

Tartu Ülikool
Filosoofia ja semiootika instituut
Filosoofia ajaloo õppetool

AUTONOOMIAESTEETIKAST JA TEMA GENEALOOGIAST

Filosoofia eriala magistritöö

Aurora Ruus

Juhendajad:
Andrus Tool (Tartu Ülikool)
Toomas Siitan (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia)

Sõnade arv: 18 895
(159 285 tähemärki)

Tartu
2026

Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Teoreetiline lähtepunkt.....	9
1.1. Muusikateaduslik ja filosoofiline lähenemine.....	9
1.2. Muusikaline kogutegelikkus.....	10
2. Autonoomiaesthetika idee.....	14
2.1. Probleemsituatsioon.....	14
2.1.1. Muusika ja muusikateos ajas ning ajaloos.....	14
2.1.2. Metodoloogiline lähtepunkt.....	17
2.2. Autonoomiaesthetika esiletõus ja tähendusvaldkonnad.....	18
2.3. Autonoomiaesthetika ühenduses identiteedi ja diferentsiga.....	21
3. Autonoomiaesthetika mõju ja väljendus.....	27
4. Autonoomiaesthetika nüüdisaegses muusikalises kogutegelikkuses.....	31
4.1. Autonoomiaesthetika väljavaated.....	31
4.2. Näited Eesti muusikakultuurist.....	32
Kokkuvõte.....	38
Kirjandus.....	41
Artikkel.....	45
Summary.....	63
Annotatsioon.....	64

Sissejuhatus

Muusikakultuuri kontekstis on autonoomiaesthetika all siin ja edaspidi mõistetud paradigma, milles lääne (kunst)muusika mõistmisel ja tõlgendamisel on keskseks kategooriaks oma varasemast funktsionaalsusest ning muusikat reguleerinud institutsioonidest ja konventsioonidest emantsipeerunud muusikateos. Kõnealune autonoomne muusikateos ei evi seeläbi enam tähendust läbi millegi muusika-välise, vaid on sellisena tähenduslik iseenesest. Kuivõrd teose autonoomia eeldab identsust, saab autonoomiaesthetika paradigmas selle identsuse kandjaks teose noodistus ehk partituur. Sellise autonoomse teose puhul on seadus (kr *autos* (ise) + *nomos* (seadus)) seega noodistus, mis määratleb selle, kuidas tuleb musitseerida ehk teost interpreteerida. Kuna teose on noodistusena fikseerinud helilooja, on autonoomiaesthetika paradigmas olulisel kohal nn kunstnik-geeniusest helilooja, kes lõi teose suveräänsena kõigest muusika-välisest.

Siin kõne all olev autonoomiaesthetika¹ tähistabki seega selle esthetika enda autonoomsust, kus muusika on väärtuslik iseenesest, kuna erinevalt varasemast seisnebki selles teose identiteet. Autonoomse muusika markantseim väljendus on absoluutne ehk puhas muusika, millel pole sõnalist programmi ega otsest sisu või narratiivi, kuivõrd varasemalt näiteks sotsiaalseid ja religioosseid eesmärke² teeninud muusika emantsipeerus ka sõnadest. Muusika sisu kui materiaalse tasandi kõrval iseloomustab autonoomiaesthetikat veel sotsiaalne tasand, sest ühes muusikaga emantsipeerusid ka heliloojad, kes töötasid varasemalt peamiselt õukonna või kiriku alluvuses.

Kuna pikka aega oli muusika mõistetud käsitöötetehnikana (s.t läbi *techne* mõiste), tõusis nii materiaalsel kui sotsiaalsel tasandil autonoomiseerunud muusika ka igapäevaelust kõrgemale. Autonoomiaesthetika kui iseseisvunud kunstmuusika on seeläbi mõistetav kunstina kunsti pärast (pr *l'art pour l'art*), sest muusikateosest sai iseseisev esteetiline objekt, mis polnud

¹ Ehkki grammatiliselt võiks „autonoomiaesthetika” vaste eesti keeles olla ka „esthetika autonoomia” või „esthetiline autonoomia” (vrd ingl *autonomy aesthetics* või *aesthetic autonomy*, sks *Aesthetische Autonomie*), kasutan seda siin ja edaspidi ühtsuse huvides kujul „autonoomiaesthetika”, kuna eestikeelses erialakirjanduses (Siitan 2023) on sellest sellisel kujul varasemalt kirjutatud.

² Religioosete eesmärkide täitjana on funktsionaalse muusika näide kirikumuusika, sest see on jumalateenistuse koostisosa ning tal on selles täita teatav ülesanne. Teisalt saatis muusika erinevaid õukondlikke üritusi ning muusikat kirjutati funktsionaalsena millegi tähistamiseks või meeleolu loomiseks. Sellest tulenevalt oli muusikal kindel struktuur ning reeglid, millest lähtudes see õukondlikke sündmuseid (näiteks balle) saatis.

enam seotud mõne praktilise funktsiooniga ning mida sai seeläbi eraldiseisva ja emantsipeerununa kontempleerida. Ühes autonoomiaaestetikaga muutus seega iseenesestmõistetavaks muusika kuulamine muusika enese pärast ning laiemas kunstide demokratiseerumise tuules hoogustus ka kodanlik kontserdielu.

Ühes autonoomiaaestetika esiletõusuga 18. sajandi lõpusirgel muutus autonoomne muusikateos lääne kunstmuusikas domineerivaks ja regulatiivseks. Seejuures ei muutunud aga mitte ainult muusikateose staatus, vaid palju laiemalt muusika mõistmise ja hindamise viis. Autonoomiaaestetikast lähtuvad arusaamad ja väärtushinnangud mõjutavad seeläbi nii muusika komponeerimist ja esitamist kui ka muusikakriitikat, -teadust, -historiograafiat ja -haridust. Ehkki tänaseks päevaks on muusikakultuuri mitmekihilisus ja komplekssus pea igal tasandil suurenenud, mõistetakse ja mõtestatakse senimaani lääne kunstmuusikat, ent sageli ka sellest johtuvat levi- või popmuusikat autonoomse muusikateose ehk laiemalt autonoomiaaestetika raamistikus. Autonoomiaaestetika paradigma osutub aga tänases kultuurisituatsioonis problemaatiliseks, sest sellest tulenevad vaikimisi ja iseenesestmõistetavalt omaks võetud arusaamad ei sobitu enam kaasaja muusikapraktikaga.

Viimastel kümnenditel on ühes oluliste paradigmaparandustega muusikateaduses ka autonoomiaaestetikat ja selle mõju muusikakultuurile järjest enam uurima hakatud. Alates 1980. aastatest angloameerika traditsioonis levinud uus muusikateadus (*new musicology*) ning saksa traditsioonis esile tõusnud muusikaline struktuuriajalugu (*Strukturgeschichte*) uurivad erinevalt varasemalt domineerinud stiiliajaloo (*Stilgeschichte*) üha enam lisaks muusikateostele ja kompositsioonivahenditele ka muusikat ümbritsevaid kontekste. Seeläbi on muu hulgas kahtluse alla pandud muusikateose kategooria üldkehtivus. Peamised autorid, kes neid teemasid on uurinud ning keda magistritöös kasutan, rõhutavad seega vajadust autonoomiaaestetikast lähtuvat muusika mõistmist kriitiliselt üle vaadata.

Näiteks muusikaloolane Richard Taruskin esitab enda artiklis „Is there a baby in the bathwater?“ (2006a, 2006b) ülevaate autonoomiaaestetika tähendusvaldkondadest laiemas ajaloolises probleemsituatsioonis ning toob välja selle mõju tänasele muusikakultuurile. Ta väidab, et kuigi autonoomiaaestetika oli oluline muusika kui kauni kunsti arenguks 19. sajandil, kahjustab see tänapäevast muusikapraktikat. Muusikateadlane David Clarke leiab enda käsitluses „Musical autonomy revisited“ (2012), et autonoomiaaestetikast lähtuv muusika

tõlgendamine kui kunst kunsti pärast (*l'art pour l'art*) on „diskrediteeritud ideoloogia põlistamine” ning selle pattude koorem on niivõrd raske, et autonoomne muusika peaks ootuspäraselt sooritama enesetapu (Clarke 2012: 159–160). Filosoofilisemast perspektiivist on neid teemasid avanud näiteks muusikafilosoof Lydia Goehr artiklis „Music has no meaning to speak of: on the politics of musical interpretation” (1993) ning monograafias „The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music” (1992), mille keskse teesina väidab, et helilooja Johann Sebastian Bach (1685–1750) ei kirjutanud muusikateoseid, sest autonoomse muusikateose kategooria mõiste sisustati alles hiljem ning seetõttu on Bachi loomingu klassifitseerimine muusikateosteks anakronistlik.

Erinevalt saksa- ja ingliskeelsest kultuuriruumist pole eestikeelses erialakirjanduses autonoomiaesthetika mõiste seni kuigivõrd levinud. Sellisel kujul on seda kasutanud vaid muusikateadlane Toomas Siitan artiklis „Mis vaevab Adornot?” (2023). Autonoomiaesthetikaga seonduvat laiemat teemaderingi on Eestis seni lähemalt puudutanud vaid mõned muusikateaduslikud artiklid (vt nt Siitan 2004, 2005, 2008, 2023; Lippus 2001, 2004), mille keskmes on esmajoonel muusikalise stiili- ja struktuuriajaloo eristus ning autonoomiaesthetika keskne kategooria ehk autonoomne muusikateos.

Eelneva valguses on käesoleva magistritöö eesmärk niisiis eestikeelses kultuuriruumis problematiseerida autonoomiaesthetikast lähtuvat muusika staatust ning lähemalt uurida, kas ja kuidas mõjutavad autonoomiaesthetikast võrsuvad arusaamad ja väärtushinnangud tänapäeva muusikakultuuri (sealhulgas Eesti näitel). Selleks küsin, (1.) mis olid autonoomiaesthetika esiletõusu ajaloolised eeldused ning (2.) millised on selle paradigma tähendusvaldkonnad ja väljendused? Töö keskse teesina väidan, et autonoomiaesthetika on ajalooline konstruktsioon, mille kujunemise eelduseks pole pelgalt muusikakultuuri enda immanentne arenguloogika, vaid olulised muutused laiemates kultuurilistes, sotsiaalsetes ja poliitilistes oludes. Tuues autonoomiaesthetika problemaatika tänapäeva, väidan teiseks, et autonoomiaesthetika väljendus ja mõju ei piirdu ainult kunstmuusika ja sellele iseloomuliku muusikateose kategooriaga.

Formaalselt koosneb magistritöö kahest osast: käesolevast katuspeatükist ning ajakirjas *Res Musica* avaldatud teadusartiklist „Autonoomiaesthetikast ja tema genealoogiast” (Ruus 2025). Kui artiklis analüüsin autonoomiaesthetikat erialaspetsiifilisemalt ja kompaktsemalt, siis

katuspeatükis selgitan artiklit ning avardan sellega seonduvat taustsüsteemi. Nii artikli kui ka seda raamiva katuspeatüki metodoloogiline lähtepunkt on (filosoofiline) genealoogia kui „oleviku ajalugu”, mida avan ning kasutan eeskätt Friedrich Nietzsche „Moraali genealoogiast” (2015, esmaväljaanne 1887) ja Michel Foucault’ „Nietzsche, genealoogia, ajalugu” (2011, esmaväljaanne 1971) käsitlustele tuginedes. Genealoogiast lähtuvalt, ent samas ka selle tulemusena, mõistan autonoomiaaestetikat ja laiemalt filosoofiatraditsiooni, mille rüpes see on kujunenud, rõhutatult ajalooliste nähtustena. Sellisena on genealoogilise lähenemisviisi kasutamise eesmärgiks näidata, et olevikus iseenesestmõistetav või vaikimisi omaks võetud ilmneb ajaloolises vaatluses sattumusliku ja kontingentsena. Genealoogilise lähenemisviisi potentsiaal autonoomiaaestetika uurimisel väljendub seega võimaluses tuua välja ja esile erinevad võimalikud narratiivid, kõrvalekalded ja hälbed, mille läbi minevik on saanud olevikuks.

Eritledes genealoogia objekti Foucault’ kirjeldatud *Ursprung*’i (algupära), *Herkunft*’i (põlvnemine) ja *Entstehung*’i (esiletõus) mõistete valguses, toetan niisiis ka töö keskset väidet, et autonoomiaaestetika on ajalooline konstruktsioon. Kui demonstreerida, et autonoomiaaestetika on sellisena ajalooliselt sattumuslik, saab võimalikuks problematiseerida selle universaalset kehtivust ning seeläbi küsida, kas see on tänapäeval enam üldse kohane. Seejuures on oluline, et genealoogilise lähenemise eesmärk pole tuvastada autonoomiaaestetikat kui mõnd eneseidentsena püsinud objekti või uskumust, vaid just nimelt eksplitseerida ja välja joonistada selle põlvnemine ja esiletõus. Siinne magistritöö pole seega ka ranges mõttes autonoomiaaestetika genealoogia kui selline, vaid just nimelt genealoogilisest lähenemisviisist johtuv uurimus, kus toon kokku filosoofia ja muusikateaduse, mida on seni nende teemade uurimisel pigem lahus hoitud, kuigi tegelikult võrsub autonoomiaaestetika teke ja tähendus nende vahelisest koostoimest.

Artikli esimeses osas avan genealoogilist lähenemisviisi mineviku, oleviku ja tuleviku vahekorra mõistmise najal. Seejärel selgitan, mida mõistetakse genealoogia objektina ning kuidas sobitub selleks autonoomiaaestetika. Kuivõrd genealoogia eesmärgiks on oma kaasaja nähtuseid ja uskumusi problematiseerida ning sellest lähtuvalt n-ö genealoogi kriitilise pilguga minevikku vaadata, kaardistan probleemsituatsiooni ehk autonoomiaaestetika olukorra tänapäeval.

Artikli teises osas esitan esmalt ülevaate muusikaloo käsitlemisest ning teose-kategooria kujunemise erinevatest narratiividest, misjuures leian, et genealoogia seisukohast on problemaatiline „levinud autonoomiaesthetika narratiiv, mille taotlus on justkui tuvastada autonoomse muusikateose algupära (*Ursprung*) ning positsioneerida see võrdlemisi radikaalse paradigmanihkena 1800. aasta kanti.” (Ruus 2025: 27) Uurides erinevaid autonoomiaesthetika tähendusvaldkondi, näitan seejärel, et kõnealune nähtus pole kujunenud mitte pelgalt lääne kunstmuusika, vaid laiemalt õhtumaise filosoofiatraditsiooni (eeskätt saksa filosoofilise esthetika) raames. Esmajoones Taruskini (2006a, 2006b), Clarke’i (2012) ja Mark Evan Bonds’i (2014) käsitlustele tuginedes toon välja erinevaid viise, kuidas autonoomiaesthetika mõistet eri kontekstides tõlgendada. Seejuures eristan muusika sotsiaalset ja materiaalsset autonoomiat (Clarke 2012) ning kirjeldan Goehrile (1993) tuginedes muusikalise autonoomia kahepoolsust positiivse ja negatiivse vabaduse mõistetes.

Artikli kolmandas osas kirjeldan autonoomiaesthetika positsiooni mineviku ja tuleviku vahel, sest kuigi ka Nietzsche kasutas genealoogiat oma kaasaja kritiseerimiseks ja problematiseerimiseks, oli tema pilk siiski suunatud tulevikku (Sooväli 2015: 216). Selleks toon näiteid autonoomiaesthetikaga külgnevatest aruteludest eesti muusikakultuuris – eeskätt muusika eri avaldumisvormide paindlikkuse ja nende nimetamise kontekstis – ning näitan, kuidas autonoomiaesthetikast johtuvad arusaamad mõjutavad muusikakultuuri ka tänapäeval püstitades muu hulgas veel juriidilisi autoriõiguseid puudutavaid küsimusi.

Kuna erinevates muusikateaduslikes autonoomiaesthetika käsitlustes on justkui vaikimisi eeldatud mõnd laiemat raamistikku, millelt selle paradigma olemus ja tähendus ilmsiks tuleb, käsitlen seda käesolevas katuspeatükis avaramas filosoofilises kontekstis. Kuivõrd eesti keeles on muusikafilosoofilist erialakirjandust väga vähe, lähtun selle teema eestikeelseks kontekstualiseerimiseks kasvatusfilosoof Airi Liimetsa koostatud kogumikust „Muusikalise kontegelikuse ühendused identiteedi ja diferentsiga” (2009). Selleks võrdlen esmalt põgusalt muusikateaduslikku ja filosoofilist lähenemist ning selgitan Liimetsa põhjal, mida tähendab mõiste muusikaline „kontegelikkus” ehk siin ja edaspidi eestindatud kujul muusikaline kogutegelikkus. Kuna autonoomiaesthetika paradigmale on immanentselt omane spetsiifiliselt muusikalise ja muusika-välise opositsioon, saab seda avaramas filosoofilises raamistikus selgitada kui identiteedi ja diferentsi dialektikat. Ka Liimetsa järgi moodustub muusikaline

kogutegelikkus nii spetsiifiliselt muusikalisest kui ka mitte-muusikalisest või muusika-välisest ning mõlema tähendus võrsub seega nende „vastastikusest sümbiootilisest seosest ehk kontegelikkusest, kuna lõppkokkuvõttes mis tahes tegelikkus [---] on määratletav selle läbi, mis ta on, ja mis ta ei ole.“ (Liimets 2009a: 9)

Katuspeatüki teises osas („Autonoomiaaesthetika idee”) laiendan artiklis käsitletud teemaderingi ning toon põhjalikumalt välja nii autonoomiaaesthetika idee filosoofia-ajaloolise taustsüsteemi kui ka selle idee kujunemise seose valgustusajastujärgsete kultuuriliste ja poliitiliste oludega. Kolmandas osas esitan ülevaate autonoomiaaesthetika tähendusvaldkondadest ja väljendustest, misjuures käsitlen põhjalikumalt autonoomiaaesthetika mõju muusika komponeerimisele, esitamisele, muusikakriitikale, -historiograafiale, -teadusele ja -haridusele. Nende kirjeldamiseks selgitan lahti saksa muusikateadlase Carl Dahlhausi muusikalise stiiliajaloo (*Stilgeschichte*) ja struktuuriajaloo (*Strukturgeschichte*) eristuse.

Katuspeatüki neljandas osas analüüsin eelnevast lähtudes autonoomiaaesthetika väljavaateid nüüdisaegses muusikalisel kogutegelikkuses ning toon näiteid eesti muusikakultuurist. Seejuures on kõne all erinevad võimalikud autonoomiaaesthetikast lähtuvad muusikateose definitsioonid ning selle identiteeti konstitueerivad karakteristikud, mis osutuvad tänapäeva muusikapraktikas problemaatiliseks. Ehkki autonoomiaaesthetika võiks ajaloolise konstruktsioonina olla ka õnnelik juhus, näitan lõpuks läbi genealoogilise lähenemisviisi, et ajalugu ei too meid mitte asja enda (*Ursprung*’i) juurde, vaid just nimelt võimaldab demonstreerida selle põlvnemise (*Herkunft*’i) ja esiletõusu (*Entstehung*’i) sattumuslikkust. Kuigi autonoomiaaesthetika on pikka aega olnud lääne muusikakultuuri reguleeriv etalon, oleme niisiis vabad selle kultuurilist piiratust demonstreerima ning selle universaalset kehtivust kahtluse alla panema, kuna seda nõuab ka nüüdisaja muusikapraktika.

1. Teoreetiline lähtepunkt

1.1. Muusikateaduslik ja filosoofiline lähenemine

Kuna autonoomiaesthetikat on seni uuritud eeskätt muusikateadlaste ja -ajaloolaste poolt, käsitlen seda käesolevas magistritöös laiemas (muusika)filosoofilises kontekstis. Selleks et avada nii autonoomiaesthetika esiletõusu eelduseid kui ka selle paradigma enda toimemehhanisme ja karakteristikuid, laiendan ja selgitan neid teemasid siinses katuspeatükis muu hulgas eesti kasvatusfilosoofi Airi Liimetsa (1959–2022) välja pakutud teoreetilises raamistikus, mida kirjeldab kogumikus „Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga” (2009). Kuna eestikeelses teadus- ja kultuuriruumis pole muusikafilosoofia seni iseseisva distsipliinina kuigivõrd levinud ning sellealaseid käsitlusi on vähe – sedagi enamjaolt mõne teise distsipliini, näiteks kasvatusfilosoofia ja muusikapedagoogika, raames või üksikute artiklitena –, pakub Liimetsa erandlik käsitlus seega võimaluse autonoomiaesthetikat just eestikeelsele erialakirjandusele tuginedes avaramalt selgitada.

Sisuliselt sobitub Liimetsa käsitlus tabavalt kokku autonoomiaesthetika paradigma keskmes oleva muusikalise ja mitte-muusikalise kui identiteedi ja diferentsi dialektikaga. Seejuures sekundeerib see genealoogilise lähenemisviisi eesmärgile tuvastada erisusi ja kõrvalkaldeid ehk markeerida diferentsi, selmet tuvastada millegi muutumatuna püsinud identiteeti. Ka mitmetes muusikateaduslikes autonoomiaesthetikat käsitlevates artiklites tuuakse sageli välja selle paradigma kahetine iseloom, kuna autonoomiaesthetika olemuse ja tähenduse konstitueerib vastandus ja dialoog muusikalise ja mitte-muusikalise vahel. Näiteks Bonds (2014) kirjeldab seda läbi muusika materiaalse ja sotsiaalse autonoomia (vt lähemalt pt 2.3.). Materiaalse autonoomia puhul on nn muusikaline materjal või muusika „sisu” vaba kõigest muusika-välisest ehk näiteks sõnadest, programmilisusest ja seeläbi muusika varasemast tähenduslikkusest. Sotsiaalse autonoomia puhul on tegemist vabadusega muusika-välisest sotsiaalses kontekstis ehk helilooja ja tema loominguga emantsipeerumisega muusika funktsionaalsusest ja seda reguleerinud institutsioonidest.

Juba Bondsil näitel tuleb ilmsiks, et autonoomiaesthetika laiem filosoofiline idee võrsus just nimelt vastanditest kui identiteedist ja diferentsist ehk sellest, mis miski on, ja sellest, mis see

ei ole. Muusika autonoomia tähendabki seega vabadust kõigest muusika-välisest nii materiaalsel kui ka sotsiaalsel tasandil, sest autonoomsena annab muusika endale justkui ise seadused, millega enda identiteedi ka defineerib. Kuna muusika on sellisena autonoomne kõige välise suhtes, on muusika-väline kui diferents oluline selleks, et mõista spetsiifiliselt muusikalist ehk identiteeti. Veel laiemalt kehtib sedasorti identiteedi ja diferentsi dialektika kunsti autonoomia enda kohta, mida poleks olemas ilma selle heteronoomiata, sest kuigi ühest küljest saab kunst olla iseseisev, asub see teisalt just maailmas ning evib seega tagajärge (vt Raju 2023: 164).

Kuivõrd erinevates muusikateaduslikes autonoomiaesthetika käsitlustes on justkui vaikimisi eeldatud mõnd laiemat filosoofilist taustsüsteemi³, millelt selle paradigma olemus ja tähendus ilmsiks tuleb, asetan selle teema niisiis lisaks laiemale filosoofia-ajaloolisele kontekstile ka Liimetsa välja pakutud teoreetilisse raamistikku, mis on minu hinnangul sobiv lähtepunkt selle teema laiendamiseks ja selgitamiseks filosoofilises kontekstis. Lisaks on oluline, et Liimetsale omane n-ö horisondi avardamine tuleb väljastpoolt muusikateaduslikku diskursust ning võimaldab seega autonoomiaesthetikat teisest perspektiivist uurida. Kuna Liimetsa lähenemine ühildub minu autonoomiaesthetika tõlgendusega, sekundeerin niisiis laiemalt tema kontseptsioonile, kuid ei pretendeeri selle sisulisele analüüsimisele haridusfilosoofia kontekstis. Ehkki loomulikult pole Liimetsa käsitlusest lähtumine siinkohal ainuvõimalik variant, võimaldab selle kasutamine panustada eestikeelsesse muusikafilosoofiasse. Kuna puudutan autonoomiaesthetika problemaatikat ka eesti muusikakultuuri kontekstis, on selle sidumine eestikeelse muusikafilosoofia ja -teaduse diskursusega vajalik veel selleks, et olla dialoogis kohaliku erialakirjandusega.

1.2. Muusikaline kogutegelikkus

Eelnevalt kirjeldatud muusikalise ja mitte-muusikalise opositsioon kui identiteedi ja diferentsi dialektika on immanentselt omane nii autonoomiaesthetikale, kuid palju laiemalt ka

³ Siinkohal on oluline, et kuigi muusikateaduslikes ja -ajaloolistes käsitlustes on autonoomiaesthetika kujunemise kirjelduses põgusalt kõne all näiteks esthetika kui omaette filosoofilise distsipliini väljakujunemine ning neis kasutatakse ka filosoofilisele diskursusele omaseid mõisteid (nt Immanuel Kanti esthetikast, vt pt 2.2.), pole need käsitlused ise siiski filosoofilised ning ei paku seega autonoomiaesthetikale spetsiifiliselt filosoofilist raamistikku.

muusikakultuurile ning mõistagi teistele kunsti- ja eluvaldkondadele. Selleks et rõhutada identiteedi ja diferentsi vastastikust mõju ning seeläbi nende rolli terviku kui tegelikkuse loomisel, kasutab Liimets mõistet „kontegelikkus”. Tema koostatud kogumiku pealkiri – „Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga” – markeeribki seega spetsiifiliselt muusikalise ja mitte-muusikalise koostoimet nn muusikalise „kontegelikkuse” moodustumisel.

Ehkki Liimets kasutab läbivalt mõistet „kontegelikkus”, mille on omakorda tuletanud „kondistsiplinaarsuse”⁴ mõistest, kasutan seda käesolevas magistritöös eestindataval kujul ning mõistan seda ladinakeelsest eesliitest „cum-”/„com-”/„con-” lähtuvalt kui muusikalist kogutegelikkust. Seejuures jääb kehtima Liimetsa definitsioon, mille järgi muusikaline „kontegelikkus” ehk kogutegelikkus on mõistetud sedasorti tegelikkusena, kus:

meie eriline tähelepanu on koondunud küll muusikalisele kui sellisele (kuivõrd inimlik pilk, tähelepanu ja mõistus suudab tervikust üheaegselt haarata siiski vaid piiratud hulgal segmente), kuid samavõrd siiski ka mittemuusikalisele, kuivõrd mõlema tähendus ja eripära saab ilmnedagi vaid vastastikusest sümbiootilisest seosest ehk kontegelikkusest, kuna lõppkokkuvõttes mis tahes tegelikkus [---] on määratletav selle läbi, mis ta on, ja mis ta ei ole. (Liimets 2009a: 9)

Selgitamaks „kondistsiplinaarsuse” mõistest tuletatud „kontegelikkuse” mõistet, kirjeldab Liimets peatükis „Distsiplinaarsest, aporeetilisest ja mittedistsiplinaarsest mõtlemisest” (2009b) erinevaid viise, kuidas kõnealuse kogumiku kontekstis mõelda nii selle keskmes olevast muusikapedagoogikast kui ka muusika valdkonnast laiemalt. Selleks lisab ta distsiplinaarsele ja mittedistsiplinaarsele juurde aporeetilise mõtlemise kategooria. Viimane tähistab valdkonda, mida tavapäraselt on mõistetud mittedistsiplinaarsusena (sh inter-, kon- intra- ja plurdistsiplinaarsusena), kuna nende mõistete käsitlemine mittedistsiplinaarsetena viib Liimetsa sõnul apooriasse ehk kimbatusse, teetusse (Liimets 2009b: 29). Ka siin toob Liimetsa välja, et mittedistsiplinaarsusest pole võimalik kõnelda ilma selle vastandi ehk distsiplinaarsuseta ning seega on nimetamisest olulisem vaadelda just nimelt neid asju endid, s.t seda, mida üht- või teistviisi nimetatakse.

⁴ Kondistsiplinaarsuse all peab Liimets silmas teaduslikku lähenemist, millega „on soovitud väljendada tõelist koostoimet ning seoseid uurimisobjektide endi vahel tegelikkuses lisaks seostele teatud teadusdistsipliinide või -valdkondade vahel. Senini pole sõna kuigi palju kasutamist leidnud, kuid võiks olla väga hea, et leevendada ning vähendada liigset ‘interdistsiplinaarsuse’ kasutamise räpakust ja sisutühjustki.” (Liimets 2009b: 30)

Siinkohal on muusikakultuuri silmas pidades oluline, et ka eesti muusikateaduse kontekstis on pärimine muusikateaduse kui omaette distsipliini võimalike piiride ja tähenduse järele seotud distsiplinaarsuse mõistega. Tuues näiteks tänaseni ainsa eestikeelse muusikateaduse käsiraamatu „Mõeldes muusikast”⁵ (Ross *et al.* 2004), illustreerib Liimets teaduse ähvardust iseenda suunas (vrd Heidegger) või allutatust distsiplinaarsuse distsiplineerivale kontrolliprintsiibile (vrd Foucault), kuna nii kogumiku struktuur kui ka selle eesmärk valdkonda sisemiselt konsolideerida kõnelevad tema sõnutsi essentsialistlikust, funktsionalistlikust ja hierarhiseerivast mõtteviisist (Liimets 2009b: 22–23). Sellest tulenevalt ei polemiseeri Liimets ainult kõnealuse kogumiku, vaid terve muusikateadusliku diskursuse kui muusikast mõtlemise viisiga, mis on muusikalise kogutegelikkuse kontekstis tema hinnangul liialt ahas. Liimetsa kriitika on siinkohal relevantne veel seetõttu, et asjad, mida ta kritiseerib, on osalt just nimelt autonoomiaesthetika paradigma raames esile tõusnud arusaamad ja tavad, sest ühes muusika endaga on autonoomiaesthetika mõjutanud ka muusikateadust ja -historiograafiat (vt pt 3.).

Lisaks eelnevale on veel tähelepanuväärne, et kogumiku esimese osa – „Mis on muusika” – teemapüstitus proovib otsekui piiritleda kõnealuse uurimisobjekti, s.o muusika, olemust. Liimetsa sõnul pole aga viimastel aastakümnetel enam erialakirjanduses tavaks sedasorti ontoloogilist küsimust⁶ eritleda, kuna selle tulemuseks peaks olema „teatud tegelikkuse ehk uurimistöös objekt-tasandi fenomeni defineerimine ühel või teisel viisil, mis samuti essentsialistliku mõtteviisiga kaasneb.” (Liimets 2009b: 23, allmärkus 10)

⁵ Kõnealuse käsiraamatu eesmärk oli nii Ameerika Ühendriikides kui ka teistes Euroopa riikides levinud uute muusikateaduslike arengusuundade valguses kokku koondada valdkonnad, millega kohalik muusikateadus tegeleb. Kuna muusikateadus on fragmentaarne ning selle erinevad suunad (nt muusikateooria, -ajalugu, -esthetika, -psühholoogia ja etnomusikoloogia) on väga erinevad, oli ka käsiraamatu koostajate eesmärk eesti muusikateadust kui distsipliini konsolideerida, et seeläbi luua sünergiat ja dialoogi selle eri suundade vahel.

⁶ Ehkki loomulikult uuritakse ka tänapäeval muusika ontoloogiat, peab Liimets silmas nn essentsialistlikku lähenemist, mis on ontoloogiast erinev. Kui millegi ontoloogiat saab uurida ilma selleta, et soovitaks seda ontoloogiat ennast defineerida (s.t uuritakse asju nii, nagu nad on), siis essentsialism pretendeerib uuritava olemuse määratlemisele ja piiritlemisele. Ontoloogia on sellisena laiem ning senimaani muusikafilosoofias levinud suund. Muusika ontoloogia keskmes on näiteks küsimused muusikateoste eksistentsi ja identiteedi kohta ning sellele lähenemiseks on erinevaid võimalusi platonlikust ja aristotellikust vaatest idealismini (vt lähemalt Levinson 2011; Matheson, Caplan 2011). Seejuures on oluline ontoloogia pluralism, kuna erinevaid muusikaid ja žanre (nii ida kui lääne klassikalist või levimuusikat) ei üritata essentsialistlikult ühtsviisi uurida ega selgitada muusika universaalsest definitsioonist rääkimata.

Pidades silmas autonoomiaestetikat kui muusika emantsipeerumist kõigest muusika-välisest (sh oma varasematest funktsioonidest), on siinkohal oluline Liimetsa tähelepanek, et kui kõnealuse kogumiku esimene osa („Mis on muusika”) kuulub n-ö ontoloogia valdkonda, siis teine osa („Kuidas muusika toimib”) seondub pigem muusika funktsionaalsusega: „pealkirjast järeldub deterministlikult ja süsteemiteoreetiliselt, et see, mis on, ka funktsioneerib ehk täidab teatud tervikus või kontekstis mingeid ülesandeid.” (Liimets 2009b: 23, allmärkus 10) Teisisõnu tuleb siin välja muusika ontoloogia ja muusika funktsionaalsuse vaheline pöördvõrdeline seos. Selle eksplitsiitne väljendus on just nimelt autonoomiaestetikaga kaasnev problemaatika, kuna varasemalt määratles muusika funktsionaalsus ka selle ontoloogia kui olemuse (eriti markantselt näiteks kirikumuusika puhul⁷). Liimetsa sõnul aga kogumiku peatükid kui ontoloogilise ja funktsionaalse formaalne lahutamine justkui välistavad, et „funktsionaalsus võiks ka ontoloogiat määratleda.” (*ibid.*)

Eelnevat kokku võttes on seega oluline, et muusikalise kogutegelikkuse mõistega on soovitud toonitada nii spetsiifiliselt muusikalist kui ka muusika-välist, sest muusika ja muusikakultuuri enda tähendus võrsuvad just nimelt nende koostoimest kui identiteedist ja diferentsist. Sellest tulenevalt on ka käesoleva magistritöö kontekstis muusikalise kogutegelikkuse all silmas peetud muusikakultuuri selle kõige laiemas tähenduses ehk muu hulgas kõike seda, mis ehk esmapilgul muusika endaga vahetult ei seostu, ent mis kogutegelikkusena muusikakultuuri moodustab ja seda mõjutab. Autonoomiaesthetika puhul väljendub see nii laiemas ajaloolises probleemsituatsioonis (vt pt 2.1.) kui ka selle paradigma enda sisemises loogikas (vt pt 2.3.).

⁷ Muusikateadlane Anu Kõlar rõhutab kirikumuusikat eritledes just nimelt selle funktsionaalsust: „Esiteks: kirikumuusika on funktsionaalne muusika, st ta on jumalateenistuse koostisosa ning tal on selles täita teatav ülesanne. [...] Teiseks: kirikumuusika on seotud kindla kristliku konfessiooniga.” (Kõlar 2004: 431–432)

2. Autonoomiaaesthetika idee

2.1. Probleemsituatsioon

2.1.1. Muusika ja muusikateos ajas ning ajaloos

Autonoomiaaesthetika idee esiletõusu eellugu on tihedalt seotud muusikateose kategooria kujunemislooga, mis vältab mitu sajandit ning milles mängib olulist rolli muusika ja aja suhe. Lisaks viitab ka autonoomia mõiste kui miski, mis annab endale ise seaduse sellele, et kõnealune *ise* ehk muusikateose identiteet jääb ajas samaks. Magistritöö aluseks oleva artikli teemapüstitus tõukub seega saksa muusikateadlase Carl Dahlhausi pärimisest: „Und ist Musik ‘in der Zeit’ oder hat sie umgekehrt ‘Zeit in sich’?”⁸ (1967: 112). See Dahlhausi „Muusikaesthetikas” („Musikästhetik”) püstitatud küsimus illustreerib markantselt muusika ja aja paradoksaalset suhet, sest muusika on juba ise temporaalne kunstivorm, ent eksisteerib – nagu iga teine kunst – veel ajaloolises ajas. Niisiis küsib ka Dahlhaus, kuidas ja millisena muusika ajas ja ajaloos paikneb.

Erinevalt paljudest teistest kunstivormidest – näiteks maalikunstist, arhitektuurist või skulptuurist – on muusika puhul raske osutada, mis on tema identiteedi kandja. Kui näiteks maalikunstis on algupärane objekt see maal ehk teos ise, siis muusikal on küll erinevaid avaldumisvorme – näiteks noodistus, elav esitus või salvestis –, ent muusikateos ise ei pruugi kõigis neis vormides korraga (kui üldse) eksisteerida. Teisisõnu on muusikateosel justkui mitu erinevat väljendust, ent need kõik on suhtes ühe ja sama asja ehk teose kui sellise endaga. Seetõttu on muusika puhul raske öelda, mil viisil see objektina esineb. Probleemile lisab kaalu veel tõik, et erinevalt näiteks maalist, mis on tervikuna n-ö ajas korraga kohal, rullub muusika kui temporaalne kunstliik ajas hoopiski lahti. Muusika temporaalsus väljendub selgelt selle elava ettekande puhul, ent teisalt kehtib see ka noodistuse kohta, sest selleks, et noodistuse põhjal teost kui tervikut näiteks analüüsida või „lugeda”, projitseeritakse ka see temporaalseks. Muusikateos saab sellisena teoseks selle kaudu, et võtame seda inimlikult kunstiteosena, mida tajume just nimelt ajas.

⁸ Inglisekeelses tõlkes: „And does music situate itself ‘in time’ or does music rather have ‘time in itself’?” (Dahlhaus 1982: 75)

Seejuures on veel tähelepanuväärne, et kui küsida, mis asi see on, mida nimetatakse muusikaks, räägitakse esmalt ja enamasti just muusikateosest. Teosena fikseeritud muusika on aga tegelikult vaid üks võimalik muusika avaldumisevorm, mis ühes autonoomiaesthetika esiletõusuga muutus lääne (kunst)muusikas regulatiivseks ja domineerivaks. Ehkki teose-kategooria kõrval on muusikal veel teisigi avaldumisevorme – näiteks vabaimprovisatsioon, rahvamuusika, või *live* elektrooniline muusika –, kiputakse tänase päevani ka neid autonoomsest teose-kategooriast lähtuvalt mõistma ja hindama.

Kuigi lääne kunstmuusikas kesksel kohal olevat autonoomse muusikateose kategooriat saab ka kindlate karakteristikutega määratleda⁹, pole sellegipoolest kuhugi kadunud selle kategooria enda legitimeerimiskriis, mis on muusikakultuuri mitmekesisitumise ja uute arengusuundade (näiteks helitehnika ja voogedastusplatvormide) kontekstis taas akuutne. Ehkki muusikateose identiteedi ja eksistentsi üle on kunstifilosoofias palju arutletud, teiste hulgas poola filosoof, Edmund Husserli õpilane Roman Ingarden (1986), pole senini ühe konsensusliku definitsioonini jõutud. Needki arutelud keskenduvad aga muusikateosele, mida Ingarden defineeris kui puhtalt intentsionaalset olemisheteronoomset entiteeti¹⁰, mille eksistentsi allikaks on helilooja loomingulised aktid ning mille ontiline alus on selle noodistuses (Ingarden 1986: 40). Kuivõrd teose autonoomia eeldab identsust, siis muusika kui temporaaalse kunstivormi puhul saab autonoomiaesthetika paradigmas selle identsuse kandjaks noodistus ehk partituur. Sellise autonoomse teose jaoks on seadus (kr *autos* (ise) + *nomos* (seadus)) seega noodistus, mis määratleb selle, kuidas tuleb musitseerida ehk teost interpreteerida. Kuivõrd teose allikaks on helilooja loomingulised aktid, on autonoomiaesthetika paradigmas keskel kohal kunstnik-geeniusest helilooja, kes lõi teose suveräänsena kõigest

⁹ Saksa muusikateadlase Hans Heinrich Eggebrechti järgi on traditsiooniliselt nendeks karakteristikuteks: (1.) teose lõpetatus ehk suletus, s.t kindel vorm ja struktuur, mis on üldjuhul ühe autori või koollonnaga seostatav; (2.) kirjalik fikseeritus ehk noodikirjast lähtuv interpreteeritavus ja analüüsitavus; (3.) vastavus teatud väärtushinnangutega, millega kaasneb mh autonoomiaesthetika kontekstis oluline kunst- ja tarbemuusika eristus. (Siitan 2004: 37–38)

¹⁰ Puhtalt intentsionaalne entiteet tähendab Ingardeni järgi sellist objekti, mis on olemas küll meie teadvusest sõltumatult (näiteks muusikateos siis, kui keegi seda parasjagu ei kuula ega esita), ent mis on läbi meie teadvuse midagi enam (s.t siis, kui muusikat näiteks esitatakse või kuulatakse). Sellest tulenevalt on muusikateos olemisheteronoomne mitte -autonoomne (s.t objekt, mis kuulub välismaailma ning on sellisena teadvusest sõltumatu). Muusikateos on Ingardeni sõnusti supra-individaalne ja supra-temporaalne ehk ajaülene entiteet, kuna teos ise ei asu kusagil *hic et nunc* nagu teised reaalsed objektid (näiteks maalid või skulptuurid). Muusikateos kui temporaalne entiteet on sellisena kvaasi-temporaaalse struktuuriga, sest muusikateos kulgeb gradatsiooniliselt ehk otsekui rullub ajas lahti. (vt Pytlak 1989: 237–238)

muusika-välisest ehk emantsipeerununa varasematest funktsioonidest ja institutsioonidest, mis teda ja tema loomingut dikteerisid.

Muusika ja aja paradoksaalne suhe tuleb seega eriti teravalt ilmsiks autonoomiaesthetika idees, mille keskmes on autonoomne heliteos ja individuaalse geeniuse kultus. Kuivõrd autonoomiaesthetika esiletõusu eeldusena emantsipeerus muusika oma varasemast funktsionaalsusest ning seda reguleerinud institutsioonidest ja konventsioonidest, sai võimalikuks muusikateost autonoomsena mõista. Varasemalt käsitöötehnikana mõistetud muusikapraktika eemaldus oma ajalisusest ka selles mõttes, et muusikat ei mõistetud enam ajas kulgeva protsessina, kindla funktsiooniga elava kõlasündmusena, vaid iseseisva esteetilise objektina, otsekui ajatu ja absoluutse entiteedina. Selline eemaldumine ja protsessist väljumine sekundeerib niisiis Dahlhausi pärimisele selle järele, kuidas muusika(teos) seal ajas ikkagi on.

Dahlhausi püstitatud küsimuse teine tähendusvarjund tematiseerib muusika ja aja seost ajaloolise aja kontekstis. „Muusikaesthetika” peatükis „Esthetika ja ajalugu” (Dahlhaus 1982: 69–73; eestikeelses tõlkes 2001: 2170–2176) uurib Dahlhaus ajaloo ja esthetika vahetorda ning vaidleb vastu saksa muusikaloolasele Philipp Spittale (1841–1894), kes väitis, et muusikateos on otsekui allikdokument, mida on õige uurida ja tõlgendada lahus selle pakutavast esteetilisest naudingust. Autonoomiaesthetika vaimus on Spitta järgi teos „lõpetatud ja iseseisev, väljaspool aega ja neid juhuslikke tingimusi, milles ta tekkis. Teistpidi: niipea kui teost analüüsitakse kui ajaloolist dokumenti, kui tunnistust asjade seisukorra kohta väljaspool teda ennast, on ta kunstiteosena lakanud olemast.” (Dahlhaus 2001: 2170)

Vastupidiselt Spittale leiab Dahlhaus, et kui selline arusaam omaks võtta, oleks tegemist kunstiajaloo ilma kunstita, sest esthetika ja ajalugu, mida Spitta teineteisest eristab, on omavahel tihedalt seotud: „Täpsem analüüs näitab, et ajalooline teadmus toetub küllalt sageli esteetilisele hinnangule, samuti ka vastupidi.” (Dahlhaus 2001: 2171) Just nimelt ajalooline teadmus on siin oluline aspekt, sest isegi nn puhas esteetiline kogemus, mis hindab vaid objekti ilu, on üksinda kõigest „õbluke abstraktsioon” (Dahlhaus 2001: 2173). Täielik esteetiline kogemus eeldab seega midagi ajaloolist – vastupidisel juhul mõistetakse ka näiteks palju vanemat ehk ajalooliselt kaugemat muusikat valesti (vrd pt 3., ajalooteadlik esituspraktika ehk HIP).

Kokkuvõttes on autonoomiaesthetika uurimisel niisiis oluline teadvustada, et esthetika (sh muusika) ja ajalugu on omavahel tihedalt seotud. Ehkki muusikateos on esmalt küll temporaalse kunstina ise ajaline protsess, on see teisalt ajalooline nähtus, mille universaalset kehtivust ja kultuurilist piiratust saab problematiseerida ning kahtluse alla seada. Autonoomiaesthetika paradigmast lähtuvatest vaikivatest ja iseenesestmõistetavalt omaks võetud problemaatilistest eeldustest on seeläbi domineerivaim just nimelt muusika mõistmine ja tajumine läbi teose-kategooria:

Kuna praeguses kultuursituatsioonis on kuulajad harjunud mõtlema muusikast eraldiseisvate terviklike teostena, siis konstrueeritakse ka teistsuguse muusika puhul pärast kuulamist kujutluses “teos” (näiteks aleatoorilist muusika kuulates) ja mõeldakse kuuldule kui *quasi*-ruumilisele objektile. (Lippus 2001: 2175–2176)

2.1.2. Metodoloogiline lähtepunkt

Kuna magistritöö aluseks oleva artikli metodoloogiline lähtepunkt on (filosoofiline) genealoogia kui Foucault’ (2011) järgi *Herkunft*’i ehk põlvnemise ja *Entstehung*’i ehk esiletõusu uurimine, käsitlen ka siinses katuspeatükis autonoomiaesthetikat rõhutatult ajaloolise nähtusena, misjuures pole eesmärk tuvastada selle algupära (*Ursprung*), vaid välja joonistada selle idee kujunemise arengukaar ja esiletõus laiemas filosoofilises ja kultuuriloolises kontekstis. Laiemalt illustreerin geneoloogilise lähenemisviisi valguses, et muusikaloo jutustamise kesksed kategooriad ja sellest lähtuvad väärtushinnangud, millele ka tänane muusikakultuur tugineb, pole universaalsed ega ajalootud, vaid kontingentsed ja sattumuslikud, sageli ebakriitiliselt või vaikivalt omaks võetud ajaloolised konstruktsioonid.

Autonoomiaesthetika esiletõusu muusikaline eellugu on tihedalt seotud eespool käsitletud muusikateose kategooria kujunemisega, mida analüüsin artikli peatükis „Muusikaloo käsitlemine ja teosekategooria kujunemine” (Ruus 2025: 25–27). Artiklis problematiseerin genealoogiast lähtuvalt muusikateaduses levinud väidet (vt Goehr 1992), mis paigutab muusikateose sünni eksplitsiitselt 18. sajandi lõppu. Väidan, et autonoomse muusikateose kategooria sünd pole „üleöö toimunud paradigmanihe, vaid pikka aega väldanud protsesside tulemus”, mille kujunemises ja esiletõusus on „olulist rolli mänginud mitmesugused

kõrvalekalde oma ajastu muusikakultuurist ning seeläbi ka domineerivast muusikamõistmise viisist.” (Ruus 2025: 27)

Esitades ülevaate erinevatest võimalikest muusikateose kategooria kujunemise narratiividest, näitan, et ka selle nähtuse puhul pole võimalik tuvastada selle algupära, vaid just välja joonistada selle põlvnemine ja esiletõus. Seepärast ongi problemaatiline levinud autonoomiaesthetika narratiiv, mis proovib tuvastada selle nähtuse algupära ning positsioneerida see 18. sajandi lõppu, mida võiks genealoogia raames mõista hoopiski kui esiletuleku punkti. Foucault’i silmas pidades on siinkohal seega oluline, et esiletõusu ei saa põhjendada selle alusel, mis on uuritav lõpptulemusena, sest igasugune esiletõus toimub alati „teatud jõudude vahekorra tingimustes“ (Foucault 2011: 108).

Sellest tulenevalt lähtun ka käesolevas katuspeatükis genealoogiast kui meetodist, mille eesmärk on neid erinevaid jõude ja valdkondi esile tuua. Väites, et autonoomiaesthetika on ajalooline konstruktsioon, mille kujunemise eelduseks pole pelgalt muusikakultuuri enda immanentne arenguloogika, vaid olulised muutused laiemates kultuurilistes, sotsiaalsetes ja poliitilistes oludes, väidan seega, et autonoomiaesthetika on ajalooliselt sattumuslik. Väite põhjendamiseks uuringi autonoomiaesthetikat genealoogilise lähenemisviisi vaimus, et näidata, kuidas ajaloo uurimine ei too meid asja enda, s.o autonoomiaesthetika algupära, juurde, vaid alles võimaldab välja tuua selle põlvnemist ja esiletõusu erinevate valdkondade koostoimel. Sellest tulenevalt ei eelda ma ka, et autonoomiaesthetika ise oleks sellisena läbi ajaloo samasugusena püsinud.

2.2. Autonoomiaesthetika esiletõus ja tähendusvaldkonnad

Autonoomiaesthetika uurimisel tuginen esmajoones Taruskini ülevaatele „Is there a baby in the bathwater?” (2006a, 2006b), mille aluseks on Berliini Vabas Ülikoolis peetud loengusari „Aesthetische Autonomie?”. Kõnealuses ülevaates toob Taruskin välja autonoomiaesthetika neli võimalikku tõlgendusviisi või tähendusvaldkonda, mis viitavad ühtlasi neljale momendile ajaloos. Kuna juba autonoomia mõiste ise on pika ajalooga ning mitmeti defineeritav, on oluline selle erinevaid tähendusvarjundeid ka muusika kontekstis analüüsida ja eristada. Seejuures on aga eriti Liimetsa diferentsifilosoofia vaimus oluline, et eristamine ei tähenda

mitte niivõrd valdkondade lahutamist (mis ka Taruskini sõnutsi on tema käsitluses pigem kunstlik), vaid just mitmekesisuse demonstreerimist, ühendusi identiteedi ja diferentsiga.

Ehkki eksplitsiitselt sõnastamata, saab kõnealust Taruskini ülevaadet omal moel genealoogilisena vaadata, sest tema välja toodud nelja momenti ajaloos saab mõista autonoomiaesthetika põlvnemise ja esiletõusu eeldustena. Ka Taruskin ei soovi seega tuvastada selle nähtuse algupära (nagu teeb mõneti Goehr (1992), keda Taruskin selle eest ka kritiseerib), vaid uurib selle põlvnemist ja eellugu laiemas ajaloolises taustsüsteemis.

Esimese tähendusväljana pakub Taruskin välja esteetika kui omaette filosoofilise distsipliini väljakujunemise 18. sajandil, sest kui varasemalt käsitleti ilu läbi üldise metafüüsika, siis nüüd sai esteetikast spetsiaalne eraldiseisev filosoofia osa. Varasemalt käsitleti niisiis ilu ja kunsti mõisteid eraldi – esimest metafüüsika kontekstis ja teist läbi *mimesis* 'e mõiste ehk oleva või nähtava jäljenduse. Seeläbi polnud ka kunst ise selles mõttes autonoomne. Kui varasemalt oli seega muusika keskmis mimees ehk n-ö muusika-välise jäljendamine, mis läbi evis muusika ka tähenduslikkust, siis ühes mimeetilisusest eemaldumisega sai autonoomse muusika seadusandjaks helilooja, kes on nii materiaalsel kui ka sotsiaalsel tasandil muusika-välisest vaba. Autonoomiaesthetiline kunsti mõistmine sai seega teoks, kui seda ei mõistetud enam mimeesi, vaid autonoomse kunstnik-geeniuse iseväärtusliku eneseväljenduse kaudu.

Teiseks toob Taruskin välja kunsti kui inimtegevuse autonoomia, sest ühes funktsionaalsusest irdumisega ning institutsioonidest emantsipeerumisega tõusis kunst n-ö igapäevaelust kõrgemale. Sellega käib kaasas *techne* mõiste ning seega muusika mõistmine käsitöötehnikana, kuna varem ei tõstnud ka tehniline meisterlikkus heliloojat teistest käsitööstest ja n-ö igapäevaelust kuidagi kõrgemale. Käsitööna mõistetud muusika täitis kindlaid funktsioone ning oli seeläbi seotud näiteks sotsiaalse, pedagoogilise või religioosse programmiga, mis seda ka reguleeris. Kuivõrd helilooja oli oma tehnilises tegevuses ehk komponeerimises allutatud muusika-välise eesmärkide teenimisele, siis ühes materiaalse ja sotsiaalse emantsipeerumisega sai tema kunstiline tegevus eesmärgipäraseks iseenesest. Nii Taruskin kui ka teised autorid (nt Bonds 2014, Clarke 2012) illustreerivad seda Immanuel Kanti „Otsustusjõu kriitika” („Kritik der Urteilkraft“, 1790) kirjeldatud eesmärgitu eesmärgipärasusega, millega saab paremini mõistetud autonoomiaesthetikale omane muusika muusika pärast (vrd *l'art pour l'art*).

Seejuures on oluline välja tuua, et mainitud autorid ei käsitle otseselt Kanti filosoofiat, sest kasutavad tema ideid ja mõisteid võrdlemisi vabalt ning sageli sootuks teises kontekstis. Ehkki seda, kuidas Kant ilu kirjeldas, hakati hiljem kasutama ka kunsti kirjeldamiseks, on siinkohal oluline, et Kanti jaoks on ilu seotud loodusega ning kunst geenius¹¹. Kui varasemalt järgis kunstnik ehk käsitööline seega kindlaid reegleid, mis olid tingitud kunsti funktsioonist ning mis läbi oli kunstnik oma tegevuses allutatud muusika-välise eesmärkide teenimisele, siis 18. sajandil tõlgendati *techne* mõiste ümber võimekuseks, mis ei põhine kunsti-väliselt tingitud reeglitele, sest nn kunstnik-geenius loob oma vaba eneseväljenduse käigus endale ise reeglid.

Kolmandaks ja eelnevast tulenevalt toob Taruskin välja kunstniku enda sotsiaalse autonoomia, sest ühes varasema patronaazi süsteemi lagunemisega ei teinud heliloojad enam tööd õukonna või kiriku heaks. Ehkki ideepoolest said heliloojad seeläbi n-ö reaalsest maailmast ja muusika-välisest eralduda, nõudis sotsiaalne emantsipatsioon neilt siiski ka enese teatavat positsioneerimist. Tegutsedes tänapäevases mõistes vabakutselistena, oli seega üks võimalus nn puristide suund (vt Goehr 1993: 183) ehk valik sulguda elevandiluu torni ning pühenduda täielikult muusika komponeerimisele.

Neljas ning kõige üldisem autonoomiaesthetika tähendusvaldkond on Taruskini sõnutsi seotud kunsti transtsendentse iseloomuga, mis sekundeerib sellisena taas Kanti esteetikale. Ehkki Kanti järgi saab ilu mõisteliselt kirjeldada, ei saa seda kunagi lõplikult teha, kuna alati jääb alles mingi määratlematu jääk. Esteetilist ideed kui ettekujutuste mitmekesisust ei saa seega ühegi mõistega lõplikult ega täielikult määratleda: „kunst vaid viitab ideedele ja representeerib seda, mida muidu ei saa mõisteliselt representeerida, pakkudes vaid vihjeid mingi transtsendentse reaalsuse kohta.” (Ruus 2025: 28) Ilu kogemus on seega Kanti järgi aru ja kujutlusvõime kokkumäng, ent aru ei suuda siiski kujutlusjõudu paika panna. Sellest tulenevalt pole ilu lõplikult määratletav, vaid annab ainet üha edasi kestvale refleksioonile. Seetõttu pole ka kunstis ükski interpretatsioon lõplik.

¹¹ Kanti järgi pole geenius mitte inimene, vaid inimese teatud võime, mille omamine on eelduseks, et teda saaks pidada kunstnikuks. Geenius kasutab oma tunnetusvõimet vabalt, sest tunnetusvõimete (kujutlusvõime ja aru) kasutamisel ei järgi ta mitte etteantud reegleid, vaid oma võimete kaasasündinud originaalsust. Selle tulemuseks on meelelise mitmekesisuse eesmärgipärane, s.t tervikut moodustav, korrastatus, millel pole välist eesmärki, kuna selle tervikuks korrastatus ise ongi eesmärgiks (s.t nn eesmärgitu eesmärgipärasus).

Läbi sellise transtsendentsi mõistetud muusika sai kauni kunstina etaloniks veel teistele kunstidele, sest muusika, mis oli hüljanud oma varasema mimeetilisuse, ei viidanud enam millelegi välisele. Muusikale, mis justkui käändus endasse, on omane teatav seespidisus (sks *Innerlichkeit*) ning muusikast sai muusika muusika enda pärast. Muusika kuulamine ja kogemine transtsendeeris argist igapäevaelu ning transtsendents pole seega mõistetud religioosses tähenduses, vaid teispoolsusena igapäevaelu suhtes. Muusika teenis seeläbi ka eskapistlikku eesmärki ning võimaldas põgeneda valgustusajastujärgsest maailmast, millega kaasnenud sekulariseerumist hakkas kohati kompenseerima kunstireligioon (vt pt 2.3.).

Taruskini välja pakutud autonoomiaesthetika nelja tähendusvaldkonna kokkuvõtte ja järelalusena saab genealoogilise lähenemisviisi valguses selgeks, et autonoomiaesthetika kujunemine pole lineaarne ajas kulgev protsess või muusika enda immanentne arenguloogika, vaid just nimelt eri valdkondade koostoimel „teatud jõudude vahekorra tingimustes“ (Foucault 2011: 108) esile tõusnud nähtus. Autonoomiaesthetika eellugu vältab seega mitu sajandit ning seda korraga mitmes eri valdkonnas. Olulised eeldused autonoomiaesthetika esiletõusuks on nii filosoofilise esthetika kui omaette distsipliini kujunemine kui ka muutused sotsiaal-poliitilistes oludes ning seeläbi kunsti ja kunstniku muutunud staatuses.

2.3. Autonoomiaesthetika ühenduses identiteedi ja diferentsiga

Lisaks eelnevalt kõne all olnud Taruskini käsitlusele tuginen autonoomiaesthetika idee selgitamiseks veel Bonds (2014) välja pakutud eristusele muusika materiaalse ja sotsiaalse autonoomia vahel. Tõukudes eelnevas peatükis kirjeldatud muusika eesmärgitust eesmärgipärasusest või tähenduslikust tähendusetusest, saab Bonds sõnul rääkida muusika materiaalsest autonoomiast ehk muusika sisu või nn muusikalise materjali¹² sõltumatuses

¹² Muusikaline materjal on traditsiooniliselt mõistetud kui kogum kompositsiooni loomiseks kasutatud põhikomponente, näiteks meloodiad, harmooniad, rütmistruktuurid või motiivid (need ei kehti aga alati uuema muusika puhul, mis neid komponente sageli ei kasutagi). Üldistatult on muusikaline materjal see, millest muusika on loodud ning vorm on see, kuidas see materjal on vormitud (vrd Aristoteles). Muusikalise materjali mõiste on siiski ambivalentne, sest ehkki ühest küljest on tegu justkui laiema muusikaliste kujundite ringi või universaalse märgisüsteemiga, on see teisalt väga individuaalne. Näiteks võib küsida, kas muusikaline intervall või kolmkõla on n-ö ühisvara ning mis hetkest muutub nende teatud moel ja järjestuses kasutamine kellegi teise loominguga plagieerimiseks. Kui enne autonoomiaesthetika esiletõusu olid muusikalised viited ja tsitaadid levinud ning „teoseid“ ei seostatud nii eksplitsiitselt nende autoriga, siis 18. sajandi lõpusirgel hakati teadvustama helilooja

kõigest muusika-välisest. Selle üheks eelduseks on eelmises peatükis kõne all olnud arusaama muutus, et muusika on mimeetiline ehk imiteerib näiteks loodus- ja inimhääli, inimkõne või afekte (nn afektiõpetus ehk sks *Affektenlehre*; vt Paddison 2010). Teiseks eelduseks on muusika emantsipeerumine sõnadest ning laiemalt retoorikast, sest varasemalt domineeris vokaalmuusika, mis oli tihedalt seotud poeesiaga ning sõnadest tingitud tähenduslikkuse ja funktsionaalsusega.

Muusika materiaalet autonoomiat kui vabadust n-ö muusika-välisest materjalist saab laiemas filosoofilises raamistikus muusikalise kogutegelikkuse valguses mõista kui identiteedi ja diferentsi dialektikat, kuivõrd igale kategooriale leidub vastandkategooria, mis põhjalikumal analüüsil osutub selle tõeliseks tähenduseks ning mille läbi tekib kolmas kategooria, mis muudab need vastanduvad kategooriad ühilduvaks. Niimoodi evib ka autonoomiaesthetika raames esile kerkinud spetsiifiliselt muusikaline tähendus tänu mitte-muusikalisele või muusika-välisele, mis on aga omakorda spetsiifiliselt muusikalise eelduseks, kui arvesse võtta muusika varasem funktsionaalsus, mis teenis just nimelt muusika-väliseid eesmärke. Muusika materiaalse autonoomia võimalikkus võrsub sellisena oma vastandist ehk sellest, mis see ei ole. Identiteet kui selline on niisiis võimalik läbi diferentsi.

Muusika materiaalse autonoomiaga on seotud ka selle sotsiaalne autonoomia ehk muusika kui kunstiiliigi või inimtegevuse autonoomia, mis tähendab muusika emantsipeerumist kõigest muusika-välisest eeskätt institutsionaalses kontekstis ning seeläbi muusika staatuse muutumist. Helilooja elevandiluust torni sulgumist ja tema loomingu otsekui igapäevaelust eraldi kõrgemasse reaalsusesse kuulumist saab sellisena mõista eskapistliku aktina. Goehr (1993) kirjeldab seda mõistega „kahepoolne autonoomia” (ingl *double-sided autonomy*), kuna „sellise muusika absoluutsus ning omamoodi sisutühjus kui sõltumatus kõigest välisest võimaldas ette kujutada teistsugust maailma teistsuguse kultuuriruumi ja poliitilise korraga” (Ruus 2025: 30).

Vajadust või soovi muusika sõltumatuse järele kõigest välisest ei tinginud mitte ainult muusika materiaalne, vaid ka sotsiaalne tasand ehk toonane kultuuriruum ja poliitilised olud. Autonoomiaesthetika kujunemise aega jäävad nii suur prantsuse revolutsioon kui ka Napoleoni

autoriõiguseid ning seega muutus ka nn muusikaline materjal individuaalseks. Kui veel näiteks Bachi kaasajal oli loomulik teisi autoreid viitamata tsiteerida, siis Beethoveni kaasajal oli selline tsiteerimine juba isikuga seostatud.

sõjad, mille tuules süvenes ja arenes edasi prantsuse ja saksa kultuuride vastandamine: „Rahvuslike eripärade sõnastamine oli romantilise sajandi hakul sündinud püüdlus ning sakslaste jaoks seostus muusikalise omakultuuri formuleerimine 19. sajandil vastandumisest eelkõige prantsuse muusikale” (Siitan 2023: 94). Vajadus ja soov muusika sotsiaalse autonoomia järele oli seeläbi veel reaktsioon nii kunstide demokratiseerumisele kui ka selle kasutamisele sotsiaalse manipulatsiooni ja rahvusliku liikumise edendamise vahendina. Viimast hoogustati nii muusika- ja kooriühingute kui ka massilaulmistega.

Kõigest välisest vaba muusika sotsiaalne autonoomia leidis seeläbi eskapistliku rakenduse ning võimaldas põgeneda valgustusajastujärgsest maailmast, mida iseloomustavad muu hulgas nii ratsionaliseerumine, moderniseerumine kui industrialiseerumine. Valgustusajastust kantud meeleolusid kirjeldavad ka Max Horkheimer ja (muusika)filosoof Theodor Adorno (2022), kelle „Valgustuse dialektika” (2022, esmaväljaanne 1947) kriitika keskseks objektiks on valgustusajastu kui modernse ühiskonna lähtealus, kuna „Euroopa tsivilisatsiooni ajalugu alates valgustusajastust on olnud nurjunud tsivilisatsiooni ajalugu” (Ross 1993: 1168). Valgustus, mis on justkui iseenda vastu käändunud ning seeläbi enda suhtes sisemiselt destrukttiivne, on Adorno ja Horkheimeri arvates pragmaatiline ja instrumentaalne ning seetõttu on teadmiste mõõdupuuks saanud nende tõhusus ja instrumentaalne väärtus, mille tulemusena on ohtu sattunud ka näiteks filosoofia.

Valgustusajastule omane sekulariseerumine ning seisusliku ühiskonna lagunemisega kaasnev individualism ühes kodanluse „ilusa elu” ihalusega toetas sellisena ka kõrgkultuuri demokratiseerumist, millele leidis oponente just nende hulgas, kes seisid kunsti autonoomia eest deviisiga *l’art pour l’art* (Siitan 2023: 91; Bonds 2014: 110). Sekulariseerumine mõjutas oluliselt ka oma varasemast (sh religioosest) funktsioonist emantsipeerunud muusikat, sest „Religiooni muutumine ratsionalistlikuks ja taandumine peamiselt moraaliõpetuseks andis teed nn. „kunstireligioonile”, mis eriti Saksamaal oli ratsionalismiajastu sekulariseerumise üheks kaasnähtuseks, mõneti selle vastureaktsiooniks.” (Siitan 2023: 91) Kuigi muusika oli emantsipeerunud oma varasemast kiriklikust funktsionaalsusest ja sellega seotud tähenduslikkusest, sai sellest kunstireligiooni raames siiski omamoodi religioosse – õigemini spirituaalse või transtsendentse – kogemuse vahendaja. Kunstireligiooni keskmes olev helilooja oli seega kunstnik-geenius, kes otsekui ulatus nendesse kõrgematesse

spirituaalsetesse sfääridesse ning kanaldas neid läbi oma loomingu publikule. Sellise geeniusetaloniks sai helilooja Ludwig van Beethoven¹³, kelle „filosoofilist inimesekuvandit esindavast sümfooniatüübist sai kesktelg 19. sajandi algul kujunenud avaliku kontserdi institutsioonile, kvaasireligioossele ühiskondlikule rituaalile.” (*ibid.*)

Ühes autonoomiaesthetika esiletõusu ning kunstireligiooniga hakkas kujunema ka lääne kunstmuusika kaanon – Goehri (1992) sõnutsi „imaginaarne muusikateoste muuseum” –, kuhu kuuluvad valitud meistrite krestomaatilised teosed. Kaanoni kui suurmeistrite teoste kogumi moodustamine oli mitmeti kantud muusika sotsiaalsest tasandist, seal hulgas kunstmuusika traditsiooni rahvuslikust ideologiseerimisest. Seismaks vastu prantsuse kultuurile, ristiti nii näiteks Bach saksa kultuuriheeroseks, kellele tuginedes konstrueeriti 19. sajandi vältel arusaama saksa vaimust ning kelle teoseid peeti hindamatuks rahvuslikuks pärandiks: „Bachi esitleti läbi terve sajandi saksa muusikavaimu arhetüübina, temast vooliti kultuuriidentiteedi sümbolkuju rahvuslik isafiguur, kelle loomingu vastandamine prantsuse ja itaalia „pealispindselt tundelise“ muusikaga sai sajandi muusikakirjandust läbiv kliše.” (Siitan 2023: 94)

Autonoomiaesthetika kõige markantsemad väljendused ning esiletõus tulevad niisiis ilmsiks eeskätt saksa muusikakultuuris ja romantilises muusikaesthetikas, mida esindavad esmajoones saksa kirjaniku ja helilooja Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni (1776–1822) kirjutised. Tema sõnastatud esthetika keskmes on muusikateos kui iseseisev esthetiline objekt ning helilooja kui kunstireligioonile püha kunstnik-geenius: „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).” (Siitan 2023: 94)

Taolist positsioon, mis tähtsustab muusika sotsiaalset autonoomiat ehk selle sõltumatust kõigest muusika-välisest (s.t erinevad institutsioonid, religioon, poliitika, moraal) ning väidab, et muusika kuulub sellisena justkui mõnda teise, kõrgemasse reaalsusesse, nimetab Goehr (1993) muusikaliseks purismiks. Seejuures toob Goehr välja, et kuigi muusika püüab nii oma materiaalse kui ka sotsiaalse autonoomia kaudu kõigest muusika-välisest eemalduda, ei saa

¹³ Beethoveni jumalikku staatus võimendas ka tema kurtus, mis demonstreeris justkui tema võimet neid spirituaalseid ja transtsendentseid sfääre n-ö otse kuulda.

siiski tagada selle lõplikku isoleeritust muust maailmast, kuivõrd ka kunsti autonoomiat poleks ilma selle heteronoomiata, sest muusika asub lõpuks siiski reaalses maailmas ning sel on ka tagajärg. Kuna just muust maailmast eraldumise läbi saab Goehri sõnutsi autonoomiat mõista performatiivse ja eskapistliku aktina, tuleb muusika autonoomia kontekstis tema sõnul seega eristada kaht sorti vabadust. Nimelt positiivset ja negatiivset ehk vabadust millekski ja vabadust millestki: „muusika kui vabadus rääkida muusikavälisest „Teisest“ ja muusika vabadus selle „Teise“ diktaadist.“ (Goehr 1993: 178)

Võttes seega arvesse muusika materiaalse ja sotsiaalse autonoomia eelduseid, väljendusi ja eesmärke, mida need teenivad, tuleb ilmsiks, mida mõista muusikalise kogutegelikkuse all, kuivõrd muusikalise kogutegelikkuse konstitueerib nii spetsiifiliselt muusikaline kui ka mitte-muusikaline või muusika-väline. Goehri kirjeldatud autonoomia kahepoolsus ning positiivne ja negatiivne vabadus on seeläbi samuti mõistetavad ühendustena identiteedi ja diferentsiga, millest vormub lõpuks tervik ehk autonoomiaesthetika ning veel laiemalt muusikaline kogutegelikkus. Seejuures on oluline arutluse dialektiline moment ehk tõik, et miski saab endaks ja sellisena tähenduslikuks alles läbi oma vastandi. Sellisena pole (1.) muusika materiaalsel autonoomial selle sotsiaalse autonoomiata (ja *vice versa*); (2.) positiivset vabadust negatiivse vabaduseta (ja *vice versa*). Sama kehtib nii materiaalse kui ka sotsiaalse autonoomia mõistete siseselt ehk kummalgi juhul pole spetsiifiliselt muusikalist muusika-väliseta (ja *vice versa*).

Eelneva valguses on seega oluline, et autonoomiaesthetika esiletõusu võimaldavateks eeldusteks on nii muutused muusikakultuuris kui ka laiemates sotsiaal-poliitilistes oludes. Kui varem tuli muusika tähendus väljastpoolt muusikat, siis ühes autonoomiaesthetikaga omistati muusikale eriline muusika-sisene tähendus. Selle markantseks näiteks on instrumentaalmuusika emantsipatsioon vokaalmuusika ees, mis sai lõplikult teoks romantismi egiidi all. Sellist absoluutset ehk puhast ja autonoomset muusikat iseloomustab paradoksaalne tähenduslik tähendusetus, sest kuigi muusika ei evi enam tähendust tänu millelegi muusika-välisele, on see siiski iseenesest tähenduslik, kuna just muusika eesmärgitu eesmärgipärasus, konkreetse sisu puudumine ning omamoodi hermeetiline suletus võimaldasid sel omistada ülima tähenduse.

Kokkuvõttes saab autonoomiaesthetika esiletõusu eeldustena eristada mitut erinevat lähtekohta, mis sekundeerivad sellisena nii Bondsi (2014) eristusele muusika materiaalse ja sotsiaalse autonoomia vahel kui ka Goehri (1993) eristusele transtsendentse ja formalistliku pöörde vahel. Nn transtsendentne pöördega pöördus muusika sõnaliselt ja konkreetselt spirituaalsele ja universaalsele. See tähendab muusika emantsipeerumist nii sõnadest, mimeetilisusest kui ka muusika-väliste eesmärkide teenimisest, mis andsid muusikale kui funktsionaalsele käsitööstehnikale varasemalt rolli ning tähenduslikkuse. Sellega käib kaasas nn formalistlik pööre, mis tõi muusika tähenduse seega muusika väliselt muusika sisesele. Muusikast sai seeläbi iseenese õigustus, nn tähenduslik tähendusetus või eesmärgitu eesmärgipärasus.

3. Autonoomiaaesthetika mõju ja väljendus

Magistritöö aluseks olevat artiklit raamib autonoomiaaesthetika mõju ja väljenduse kirjeldus tänapäeva muusikakultuuris (vastavalt alaosad „1.3. Probleemsituatsioon: autonoomiaaesthetika kaasajal” ja „3. Autonoomiaaesthetikast mineviku ja tuleviku vahel”). Neist esimeses kaardistan probleemsituatsiooni ning toon Taruskinile (2006a) tuginedes välja valdkonnad, mida autonoomiaaesthetikast lähtuvad arusaamad ja väärtushinnangud tänaseni mõjutavad.

Esimene valdkond on muusika komponeerimine kui tegevus, mis autonoomiaaesthetika esiletõusu ning selle sotsiaalse autonoomiaga sulgus nn elevandiluu torni. Ühes muusika emantsipeerumisega selle varasematest funktsioonidest eemaldus ka helilooja teda ümbritsevast sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist, mis tõi sageli kaasa üleüldse sotsiaalsuse kui sellise hülgamise. Heliloojad ei teostanud end siis enam mitte niivõrd ühiskonda, vaid ajalukku panustades, saades osaks ühes autonoomiaaesthetikaga kujunenud kunstmuusika kaanonist. Sellest tulenevalt on aga Taruskin sõnutsi selline muusika tänapäevaks marginaliseerunud, kunst- või süvamuusika ei lähe laiemale tarbijaskonnale enam korda ning selle vaimus on ühtlasi süvenenud vastandus n-ö süvamuusika ja (üldistatult) levimuusika vahel (Taruskin 2006a: 184). Iseäranis markantselt väljendub see nn akadeemilise nüüdismuusika puhul, mis on võrreldes klassikalise muusika kaanoniga nüüdisaja kultuursituatsioonis veel rohkem kõrvale jäänud. Viimast selgitab ka Adorno, kes tõmbab jäiga piiri „kõrge” ja „madala” muusika vahele, mida kirjeldab oma „Uue muusika filosoofias” kitši ja avangardi opositsioonina. Adorno järgi on nende kahe vastasseis niivõrd tugev, et tema arvates on ühiskondlik maitse ja muusikateoste kvaliteet „muutunud teineteist välistavaks” (Adorno 2020: 15) ning seeläbi on ka nn süvamuusika marginaliseerunud.

Teine valdkond, mille Taruskin esile tõstab, on muusika esitamine ehk interpretatsioon, kuna autonoomiaaesthetikast lähtuva arusaama järgi on interpretatsiooni ideaaliks olla võimalikult nooditruu, sest noodistus on autonoomse teose ontiline alus ja selle identiteedi kandja, mille on loonud ja fikseerituna kirja pannud suveräänne kunstnik-geeniusest helilooja. Ühes sellise arusaamaga väheneb paradoksaalselt aga teost esitava interpreedi autonoomia, sest tal pole voli teost loova tõlgenduse tähenduses interpreteerida. Ehkki autonoomiaaesthetikast johtuva kaanoni raames on see pigem loomulik, osutub selline arusaam problemaatiliseks näiteks

vanema, n-ö autonoomiaesthetika eelse muusika interpreteerimisel, mille puhul helilooja on interpeeditult loovat tõlgendust kui kaasautorlust just eeldanud. Selle probleemi vältimiseks hakkas näiteks 20. sajandi teises pooles levima (vana)muusika ajalooteadlik esituspraktika (ingl *historically informed performance* ehk HIP), mille keskmes on stilistiliselt ja tehniliselt ajastutruu esituspraktika ning instrumendid. Lisaks hõlmab selline lähenemine ka kuulaja perspektiivi, mida autonoomiaesthetikas keskne teose-kategooria on samuti mõjutanud:

Kui „autentse” esituse eestkõnelejad rõhutasid vajadust puhastada ajaloolised meistriteosed neile romantismiajastul ladestunud stiilivõõrastest esitustavadeist, siis palju raskem on olnud ajaloolise muusika „vabastamine” kodanliku muusikaelu keskkonnas kujunenud teose-esthetikast. (Siitan 2004: 43)

Kolmas valdkond, mille Taruskin välja toob, on muusikakriitika, mis keskendub autonoomiaesthetikale omaselt eeskätt teostele mitte neid ümbritsevatele kontekstidele. Muusika sotsiaalsest tasandist irdumine (nagu ka heliloojate puhul) kiidab Taruskini sõnutsi muusikakriitika kontekstis heaks „moraalse pimeduse”, sest eirab sageli muusikateost ümbritsevaid problemaatilisi kontekste (Taruskin 2006b: 315). Ehkki Taruskin toob selle näiteks helilooja Igor Stravinski suunas tehtud antisemitismisüüdistuste järelkaja, on veel üldisemalt siinkohal oluline kriitika ülesanne muusikat kontekstualiseerida, et seeläbi avada nii spetsiifiliselt muusika- kui ka laiemalt kultuuriloolist taustsüsteemi, mis võimaldab luua seoseid eri valdkondade vahel ning millelt lõpuks teoste tähendus ja idee võrsuvad.

Muusikakriitikaga on tihedalt seotud ka muusikateadus, -haridus ning -historigraafia, millest viimane on Taruskini kirjeldatud neljas valdkond, ent mida käsitlen eelnevatega koos, sest neid raamib markantselt Dahlhausi käsitluses „Muusikaloo alused” („Grundlagen der Musikgeschichte”, 1977) esitatud muusikalise stiiliajaloo (sks *Stilgeschichte*) ja struktuuriajaloo (sks *Strukturgeschichte*) eristus.¹⁴ Neist esimese ehk stiiliajaloo keskmes on muusikalised tekstid ja kompositsioonitehnika ning sellisena on pöördvõrdeliselt teosekeskse muusikaloo kõige olulisemaks raammõisteks stiil (vt Siitan 2004: 44). Ehkki muusikalise stiili

¹⁴ Kõnealune Dahlhausi käsitlus oli pikka aega muusikateaduse oluline vundament, mis andis teed uuele muusikateaduse paradigmale ning vabastas seda järk-järgult nii autonoomiaesthetika kui stiiliajaloo mõjutustest. Rääkides olulistest suunamuutustest eesti muusikateaduses, toob ka Siitan välja, et Dahlhausi käsitlus „tõi meid [s.o eesti muusikateadlaseid] välja sellest vanast paradigmat, mida me Nõukogude ajal vahest isegi ei märganud raputada” (Ruus 2024a). Eesti muusikateaduse kontekstis oli stiiliajalugu pikka aega relevantne ning sobilik ka seetõttu, et võimaldas muusikalugu just Nõukogude ajal levinud poliitilisest ideoloogiast rohkem lahus hoida (vt Lippus 2004: 370).

ja vormi küsimuse üle on läbi ajaloo samuti palju vaieldud, on muusikalookirjutuse kontekstis oluline, et stiil kui selline võib olla omane nii üksikutele heliloojatele, koolkondadele ja rühmitustele kui ka žanritele ja kompositsioonitehnikatele. Stiiliajastuste liigendus on aga muusikasse laenatud üldisest kultuuriloost ning heliloojate endi personaalse stiili fenomen on omane eeskätt lääne kunstmuusikale – seda just n-ö autonoomiaesthetika järgsel ajal, kuivõrd see ei mängi rolli sellele eelneval ajal näiteks suulises muusikakultuuris või folklooris ega mitte-euroopa muusikakultuurides (*ibid.*).

Seejuures on kogu lääne muusikaloo liigendamine stiiliajastuteks problemaatiline, sest see on andnud üldise raamsüsteemi ka muusikaloo jutustamisele. Stiiliajaloo keskmes on nn muusikalised tekstid mitte neid ümbritsevad kontekstid ning see jutustab muusikalugu justkui ühe pika lineaarse progressinarratiivina, kus üks „stiil” järgneb immanentselt teisele. Samas on oluline teadvustada, et „Sellel, mida me jutustame muusikaloona, on oma ajalugu, mis on kujundanud ka meie täna räägitavate lugude sisu. Ükskord väljakujunenud kaanon mõjutab meid mitte ainult läbi kultuurimälu kanalite, see kaanon suudab ennast ise ikka ja jälle taastada.” (Siitan 2004: 53)

Dahlhausi kirjeldatud struktuuriajalugu keskendub aga muusikat ümbritsevatele kontekstidele ning uurib seda eri sotsiaalsete ja kultuuriliste struktuuride taustal. Stiiliajalooos keksete teoste ja kompositsioonitehnikatega võrdväärsena käsitleb struktuurilugu nii ajastule omaseid ideid, väärtushinnaguid ja tavasid kui ka muusikaelu sotsiaalset korraldust, funktsioone ja institutsioone. Seejuures ei mõjuta laiema ajaloolise konteksti teadvustamine Dahlhausi sõnusi mitte ainult muusikalugu, vaid ka muusikast saadavat esteetilist kogemust ja selle kvaliteeti (vrd ajalooteadlik esituspraktika ehk HIP):

Süvenemine kunstiteosesse, ükskõik kui ennastunustav see ongi, on harva müstiline seisund sõna otseses mõttes, harva on see liikumatu ja hallutsinatoorne olek. Palju tõenäolisemalt on see edasi-tagasi liikumine kontemplatsiooni ja mõtlemise vahel, ja kui see on nii, siis sõltub süvenemise, selle protsessi tase esteetilisest ja intellektuaalsetest kogemustest, millele kuulaja toetub, kogemustest, mille konteksti saab sobitada teose, mida ta parajasti hindab. (Dahlhaus 2001: 2174)

Stiili- ja struktuuriajaloo eristus kajastub sellisena ka muusikateaduses ja -hariduses laiemalt, sest selle keskmes on pikka aega olnud stiiliajalugu ning lääne kunstmuusika kaanon kui

üldaktsepteeritav uurimisteema (vrd Siitan 2004: 53). Sellisena ulatuvad autonoomiaaestetikast lähtuvad arusaamad ja väärtushinnagud tänaseni ka muusikateadusesse, mille perifeerset positsiooni akadeemilisel maastikul nendivad ka kogumiku „Mõeldes muusikast” (2004) saatesõnas Jaan Ross ja Kaire Maimets, kes esitavad sellele (muusikateadlasele Nicholas Cookile tuginedes) kaks võimalikku põhjendust. Esiteks tõik, et muusikast kirjutatakse sageli liiga keeruliselt ning teiseks see, et muusikast kirjutatakse ehk ebaolulisi asju, mis „ei haaku tänapäeva maailmas sõna “muusika” abil tähistatava praktika ja kogemusega.” (Cook 1998: 17; Ross, Maimets 2004: 11 järgi)

Mõlemad esitatud põhjused on taaskord tihedalt seotud nii muusikaloo stiiliajaloolise käsitlemise kui ka laiemalt autonoomiaaestetikast lähtuvate arusaamadega, mis tähtsustavad muusikalisi tekste nende konteksti ees ning mis mõjuvad seega nii muusika kuulajale kui ka näiteks muusikakriitika lugejale seeläbi mõnevõrra abstraksete ja kaugetena. Üks võimalik lahendus sellele probleemile võiks olla muusika ja muusikaloo käsitlemine struktuuriajaloo põhimõtete läbi ning autonoomiaaestetikast lähtuvate arusaamade kriitiline eritlemine.

Dahlhausi stiili- ja struktuuriajaloo eristust saab aga filosoofilisemas plaanis avada muusikalisele kogutegelikkuse mõistega, sest seal on vastastikuses koostoimes nii spetsiifiliselt muusikaline, näiteks muusikateosed ja kompositsioonitehnikad, kui ka muusika-väline ehk muusikat ennast ümbritsevad kontekstid ja olud. Selle pinnalt tuleb ilmsiks veel muusika ontoloogia ja funktsionaalsuse küsimus, mida saab muusikalise kogutegelikkuse vaimus mõista ühendustena identiteedi ja diferentsiga. Ehkki autonoomiaaestetika mõjud ulatuvad tänasesse muusikakultuuri pea kõigis selle avaldusvormides alates muusika komponeerimisest ja esitamisest muusikakriitika, -historiograafia ja -hariduseni, on siiski oluline, et neid mõjusid on üha enam uurima ning teadvustama hakatud:

Postmodernistlik pilk muusikaloole on andnud viimasele tagasi teadmise tema paljukihiilisusest. See pole enam krestomaatiliste meistriteoste muuseum, vaid elav protsess, muusikakultuur, kus on vastastikuses koostoimes elitaarne ja triviaalne, milles on loomulikud nii subkultuuride kui kontrakultuuri nähtused ning mille puhul meid ei kõida üksnes (muusikalised) tekstid vaid pigem eelkõige kontekst. Pärast vaatepunkti sellist uuenemist näib, et muusikaajaloole on veel vara kadu kuulutada. (Siitan 2004: 53)

4. Autonoomiaesthetika nüüdisaegses muusikalises kogutegelikkuses

4.1. Autonoomiaesthetika väljavaated

Tulenevalt autonoomiaesthetika väljendustest muusikakultuuris esitan magistritöö aluseks olevas artiklis ülevaate selle väljavaadetest, sest autonoomiaesthetika pole problemaatiline mitte ainult eelnevas peatükis käsitletud valdkondades, vaid palju laiemalt tänases kultuurisituatsioonis. Nii annavad näiteks eespool käsitletud Taruskin (2006a, 2006b) ja Clarke (2012) autonoomiaesthetikale üsnagi fataalse diagnoosi. Clarke'i järgi on autonoomiaesthetikast lähtuv muusika tõlgendamine kui *l'art pour l'art* „diskrediteeritud ideoloogia põlistamine” ning selle pattude koorem on niivõrd raske, et autonoomne muusika peaks ootuspäraselt sooritama enesetapu (Clarke 2012: 159–160). Taruskini käsitluse „Is there a baby in the bathwater?” puánt kulmineerub aga Adorno muusikafilosoofias, mille tulemusena uppus n-ö laps (s.o autonoomiaesthetika) vanni, mille vee võib ühes sellega ka välja visata (Taruskin 2006b: 327).

Clarke leiab, et autonoomiaesthetika on kodanlik ja hegemooniline, ent lisaks sellele veel patriarhaalne ja seksistlik, sest autonoomiaesthetika keskmises oleva muusikalise kaanoni on kujundanud mehed ning sinna kuuluvad esmalt ja enamasti mehed. Ehkki paaril viimasel aastakümnel on teiste kunstivaldkondade kõrval üha enam tematisseeritud naiste esindatust muusikaloos, pole senini siiski krestomaatilist kaanonit selle valguses kuigi palju laiendatud. Autonoomiaesthetika kodanlikust ja hegemoonilisest positsioonist kirjutab ka Siitan, kes rõhutab, et nn teose-esthetika on kujunenud just „kodanliku muusikaelu keskkonnas” (Siitan 2004: 43). Ehkki autonoomiaesthetika oli sellisena vajalik muusika kui kauni kunsti arenguks 19. sajandil, lõpetab ka Taruskin oma artikli siiski järgneva tõdemusega:

On juba liigagi ilmne, et õpetades inimestele, kuidas nende armastus Schuberti vastu teeb neist paremad inimesed, ei õpeta neile midagi muud kui eneseimetlust ning sisendab hoiakuid, mis on inimlikkuse täielik vastand. On – peab olema – paremaid põhjuseid kunsti väärtustamiseks. (Taruskin 2006b: 327)

Vaatama teravale kriitikale ning fataalsetele diagnoosidele on siinkohal siiski oluline, et eespool käsitletud autorid ei soovi kehtestada lihtsustatud binaarseid opositsioone, vaid anda mõista, et autonoomiaesthetikat ei tule mitte maha matta või kehtetuks kuulutada, vaid sellest

lähtuv muusika mõistmise universaalseks ja absoluutseks peetav paradigma ümber hinnata. Seda esmajoonel just laiemat autonoomiaesthetika põlvnemise ja esiletõusu (struktuuri)ajaloolist konteksti ning selle mõjusid ja väljendusi teadvustades. Autonoomiaesthetika on sellisena vaid üks võimalik (muusika)ajalooline narratiiv teiste seas, mis evib väärtust ja mängib rolli ka nüüdisaegses muusikalises kogutegelikkuses, kus see on järjest rohkem hargnenud ja edasi arenenud ning sellisena kohati hāgustunud (vt Taruskin 2006a: 163).

Nüüdisaegse kultuurisituatsiooni kontekstis on tähelepanuväärne, et autonoomiaesthetikast lähtuvad arusaamad ja vārtushinnangud pole otseselt ühegi žanri spetsiifilised ehk need ei kehti ainult n-ö klassikalises kunstmuusikas (vt Clarke 2012: 166). Autonoomiaesthetikale omane teose-kategooriast lähtuv muusika mõistmine ulatub sellisena ka teistesse muusika avaldumisvormidesse ja žanridesse, kus on küsimuse all näiteks muusikaliste üksuste (mitte tingimata teoste) piirid ning seelābi veel autoriõigused ja -tasud, mis seovad autonoomiaesthetika pārandi tänapāeva pragmaatiliste, ent vāga oluliste juriidiliste küsimustega. Ehkki helilooja autoriõigusi hakati teadvustama suure prantsuse revolutsiooni aegu ning autonoomiaesthetika paradigmas on üldse autori kui kunstnik-geeniuse positsioon põhjapanevalt oluline, on küsimus autoriõiguste kohta täna sel päeval nii helitehnoloogia kui ka näiteks tehisarj jõudsa ja kiire arengu valguses sootuks uue tähenduse omistanud.

4.2. Näited Eesti muusikakultuurist

Eespool esitatud küsimuste ja probleemidega seisab ühes teistega silmitsi ka eesti muusikakultuur. Nii on magistritöö aluseks oleva artikli üks teemavaliku impulsse 2023. aastal toimunud Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse konverents „Muusikateater ja muusika teatris“¹⁵, kus arutleti muu hulgas kultuurilehes Sirp ilmunud Ardo Ran Varrese artiklites (2023a, 2023b) püstitatud terminoloogia küsimuste üle. Üsnagi erialaspetsiifilised, ent seejuures autoriõiguste ja -tasude ning laiemalt muusika ja muusikute vārtustamise kontekstis olulised probleemid puudutavad piire ja põhimõtteid, mille alusel eristada helikunstnikku,

¹⁵ Magistritöö aluseks olev artikkel ilmus selles samas ajakirja Res Musica numbris (2025; nr 17), mille teemavalik ja artiklid tõukusid kõnealusest konverentsist, kus osalesid teiste hulgas nii Tartu Ülikooli teatriteadlased kui ka Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia muusikateadlased.

helirežissööri, helikujundajat, muusikalist kujundajat ja originaalmuusika autorit. Muusika loojate kõrval on Varrese sõnutsi küsitavad ka žanrimääratlused ehk laiemalt näiteks helikunsti mõiste, mis eesti keeles tähistab ühelt poolt tervet heliloomingu valdkonda, ent teisalt otsetõlkes seostub pigem *sound art*’i kui vaid ühe selle suunaga.

Kuivõrd ka Liimets (2009b: 29) toob välja, et nimetamisest olulisem on vaadelda asju endid ehk seda, mida üht- või teistviisi nimetatakse, asetasin siin käsitletud terminoloogia problemaatika laiemasse ajaloolisesse konteksti, mida uurides tuleb välja iseseisva muusikateose kui autonoomiaesthetika keskse kategooria mõju, mis ulatub erinevaid teid pidi ka tänapäeva muusikakultuuri. Seejuures on tähelepanuväärne, et kuigi muusikat mõistetakse ja mõtestatakse tänase päevani eeskätt teose-kategooria raamides, on teisalt just tehnoloogia ja muusikažanride arengu kontekstis teose autonoomia mõiste hägusemaks muutunud.

Eelneva valguses on iganenud ka paljud muusikateose definitsioonid (vrd pt 2.1.1.), mille puhul on lääne kunstmuusikale omaselt olulised muusikateose identiteeti konstitueerivad kriteeriumid näiteks muusikalise vormi suletus, fikseeritud noodistus ning seostatavus kindla autoriga. Kõik need kriteeriumid ei kehti aga nüüdisaegses muusikapraktikas korraga – kui üldse – ning seeläbi on muutunud keerukamaks muusikateose identiteedi ja laiemalt muusika ontoloogia probleem, sest teosel kui sellisel puudub niikuinii algupärane objekt, ent näiteks pelga helifailina pilves pole sel ka reaalsel füüsilisel väljendust nagu näiteks noodistuse puhul. Seeläbi ongi vankuma löönud ka muusikateose autonoomia ja identiteet, mille varasemalt konstitueeris helilooja loominguliste aktide tulemusena valminud fikseeritud noodistus.

Viimase illustreerimiseks sobib markantne näide eesti (pop)muusikakultuurist, kui 2024. aastal avaldas muusik ja laulukirjutaja Florian Wahl Eestis ühena esimestest tehisaru abiga kirjutatud albumi „Flo Radio”¹⁶. Ehkki tänaseks on tehisaru ka siinses muusikakultuuris juba palju laiemalt levinud¹⁷, on Wahli album märkimisväärne nii oma sisu kui ka vormi poolest. Albumi

¹⁶ <https://florianwahl.bandcamp.com/album/flo-raadio>

¹⁷ Kuigi mujal maailmas on tehisintellekt ja muusika ka akadeemilises erialakirjanduses üha enam teemaks, pole sellised teaduslikud käsitletused veel eestikeelses erialakirjandusse jõudnud. See-eest on neid teemasid siinses (ühis)meedias põgusalt kajastatud. Näiteks Gregor Kulla poleemiline artikkel „TI-muusika tume ja kaval maailm” (Delfi, 11.03.2026) ja Ardo Ran Varrese intervjuu Eesti Autorite Ühingu tegevjuhi Mati Kaalepiga („Kas tehisaru viib muusikatööstuse kollapsini?” – Sirp, 09.01.2026).

kirjelduses paneb ta seoses tehnoloogiaga kahtluse alla kunsti ontoloogilise staatuse ning seeläbi kunsti autentsuse ning muusika (ja muusikute) füüsilise eksistentsi:¹⁸

KUST SAAB MEGAHEA TUJU ning ning OLULISIMAD UUDISED? KUS on kuulajal võimalik ka filantroopiasse varbad pista ning liituda igapäevaste heategevustega? MILLISE raadio eksistents tõstatab **ontoloogilise küsimuse, kas kunst suudab üldse eksisteerida väljaspool tehnoloogiat** või on see kõik üks digitaalne miraaž!? **Kas sind üldse huvitab kunsti autentsus, või on olulisem emotsioon?** [---] Neid kantserogeenseid [raadio]jaamu on täna nii palju... Tõmmakem välja! Ka R2 on asunud **MASSIPSÜHHOOSI JA KOMMERTSLIKU LOBOTOOMIA** teenistusse, jah, nii on. Flo on sügavalt selle vastu ning kaitseb oma kuulajaid! [---] LÕBUS FAKT: teate, mis on ühist Klassikaraadiol ja Flo Raadiol? **Mõlema lauljad on kõik surnud.**¹⁹ **Flo Raadio artistid pole füüsiliselt sündinudki...** [---] Ainult siin kõlab põlvkondade- ja vaibideülene muusika! Laulupidude hingerahu, vähemuste ja saudide saund! TÄHELAPANU RAHVAS! Noored, eakad, EKAKad, vikerkaarelapsed, ekreiidid, sotsiaal-sõdalased, patsifistid, floristid, aktivistid, terroristid, masohhistid, turvamehed, nekrofiilid, kunstnikud, kusikud, baleriinid, blondiinid... ILUSAD! [---] Ära ole liivaterake ajalootormis...

Ehkki Wahli albumi kirjeldusest hargneb lai teemadering, mis pakub materjali juba omaette uurimuseks, oleks autonoomiaestetikat silmas pidades oluline välja tuua tema püstitatud küsimuste seos kunstiteooria ja muusikafilosoofia oluliste pidepunktidega. Nimelt viitab Wahli küsimus tehnoloogia ja kunsti autentsuse vahekorra kohta Walter Benjamini esseele „Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul” (Benjamin 2010, esmaväljaanne 1936). Essee keskse teesina väidab Benjamin, et reprodutseeritud kunstiteostel puudub autentsus, ajaloolisus, tähenduslikkus ja ühekordsus ehk kokkuvõttes aura, mille tõttu on kõikuma lõonud ka kunstiteose autoriteet. Kuivõrd Benjamin leiab, et reprodutseeritud kunstil puudub *hic et nunc* ehk „ainukordne olemasolu selles paigas, kus ta asub” (Benjamin 2010: 60), on just teose originaali *hic et nunc* selle ehtsuse garantiiks. Seetõttu pole selline ehtsuse valdkond tehniliselt reprodutseeritav.

¹⁸ Esiletõst paksus kirjas on minu lisandus.

¹⁹ Ehkki siit saaks välja lugeda filigraanse viite Roland Barthes'i kirjeldatud autori surmale, tasub mees hoida ka (autonoomiaesthetika mõjusfääris) klassikalise muusika ringkondades levinud ütlust, mille kohaselt parim helilooja on surnud helilooja.

Kuigi Benjamin põhjalikult muusika ja reprodutseeritavuse suhet ei analüüsi, leiab ta, et tänu heliplaadile saab muusika publikule vastu tulla ning „kooriteost, mida esitati saalis või vabas õhus, võib kuulata toas” (Benjamin 2010: 61). Just muusika kuulamine endale sobival ajal ning paigas on tänaseks päevaks täiesti iseenesestmõistetav ja harjumuspärane. Muusikat ei kuulata ainult kontserdisaalis ega tingimata muusika enda pärast (vrd *l’art pour l’art*), vaid sageli just millegi taustaks²⁰ ning see kõlab ka pelga ruumitaitena pea igal pool avalikus ruumis. Erinevalt autonoomiaestetikaga kujunenud kodanlikust kontserdielust, kus mindi kontserdisaali kui kunstireligiooni kontekstis omamoodi pühakotta kuulama kõigest muusika-välisest emantsipeerunud kunstmuusikat, täidab muusika (sh kunstmuusika) tänapäeval seega paradoksaalsel kombel taaskord justkui mingit funktsiooni.

Viimasest tuleb ilmsiks teine oluline teema, mida Wahl enda albumi kirjelduses kommerts ja massipsühhoosi teemadega riivab, sest ka Adorno kritiseerib massikultuuri ja kommerts nii oma „Uue muusika filosoofias” kui ka „Valgustuse dialektika” peatükis „Kultuuritööstus. Valgustus kui massipettus”. Juba oma kaasaja muusikat iseloomustab Adorno (1903–1969) mandunu ja traditsioonide juurde tagasipöördununa. Ehkki muusika kujunes „vastumeetmeks kultuuritööstuse tungimisele väljaspoole talle ettenähtud ala”, sai see tööstus muusika kätte raadio ja helifilmidega, mille äriline loogika võttis muusika schopenhauerliku irratsionaalsuse (vt Ruus 2025: 28–29, allmärkused 18, 20) otseselt kasutusele (Adorno 2020: 13). Kitsi ja massikultuuri võidukäiguga on „radikaalne [s.t uus] muusika hilise industrialiseerimise tingimustes sattunud täielikku isolatsiooni” (*ibid.*) ning seega marginaliseerunud.

Kõige selle foonil ja tulemusena on Adorno sõnutsi hea ja halva muusika hindamise kriteeriumid kokku varisenud ning muusika enda edasine areng on sattunud vastuollu „kodanliku publiku manipuleeritavate ning samal ajal teda rahuldavate vajadustega” (Adorno 2020: 15). Selle tulemusena ongi ühiskondlik maitse ja muusika kvaliteet teineteist välistavateks muutunud, sest uut või tõsist muusikat lahutab nn kergest muusikast tõik, et „tarbija isu [on] vähem suunatud nendele tunnetele, mida muusikateos kannab, ning rohkem nendele, mida teos virgutab ning mis, nagu kuulaja arvab, talle naudingut tekitavad.” (Adorno 2020: 19) Niisiis väljendub Adorno sõnutsi rahvahulkade taandareng nende võimetuses

²⁰ Erinevalt autonoomiaestetikast traditsioonile omasest muusika keskendunud kuulamisest ja kontempleerimisest on tänapäeval eeskätt voogedastusplatvormide ja tehnoloogia (eriti kõrvaklappide) arengu tuules muusikast saanud justkui vahend, millega näiteks ümbritsevat müra summutada (vt Ruus 2024b).

„kuulda oma kõrvaga seda, mida pole varem kuuldud, haarata ise seda, millest pole veel üldiselt aru saadud.“ (Horkheimer, Adorno 2022: 61)

Adorno kriitika nii kitši kui ka laiemalt massikultuuri mõjutuste suunal on armutu ja terav ning oma kaasaja muusika olukorra põhjendamiseks võtab ka tema vastutusele needsamad valgustusajastul kujunenud stiili ja heliteose kategooriad, millel „põhines 19. sajandi kodanlik muusikaelu ja mille ideoloogiat Adorno vasakintellektuaalina kritiseerib” (Siitan 2023: 88). Seejuures on tähelepanuväärne, et kui „Valgustuse dialektikas” kriitika all olev progress on mõistetud eelkõige tehnoloogia progressi läbi esile tõusnud massikultuuri võidukäiguna, siis „Uue muusika filosoofias” on fookuses esmajoonel muusikaliste väljendusvahendite progress, mis on erinevalt „Valgustuse dialektikas” kirjeldatud progressist läbivalt hüvelisena mõistetud.²¹ Seega paistab, et muidu valgustuse ja seega ka autonoomiaesthetika suhtes ülimalt kriitiline Adorno on siin ise just „valgustusest lähtuva progressikultuse lummuses.” (Siitan 2023: 90)

„Uue muusika filosoofia” valguses paistab seega, et kunsti ja muusika enda ajaloolisuse tõttu on nende progress esmalt paratamatu, ent teisalt tõesti hüveline, kuivõrd Adorno uue muusika filosoofia kreedo väljendubki arusaamas, et uue muusika autonoomsuse ja autentsuse garantiiks on selle võime end ümbritsevat kiiresti ja radikaalselt muutuvat maailma isomorfelt peegeldada: „Niikaua, kui kunst säilitab distantse vahetu eluga, ei suuda ta hüpata üle oma autonoomsuse ja vormi immanentsuse.” (Adorno 2020: 53) Kui võtta arvesse Adornole olulist muusika protokollilist iseloomu, paistab pigem loogiline, et kui muusika on end ümbritseva maailma ja ühiskonna isomorfne peegeldaja, siis ühes maailma muutumisega muutub ka muusika viis ja võimalus seda protokollida.²² Küll aga on Adorno jaoks oluline vahet teha n-ö kergel ja tõsisel muusikal ehk kitšil ja avangardil.

²¹ Siin on oluline ka nende käsitluste omavaheline seos, sest „Uue muusika filosoofia” (1949) eessõnas kirjutab Adorno, et kõnealust käsitlust võib pidada „Valgustuse dialektika” (1947) edasi arendatud lisaks, misjuures on oluline, et „Uue muusika filosoofia” esimene osa („Schönberg ja progress”) valmis aastatel 1940–1941 ning alles pärast „Valgustuse dialektika” ilmumist kirjutas Adorno sellele ka teise osa („Stravinski ja restauratsioon”), ühendades seejärel need kaks uurimust koos põhjaliku sissejuhatusega ühtseks tervikuks.

²² Paradoksaalsel kombel viitab Adorno kirjeldatud muusika protokollilisus teisalt taaskord muusika mimeetilisele, millest ühes autonoomiaesthetikaga just eemalduti. Seejuures on Adorno jaoks muusika kui ühiskonna peegeldaja mõistetud sootuks teistmoodi, kui n-ö traditsiooniline või realistlik mimees (vt Paddison 2010).

Täna seks päevaks – „Uue muusika filosoofia” ilmumisest (1949) pea 80 aastat hiljem – on muusikakultuur ja laiemalt muusikaline kogutegelikkus palju muutunud ning seda iseäranis Adorno poolt kritiseeritud massikultuuri ja tehnoloogia kontekstis, mis esitab muusikale täiesti uusi väljakutseid. Nii on ka muusika ja muusikateose ontoloogia küsimus küll muusikažanride ja (heli)tehnoloogia arengu, kuid veel enam tehisarü jõudsa leviku tulemusena taas akuutseks muutunud. Selle kõige mõistmiseks ja analüüsimiseks on aga iseäranis oluline taaskord Liimetsa tõdemus muusika funktsionaalsuse ja ontoloogia vastastikusest seosest.

Kokkuvõttes on seega intrigeeriv, et kuigi autonoomiaesthetika eeldusena emantsipeerus muusika oma varasemast funktsionaalsusest ning seda reguleerinud institutsioonidest, mis läbi sai autonoomsest muusikateosest kui iseseisvast esteetilisest objektist selle paradigma domineeriv ja regulatiivne kategooria, on muusika(teosed) täna seks taas väga tihedalt seotud just nimelt funktsionaalsusega. Ehkki funktsionaalsusest irdumine kehtib esmalt ja enamasti kunstmuusika kontekstis, mis on just nimelt selle irdumise tulemus, on muusikal paralleelselt autonoomiaesthetikaga veel teisi avaldumisvorme, näiteks rahvamuusika või improvisatsioon, mis on autonoomiaesthetika paradigmat ühest küljest justkui eemal, kuid teisalt sellest siiski mõjutatud. Sellisest muusikažanride ja laiemalt muusika enda mõiste paljususest tuleb niisiis ilmsiks, et ka muusikalool on mitmeid erinevad voolusärged ning seda lugu ennast saab erinevate narratiivide toel jutustada.

Täna seks on seega muusika tähendus ja selle funktsioonid küll palju muutunud ning sageli pole need esmapilgul ehk isegi funktsioonina mõistetavad (näiteks n-ö taustamuusika puhul), kuid just sellistena võimaldavad need lähemale jõuda tänapäevaste muusikate ontoloogia läbivalgustamisele või õigemini lihtsalt nende kirjeldamisele ja mõistmisele. Seda enam, et muusika ontoloogia selle essentsialistlikus tähenduses pole erialases diskursuses enam sellisena ka teemaks, kuna kujutus võimalusest piiritleda universaalselt muusika olemust on just nimelt muusikakultuuri paljususes ehk tõesti pigem pettekujutelm.

Kokkuvõte

Käesolevas magistritöös uurisin autonoomiaesteedikat kui lääne (kunst)muusikale omast paradigma, millest lähtuvad iseenesestmõistetavad ning sageli vaikivalt omaks võetud arusaamad ja väärtushinnangud mõjutavad muusikakultuuri pea kõigis selles avaldumisvormides alates muusika komponeerimisest ja esitamisest muusikakriitika, -teaduse, -historiograafia ja -hariduseni. Töös otsisin vastust järgmistele küsimustele: (1.) mis olid autonoomiaesteedika esiletõusu ajaloolised eeldused ning (2.) millised on selle paradigma tähendusvaldkonnad ja väljendused? Töö keskse argumendina väitisin, et autonoomiaesteedika on ajalooline konstruktsioon, mille kujunemise eelduseks pole pelgalt muusikakultuuri enda immanentne arenguloogika, vaid olulised muutused laiemates kultuurilistes, sotsiaalsetes ja poliitilistes oludes.

Väite toetamiseks uurisin autonoomiaesteedikat genealoogilisest meetodist lähtuvalt, kuna nn oleviku ajaloona mõistetud genealoogia eesmärk on olevikus iseenesestmõistetavaid uskumusi ja väärtushinnanguid läbi ajaloolise vaatluse problematiseerida ning kriitiliselt eritleda. Kuivõrd (filosoofilise) genealoogia eesmärk pole tuvastada mõne nähtuse või uskumuse algupära (*Ursprung*), vaid uurida nende põlvnemist (*Herkunft*) ja esiletõusu (*Entstehung*), uurisin ka käesolevas magistritöös autonoomiaesteedika kujunemise eelduseid laiemas ajaloolises kontekstis, et markeerida selle põlvnemine ja esiletõus.

Leidsin, et kuna autonoomiaesteedika kujunemine, ent ka selle iseloomulikud jooned ja taotlused on tihedalt seotud spetsiifiliselt muusikalise ja mitte-muusikalise või muusika-välise vastastikuse seosega, võrsub ka autonoomiaesteedika idee ja laiemalt terve paradigma enda tähendus identiteedist ja diferentsi dialektikast. Seda esiteks muusika sotsiaalse autonoomia kontekstis, mille eelduseks oli muusika eemaldumine muusika-välisest kui emantsipeerumine oma varasemast funktsionaalsusest ning muusikat reguleerinud institutsioonidest. Seeläbi sai võimalikuks nn formalistlik pööre (Goehr 1993: 181), mis tõi muusika tähenduse muusika väliselt muusika sisesele.

Teiseks kehtib identiteedi ja diferentsi dialektika muusika materiaalse autonoomia kontekstis, kuna muusika eemaldus n-ö muusika-välisest nii muusikalise materjali kui ka sõnade ehk

poesia mõttes võimaldades seeläbi instrumentaalmuusika emantsipatsiooni varasemalt domineerinud vokaalmuusikast. Goehr (1993: 181) nimetab seda transtsendentseks pöördeks sõnaliselt ja konkreetset spirituaalsele ja universaalsele, kuna sellisel (absoluutsel ja puhtal) muusikal pole enam otseselt programmi ehk sisu kui sellist ning muusika on sellisena iseenda õigustus – tähenduslik tähendusetus, eesmärgitu eesmärgipärasus, sissepoole käärdunud ning hermeetiliselt suletud iseseisev esteetiline entiteet.

Eelnevast tulenevalt sekundeerin ka Liimetsa väite, et nii muusikalise kui mitte-muusikalise „tähendus ja eripära saab ilmned vaid vastastikusest sümbiootilisest seosest ehk kontegelikkusest, kuna lõppkokkuvõttes mis tahes tegelikkus kui selline [...] on määratletav selle läbi, mis ta on, ja mis ta ei ole.” (Liimets 2009a: 9) Kuna „kontegelikkuse” ehk kogutegelikkuse mõiste on Liimets tuletanud „kondistsiplinaarsuse” mõistest, mis väljendab eri uurimisobjektide ning distsipliinide ja valdkondade koostoimet ja nende vahelisi seoseid, leidsin, et autonoomiaesthetika genealoogiat saab samuti mõista kondistsiplinaarsena, kuna selle idee ja tähendus tuleb ilmsiks eri valdkondade koostoisest. Kuigi autonoomiaesthetikat saab uurida nii muusikateaduse, filosoofia kui ka laiemalt kunstiteooria ja -ajaloo distsipliinide kontekstis, on oluline, et autonoomiaesthetika enda põlvnemise ja esiletõusu eeldused on kõigi eelnimetatud distsipliinidega seotud. Sellisena sekundeerib juba autonoomiaesthetika paradigma kui kontseptuaalne raamistik ise kondistsiplinaarsuse mõistele.

Kuivõrd autonoomiaesthetika saab paremini mõistetavaks laiemas filosoofilises taustsüsteemis, s.t mitte ainult läbi muusikateadusliku lähenemise, pole nii seda nähtust kui lõpuks üldse muusikalist kogutegelikkust ennast seega kuigi tulemuslik uurida ühe rangelt piiritletud distsipliini raames. Ka muusikateadus, mis küll käsitleb (üha enam nn struktuuriajaoaliselt) muusikalist kogutegelikkust, on samal ajal ise samuti selle kogutegelikkuse osa ning sellisena ka (taas)loob ja kujundab seda. Kõnealuses kogutegelikkuses eksisteerivad kõrvuti teineteist täiendades ja mõjutades nii muusikaline kui mitte-muusikaline, elitaarne kui triviaalne, minevik kui olevik. Sinna kuulub nii Beethoveni 5. sümfoonia, mille E. T. A. Hoffmanni kirjutatud *Allgemeine musikalische Zeitung*’is 1810. aastal ilmunud arvustusest sai saksa romantilise muusikaesthetika üks iseloomulikke manifeste (Siitan 2023: 94) kui ka Florian Wahli tänaseks juba vikerviisi staatuses ning ühismeedias

palju vastukaja saanud tehisintellekti abiga kirjutatud laul „Mu vend on lesbi”. Muusikakultuur pole sellisena mitte autonoomiaestetikast lähtuv krestomaatiliste meistriteoste muuseum, vaid iseennast pidevalt taasloov elav protsess.

Kokkuvõttes ei tuleks niisiis autonoomiaestetikale ning sellest lähtuvatele väärtushinnagutele ja arusaamadele kadu kuulutada, vaid neid just ajaloolise ja kriitilise pilguga läbi valgustada, et mõista nii nende ajaloolist sattumuslikkust kui ka rolli nüüdisageses muusikalises kogutegelikkuses. Autonoomiaesthetika mõju väljendub küll väga erinevates muusika valdkondades, ent eeskätt on see problemaatiline institutsionaalsetes arusaamades nii muusikahariduse kui ka -korralduse kontekstis, mis ei käi sageli kaasas muusika uute arengusuundade ja pluralismiga. Sellest tulenevalt soovin käesoleva magistritööga panustada nende teemade eestikeelsesesse käsitlemisse, et näidata, kuidas seni universaalseks peetav paradigma võib nüüdisaegset muusikateadust, -haridust ja -kriitikat, ent veel enam ka muusika mõistmist pärssida. Kuivõrd Nietzsche jaoks oli genealoogia kui oleviku problematiseerimise eesmärk lõpuks siiski tulevikku vaadata, võiks niisamuti ka siinse uurimuse tulemusena vaadata tulevikku, et autonoomiaesthetika mõjudest teadlik või neist lausa prii tuleviku muusika ei jääks pelgalt tulevikumuusikaks ning et selle paradigma mõjusid teadvustataks laiemas eestikeelses kultuuriruumis.

Kirjandus

Adorno, T. (2020). *Uue muusika filosoofia*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu.

Benjamin, W. (2010). Kunstiteos oma tehnilise reprodutseeritavuse ajastul, T. Kuusik, M. Tamm (toim.), *Valik esseid*, Loomingu Raamatukogu, lk 113–144.

Bonds, M. E. (2014). *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford University Press, New York.

Clarke, D. (2012). Musical autonomy revisited, M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (toim.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, New York, lk 159–170.

Dahlhaus, C. (1967). *Musikästhetik*, Musikverlag Hans Gerig, Köln.

Dahlhaus, C. (1977). *Grundlagen der Musikgeschichte*, Musikverlag Hans Gerig, Köln.

Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge.

Dahlhaus, C. (2001). Esteetika ja ajalugu, *Akadeemia*, 10: 2170–2176.

Foucault, M. (2011). Nietzsche, genealoogia, ajalugu. M. Tamm (toim.), *Teadmine, võim, subjekt: valik räägitust ja kirjutatust*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 96–130.

Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford.

Goehr, L. (1993). ‘Music has no meaning to speak of’: on the politics of musical interpretation. M. Krausz (toim.), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Oxford University Press, New York, lk 177–190.

Horkheimer, M. & Adorno, T. (2022). *Valgustuse dialektika*, Ilmamaa, Tartu.

Ingarden, R. (1986). *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, University of California Press, Berkeley.

- Kulla, G. (2026). TI-muusika tume ja kaval maailm, *Delfi* 11.03.2026. <https://kultuur.delfi.ee/artikkel/120439770/ti-muusika-tume-ja-kaval-maailm-gregor-kulla-uknes-elamusrohkest-tarbijakogemusest-on-asi-metsade-ja-magede-taga> (vaadatud 24.03.2026).
- Kõlar, A. (2004). Mis on kirikumuusika ja kuidas sellest kirjutada? J. Ross, K. Maimets (toim.), *Mõeldes muusikast*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 429–447.
- Levinson, J. (2011). *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford.
- Liimets, A. (2009a). Saateks ehk osutusi raamatu kui terviku lugemiseks. A. Liimets (toim.), *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*, Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn, lk 7–12.
- Liimets, A. (2009b). Distsiplinaarsest, aporeetilisest ning mittedistsiplinaarsest mõtlemisest. A. Liimets (toim.), *Muusikalise kontegelikkuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*, Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn, lk 15–52.
- Lippus, U. (2001). Saatesõna „Carl Dahlhaus (1928-1989)” artiklile „Esteetika ja ajalugu”, *Akadeemia*, 10: 2174–2176.
- Lippus, U. (2004). Muusikaloo kirjutamisest. J. Ross, K. Maimets (toim.), *Mõeldes muusikast*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 367–412.
- Matheson, C. & Caplan, B. (2011). Ontology. T. Gracyk, A. Kania (toim.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Taylor & Francis Group, Oxford, lk 38–47.
- Nietzsche, F. (2015). *Moraali genealoogiast: vaidluskiri*, Kirjastus Varrak, Tallinn.
- Paddison, M. (2002). Music as ideal the aesthetics of autonomy. J. Samson (toim.), *The Cambridge History of Nineteenth-century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, lk 318–342.
- Paddison, M. (2010). Mimesis and the aesthetics of musical expression, *Music Analysis*, 29 nr 1/3: 126–148.

- Pytlak, A. (1989). On Ingarden's conception of the musical composition, B. Dziemidok & P. McCormick (toim.), *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, lk 233–254.
- Raju, M. (2023). Meie südames leidub koht Adornole. Vestlusringi kokkuvõte, *Res Musica*, 15: 163–169. DOI: <https://doi.org/10.58162/PJN1-V129>.
- Ross, J. (1993). Theodor Adornost ja tema *Moodsa muusika filosoofiast*, *Akadeemia*, 6: 1166–1177.
- Ross, J. & Maimets, K. (2004). Saateks. J. Ross, K. Maimets (toim.), *Mõeldes muusikast*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 9–12.
- Ruus, A. (2024a). Muusikateadus ei saa olla suletud süsteem; intervjuu Toomas Siitaniga. *Sirp* 26.01.2024. <https://www.sirp.ee/muusikateadus-ei-saa-olla-suletud-susteem/> (vaadatud 26.03.2026).
- Ruus, A. (2024b). Milleks üldse muusikat kuulata? *Sirp* 14.06.2024. <https://www.sirp.ee/milleks-uldse-muusikat-kuulata/> (vaadatud 26.03.2026).
- Ruus, A. (2025). Autonoomiaestetikast ja tema genealoogiast, *Res Musica*, 17: 19–36 DOI: <https://doi.org/10.58162/xxec-av43>.
- Siitan, T. (2004). Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. J. Ross, K. Maimets (toim.), *Mõeldes muusikast*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 35–53.
- Siitan, T. (2005). Mis te minu sonaadist tahate? *Ajakiri Muusika*, 3/05: 22–23.
- Siitan, T. (2008). Muusika – elustunud arhitektuur? G. Lock, M. Falk-Valk (toim.), *Tekste modernismist 2*, Scripta Musicalia, Tallinn, lk 11–19.
- Siitan, T. (2023). Mis vaevab Adornot?, *Res Musica*, 15: 87–103. DOI: <https://doi.org/10.58162/GFHX-XV69>.
- Sooväli, J. (2015). „Moraali” genealoogiline enesetühistus. T. Relve (toim.), *Moraali genealoogiast: vaidluskiri*, Kirjastus Varrak, Tallinn, lk 201–224.

Taruskin, R. (2006a). Is there a baby in the bathwater? (Part I), *Archiv für Musikwissenschaft*, 63(3): 163–185.

Taruskin, R. (2006b). Is there a baby in the bathwater? (Part II), *Archiv für Musikwissenschaft*, 63(4): 309–327.

Varres, A. R. (2023a). Heli-art ja sound'i-kunst? – *Sirp*, 12.05.2023.
<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/heli-art-ja-soundi-kunst/> (vaadatud 20.01.2025).

Varres, A. R. (2023b). Helikunsti kokkulepet otsides. *Sirp*, 15.09.2023.
<https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/helikunsti-kokkulepet-otsides/>
(vaadatud 20.01.2025).

Varres, A. R. (2026). Kas tehisaru viib muusikatööstuse kollapsini? Intervjuu Mati Kaalepiga. *Sirp* 09.01.2026 <https://www.sirp.ee/kas-tehisaru-viib-muusikatoostuse-kollapsini/> (vaadatud 24.03.2026).

Autonoomiaesteetikast ja tema genealoogiast

Aurora Ruus

Abstract

In the Western art music paradigm, music is understood and interpreted primarily as an autonomous musical work based on the concept of autonomy aesthetics. The ideas derived from autonomy aesthetics influence music culture in almost all its forms, from composing and performing to music criticism and historiography. Since both the emergence of philosophical aesthetics and broader changes in social conditions played an important role in the development of autonomy aesthetics at the end of the 18th century, this article focuses on examining these different contexts in the spirit of philosophical genealogy inspired by Friedrich Nietzsche and Michel Foucault. Starting from the present as a problem situation, I will first examine how autonomy aesthetics is expressed in today's music culture. By offering a concise context and analysis of autonomy aesthetics and its genealogy, tracing its roots in the broader social, philosophical, and cultural-historical space, I will then show that the understanding of music based on autonomy aesthetics is often taken for granted as a historical construct, while it is actually just one possible narrative among others. Consequently, but also in the light of new developments in music culture, it is thus important to critically examine this concept anew.

Sissejuhatus

„Und ist Musik „in der Zeit“ oder hat sie
umgekehrt „Zeit in sich?“¹
Carl Dahlhaus (1967: 112)

See Carl Dahlhausi püstitatud küsimus „Muusika-esteetikas“ („Musikästhetik“, 1967) ilmestab markantselt muusika paradoksaalset suhet ajaga, mis on mitmeti tõlgendatav. Teisalt eeldab see justkui iseenesestmõistetavalt, et oskame vastata küsimusele „Mis on muusika?“. Kuigi muusikaks saab nimetada erinevaid nähtusi ning muusika võib sellisena olla nii esitus, noodistus, salvestis kui ka veel miski muu, on kõigil neil muusika avaldumismvormidel ajaga veel omakorda erinev suhe. Näiteks siis, kui muusika kõlab, avaldub see ajalises kontinuumis ehk rullub ajas järk-järgult lahti, ent samal ajal ka sisaldab endas aega. Teisisõnu on muusika küll juba iseenesest temporaalne ning sellisena võimeline näiteks kuulaja ajatajuga manipuleerima, kuid samal ajal on muusika ise siiski reaalse aja sees. Sellest võrsubki Dahlhausi pärimine selle järele, kuidas muusika seal ajas ikkagi on.

Muusika ja muusikateose ontoloogilist staatust ja selle ambivalentsust ilmestab veel küsimus, mis üldse konstitueerib muusikateose eksistentsi ja identiteedi. Selle üle on 20. sajandi

kunstifilosoofias palju arutletud; teiste seas näiteks filosoof Roman Ingarden (vt. Ingarden 1986; Dahlhaus 1982: 75). Kuid veel enne muusikateose eksistentsi ja identiteedi problematiseerimist kerkib küsimus, miks ja mille alusel kõneleme üldse nähtusest nimega „muusikateos“. Just selle küsimusega tuleb päevavalgele Dahlhausi tsitaadi teine tähendusvaldkond, sest lisaks muusika enda temporaalsusele paikneb muusika kui nähtus ühtlasi ka ajaloolises ajas. See tähendab, et muusika on sellisena oma kaasaja, sellele omaste normide ja traditsioonide peegeldus ning tulemus.

Muusika, ning veel enam muusikateose mõistmine küll aega struktureeriva, ent samas ka ajas kui ajaloos iseseisvalt eksisteeriva ja püsiva kunstivormina leiab eripärase väljenduse autonoomiaesteetikas ning heliteose autonoomia idees, mis muutub lääne kunstmuusika paradigmas 18. sajandi lõpul domineerivaks ja regulatiivseks. Ajal, mil muusika eemaldus üha enam oma varasemast funktsionaalsusest ning seda korraldavatest institutsioonidest, sai võimalikuks muusika kuulamine muusika enese pärast ning seeläbi ka muusikateose autonomiseerumine. Seejuures kaasneb muusikateose iseseisvumisega teatav legitimeerimiskriis ehk pärimine selle järele, mis konstitueerib teose teosena ning millised on tarvilikud tingimused muusikateose autonoomiaks.

¹ Inglisekeelses tõlkes: „And does music situate itself „in time“ or does music rather have „time in itself?“ (Dahlhaus 1982: 75)

Autonoomiaesthetika on siin alustajav pidepunkt, mille raames defineeritakse selgesti lääne kunstmuusika paradigmas keskne teosekategoria.

Kuigi autonoomiaesthetika traditsioonist joutuvaad väärtushinnangud ja arusaamad on tänase päevani sageli muusikakultuuri mõistmise iseenesestmõistetavateks aluseeldusteks, on tegemist siiski ajaloolise konstruktsiooniga, mille kujunemisele ja juurdumisele on kaasa aidanud nii filosoofilise esthetika kui omaette distsipliini esiletõus kui ka laiemad muutused ühiskondlikes oludes ja väärtushinnangutes. Siinses artiklis uuringi autonoomiaesthetika ja autonoomse heliteose idee kujunemist, misjuures vaatlen neid rõhutatult ajalooliste nähtustena. Kasutades selleks genealoogilist lähenemisviisi, on ülevaate fookuses kõnealuste nähtuste laiem sünnikontekst ja arengulugu – justkui autonoomiaesthetika jälgede ajamine. Seejuures ei pretendeeri siinne ülevaade aga tõeliselt ammendavale autonoomiaesthetika genealoogiale selle ranges tähenduses, vaid pigem näitlikustab genealoogilise lähenemisviisi toel, et ka muusikalool on mitu erinevat lugu, mida saab eri narratiividele tuginedes mitut moodi jutustada.

Autonoomiaesthetika ja tema genealoogia läbivalgustamiseks esitan niisiis probleemsituatsiooni kirjelduse ehk näitlikustan, milline on autonoomiaesthetika suhe tänase muusikakultuuriga. Seejärel, lähtudes genealoogiast kui oleviku problematiseerimisest, uurin, milline on nende mõistete ajalooline sünnikontekst ja arengukaar. Viimaks toon kõnealuse teema vahetumaks illustreerimiseks näiteid ka eesti muusikakultuurist.

1. Genealoogiline lähenemisviis

1.1. Mineviku, oleviku ja tuleviku vahekord

Nii kõnealust autonoomiaesthetikat kui ka filosoofiatraditsiooni, mille rüpes see on kujunenud, on oluline mõista omaette ajalooliste nähtustena, mis võimaldavad neil omandada mõnevõrra teistsuguse tähenduse ja tähenduslikkuse. Seda enam, et ajaloolise nähtusena pole end alati mõistnud ka filosoofia ise, kuna selle keskmes

on olnud muutumatud, igavesed ja paratamatud tõed, samal ajal, kui „ajalugu paistab olevat seotud just kõige mööduva ja kontingentsega“ (Lott, Sooväli 2020: 2). Mainit nähtuste ajaloolistena mõistmise valguses on veel oluline, et viimastel aastakümnetel on ajaloolaste hulgas taas üha aktuaalsemaks muutunud diskussioon mineviku, oleviku ja tuleviku muutunud suhte üle, mis pole paljude arvates enam endine ning mida ongi tegelikult aja jooksul historiograafias hoopiski erinevalt mõtestatud (vt. nt. Hellerma 2017). Ehkki filosoofia, ajaloo ja filosoofia ajaloo uurimiseks on erinevaid meetodeid ja lähenemisi, on üks viis eri nähtuste uurimiseks lähtuda olevikust ehk praegusest olukorrast: selle probleemidest, tõekspidamistest ja väärtushinnangutest. Sellisena on ka genealoogia vaid üks lähenemisviis teiste seas, mille eesmärgiks on näidata, kuidas olevikus iseenesestmõistetav ilmneb ajaloolises vaatluses sattumuslikuna.

Kuigi ka olevikust võib mitmel eri viisil lähtuda, võttis nn. „oleviku ajaloo“ ehk filosoofilise genealoogia mõiste kasutusele filosoof Friedrich Nietzsche (1844–1900) oma uurimuses „Moraali genealoogiast: vaidluskiri“ („Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift“, 1887).² Kui varem mõisteti genealoogiat teadusena, mis uurib põlvnemist ja sugupuid, siis Nietzsche jaoks oli see vahend, millega uurida, õõnestada ja problematiseerida moraalsete fenomenide päritolusid (sk. *Herkünfte*) ehk seda konteksti ja neid tingimusi, millest need on välja kasvanud, ning seda, kuidas need aja jooksul on arenenud ja muutunud. Nietzsche ei uurinud seega millegi algupära (sk. *Ursprung*), vaid keskendus just päritolude paljususele, tuues esile selle, mida on peetud paratamatuks, ent mis on tegelikult ajalooliselt sattumuslik. Vastandades millegi päritolu (*Herkunft*) ja algupära (*Ursprung*), kasutab Nietzsche oma vaidluskirjas genealoogiat eeskätt selleks, et murendada ebakriitiliselt omaks võetud ja iseenesestmõistetavaks peetud läänekristlikku moraali seda seeläbi õõnestades ja problematiseerides (Sooväli 2015: 213–216).

Nietzschest ligi sajandi võrra hilisema prantsuse mõtleja Michel Foucault' (1926–1984) filosoofia üheks eesmärgiks oli esimesega sarnaselt

² Kuigi võib öelda, et genealoogiale pani aluse Nietzsche kõnealune uurimus, leidub tegelikult veel varasemaidki käsitusi, mida võiks tagantjärei genealoogilisteks nimetada (vt. Lott, Sooväli 2020: 2).

oma kaasajal levinud nähtuste ja uskumuste problematiseerimine. Ka tema tahtis näidata, et erinevad diskursused, ideed ja tõesed on kontingentsed ning seega õonestatavad ja muudetavad. Foucault kasutas ajalugu katkestuste loomiseks, et eri ideid või tõdesid historiseerides neid ajatusest ja iseenesestmõistetavusest vabastada, mis läbi saabki genealoogilist lähenemisviisi „oleviku ajalooks“ nimetada.

Ehkki Nietzsche ja Foucault uurisid genealoogia abil mõnevõrra erinevaid objekte,³ on oluline rõhutada, et kummalgi juhul pole genealoogia mitte millegi algupära kindlakstegemine, vaid pigem jälgede ajamine, et avastada seda mitmekesist ja kõrvalekalleteküllast protsessi, mille käigus minevik on saanud olevikuks (Garland 2014: 372). Rääkides uskumuste või muude uuritavate ajalooliste nähtuste sünnikontekstist, on niisiis oluline, et genealoogia pole mitte ajaloo vastand, vaid algupära uurimise vastand (Foucault 2011: 96).

1.2. Genealoogia objekt

Essees „Nietzsche, genealoogia, ajalugu“ (Foucault 2011 [1971]) analüüsib Foucault kolme erinevat mõistet, mille abil genealoogia uurimisobjekti määratleda. Nendeks on *Ursprung*, *Herkunft* ja *Entstehung*. Esmalt toob Foucault välja, et genealoogia pole algupära (s.t. *Ursprung*) analüüs, sest sellisel juhul otsitaks millegi täpset olemust, eeldades, et selle identiteet on muutumatu ning jättes seejuures otsekui ligipääsmatuna unarusse erinevad ajaloolised episoodid, hálbed ja kõrvalekalded (Foucault 2011: 99). Mõnevõrra adekvaatsemalt tähistab Foucault' arvates genealoogia objekti mõiste *Herkunft* ehk põlvnemine, mille abil on võimalik näha ühtse mõiste alla koonduvat „sündmuste kihavat paljusust“ (Foucault 2011: 104). Põlvnemise uurimisel ei ole tähelepanu aga mitte sarnasustel, vaid hoopis

erinevustel, hálvetel ja vigadel. Lisaks põlvnemisele aitab genealoogia objekti *Ursprung*'i mõistest paremini määratleda veel *Entstehung* ehk esiletõus või ka esiletuleku punkt kui „ilmnemise printsiip ja ainus seadus“ (Foucault 2011: 107). Seejuures on oluline, et esiletõusu ei saa põhjendada selle alusel, mis on uuritav lõpptulemusena, sest igasugune esiletõus toimub alati „teatud jõudude vahekorra tingimustes“ (Foucault 2011: 108) ning seega peabki põlvnemise analüüs nende jõudude mängu demonstreerima. Kokkuvõtvalt saab genealoogiat määratleda *Herkunft*'i ja *Entstehung*'i uurimisena ning nimetada seda „tegelikuks ajalooks“ (sks. *wirkliche Historie*) või ka „oleviku ajalooks“.

Nietzsche ja Foucault' töödessa süüvimata võib jääda mulje, et nende genealoogiline lähenemisviis kui „oleviku ajalugu“ on lihtsalt üks anakronismi või presentismi⁴ vorme, mis seisab silmitsi ka nn. geneetilise eksituse⁵ ohuga, sest vaatleb minevikku lähtuvalt oleviku arusaamast, misjuures on suur tõenäosus, et need oleviku arusaamad projitseeritakse ebakriitiliselt minevikku. Kuigi Nietzsche ja Foucault kasutasid tõesti genealoogiat oma kaasajal domineerinud uskumussüsteemide õonestamiseks, on samas oluline, et nad ei projitseerinud neid probleeme tagasi minevikku selleks, et leida sealt seda, mis on nende kaasajaga sarnane (Garland 2014: 367). Teisisõnu ei käsitlenud nad minevikku n.-õ. olevikunäolisena ega otsinud uuritava algupära või mõnd muutumatu ja eneseidentsena püsitud objekti või uskumust. Sellele vastupidiselt pöörasid nad tähelepanu kõigele muutuval, tõestades seeläbi, et uuritav on kontingentne ning et tegemist on ajaloolis-kultuurilise konstruktsiooniga.

Genealoogia abil ajaloole lähenemist ei kasutata niisiis mitte selleks, et leida minevikust midagi olevikuga sarnast ning kaasaja inimesele tuttavlikku, vaid selleks, et leida üles see, mis on teistsugune, võõras. Uurides kõike seda,

³ Erinevalt Nietzschest, kelle jaoks oli genealoogia justkui üldisem tööriist, millega mastaapsemad küsimusi ja probleeme läbi valgustada, oli genealoogia Foucault' jaoks jällegi meetod pigem kitsamate ja väiksemate asjade uurimiseks (näiteks seksuaalsus, hullus jms.) (Koopman 2009: 100).

⁴ Presentism kui nn. olevikukesksus on üldistatult ja lihtsustatult üks ajaloo käsitlemise viise, mis kannab olevikust pärit väärtushinnangud, kategooriad jms. ebakriitiliselt minevikku üle. Teisisõnu ei eristata minevikku selgelt olevikust ning minevikku käsitletakse n.-õ. olevikunäolisena. Seejuures on ka presentismil mitu vormi ning selle tähendus varieerub samuti vastavalt diskursusele.

⁵ S.t. et aetakse segi mingi nähtuse või uskumuse päritolu ning selle praegune vorm. Laiemalt eksitus, kui asja päritolu põhjal tuletatakse midagi selle loomuse kohta.

mis on aja jooksul hülvet ja kõrvalekallete läbi deformeerunud, püüab genealoogia näidata, et kaasaja tõekspidamised ning uskumused pole kaugeltki mitte iseenesestmõistetavad ega ajalootud.

1.3. Probleemsituatsioon: autonoomiaesthetika kaasajal

Uurides autonoomiaesthetikat ajaloolise nähtusena genealoogilise lähenemisviisi valguses ehk tõukudes olevikust, tuleb esmalt kaardistada ja eksplitseerida, mida ja kuidas tähendab praegune uurimisobjekt autonoomiaesthetika tänapäeval. Kuigi muusikažanride ning tehnoloogia, näiteks voogedastusplatvormide ja helitehnika jõudsa arengu tulemusena on muusikakultuuri mitmekihilisus ja kompleksus pea igal tasandil suurenenud, on sellegipoolest märkimisväärne, et enamjaolt mõistetakse ja mõtestatakse lääne kunstmuusikat, ent sageli ka sellest johtuvat levi- või popmuusikat senimaani autonoomse heliteose kategooria ning laiemalt autonoomiaesthetikast võrsuvate väärtushinnangute ja arusaamade kaudu, mis ulatuvad tänapäevsesse muusikakultuuri pea kõigis selle avaldumisevormides. Tegemist pole pelgalt (muusika)ajaloolaste huviorbiidis oleva ajaloolise kontseptsiooniga, vaid tõesti laiahaardelise ning seejuures paiguti sügavalt juurdunud muusikamõistmise ning sageli ka -hindamise viisiga. Ehkki täiesti õigustatult võib siinkohal küsida, mis on sellises muusikamõistmises halba, väidab teiste hulgas näiteks Richard Taruskin (Taruskin 2006a), et autonoomiaesthetika, mis oli muidu niivõrd vajalik ja kasulik muusika kui kauni kunsti arenguks 19. sajandil, võib tänapäeval kahjustada nii muusika komponeerimist ja esitamist kui muusikakriitikat ja -historiograafiat.

Esiteks toob Taruskin muusika komponeerimisest rääkides välja, et autonoomiaesthetika paradigmale iseloomulik muusika irdumine selle varasematest funktsioonidest ning kunstniku eemaldumine teda ümbritsevast sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist on sulgenud muusika loomise elevandiluu torni. Varem prevaleerinud patronaazi süsteemi kokku varisedes ei tei-

nud heliloojad enam tööd näiteks kirikule või õukonnale, mislähbi sai teoks kunstnike sotsiaalne emantsipatsioon ja seejuures sageli üldse sotsiaalsuse hülgamine ning laiemalt kunsti ja kunstniku autonoomseks muutumine. Selle tulemusena ei teostanud heliloojad end enam mitte niivõrd ühiskonda, kuivõrd ajalukku ja autonoomiaesthetikast lähtuvasse autonoomsete muusikateoste kaanonisse panustades. Sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist eraldumise tulemusena on Taruskini sõnusti muusika tänapäevaks neis kontekstides üha enam marginaliseerunud ning iseäranis nn. kunst- ehk süvamuusika ei lähe enam laiemale tarbijaskonnale korda. (Taruskin 2006a: 167, 181–184) Autonoomiaesthetika vaimus on niisiis süvenenud ka eristus madala ja kõrge muusika – Theodor Adorno eristuse järgi kitsi ja avangardi vahel, mis on sellisena vahest kõige lihtsamini kokkuvõetav nn. uue muusika (sks. *Neue Musik*) isa Arnold Schönbergi palju tsiteeritud ütlusega „Kui see on kunst, siis see pole kõigile ning kui see on kõigile, siis see pole kunst“⁶ (Schönberg 1950: 51).

Teiseks on tähelepanuväärne autonoomiaesthetika mõju muusika esitamisele, sest ühes sellega marginaliseerub kaasaloov esituspraktika ehk teose interpreteerimine kui loov tõlgendamine selle kõige otsesemas tähenduses. Kuna autonoomiaesthetika paradigmast lähtuva interpretatsiooni ideaaliks on olla võimalikult nooditruu, sest liialt vaba interpretatsioon kahjustab autonoomset heliteost, väheneb sellega interpreedi kui loova tõlgendaja autonoomia. Seda hoolimata tõigast, et paljud heliloojad on oma kaasaegsetelt interpreetidelt loovat interpretatsiooni kui kaasautorsust tegelikult eeldanud. (Taruskin 2006b: 310; Siitan 2004: 43)

Kolmandaks kiidab autonoomiaesthetika muusikakriitika kontekstis heaks muusika sotsiaalsest ja kultuurilisest kontekstist eemaldumisest tuleneva moraalse pimeduse ehk lähtub justkui sellest teosest endast ega näe selle ümber sageli problemaatilist konteksti. Isegi siis, kui keegi sõandab kanooniliste suurte meistrite või nende teoste puhul midagi domineerivast narratiivist kõrvale kalduvat või lausa problemaatilist

⁶ Küsimus, kas muusika eesmärgiks on „kunst kunsti pärast“ või „kunst inimestele/rahvale“, tõuseb päevakorda just autonoomiaesthetika raames (vt. lähemalt ptk. 2.2.).

välja tuua,⁷ pälvib ta üldjuhul muusika-avalikkuse halvaks panu, sest räägib vastu üldlevinud ja aksepteeritud narratiividele ning arusaamadele, mis omakorda johtuvad sellesama autonoomia-esteetikaga kaasnevatest väärtushinnangutest. Teisisõnu lähtub selline muusikakriitika esmajoones muusikalisest tekstist, jätab kõrvale seda ümbritseva konteksti ning seejuures kinnistab ja taasloob sedasama muusika mõistmise viisi ja kaanonit. (Taruskin 2006b: 315–316)

Neljandaks on oluline, et ka muusikahistoriograafia pole autonoomiaesteetikast puutumata jäänud, sest sellest lähtuvad suurtest meistritest ja nende suurtest teostest rääkivad ajalookirjutused jätavad taas kord sageli kõrvale laiema konteksti või spetiifilisemalt ka näiteks heliloojate endi poliitilise ideoloogilise agenda, mis polevat niivõrd oluline, kuna esmatähtis on muusika ise. Taruskin leiab, et ka sellised faktid on kontekstuaalselt olulised ning neid peakski võtma arvesse neilsamadel ideoloogilistel, mitte metodoloogilistel alustel (Taruskin 2006b: 322). Muusikahistoriograafia olemuslik probleem on sellisena ka teosekesksest muusika mõistmisest johtuv muusikaloo jutustamine, kus keskendutakse kontekstide asemel tekstidele. Lisaks tõik, et seda lugu jutustatakse stiiliajastute kaupa, mis on sellele ühtlasi peamise raamsüsteemi andnud:

oma algaegadest, valgustusajastust alates olid muusikaloo jutustamise aluseks üldajaloost laenatud ideed ja skeemid, millega püüti muusikaloolisi fakte kohandada. 19. sajandi keskpaigast alates kujundas muusikalugu lisaks ka tolleaegne rahvuslik ideoloogia. 20. sajandi algusest peale lähtus muusikaloo käsitlemine küll oluliselt rohkem muusikast enesest, ent selleks ajaks oli ühelt poolt kogu varasema muusikahistoriograafia põhjal ning teiselt poolt kodanliku kontserdielu traditsioonide põhjal kujunenud kanooniline valik heliloojatest ja heliteostest, mis „moodustab“ lääne muusikaloo. Selle kokkuleppelise „parnassiga“ on vähem või rohkem arvestanud kõik 20. sajandil kirjutatud muusikalood. (Siitan 2004: 51)

Kõnealuses lääne (kunst)muusika paradigmas räägitakse muusikast niisiis esmalt ja enamasti just muusikateose kategooria raamides, sest see on aja jooksul kultuurilisse teadvusse tugevalt kinnistunud nii hariduse, harjumuse kui ka domineeriva muusikakultuuri väljendusvahendite tulemusena. Ehkki paralleelselt muusikateose kategooriaga on muusikal kui sellisel veel teisi avaldumisvorme (näiteks vabaimprovisatsioon või rahvamuusika), on muusika mõistmine teosekategooria läbi siiski kõnealuses paradigmas valdav. Seda iseäranis ka levi- ja popmuusika võidukäigu ning nüüdseks domineeriva positsiooni tulemusena, mis kinnistab veel enam teosekesket muusikamõistmist. Ehkki viimaste puhul on teose autonoomia nn. klassikalise muusikast mõnevõrra erinev, on ka seal autonoomia küsimus oluline juba pelgalt pragmaatilistel kaalutlustel, nagu seda on näiteks autoriõigused ja -tasud, tehes sellest osalt puhtjuriidilise küsimuse (vt. lähemalt ptk. 3.).

Ehkki 19. sajandi algusest saadik kinnistunud arusaam muusikast on rõhutatult teosekeskne, ei ole kuhugi kadunud teosekategooria enda legitimeerimiskriis ehk küsimus teose kui sellise olemusest ja identiteedist (vrd. Ingarden 1986). Küsimus, kas muusikateose identiteedi konstituierib selle noodistus, esitus, salvestis või hoopiski looja kavatsus, on tänini lõpliku konsensusliku vastuse ja aruteludest hoolimata paistab selliseks ka jäävat.⁸ Seda enam, et tänapäeval on palju muusikazhanre, mis ei kasuta oma väljendusvahendina ja taasesitamist võimaldava talletamisviisina noodikirja ning misjuures paljud „teosed“ sünnivad reaajas või on hoopiski kohaspetsiifilised, nagu näiteks heliinstallatsioonid või laiemalt ka *sound art* (viimast on Eesti kontekstis tematiseerinud helilooja Ardo Ran Varres; vt. ptk. 3.). Niisiis tuleneb muusikateose kategooria ja autonoomiaesthetika kujunemisloo geneoloogilise läbivalgustamise vajadus juba tänase muutunud muusikakultuuri situatsioonist, mis on oma paljususe ja võimaluste keskel siiski teose autonoomia justkui vaikivaks aluseelduseks võtnud hoolimata sellest, et viimase päritolu ja kujunemislugu sageli ei teadvustata ega tematiseerita.

⁷ Siinkohal toob Taruskin näite Igor Stravinski suunas tehtud antisemitismisüüdistuste järelkajast (vt. Taruskin 2006b: 315).

⁸ Liitigi polegi tegelikult viimastel aastakümnetel erialakirjanduses enam tavaks muusika ja muusikateose olemuse järele pärida (vt. Liimets 2009: 23, allmärkus 10).

See-eest on muusikalise autonoomia mõistet viimastel aastakümnetel siiski järjest rohkem kriitiliselt eritlema hakatud. Nii leiab näiteks David Clarke (Clarke 2003), et muusikalise autonoomia mõiste on üha problemaatilisem, sest selline autonoomia mõiste, mis tõlgendab muusikat puhtalt kunstina kunsti pärast (*l'art pour l'art*), on „diskrediteeritud ideoloogia põlistamine“ (Clarke 2003: 159). Ka Taruskin nendib, et autonoomiaestetikast on paari viimase aastakümne jooksul uuesti kriitiliselt eritlema hakatud, teiste seas ka kunsti- ja muusikaloolaste poolt. Samas rõhutab ta, et autonoomiaesthetika pole pelgalt ajaloolaste erihuvi, vaid domineeriv ja reguleeriv kontseptsioon nii kunstiteoorias kui ka -praktikas, mis on järjest rohkem hargnenud ja edasi arenenud ning sellisena kohati hägustunud (Taruskin 2006a: 163).

Taruskin annab juba oma artikli⁹ kujundliku pealkirja („Is There a Baby in the Bathwater?“) ning puändiga (vt. ptk. 3.) autonoomiaestetikale üsnagi fataalse diagnoosi. Sellele sekundeerib ka Clarke, kes leiab, et süüdistused autonoomia mõiste vastu on tõsised ning neid on palju: see on kodanlik ja hegemooniline ning representeerib seda sotsiaalselt ja ajalooliselt spetsiifilist paradigmat universaalse mõõdupuuna, millega kõiki teisi muusikaid (s.t. mitte ainult lääne kunstmuusika kaanonit ja sellest johtuvat nüüdisaegset muusikakultuuri) hinnatakse. Lisaks kinnistab ja taasloob see ajatute meistriteoste kaanonit – nn. imaginaarset muusikateoste muuseumi (vrd. Goehr 1992) –, lahutades selle oma ajaloolisest ja sotsiaalsest kontekstist. Veel enam on see tema sõnutsi tänaseks päevaks ka patriarhaalne ja seksistlik, sest selle kaanoni on kujundanud mehed ning sinna kuuluvad esmalt ja enamasti mehed.¹⁰ Clarke'i järeldus on seega samuti fataalne ning tema sõnutsi on autonoomiaesthetika koorem niivõrd suur ja raske, et autonoomne muusika peaks sooritama enesetapu. (Clarke 2003: 159–160)

Tuues autonoomiaesthetika ja sellest johtuva problemaatika kaasaegse muusikahariduse konteksti, toonitab Clarke olukorra paradoksaalsust, kui noor õppur seisab silmitsi muusikakoolis õpe-

tava kaanoni ja vabal ajal kuulatava pop- või levimuusika vahelise erinevusega. Seda enam tahab ta mõista anda, et peaksime olema avatud autonoomiaesthetika ja sellest lähtuva muusika mõistmise paradigma ümberhindamisele ja -defineerimisele. Seejuures ei soovi ta mitte kehtestada mõnd lihtsustatud binaarset opositsiooni, vaid välja tuua, kuidas autonoomiaesthetikast lähtuv muusikapraktika (tegelikult pea kõigis oma avaldumisvormides, nagu toob välja ka Taruskin) on ka ideoloogiliselt problemaatiline. Clarke'i eesmärk on niisiis pigem erinevad autonoomiaesthetikast johtuvad vastuolud päevavalgele tuua ning neid kriitiliselt ja ajaloolist konteksti avades eritleda, et seeläbi ka kaasaja muusikakultuuri paremini mõista (Clarke 2003: 160).

Seejuures saab nii Taruskini kui ka Clarke'i lähenemisviise – ehkki nende poolt selgesti sõnastamata – samuti omal moel genealoogilisena mõista, sest nad lähtuvad oleviku probleem-situatsioonist ning pöörduvad kriitilise pilguga minevikku, et olevikus kehtivaid arusaamu ajalooliselt läbi valgustada ja kahtluse alla seada. Teisisõnu uurivad ka nemad minevikku selleks, et mõista, miks, kust ja kuidas kaasaja probleemid ning neid kinnistavad väärtushinnangud tulenevad. Sarnaselt 20. sajandi teises pooles levima hakanud (vana)muusika ajalooteadliku esituspraktikaga (ingl. *historically informed performance* ehk HIP) võiksime Clarke'i arvates mõelda ka nn. ajalooteadlikust probleem-situatsiooni mõistmisest. Sellest tulenevalt rõhutab ta, et peaksime ümber hindama autonoomse muusikateose väidetava universaalse ja absoluutse keh-tivuse. Teisisõnu peaksime silmas pidama, et ka autonoomiaesthetika (ja sellest lähtuv muusika mõistmine) on vaid üks narratiiv teiste seas, mis-juures saame autonoomiaesthetikat vaadelda tänapäevase pluralistliku situatsiooni raames kontseptsioonina, mil võib olla kriitiline väärtus ka postmodernistlikul kultuurimaastikul. (Clarke 2003: 161)

Niisiis on autonoomiaesthetika ja selle sünni-konteksti küsimus seniajani olulise tähtsusega, nagu nendib ka Taruskin, kes leiab, et autonoomiaesthetika diskursus on katse vastata suurele

⁹ Kõnealuse artikli aluseks on 2005.–2006. aastal Berliini Vabas Ülikoolis peetud loengusari „Aesthetische Autonomie?“.

¹⁰ Alles viimastel aastakümnetel on hakatud rohkem tähelepanu pöörama naiste esindatusele muusikaloos ning muidu maskuliinse kaanoni kultuurikihi alt ka naisheliloojaid ja -interpreete välja toodud (vt. Solie 2001). Eestis on sellele teemale avalikus arutelus hiljuti tähelepanu juhtinud helilooja ja interpret Gregor Kulla (vt. Kulla 2023).

küsimusele, millele keegi meist tegelikult lõplikku vastust anda ei oska. Nimelt küsimusele, miks inimesed istuvad vagusi ja vaimustunult kontserdisaalis ning kuulavad ja vaatavad pingsalt inimesi, kes laval innukalt nahku pulkadega löövad, messingist torudesse või pilliroost huulikutesse puhuvad ning hobusejõhvidega lambasooli kraabivad.¹¹ Küll aga teame Taruskini arvates, et kunst on väärtuslik kunsti enese pärast – väärt meie aega isegi siis, kui see ei paku otseselt uusi ja kasulikke teadmisi. (Taruskin 2006a: 170)

Kõige selle tõttu ongi põhjust genealoogilise lähenemisviisi valguses illustreerida, et kategooriad, mille abil muusikalugu jutustatakse, ning väärtushinnangud, mille alusel ka tänast muusikakultuuri mõtestatakse, pole nii universaalsed ja ajalootud, kui esialgu paistab või kui seni on arvatud. Need võivad osutuda ajaloolisteks konstruktsioonideks, mis on ebakriitiliselt ja vaikivalt omaks võetud ning sellisena ajas edasi kandunud. Lõpuks on aga genealoogilist lähenemisviisi silmas pidades oluline meeles hoida, et ehkki ka Nietzsche kasutas genealoogiat oma kaasajal domineerinud uskumuste kritiseerimiseks ja problematiseerimiseks, oli tema pilk siiski tulevikku suunatud (Sooväli 2015: 216). Samamoodi on ka siinse arutluse eesmärk vaadata tuleviku suunas, sest muusika autonoomia küsimus on uute esitustavade, tehnoloogia arengu ning muutunud kultuurikonteksti ja väärtushinnangute valguses taas päevakorral.

2. Autonoomiaaestetikast genealoogia vaatepunktist

2.1. Muusikaloo käsitlemine ja teosekategorია kujunemine

Kuna autonoomiaaesthetika muusikaline eellugu on tihedalt seotud muusikateose kategorია kujunemislooga, tuleb esmalt teha põgus ekskurs ajalukku, et näidata, kuidas on üldse muusikalugu ning muusikateose sünni lugu jutustatud. Seejuures olgu etteruttavalt mainitud, et kuigi autonoomne muusikateos on nii autonoomiaaesthetika kui ka üldse lääne kunstmuusika paradigma keskne kategorία, mis muutub ühes autonoomiaaesthetikaga muusikakultuuri regu-

leerivaks etaloniks, ulatub muusikateose kui sellise kujunemislugu siiski palju kaugemasse aega. Viimase läbivalgustamine on genealoogilist lähenemisviisi silmas pidades oluline ka selleks, et problematiseerida väidet, mis paigutab autonoomse muusikateose sünni 1800. aasta kanti, nagu teeb seda Lydia Goehr oma mõjukas uurimuses „The Imaginary Museum of Musical Works“ (Goehr 1992). Nimelt väidab Goehr seal oma keskse teesina, et helilooja Johann Sebastian Bach (1685–1750) ei kirjutanud muusikateoseid, sest autonoomse muusikateose mõiste sisustati alles hiljem, ning seega on Bachi loomingut klassifitseerimine muusikateosteks anakronistlik.

Kuigi Goehri uurimus on kõnealuse teema käsitlemisel tõesti teedrajav ning ta esitab oma teese ka teadlikult provokatiivselt, on tema üsnagi julgete väidete kriitikud (näiteks Taruskin) siiski välja toonud, et ka muusikateose kategooria ja autonoomiaaesthetika kujunemislugu saab jutustada mitmel erineval moel, sest ehkki 1800. aasta kandis saab autonoomsest muusikateosest tõesti suuresti tänu autonoomiaaesthetikale muusikakultuuri keskne kategorία ja mõõdupuu, ulatuvad muusikateose kui kategooria juured siiski kaugemale minevikku. Niisiis vaatamata tõigale, et domineerivaim narratiiv paigutab autonoomse muusikateose kujunemise 1800. aasta kanti, on oluline, et ka selle kontseptsiooni ajaloo jutustamiseks on mitu lähenemisviisi (vrd. Clarke 2003: 161; Davies 2003: 493–494).

Siinkohal on oluline tähele panna, et üldine „lihtsustav lineaarsus ja euroopakesksus on hakanud muusikalisest historiograafiast 20. sajandi teisel poolel siiski taanduma“ (Siitan 2004: 35) ning on aru saadud, et selline ajalookirjutus on modernistlik konstruktsioon. Lisaks muusikateose kategooria ajaloole on genealoogia vaatest niisiis problemaatiline ka laiemalt muusikaloo lineaarne progressinarratiivi põhine käsitlemine, mis – tulenedes samuti autonoomiaaesthetikast – prioriseerib muusikateoseid kui tekste nende konteksti ees.

Muusikateose kategooria uurimise muudab aga keeruliseks muusikateose olemuse ja identiteedi enda ambivalentsus, sest oma eri avaldumisvormides elab muusikateos ratsionaalse abstraktsiooni ja elava kõlasündmusena justkui

¹¹ Sarnast metafoori on eestikeelses kultuuriruumis kasutanud ka interpret Taavi Kerikmäe (Ruus, Kulla 2022).

kaksikelu (Siitan 2004: 37). See tähendab, et küsimus, kas muusikateose kui sellise konstitueerib selle esitus, noodistus, salvestis või veel miski muu, viitab taas pea igikestvale teosekategoriale legitimeerimiskriisile, sest probleemile lisab kaalu veel tõik, et muusikateos ei pruugi kõigis oma avaldumisvormides korraga eksisteerida ega ole ka neis erinevates vormides identne.¹² Seda enam, et erinevalt paljudest teistest kunstiobjektidest (näiteks maalikunstist või skulptuurist) puudub muusikateosel kui sellisel algupärane objekt ning sellisena pole võimalik ka muusikateost ühtse tervikuna korraga hoomata.¹³

Muusikateose terviku adumise küsimus on seejuures tihedalt seotud just autonoomiaestetikaga, mille raames hakati muusikateost vaatlema pigem esteetilise objektina, mitte niivõrd ajas kulgeva protsessina, ning see tõi kaasa teatava eemaldumise ja protsessist väljumise. Ehkki tõik, et muusika on temporaalne kunst, justkui struktureeritud aeg, paistab konstateerimiseks elementaarsena, seisneb küsimus seega lõpuks selles, kuidas teos seal ajas ikkagi olemas on (vt. ka Siitan 2008: 15; Dahlhaus 1982: 75).

Siinkohal on niisiis oluline roll autonoomiaestetikal, esmajoones Eduard Hanslickil (ja nn. formalistide koolkonnal), kes leidis, et muusikateosel on eelmainitud põhjustel justkui oma aeg või temporaalsus, mis erineb reaalsest maailmast, kus aja mõõtmise kategooriad ning kontseptsioonid on piiritletud ratsionaalsete arusaamadega, erinevalt muusikast, mille temporaalsuse määratleb muusika ise (Guräu-Mihalache 2015: 9).¹⁴ Viimast võib näitlikustada sellega, kuidas

erinevad muusikateosed modifitseerivad ja painutavad aega ning seeläbi manipuleerivad kuu- laja ajatajuga. Muusikaline aeg, s.t. muusika enda temporaalsus, on seega justkui eraldi ajakategooria, ehkki näiteks muusikateose kestust saab ka objektiivse ajaühikuga mõõta. Siinkohal mängib olulist rolli ka mineviku ja tuleviku tajude süntees ning muusika kvaasi-temporaalne iseloom, mis tähendab, et muusikaline kontiinum on sellisena kindlaks määratud struktuuriga (vrd. Ingarden 1986).

Muusika paradoksaalse temporaalse iseloomu kõrval on teosekategoriale kujunemise- loos oluline ka nn. muusikalise teksti seostamine autoriga ning teose seos (õigemini selle lõdvenemine) muusika funktsioonidega. Nii on näiteks ühe narratiivi järgi kombeks dateerida uusaegse kunstmuusika sündi Pariisi Notre-Dame'i (ca. 1160–1225) koolkonna muusikaga, mille puhul on erinevalt varasemast uudne nn. muusikaliste tekstide seostamine autoriga.¹⁵ Lisaks on oluline, et Notre-Dame'i koolkonna organumid jätsid muidu liturgilisi funktsioone täitvas kompositsioonis liturgilist teksti ennast üha enam taga- plaanile. See on oluline moment, sest hiljem saab autonoomset muusikateost konstitueerivaks kriteeriumiks just nimelt selle irdumine muusika senisest funktsionaalsusest, sh. liturgilisest funktsioonist. Kui 13.–14. sajandil eemaldus muusika veel enam neist varasematest funktsioonidest, sai muusikateosest iseseisev esteetiline objekt ning alles veidi hiljem, ühes Johannes Tinctorisega (ca. 1435–1511?), sai alguse muusika mõistmine autonoomse kunstina. (Siitan 2004: 39–40)

¹² Sellele paradoksile pööras tähelepanu ka Roman Ingarden (Ingarden 1986), kes leidis, et muusikateose identiteeti ei konstitueeri ei selle esitus, noodistus ega ka kogemus ning sellisena on muusikateos vaid puhtalt intentsionaalne olemisheteronoomne objekt, mille eksistentsi allikaks on helilooja loomingulised aktid ning mille ontiline alus on selle noodistuses (Ingarden 1986: 40). Kuivõrd muusikateos pole otseses mõttes füüsiline objekt ning tal puudub algupärane objekt, on ta Ingardeni järgi erilisel moel individuaalne (s.t. supra-individuaalne), sest ei asu kusagil *hic et nunc* nagu teised reaalsed objektid ja sündmused. Isegi kui sama teost esitatakse samal ajal korraga eri paikades, ei saa tuvastada teose enda asukohta. Sellest tulenevalt on muusikateos ajaülene ehk supra-temporaalne. Temporaalsuse kui protsessuaalsuse karakteristik määratleb muusikateose Ingardeni järgi kvaasi-temporaalse struktuuriga entiteedina, sest muusikateos kulgeb gradatsiooniliselt ehk rullub ajas järk-järgult lahti, selleks et tervik moodustada. (Vt. Pytlak 1989: 237–238)

¹³ Tegelikult kehtib see nii muusika elava ettekande kui ka noodistuse puhul, sest isegi näiteks teose partituuri analüüsimine (millega tegeleb nt. muusikateooria) või „lugemine“ kui selline on ikkagi temporaalne, s.t. et ka partituuri ei saa ühtse muusikalise tervikuna korraga hoomata, kuna see projitseeritakse samuti temporaalseks.

¹⁴ Hanslicki järgi on muusikateose autonoomiat konstitueerivad karakteristikud objektiivsus, intentsionaalsus, temporaalsus ja ajalooline iseseisvus/sõltumatus (Guräu-Mihalache 2015: 4).

¹⁵ Ametlikult hakati autori juriidilisi õigusi oma teosele respektseerima alles Suure Prantsuse Revolutsiooni aegu (vt. Siitan 2004: 38).

Järgmine oluline muutus toimub renessansi-aegse saksa muusikateoreetiku Nikolaus Listeniuse traktaadiga „Musica“ (1533/1537), milles ta lisas traditsioonilisele mõistepaarile *musica theor[et]ica* ja *musica practica* veel mõiste *musica poetica*, mis „tähistas saksa muusikateoorias kuni 18. sajandi alguseni õpetust kompositsioonist, mille eesmärgiks oli kirjalikult jäädvustatud, lõpetatud ja üksikasjadeni viimistletud teos (*opus consummatum et effectum*)“ (Siitan 2004: 41). 16. sajandil iseseisvub ka instrumentaalmuusika, mis pole enam seotud mingi kindla funktsiooniga (näiteks tantsumuusika) ning millest saab seega iseseisev kunstmuusika (*ibid.*). Ühes sellega saab loodud pinnas olulise muutuse toimumiseks 18. sajandil, mil seni käsitöötehnikana (*ars mechanica*) mõistetud praktiline musitseerimine ja komponeerimine eralduvad kunstmuusikast, millest võrsub omakorda autonoomiaesthetika.

Kokkuvõttes on niisiis oluline, et ei autonoomiaesthetika ega ka autonoomse muusikateose sünd ole üleöö toimunud paradigmanihe, vaid pikka aega väldanud protsesside tulemus. Nende kujunemises on olulist rolli mänginud mitmesugused kõrvalekalded oma ajastu muusikakultuurist ning seeläbi ka domineerivast muusikamõistmise viisist. Seega tuleb genealoogilise lähenemisviisi valguses ilmsiks, et kõnealuste mõistete puhul pole võimalik tuvastada nende algupära sõna otseses mõttes, kuna saame pigem vaid läbi valgustada nende põlvnemist ja esiletõusu. Seepärast suhtub ka Taruskin mõnevõrra skeptiliselt Goehri provokatiivsesse teesi, millega ta paigutab autonoomse teosekategooria sünni 1800. aasta kanti. Tehes pika ja põhjaliku ajaloolise ekskursi, näitavad nii Taruskin kui Siitan, et teosekategooria ajalugu on tunduvalt pikem, ehkki seejuures on tõsi, et selle kategooria regulatiivseks ja prevaleerivaks muutumine on seotud autonoomiaesthetika esiletõusuga 18. sajandi lõpusirgel.

Genealoogia vaatevinklist osutubki niisiis mõnevõrra problemaatiliseks see levinud autonoomiaesthetika narratiiv, mille taotlus on justkui tuvastada autonoomse muusikateose algupära (*Ursprung*) ning positsioneerida see võrdlemisi radikaalse paradigmanihkena 1800. aasta kanti. Nii võiks Foucault' sõnadega öelda, et kaugelgtki mitte kõigis võimalikes autonoomiaesthetika kujunemislöö narratiivides ei nähta seda ühtse mõiste alla koonduvat „sündmuste kihavat palju-

sust“ (Foucault 2011: 104) ehk vaadatakse seega mööda näiteks eelmainitud Tinctorise ja Listeniuse käsitlustest. Seejuures on oluline ning ühtlasi ka Goehri suunas tehtud kriitikat pehmendav tõik, et on tõsi, et autonoomse muusikateose regulatiivseks muutumine ehk esiletuleku (sks. *Entstehung*) punkt kui „ilmnemise printsiip ja ainus seadus“ (Foucault 2011: 107) tõesti paigutub 1800. aasta kanti. Samas on veel oluline, et esiletõusu ei saa põhjendada selle alusel, mis on uuritav lõpptulemusena, sest igasugune esiletõus toimub alati „teatud jõudude vahekorra tingimustes“ (Foucault 2011: 108). Just seepärast ongi ka 1800. aasta nn. paradigmanihke eellugu samavõrra oluline.

2.2. Autonoomiaesthetika tähendusvaldkonnad

Nii autonoomne muusikateos kui ka autonoomiaesthetika pole kujunenud mitte üksnes lääne kunstmuusika paradigma, vaid palju laiemalt õhtumaise filosoofiatraditsiooni, iseäranis saksa filosoofilise esthetika rüpes. Ainuüksi autonoomia mõiste on pika ajalooga ning seda on kasutatud erinevates valdkondades eri nähtuste puhul. Autonoomiaesthetika kujunemise kontekstis on seega samuti oluline autonoomia mõiste enda eri tähendusvaldkondi eristada. Seejuures aga mitte selles mõttes eristada, et neid valdkondi teineteisest lahutada, vaid selles mõttes, et demonstreerida mitmekesisust ning seeläbi taustsüsteemi avardada.

Sellest tulenevalt toob ka näiteks Taruskin (Taruskin 2006a) välja, et autonoomia mõistet saab neljal erineval moel tõlgendada. Sellistena viitavad need ühtlasi neljale momendile ajaloos, mida võib genealoogilise lähenemisviisi valguses interpreteerida kui autonoomiaesthetika põlvnemist (sks. *Herkunft*). Teisisõnu on oluline, et Taruskin ei soovi siin tuvastada algupära (sks. *Ursprung*), vaid põlvnemist kui eellugu, mille abil on võimalik näha hiljem ühtse mõiste, s.o. autonoomiaesthetika alla koondunud „sündmuste kihavat paljusust“ (Foucault 2011: 104). Seejuures rõhutab Taruskin samuti, et selline eristus on mõnevõrra kunstlik, kuna need neli valdkonda on üksteisega tihedalt seotud ning sageli selgelt eristamatud.

Esimese tähendusväljana pakub Taruskin välja esthetika kui filosoofilise distsipliini väljakujunemise. Selle taustal on oluline, et pikka aega käsitleti

kunsti ja ilu mõisteid eraldi, sest ilu mõisteti pigem metafüüsika kontekstis ja kunsti eelkõige läbi *techné* mõiste – niisamuti mõisteti ka muusika esitamist ja komponeerimist esmajoones käsitöötehnikana (vt. ptk. 2.1.). Pikka aega polnud kunst niisiis otseses mõttes autonoomne,¹⁶ kuna see oli seotud näiteks sotsiaalse, pedagoogilise või religioosse programmiga, mis seda ka reguleeris. Seda kuni 18. sajandini, mil esteetikat hakati mõistma iseseisva filosoofilise distsipliinina ning kuhu paigutub ka siin kõne all olev autonoomiaesthetika.

Teine tähendusvaldkond, mille Taruskin välja pakub, on kunsti kui ühe inimtegevuse ja selle tegevuse tulemuse autonoomia, mis on taas tihedalt seotud varasemate sotsiaalsete, poliitiliste ja religioossete funktsioonidega. Teisisõnu tähendab see, et igapäevaelu tegevustest ja praktikast eemaldunud ning neist kõrgemale tõusnud kunst nõuab ka uusi hindamiskriteeriume, mis võtaksid arvesse seda kunsti ennast, s.t. funktsionaalsusest irdumise tõttu lahutatuna selle varasemast kontekstist. Taruskin viitab siin ka Immanuel Kantile, kes kirjeldab enda „Otsustusjõu kriitikas“ („Kritik der Urteilkraft“, 1790) nn. eesmärgipärasust ilma eesmärgita, mille edasiarendusena saab mõista iseseisvunud kunsti kui *l'art pour l'art*'i (vt. ka Paddison 2002: 339). Ehkki Kanti kunstikäsitlus on tunduvalt komplekssem ning sootuks teiste eesmärkide teenistuses, sai temalt pärit mõistetest inspireerituna¹⁷ kirjeldatud muusikaautonoomia hiljem ka teistele kunstidele omamoodi ideaaliks või etaloniks. (Taruskin 2006a: 164–165)

Kolmandaks toob Taruskin välja, et ühes kunsti autonoomiaga emantsipeerus ka kunstnik ise, sest patronaazi süsteemi lagunedes ei teh-

tud tööd enam kiriku või õukonna heaks, kes olid seni nende loomingut dikteerinud (vrd. ptk. 1.3.). Ehkki teoreetiliselt said heliloojad niimoodi reaalsest maailmast eralduda, nõudis sotsiaalne emantsipatsioon neilt siiski ka enese teatavat positsioneerimist. Selleks oli üks võimalus sulguda elevandiluuist torni ning pühenduda täielikult muusika komponeerimisele – see on nn. puristide suund. (Taruskin 2006a: 167; Goehr 1993: 183)

Neljas ning senistest üldisim, ent samas kõrgeim autonoomiaesthetika tähendusväli on seotud kunsti transtsendentse iseloomuga, mis viitab taas Kantile ning esteetikale kui vahendile, mille najal saab inimene mõelda millestki, millele ei saa läheneda ja mis ei saa arusaadavaks (loomuliku) keele abil (vt. ka Paddison 2002: 335–336). Esteetilist ideed kui ettekujutuste mitmekesisust ei saa ühegi mõistega määratleda ega ühelegi mõistele allutada või sellega hõlmata (erinevalt näiteks teadusest) ning sellisena transtsendeerib see inimese mõistelisi võimalusi. Lõpuks kunst vaid viitab ideedele ja representeerib seda, mida muidu ei saa mõisteliselt representeerida, pakkudes vaid vihjeid mingi transtsendentse reaalsuse kohta. Ehkki Kanti järgi on inimesel kognitiivne ligipääs vaid nähtustele, s.t. fenomenidele, võimaldab kunst jällegi teiste autorite arvates sellisena hoopiski ka kõige otsesemat ligipääsu *noumenon*'ini, s.t. asjani iseeneses.¹⁸

Siinkohal on veel oluline, et toona sai muusika üheks kauniks kunstiks teiste seas ning muusikast sai omamoodi etalon ka seetõttu, et ta oli pöördunud endasse ning võimaldas kujutada abstraktsid ja metafüüsilisi ideid.¹⁹ Seda enam, et kaunite kunstide teoreetikud leidsid, et eesmärk pole

¹⁶ Kreeka keeles *autos* (ise) + *nomos* (seadus), s.t. et autonoomne on miski, millel on oma seadused.

¹⁷ Siinkohal on oluline rõhutada, et autonoomiaesthetikat kantilike mõistetega kirjeldavad autorid ei kasuta ega tõlgenda selles mõttes ikkagi otseselt Kanti enda filosoofilist süsteemi, vaid pigem võtavad temast inspireerituna erinevaid mõisteid üle. Seega pole ka siin artiklis kasutatav mõistepaar „eesmärgitu eesmärgipärasus“ mõistetud rangelt Kanti tähenduses.

¹⁸ Sellist arusaama esindab eriti markantselt Arthur Schopenhauer, kes kirjeldab oma peateoses „Maailm kui tahe ja kujutus“ („Die Welt als Wille und Vorstellung“, 1818) muusikat kui kõikidest kunstidest kõige kõrgemat, lausa kategooriavälist. Tema järgi on muusika metafüüsiliselt kõige väärtuslikum kunstivorm, kuna annab kujutlusele midagi, mis seisab kujuteldavast maailmast endast kõrgemal. See tähendab, et kui teised kunstid on pelgalt „varjud“, siis muusika suudabki kujutada „asju iseendas“. (Schopenhauer 2018: 391)

¹⁹ Näiteks *fin de siècle*'i sümbolistidest luuletajate ja kirjanike (mh. Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans) looming püüdis samuti irduda igapäevasest keelekasutusest ning toetuda muusika vihjavale ja kaudsele iseloomule. Nende eeskujuks sai muusika autonoomia kui eesmärgitu eesmärgipärasus, tähenduslik tähendusetus ning teose kui sellise hermeetiline suletus, lisaks ka vormi, sisu ja n.-ö. materjali jagamatu kokkusulandumine, mida esindab muusika. Sellest tulenevalt pürgivat kogu kunst muusika seisundi poole ning seetõttu on muusika otsekui *primus inter pares*. (Paddison 2002: 340–341)

mitte tiivustada mingeid konkreetseid tundeid või sõnalisi fenomene, vaid paljastada mõnd kõrgemat, otsekui universaalsete ja igaveste tõdede maailma.²⁰ Sellisena sai instrumentaalmuusikast kunsti universaalne keel, milleks ei olnud võimeline näiteks luule või maalikunst just seetõttu, et neil oli konkreetne sisu, erinevalt muusikast, mille tähendus peitubki selle tähendusetuses. (Goehr 1993: 181) Ka kunstnik ise ei mõista end niiviisi mitte pelgalt kunstnikuna, vaid inimesena, kellele on antud vaba tahe kui võimalus valida käituda autonoomsena, vabatahtlikult vastutavana sisemise moraalseaduse ees. Selleni jõuab ta läbi nn. huvitu²¹ kunsti kontemplatsioonini. (Taruskin 2006a: 169)

Taruskini väljapakutud autonoomiaaesthetika tähendusvaldkondade liigitusega külgneb omakorda veel Mark Evan Bonds (Bonds 2014) eristus muusika materiaalse ja sotsiaalse autonoomia vahel. Neist esimene johtub samuti eesmärgitust eesmärgipärasusest ning väärtusest iseendas, mis määratlevad sellisena autonoomse muusika-teose.

Muusika materiaalse autonoomia eeldusena on oluline välja tuua, et valgustusajastul distantseeruti arusaamast, et instrumentaalmuusika on mimeetiline,²² s.t. imiteerib näiteks loodus- või inimhääli, ning et see on tihedalt seotud retoorikaga²³ (seda ka vokaalmuusikas kesksel kohal

oleva poeesia läbi) (Clarke 2003: 162). Tänu sellele sai muusikast iseenda õigustus ning nn. eesmärgitu eesmärgipärasus leidis seega iseäranis markantse väljenduse. Seejuures on veel tähelepanuväärne avaliku kodanliku kontserdielu hoo-
gustumine ning seeläbi muusika kuulajate panus, sest muusika tähenduse ja rolli muutumine ei toimunud mitte ainult repertuaari tasandil, vaid ka publiku esteetilise taju tasandil, mõjutades sellega ka teost ennast. Teisisõnu sai muusika keskseks kategooriaks autonoomne heliteos kui tekstilaadne objekt, mida kontemplerida. (Clarke 2003: 163) Seega väljendus *l'art pour l'art* veel enam ka muusikas, sest ühes kodanliku kontserdieluga sai iseenesestmõistetavaks muusika kuulamine muusika enese pärast.

Muusikateost hakati niisiis vaatlema autonoomse esteetilise objektina ning seeläbi sai muusika endaks ei millegi muu kui enda jäljendamise kaudu, viidates seega mitte millelegi välisele, vaid just iseendale ning olles sellisena millegi lingvistiliselt tähistamatu artikulatsioon (Clarke 2003: 163). Teisisõnu on muusikateos sellisena autonoomne, viitab iseendale ning on vaba ja mitte-kontingentne ehk välisest sõltumatu, mistõttu ei saagi n.-ö. muusikalist ideed ka loomulikus keeles²⁴ väljendada (vt. Paddison 2002: 333). Sellise teosega käib kaasas nn. seespideisus (sks. *Innerlichkeit*) või ka immanentsus, mis teeb

²⁰ Selle näiteks sobib taas kord Schopenhaueri filosoofia, mille järgi muusika ei väljenda mitte mingit nähtumust, vaid seestmist olemust, s.t. kõigi nähtuste iseeneses-olemist ning lõpuks ka tahet ennast. Teisisõnu ei väljenda muusika mõnd konkreetset tunnet (näiteks valu või rõõmu millegi üle), vaid üldistab neid tundeid: „muusika ei kanna edasi mitte konkreetseid emotsioone, vaid tunnete tüüpe, tõepoolest nende prototüüpe – mitte mingit individuaalset rõõmu, vaid rõõmu ennast, mitte mingit kindlat valu, vaid valu ennast.“ (Zöllner 2010: 128)

²¹ Taruskin kasutab siin ingliskeelset väljendit „disinterested“, mis viitab taas kord Kantile ning tema „huvituse“ kontseptsioonile. See aga ei tähenda ükskõiksust, vaid huvi kui sellise puudumist, mis kunsti kontekstis viitab kunsti suhtes võetud hoiakule, mis on huvitu selles mõttes, et kunsti ei soovita kuidagi enda huvides ära kasutada, vaid tuntuks heameelt selle eksistentsist, esteetilisest elamusest. Niisiis saabki siinkohal tuua paralleeli autonoomse muusikateosega, mis pole enam mingi funktsiooni teenistuses ning mida kuulaja saab tekstilaadse objektina huvitult kontemplerida, s.t. nautida muusikat kui *l'art pour l'art*'i.

²² 18. sajandi lõpus kujuneb välja kaunite kunstide kontseptsioon, mille raames nt. Gotthold Ephraim Lessing oma essees „Laokoon“ („Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie“, 1766) eristab verbaalseid ja visuaalseid kunste, millest esimesed toimivad aja, teised ruumi vahendusel. Siin valmistab raskusi muusika kategoriseerimine, sest seda (iseäranis instrumentaalmuusikat) ei saa ka *mimesis*'e kaudu selgitada (see on pigem visuaalsetele kunstidele reserveeritud). (Bonds 2014: 103)

²³ Ehkki juba antiigist saati on muusika ja retoorika vahel analoogiaid täheldatud, kinnistus retoorikast pärit sõnavara muusikateoorias 16. sajandil, mil see võeti muusikalise kompositsiooni õpetamise eeskujuks. Seejuures on tähelepanuväärne, et selline lähenemine on omane esmalt ja enamasti saksa traditsioonile, mille esindajad tegid retoorikast kui metakeelest omaette metakeele ka muusika jaoks. Nende ettevõtmine ei jäänud ka pelga analoogia tasandile, sest retoorilised terminid sisustati spetsiifiliselt muusikaliselt. (McCreless 2006; Siitan 2004: 44)

²⁴ Guräu-Mihalache toob samuti välja, et kuna muusika ei kuulu justkui „siia maailma“, on ka muusika kirjeldamine Hanslicki järgi juba eos kujundlik või segane, sest „see, mis igas teises kunstis on veel kirjeldus, on muusikas juba metafoor“ (Guräu-Mihalache 2015: 13).

sellest eesmärgitu eesmärgipärasuse või tähendusliku tähendusetuse. Selle eredaimaks näiteks on absoluutse muusika²⁵ kontseptsiooni kujunemine, mis tõmbab piiri programmilise ja puhta muusika vahele.

Seeläbi sai muu hulgas ühes *mimesis*'e kontseptsioonist eemaldumisega võimalikuks mõelda muusika materiaalsest autonoomiast, mis ei sõltu millestki muusikavälisest. Kui selline muusika üldse midagi imiteerib, siis esmajoones iseennast, olles sellisena justkui sissepoole käärdunud ning hermeetiliselt suletud. Kuna muusikaline „materjal“ on sel juhul mittemateriaalne, -mõisteline ja abstraktne, ei saa see ka järgida ettekirjutusi, mis on tehtud teistele (materiaalsetele) kunstiliikidele.²⁶ (Bonds 2014: 106)

Muusika materiaalne autonoomia on tihealt seotud veel tema sotsiaalse autonoomiaga. Seda enam, et autonoomiaesthetika kui esmapilgul iseseisva paradigma kujunemislugu pole lisaks laiemale esteetikaraditsioonile isoleeritud ka sotsiaalpoliitilisest ja kultuurilisest kontekstist – ehkki soovis sellest distantseeruda. Eelkirjeldatud muusika irdumine reaalsest ja materiaalsest maailmast ning selle kuulumine justkui mõnda kõrgemasse reaalsusesse on sellisena mõistetav omamoodi eskapistliku aktina (vt. ka Paddison 2002: 325). Lydia Goehr (Goehr 1993) kirjeldab seda kahepoolse autonoomiana (ingl. *double-sided autonomy*), sest sellise muusika absoluutsus ning omamoodi sisutühjus kui sõltumatus kõigest välisest võimaldas ette kujutada teistsugust maailma teistsuguse kultuuriruumi ja poliitilise korraga.²⁸ Teisisõnu: kui enne oli muusika seotud mingi funktsiooniga (seejuures mitte tingimata poliitilise, vaid just praktilisega), osutus selline

absoluutsus ja autonoomia hiljem vajalikuks mitte ainult muusika enda sisemise arenguloo-gika pärast, vaid ka selleks, et sõna otseses mõttes reaalsest maailmast distantseeruda. Muusika, mis on vaba kõigest välisest ning viitab ainult iseendale, kuuludes sellisena justkui mõnda teise maailma, leidiski seeläbi omamoodi eskapistliku rakenduse, võimaldades kodanlikele tarbijatele teatud põgenemist valgustusajastujärgsest reaalsest maailmast ja üha hoogsamini moderniseeruvast ühiskonnast, mida iseloomustavad muu hulgas ratsionaliseerumine, industrialiseerumine ja turumajanduse hoogustumine (Clarke 2003: 164–165). Muusikateose iseseisvumist kui funktsionaalsusest irdumist tuleb niisiis näha laiemate ühiskondlike muutuste foonil, mis läbi võrsus autonoomiaesthetika taas kord palju laiemast ajaloolisest ja kultuurilisest taustsüsteemist, mida on genealoogilise lähenemisviisi valguses oluline mõista autonoomiaesthetika esiletõusu (*Entstehung*) eeldustena.

Bonds (2014: 109) toob ka välja, et muusika sotsiaalne autonoomia tõusis päevakorda veel omamoodi reaktsioonina kunstide (sh. muusika) kasutamise vastu sotsiaalse manipulatsiooni vahendina. Ehkki aristokraadid olid juba ammu rakendanud muusika ja kunsti kultuurilise võimu teenimise ette, võimendus see Prantsuse revolutsiooni aegu veelgi. Kui Prantsuse valitsus mõistis 1790. aastatel muusika potentsiaali rahvusliku eneseteadvuse ja ühtekuuluvustunde suurendamisel, lülitati ka massilaulmised avalike pidustuste programmi, mis veel omakorda olid osa laiemast programmist kunstide demokratiseerimisel.²⁹ Viimase hulka kuulub ka näiteks Louvre'i kui esimese avaliku kunstimuuseumi rajamine

²⁵ Absoluutsel ehk puhtal muusika pole sõnalist programmi ega sellisena ka seoseid kirjanduse, kunsti või filosoofiaga, s.t. millegi muusikavälisega. Teisisõnu pole absoluutsel muusikal selles mõttes sisu, et ta ei esita mingit narratiivi ega räägi otseselt millestki, kuna muusika n.-ö. kõneleb enda eest. Selle vastand on programmiline muusika ehk muusika, millel on programm kui suunis selle „sisu“ mõistmiseks. Programmilisus kui sõnaline selgitus võib esineda näiteks teose pealkirjas, seda saatvas kommentaaris või pühenduses ning viidetes kirjandusele või kunstile laiemalt. Samas pole ka selline eristus probleemidest täiesti prii, sest sageli on keeruline eristada, mis on muusikaline ja mis muusikaväline. Seda enam, et ka heliloojad tahtsid, et nende teosed oleksid samaaegselt küll puhtalt muusikalised, ent teisalt ka poeetiliselt, poliitiliselt või religioosselt tähenduslikud (vt. Goehr 1993: 184).

²⁶ Sellest tõlgast kasvab välja ka vajadus eraldi muusikaesthetika ning laiemalt muusikateaduse kui eraldi distsipliini konsolideerumise järele (vt. Gurău-Mihalache 2015: 12; Paddison 2002: 328).

²⁸ Nende protsesside foonil on muu hulgas näiteks Napoleoni sõjad ning üleüldse prantsuse ja saksa kultuuri vastasseis (vt. nt. Siitan 2023: 94).

²⁹ Loomulikult leidis ka kunsti demokratiseerumisele oponente. Iseäranis nende hulgas, kes seisid kunsti autonoomia eest ning kes võtsid selle iseloomustamiseks kasutusele deviisi *l'art pour l'art*. Kuigi kõnealuse mõiste kujunemislugu on samuti pikk ning hägune, viib see taas kord Kanti kirjeldatud eesmärgitu eesmärgipärasuseni, mida võibki pidada selle moonutatud kujuks. (Bonds 2014: 110)

1793. aastal ning hoogustunud kontserdielu, mis hakkas terves Euroopas enneolematul määral populaarsust koguma.

Muusika sotsiaalset autonoomiat kui vabadust muusikavälistest institutsioonidest ja valdkondadest, nagu religioon, poliitika ja moraal, nimetab Goehr muusikaliseks purismiks. Seejuures on oluline, et isegi kui muusika viitab ainult endale ning kui tal on vaid puhtalt muusikaline tähendus, võrsub ta siiski omamoodi dialektilisest dialoogist muusikavälisega. Ehkki muusika püüab nii oma sotsiaalse kui ka materiaalse autonoomia kaudu sellest muusikavälisest eralduda, ei taga muusika autonoomia siiski lõplikult isoleeritust muust maailmast, kuna just ta autonoomia läbi saab võimalikuks mõista muust maailmast eraldumist ühtaegu ka performatiivse ja eskapistliku aktina. Seepärast sisaldabki Goehri järgi muusikaline autonoomia kahte sorti vabadust: positiivset ja negatiivset. See tähendab vabadust millekski ja vabadust millestki: „muusika kui vabadus rääkida muusikavälisest „Teisest“ ja muusika vabadus selle „Teise“ diktaadist“. (Goehr 1993: 178)

Autonoomiaaesthetika tõukub niisiis omakorda veel valgustusest ning sellest võrsunud moraalse, poliitilise ja teadusliku autonoomia ideedest, mis tähendab, et see on juba eos mingil määral poliitiline ning sellisena sekundeerib selle kontseptsiooni sünnikontekst omamoodi kahepoolsele (Goehr 1993: 180). Kuigi 18. sajandil hakati kunsti ja morali selgemini eristama ning sajandi lõpuks omistati muusikale eriline muusikaväline tähendus, tuli muusika tähendus pikka aega väljastpoolt muusikat ennast. See tuletati muusika võimest mõjutada näiteks inimese religioosset, moraalseid ja poliitilisi veendumusi või ka selle võimest mimeetiliselt imiteerida inimese ja maailma loomust. (Goehr 1993: 181; Bonds 2014: 108–109) Selleks oli aga vaja sõnu, mistõttu heliloojad leidsid, et instrumentaalmuusika pole iseseisvana täielikult tähenduslik ega näiteks moraalsete või religioossete tõdede edastamisel usaldusväärne. Kui 18. sajandi lõpus hakkas selline hoiak muutuma ning muusikavälisest hakati irduma, paranes ühtlasi instrumentaalmuusika renomee, mislähbi sai hiljem võimalikuks ka instrumentaalmuusika emantsipatsioon.

Instrumentaalmuusika väärtustamine vokaalmuusika ees sai lõplikult teoks romantismi egiidi all, sest just romantikud leidsid, et instrumentaalmuusika konkreetse sisu puudumine (s.t. justkui

tähenduslik tähendusetus) võimaldab instrumentaalmuusikale omistada ülima tähenduse ning ühtlasi kaitsta seda tsensorite eest. Ka puhta muusika kontseptsioon polnud seega mitte ainult kunstilise idee teenistuses, vaid võimaldas heliloojatel pääseda tsensorite kriitilise pilgu alt, sest turvalisem oli näidata, et muusikal pole programmi ega seega seost poliitikaga. Ehkki väita, et kunst ei viita millelegi ühiskonnakriitilisele või võõrale, oli esmajoones privileeg vaid heliloojatele, mitte näiteks kujutavat kunsti või luulet viljelevatele loojatele, ei tähendanud see, et erinevaid „kommentaare“ poleks saanud ridade vahele peita. (Goehr 1993: 186–187)

Funktsionaalsusest irdumise puhul on veel tähelepanuväärne, et kuigi muusika emantsipeerumine sõnadest polnud kuigivõrd problemaatiline, siis muusikavälisest vabanemine jällegi oli. Ehkki muusika oli vabanenud näiteks kiriku ja õukonna ettekirjutatud funktsioonidest, polnud ta siiski vabanenud kohustusest olla tähenduslik spirituaalses ja metafüüsilises tähenduses. Sellele dilemmale pakkusid lahenduse formalistid (eesotsas Hanslickiga), kes leidsid, et muusika pole mõistetav mitte sellepärast, et ta viitaks millelegi muusikavälisele, vaid just seepärast, et on seesmiselt ja struktuurselt sidus tervik. Sellise muusika kui tähendusliku tähenduseta, eesmärgitu eesmärgipärasuse või millegi sisepoolse käärdunu aitas teiste hulgas ära põhjendada Friedrich von Schelling (1775–1854), kes demonstreeris puhta vormi kontseptsiooni abil, et muusika saab olla universaalne spirituaalne keel ning sellisena saab tal olla puhas muusikaline tähendus. Schelling leidis, et kunstiteos ühendab endas *techné* kui oskuse ning poeesia kui mingi alateadliku momendi, mis lülitub teosesse mitte kunstniku pingutuste tulemusena, vaid millegi kõrgema peegeldusena. Kunst üldse on sellisena teadusest (sh. filosoofiast) kõrgem ning kunst kui inimhinge looming paljastabki tõe, mis pole teaduse avastatud tõest mitte ainult erinev, vaid ka selle alus. (Goehr 1993: 182; vt. ka Hammermeister 2002: 71–86; Siitan 2008: 11–12)

Kõike eelnevat silmas pidades on siinkohal Goehri sõnutsi võimalik täheldada kahte olulist lähtekohta: (1) transtsendentne pööre sõnaliselt ja konkreetset spirituaalsele ja universaalsele; (2) formalistlik pööre, mis tõi muusika tähenduse muusikaväliselt muusikasisessele (Goehr 1993: 181). Läbi selle sai ühtlasi võimalikuks muusika

kahesuunaline emantsipatsioon, sest muusika vabanes sellisena (1) muusikaväliste eesmärkide teenimisest ning (2) sõltuvusest sõnadest (Goehr 1993: 181; vrd. Bonds 2014).

Kokkuvõttes on niisiis oluline veel kord markeerida, et autonoomiaesthetika esiletõus sai võimalikuks tänu muutustele esteetikateoorias laiemalt. Seejuures on võimalik muusika kontekstis eristada nelja suuremat muutuste valdkonda (Goehr 1993: 182). Esiteks ei olnud muusika väärtus ja tähendus enam tingitud ja sõltuv millestki muusikavälisest, näiteks mitmetest institutsioonidest ja funktsioonidest, mille teenistuses muusika varem oli. Teiseks sai kõige eelmainitu tõttu muusikaväliste eesmärkide teenimise asemel muusika eesmärgiks muusika ise. Seeläbi sai võimalikuks muusika eesmärgitu eesmärgipärasus, tähenduslik tähendusetus, seespidistus (*Innerlichkeit*), hermeetiline suletus ehk üldistatult ja kokkuvõtlikult muusika muusika enda pärast (vrd. *l'art pour l'art*) (vt. ka Paddison 2002: 339). Kolmandaks said seega ka varem muusikavälisena mõistetud asjad mõistetud puhtalt muusikalisena. Neljandaks ning eelneva kokkuvõtte peeti seega muusikalise ja muusikavälise eristust tähenduslikuks vaid n.-ö. maises, mitte transsendentses mõttes. Ehkki ühelt poolt oli juba toona muusikal keeruline neid erinevaid eesmarke teenida (s.t. „kunsti kunsti pärast“ ja „kunsti inimestele/rahvale“, vrd. Schönbergi tsitaat ptk. 1.3.), aitab teisalt seda eritleda ning saavutada eespool käsitletud autonoomia kahepoolsus kui vabadus millekski ja vabadus millestki.

3. Autonoomiaestetikast mineviku ja tuleviku vahel

Eelneva valguses võiksime niisiis ka tänapäeval mõelda autonoomiaestetikast ja tema ajaloost nii neis eri tähendusvaldkondades kui ka positiivse ja negatiivse vabaduse mõistetes. Seda enam, et Taruskini ja Clarke'i üleskutsed autonoomiaesthetika mõistet ning sellest lähtuvaid arusaamu ja väärtushinnanguid revideerida kehtivad samamoodi ka Eesti muusikakultuuri kontekstis, kus on üha enam hakatud tähelepanu pöörama nii konkreetsetele muusikateostele kui ka teiste muusikaliste tekstide ja muusika avaldumisevormide autonoomiale.

Kõnealuse teemapüstituse üheks markantseimaks näiteks on 2023. aastal toimunud Eesti

Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse konverents „Muusikateater ja muusika teatris“, kus arutleti muu hulgas Ardo Ran Varrese artiklites (Varres 2023a, 2023b) püstitatud küsimuse üle, kuidas, miks ja mille alusel on põhjust eristada helikunstnikku ja helirežissööri, helikujundajat, muusikalist kujundajat ja originaalmuusika autorit ning üleüldse laiemalt helikunsti nii üldistatult muusika kui ka spetsiifilisemalt *sound art*'i tähenduses. Ehkki kõnealused küsimused on üsnagi kontekstitundlikud ning erialaspetsiifilised, jõuavad need lõpuks samamoodi autonoomse muusikateose kontseptsioonist ning selle kriteeriumidest, mis on ühes teosekategorias igikestva legitimeerimiskriisiga omandanud sootuks uue tähenduse ka uute muusikažanride ja muusika avaldumisevormide foonil. Küsimuse muudab Varrese sõnutsi iseäranis akuutseks veel tõik, et – küll paiguti vaid paindlike – piiride tõmbamine nii muusika eri avaldumisevormide kui muusikaliste tekstide endi vahele on seejuures ka puhtalt juriidiline küsimus, sest see on seotud nii autoriõiguste ja -tasude kui laiemalt ka sellest tuleneva kunsti ja kunstnike väärtustamisega.

Muusikateatri ning muusikalise teatri kõrval ulatub mainitud küsimus nii Eestis kui võõrsil veel teistesse muusika valdkondadesse, kas või elektroonilisse muusikasse, kus näiteks DJ ühe etteaste raames erinevaid lugusid kokku miksid, hägustab või sootuks kaotab piire erinevate „muusikateoste“ vahel. Ka Clarke toob autonoomsest muusikateosest ja laiemalt autonoomiaesthetika omamoodi dialektilisusest rääkides välja, et see pole otseselt ühegi žanri spetsiifiline karakteristik, sest näiteks nii klassikaline kui ka popmuusika saavad mõlemad selle dialektika pingeväljas toimida (Clarke 2003: 166). Kuna tänapäeval leidub ka muusikat, mis eneseteadlikult ja sihipäraselt neid autonoomia kontseptsioone dekonstrueerib, ei peakski me Clarke'i sõnutsi piirduma pelga opositsiooniga autonoomiaesthetika kui kinnisidee ja autonoomiaesthetika idee mahamatmise vahel, sest sellele leidub veel teisi alternatiive (Clarke 2003: 170).

Naastes seega alguses kaardistatud probleem-situatsiooni juurde, tuleks genealoogilise lähenemisviisi valguses veel kord välja tuua, et ehkki genealoogiat kasutatakse kaasaja uskumustes, arusaamades ja väärtushinnangutes kahtlemiseks, peaks arutluse tulemusena nn. genealoogiline pilk siiski lõpuks tulevikku suunatud olema.

Selmet tuvastada autonoomiaesthetika algupära, on põhjust selle põlvnemist ja esiletõusu uurides esmalt eksplitseerida vaadeldava nähtuse sünnikontekst ja arengumehhanismid ning seejärel demonstreerida, kuidas see mõiste on aja jooksul küll deformeerunud, ent kuidas ta siiski kõigest hoolimata mõjutab ka tänapäevast muusikakultuuri pea kõigis selle avaldumisvormides alates muusika komponeerimisest ja esitamisest kuni muusikakriitika ja -historiograafiani.

Ehkki probleemsituatsiooni kirjelduses mainitud Taruskin artikli „Is There a Baby in the Bathwater?“ puänt suubub Theodor Adorno muusikafilosoofiasse (vt. Adorno 2020), mille tulemusena uppus n.-ö. laps (s.o. autonoomiaesthetika) vanni, mille vee võib ühes sellega ka välja visata, tsiteerib Taruskin lõpetuseks hoopiski George Steinerit, kes oma elu lõpusirgel küsis: „Miks humanitaarteadused ei humaniseerinud? Mul ei

ole vastust.“ (Taruskin 2006b: 327) Taruskin leiab, et juba pelgalt see küsimus ise – olles idealismi ja autonoomiaesthetika kultuse tulemus – on valesti välja kukkunud: „On juba liigagi ilmne, et õpetades inimestele, kuidas nende armastus Schuberti vastu teeb neist paremad inimesed, ei õpeta neile midagi muud kui eneseimetlust ning sisendab hoiakuid, mis on inimlikkuse täielik vastand. On – peab olema – paremaid põhjuseid kunsti väärtustamiseks.“ (Taruskin 2006b: 327) Nii võiks üks võimalus nende põhjuste avastamiseks olla ka genealoogilise lähenemisviisi abil autonoomiaesthetika sünnikonteksti ja arengu- loo läbivalgustamine, mis läbi saab näidata, et autonoomiaesthetikast lähtuv muusikamõistmine on sageli vaikiva ja iseenesestmõistetavana omaks võetud ajalooline konstruktsioon, mis end kaasaja muusikakultuuris ikka veel üha uuesti taasloob.

Kirjandus

Adorno, Theodor 2020. *Uue muusika filosoofia*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Bonds, Mark Evan 2014. *Absolute Music. The History of an Idea*. New York et al.: Oxford University Press.

Clarke, David 2003. Musical Autonomy Revisited. – *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Eds. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, New York: Routledge, pp. 159–170.

Dahlhaus, Carl 1967. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.

Dahlhaus, Carl 1982. *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Davies, Stephen 2003. Music. – *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson, Oxford et al.: Oxford University Press, pp. 489–515.

Foucault, Michel 2011. Nietzsche, genealoogia, ajalugu. – *Teadmine, võim, subjekt: valik räägitud ja kirjutatust*. Toim. Marek Tamm, Tallinn: Kirjastus Varrak, lk. 96–130.

Garland, David 2014. What Is a „History of the Present“? On Foucault's Genealogies and Their Critical Preconditions. – *Punishment & Society* 16/4, pp. 365–384, <https://doi.org/10.1177/1462474514541711>.

Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York et al.: Oxford University Press.

Goehr, Lydia 1993. „Music Has No Meaning to Speak Of“: On the Politics of Musical Interpretation. – *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. Ed. Michael Krausz, New York et al.: Oxford University Press, pp. 177–190.

Gurău-Mihalache, Monica 2015. Eduard Hanslick – an Aesthetics of Autonomy? – *Musicology Today* 22, pp. 43–61 (print) / 1–15 (online); <https://musicologytoday.ro/back-issues/nr-22/studies/eduard-hanslick-an-aesthetics-of-autonomy/> (vaadatud 15.08.2025).

Hammermeister, Kai 2002. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hellerna, Juhan 2017. Kas aeg on liigestest lahti? Uuemad arutelud aja üle ajaloos ja ajaloofilosoofias. – *Ajalooline Ajakiri* 4 (162), lk. 475–492, <https://doi.org/10.12697/AA.2017.4.03>.

Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley et al.: University of California Press.

Koopman, Colin 2009. Two Uses of Genealogy: Michel Foucault and Bernard Williams. – *Foucault's Legacy*. Ed. Carlos Prado, London: Continuum International Publishing Group, pp. 90–108.

Kulla, Gregor 2023. Klassikaline muusika on sumbunud. – *Sirp*, 11.08, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/klassikaline-muusika-on-sumbunud/> (vaadatud 13.01.2025).

Liimets, Airi 2009. Distiplinaarsest, aporeetilisest ning mittedistiplinaarsest mõtlemisest. – *Muusikalise kontegellikuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Toim. Airi Liimets, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, lk. 15–52.

Lott, Toomas; Jaanus Sooväli 2020. Tähelepanekuid filosoofia ja tema ajaloo kohta. – *Studia Philosophica*

Estonica 13 (Filosoofia ajalugu: meetodid ja praktikad), lk. 1–8, <https://doi.org/10.12697/spe.2020.13.01>.

McCreless, Patrick 2006. Music and Rhetoric. – *The Cambridge History of Western Music Theory*. 3rd ed., ed. Thomas Christensen, Cambridge History of Music, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 847–879.

Nietzsche, Friedrich 2015. *Moraali genealoogiast: vaidluskiri*. Tallinn: Kirjastus Varrak.

Paddison, Max 2002. Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy. – *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Ed. Jim Samson, Cambridge History of Music, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 318–342.

Pytlak, Andrzej 1989. On Ingarden's Conception of the Musical Composition. – *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*. Eds. Bohdan Dziemidok, Peter McCormick, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 233–254.

Ruus, Aurora; Gregor Kulla 2022. Miks on muusika? – *Sirp*, 1.04, <https://sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/miks-on-muusika/> (vaadatud 15.01.2025).

Schoenberg [Schönberg], Arnold 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.

Schopenhauer, Arthur 2018. *Maailm kui tahe ja kujutus*. I kd., Tartu: Ilmamaa.

Siitan, Toomas 2004. Teos ja stiil Euroopa klassikalises muusikakultuuris. – *Möeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets, Tallinn: Kirjastus Varrak, lk. 35–53.

Siitan, Toomas 2008. Muusika – elustunud arhitektuur? – *Tekste modernismist 2. Muusika ja arhitektuur*. Toim. Gerhard Lock, Maris Falk-Valk, Tallinn: Scripta Musicialia, lk. 11–19.

Siitan, Toomas 2023. Mis vaevab Adornot? – *Res Musica* 15, lk. 87–103.

Solie, Ruth 2001. Feminism. – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, pp. 664–667.

Sooväli, Jaanus 2015. „Moraali“ genealoogiline enesetühistus. – Friedrich Nietzsche. *Moraali genealoogiast: vaidluskiri*. Toim. Tiit Relve, Tallinn: Kirjastus Varrak, lk. 201–224.

Zöller, Günter 2010. Schopenhauer. – *Music in German Philosophy. An Introduction*. Eds. Stefan Lorenz Sorgner, Oliver Fürbeth, Chicago, London: University of Chicago Press, pp. 121–140.

Taruskin, Richard 2006a. Is There a Baby in the Bathwater? (Part I) – *Archiv für Musikwissenschaft* 63/3, pp. 163–185.

Taruskin, Richard 2006b. Is There a Baby in the Bathwater? (Part II) – *Archiv für Musikwissenschaft* 63/4, pp. 309–327.

Varres, Ardo Ran 2023a. Heli-art ja sound'i-kunst? – *Sirp*, 12.05, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/heli-art-ja-soundi-kunst/> (vaadatud 20.01.2025).

Varres, Ardo Ran 2023b. Helikunsti kokkulepet otsides. – *Sirp*, 15.09, <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/helikunsti-kokkulepet-otsides/> (vaadatud 20.01.2025).

Regarding Autonomy Aesthetics and Its Genealogy

—
Aurora Ruus

Summary

In his groundbreaking treatise *Musikästhetik* (1967: 112), German musicologist Carl Dahlhaus asks: ‘Und ist Musik “in der Zeit” oder hat sie umgekehrt “Zeit in sich”?’ (‘And does music situate itself “in time” or does music rather have “time in itself”?’). This question illustrates strikingly the paradoxical relationship between music and time, which can be—and, throughout history, has been—interpreted in many ways. Although various phenomena can be called music, and music as such can be a performance, a musical score, a recording, or something else, all these forms of musical expression have a different relationship with time. For example, when music is played, it manifests itself in a temporal continuum, gradually unfolding over time, but at the same time, it also contains time within itself. In other words, music is temporal in itself and as such capable of manipulating the listener’s sense of time. But at the same time, music itself is still within real time.

The paradoxical ontological status and ambivalence of music and musical works is further illustrated by the question of what constitutes the existence and identity of a musical work. Although this has been widely discussed in 20th-century philosophy of art (e.g. especially by Polish philosopher Roman Ingarden), even before problematising the existence and identity of a musical work, the question arises: why and on what basis do we even speak of a phenomenon called a musical work? It is precisely this question that brings to light the second meaning of Dahlhaus’s quote, because in addition to the temporality of music itself, music as such indeed exists in historical time. This means that music as such is a reflection and result of its own time, with its own norms, values, traditions, and technological possibilities.

The understanding that music, and even more, musical works, structures time, and is thereby an autonomous form of art that exists independently, finds its unique expression in autonomy aesthetics and the idea of the autonomy of musical works, which became dominant and normative in the Western art music paradigm at the end of the 18th century. At a time when music was increasingly distancing and emancipating itself from its former functionality and the institutions that organised and regulated it, it became possible to listen to music for music’s sake, to think of music just like *l’art pour l’art*. This independence of musical works was accompanied by a certain crisis of legitimacy, or a search for what constitutes a musical work as a musical work and what conditions are necessary for the autonomy of a musical work. Autonomy aesthetics is a fundamental concept here. It is precisely the framework in which the central category of the musical work in the Western art music paradigm is explicitly defined.

Although the values and conceptions of music derived from the tradition of autonomy aesthetics are still often taken for granted as fundamental premises for understanding music culture today, they are nevertheless a historical construct, whose formation and establishment have been influenced by the emergence of philosophical aesthetics as an independent discipline, as well as broader changes in social, political, and cultural conditions and values. In this article, I examine the development of autonomy aesthetics and the idea of autonomous musical works, focusing on them as explicitly historical phenomena. Using a genealogical approach, the overview focuses on the broader context of the emergence and development of these phenomena, tracing the roots and conditions in which autonomy aesthetics emerged. However, this overview does not claim to be a truly exhaustive genealogy of autonomy aesthetics in the strict sense, but rather uses the genealogical approach inspired by Friedrich Nietzsche and Michel Foucault to illustrate that music history also has several different stories that can be told in many diverse ways based on different narratives. The narrative based on autonomy aesthetics is simply one possible narrative among others, although tends to be the most dominant.

To shed light on autonomy aesthetics and its genealogy, I will first describe the problem situation, i.e. illustrate the relationship between autonomy aesthetics and today's music culture. Then, based on genealogy as a way of problematising the present, I will examine the historical context of the birth and development of these concepts. Finally, I will provide examples from Estonian music culture to illustrate these concepts and problems in more concrete terms.

Summary

Regarding Autonomy Aesthetics and Its Genealogy

In the Western art music paradigm, music is typically understood and interpreted as an autonomous musical work based on the principles of autonomy aesthetics. The ideas derived from autonomy aesthetics have influenced nearly every aspect of music culture, including composition, performance, criticism, historiography, education, and musicology. Since both the emergence of philosophical aesthetics and broader changes in social conditions played an important role in the development of autonomy aesthetics at the end of the 18th century, this thesis investigates these contexts through a genealogical approach inspired by Friedrich Nietzsche and Michel Foucault. Starting from the present as a problem situation, I will first examine how autonomy aesthetics is expressed in today's music culture. By offering a concise context and analysis of autonomy aesthetics and its genealogy, tracing its roots in the broader social, philosophical, and cultural-historical space, I will then show that the understanding of music based on autonomy aesthetics is often taken for granted, while it is actually a coincidental historical construct and thus just one possible narrative among others. Consequently, but also in light of new developments in music culture, it is thus important to critically examine this concept again.

Annotatsioon

Käesolevas magistritöös uurin autonoomiaaestetikat kui lääne kunstmuusikale omast paradigma, mille keskne kategooria on oma varasemast funktsionaalsusest ning muusikat reguleerinud institutsioonidest ja konventsioonidest emantsipeerunud muusikateos. Ühes autonoomiaaestetika esiletõusuga 18. sajandi lõpusrigel muutus autonoomne muusikateos lääne kunstmuusikas domineerivaks ja regulatiivseks, ent autonoomiaaestetikast lähtuvad arusaamad ja väärtushinnangud mõjutavad laiemalt nii muusika komponeerimist, esitamist, muusikakriitikat, -teadust, -historiograafiat kui ka -haridust. Magistritöö eesmärk on problematiseerida autonoomiaaestetikast lähtuvat muusika staatust ning uurida, kuidas mõjutavad sellest tingitud arusaamad ja väärtushinnangud tänapäeva muusikakultuuri. Käsitledes autonoomiaaestetikat genealoogilise lähenemisviisi valguses, analüüsin selle paradigma esiletõusu eelduseid laiemates kultuurilistes, sotsiaalsetes ja poliitilistes oludes ning toon välja selle tähendusvaldkonnad ja väljendused.

Märksõnad: muusikafilosoofia, muusikateadus, autonoomiaaestetika, genealoogia, muusikaline kogutegelikkus

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Aurora Ruus,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Autonoomiaestetikast ja tema genealoogiast”, mille juhendajad on Andrus Tool (Tartu Ülikool) ja Toomas Siitan (Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia) reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Aurora Ruus

15.05.2026