music* describes the disintegration of the cultural forms originating from the Enlightenment which had taken root in the nineteenth century, and views twentieth-century modernism as a logical continuation of these processes. The critique of mass culture is presented most forcefully in Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*, but the approach to music in Adorno's *Philosophy of New Music* is also ruthlessly elitist. This is also the reason for Adorno's cultural pessimism: he recognises that opposition to society and radical autonomy condemn avant-garde music to communicative isolation and sees no solution to this contradiction.

The article also deals with the national ideological context of the *Philosophy of New Music*. This aspect is not explicitly addressed in Adorno's text and is ambivalent in the case of both Adorno and Schoenberg, but Adorno continues the cultural ideology formed in the traumatic era for Germany of the Napoleonic wars, which considers German music to be superior to others. This ideology is first manifested in Johann Nikolaus Forkel's biography of Bach (1802). From that time on, Bach is regarded as the archetype of the German musical spirit and the starting point of the flowering of German music. Adorno also follows the canonical succession of composers established in the 19th century: Bach-Beethoven-Brahms-Wagner, without, however, being able convincingly conceive its logical continuation in Schoenberg's oeuvre.

During the first half of the nineteenth century German cultural ideology was dominated by a spirit of patriotism, and prominent musicians of Jewish origin such as Felix Mendelssohn Bartholdy and Adolf Bernhard Marx were among those who helped shape it. However, the subsequent historical traumas – the wave of revolutions in 1848 and the First World War – radically changed this ideology. The transformation of German patriotism into nationalism is most clearly manifest in Richard Wagner's anti-Semitic "Das Judentum in der Musik" (1850/1869), and the nationalistic spirit intensified after the First World War, which ended most painfully for Germany. The debate about the modernist style that arose in Germany around 1920, in which the conservative trend was represented by the composer Hans Pfitzner, also took on a national political tone: Pfitzner considered both the "international" atonal trend and the influence of American jazz as threats to the German musical tradition (John 1994: 176). These attitudes prepared the ground for the extreme politicisation of German cultural life under the

National Socialist regime. However, in the view of the opponents of Pfitzner's conservative tendency, as well as of Schoenberg himself (Rufé 1959: 26), it was the twelve-tone technique that continued the best traditions of German music and guaranteed its continued supremacy.

The publication of Adorno's *Philosophy of New Music* after the Second World War coincided with the beginning of the heyday of avant-garde music, especially in those countries that had experienced totalitarian regimes – West Germany and Italy. At the same time an aesthetics that in Nazi Germany had been associated with the left, and even with Bolshevism, was subject to repression in the countries of the Eastern Bloc.

Translated by Richard Carr