

# Autonoomiaaestetikast 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“?“<sup>1</sup>  
Carl Dahlhaus (1967: 112)

See Carl Dahlhausi püstitatud küsimus „Muusika-  
aestetikas“ („Musikästhetik“, 1967) ilmestab mar-  
kantselt muusika paradoksaalset suhet ajaga, mis  
on mitmeti tõlgendatav. Teisalt eeldab see justkui  
iseenesestmõistetavalt, et oskame vastata küsi-  
musele „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 avaldu-  
misvormidel ajaga veel omakorda erinev suhe.  
Näiteks siis, kui muusika kõlab, avaldub see ajali-  
ses 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 staa-  
tust ja selle ambivalentisust ilmestab veel küsi-  
mus, mis üldse konstitueerib muusikateose  
eksistentsi ja identiteedi. Selle üle on 20. sajandi

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

Muusika, ning veel enam muusikateose  
mõistmine küll aega struktureeriva, ent samas ka  
ajas kui ajaloos iseseisvalt eksisteeriva ja püsiva  
kunstivormina leiab eripärase väljenduse auto-  
noomiaaestetikas ning heliteose autonoomia  
idees, mis muutub lääne kunstmuusika paradig-  
mas 18. sajandi lõpul domineerivaks ja regulatiiv-  
seks. Ajal, mil muusika eemaldus üha enam oma  
varasemast funktsionaalsusest ning seda korral-  
davatest institutsioonidest, sai võimalikuks muu-  
sika 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 tar-  
vilikud tingimused muusikateose autonoomiaks.

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

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

Kuigi autonoomiaesthetika traditsioonist jehotuvad 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 geneoloogilist 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 geneoloogilise 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. Geneoloogiline 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).<sup>2</sup> Kui varem mõisteti genealoogiat teadusena, mis uurib põlvnemist ja sugupuid, siis Nietzsche jaoks oli see vahend, millega uurida, õõnestada ja problematiseerida moraalsete fenomenide päritolusid (sks. *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 (sks. *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 lääne kristlikku 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

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

oma kaasajal levinud nähtuste ja uskumuste problematiseerimine. Ka tema tahtis näidata, et erinevad diskursused, ideed ja tõed 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,<sup>3</sup> 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*'i) analüüs, sest sellisel juhul otsitaks millegi täpset olemust, eeldades, et selle identiteet on muutumatu ning jättes seejuures otsekui ligipääsmatuna unarusse erinevad ajaloolised episoodid, hälbed 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, hälvetel 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' töödese süüvimata võib jääda mulje, et nende genealoogiline lähenemisviis kui „oleviku ajalugu“ on lihtsalt üks anakronismi või presentismi<sup>4</sup> vorme, mis seisab silmitsi ka nn. geneetilise eksituse<sup>5</sup> 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 käsitletud nad minevikku n.-ö. olevikunäolisena ega otsinud uuritava algupära või mõnd muutumatu ja eneseidentsena püsinud objekti või uskumust. Sellele vastupidiselt pöörasid nad tähelepanu kõigele muutuvale, tõestades seeläbi, et uuritav on kontingentne ning et tege mist 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,

<sup>3</sup> Erinevalt Nietzsche, 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).

<sup>4</sup> Presentism kui nn. olevikukeskus 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.-ö. olevikunäolisena. Seejuures on ka presentismil mitu vormi ning selle tähendus varieerub samuti vastavalt diskursusele.

<sup>5</sup> 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 hälvete ja kõrvalekallete läbi deformeerunud, püüab genealoogia näidata, et kaasaja tõekspidamised ning uskumused pole kaugeltki mitte isenesestmõistetavad ega aja- lootud.

### 1.3. Probleemsituatsioon: autonoomiaesthetika kaasajal

Uurides autonoomiaesthetikat ajaloolise nähtu- sena 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 komplekssus pea igal tasandil suurenenud, on sellegipoolest märkimisväärt, 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 tänasesse muusika- kultuuri 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 muusika- mõistmises 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 elevandiluuist torni. Varem prevaleerinud patronaazi süsteemi kokku varisedes ei tei-

nud heliloojad enam tööd näiteks kirikule või õukonnale, mislääbi sai teoks kunstnike sotsiaalne emantsipatsioon ja seejuures sageli üleüldse 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 tänaseks päevaks 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“<sup>6</sup> (Schoenberg 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 kaasautorust 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

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

välja tuua,<sup>7</sup> pälvib ta üldjuhul muusika-avalikkuse halvakspanu, 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 jätvavad taas kord sageli kõrvale laiemal 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 tööik, 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. Sellele kokkuleppelise „parrnassiga“ 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 teosekategoriat läbi siiski kõnealuses paradigmas valdav. Seda iseäranis ka levi- ja popmuusika võidukäigu ning nüüdseks domineeriva positsiooni tulemusena, mis kinnistab veel enam teosekeskset 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 teosekategoriat 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 vastuseta ning aruteludest hoolimata paistab selliseks ka jäävat.<sup>8</sup> 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 autonoomiaesteetika kujunemisloogiline geneoloogiline 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.

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

<sup>8</sup> Liatigi 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 autonoomiaaestetikast on paari viimase aastakümne jooksul uuesti kriitiliselt eritlema hakatud, teiste seas ka kunsti- ja muusikaloolaste poolt. Samas rõhutab ta, et autonoomiaaesthetika 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 artikli<sup>9</sup> kujundliku pealkirja („Is There a Baby in the Bathwater?“) ning puändiga (vt. ptk. 3.) autonoomiaaesthetikale 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 sõnusti tänaseks päevaks ka patriarhaalne ja seksistlik, sest selle kaanoni on kujundanud mehed ning sinna kuuluvad esmalt ja enamasti mehed.<sup>10</sup> Clarke'i järelalus on seega samuti fataalne ning tema sõnusti on autonoomiaaesthetika koorem niivõrd suur ja raske, et autonoomne muusika peaks sooritama enesetapu. (Clarke 2003: 159–160)

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

tatava kaanoni ja vabal ajal kuulatava pop- või levimusika vahelise erinevusega. Seda enam tahab ta mõista anda, et peaksime olema avatud autonoomiaaesthetika ja sellest lähtuva muusika mõistmise paradigma ümberhindamisele ja -defineerimisele. Seejuures ei soovi ta mitte kehtestada mõnd lihtsustatud binaarset opositsiooni, vaid välja tuua, kuidas autonoomiaaesthetikast lähtuv muusikapraktika (tegelikult pea kõigis oma avaldumisvormides, nagu toob välja ka Taruskin) on ka ideoloogiliselt problemaatiline. Clarke'i eesmärk on niisiis pigem erinevad autonoomiaaesthetikast 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 muusika-teose väidetava universaalse ja absoluutse kehtivuse. Teisisõnu peaksime silmas pidama, et ka autonoomiaaesthetika (ja sellest lähtuv muusika mõistmine) on vaid üks narratiiv teiste seas, misjuures saame autonoomiaaesthetikat vaadelda tänapäevase pluralistliku situatsiooni raames kontseptsioonina, mil võib olla kriitiline väärtus ka postmodernistlikul kultuurimaastikul. (Clarke 2003: 161)

Niisiis on autonoomiaaesthetika ja selle sünnikonteksti küsimus seniajani olulise tähtsusega, nagu nendib ka Taruskin, kes leiab, et autonoomiaaesthetika diskursus on katse vastata suurele

<sup>9</sup> Kõnealus artikli aluseks on 2005.–2006. aastal Berliini Vabas Ülikoolis peetud loengusari „Aesthetische Autonomie?“.

<sup>10</sup> Alles viimastel aastakümnetel on hakatud rohkem tähelepanu pöörama naiste esindatusele muusikaloo ning muidu maskuliinse kaanoni kultuurikihilt 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.<sup>11</sup> 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 osutada 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 üleüldse 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 kategorία 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 kategorία juured siiski kaugemale minevikku. Niisiis vaatamata tõi-gale, 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 üleüldine „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 kategorία 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 kategorία uurimise muudab aga keeruliseks muusikateose olemuse ja identiteedi enda ambivalentsus, sest oma eri avaldumisvormides elab muusikateos ratsionaalse abstraktsiooni ja elava kõlasündmusena justkui

<sup>11</sup> 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 teosekategoria legitimeerimiskriisile, sest probleemile lisab kaalu veel tõik, et muusikateos ei pruugi kõigis oma avaldumisvormides korraga eksisteerida ega ole ka neis erinevates vormides identne.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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 kategoriaid ning kontseptsioonid on piiritletud ratsionaalsete arusaamadega, erinevalt muusikast, mille temporaalsuse määratleb muusika ise (Guräu-Mihalache 2015: 9).<sup>14</sup> Viimast võib näitlikustada sellega, kuidas

erinevad muusikateosed modifitseerivad ja painutavad aega ning seeläbi manipuleerivad kuulaja ajatajuga. Muusikaline aeg, s.t. muusika enda temporaalsus, on seega justkui eraldi ajakategoria, 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 teosekategoria kujunemise looluline ka nn. muusikalise teksti seostamine autoriga ning teose seos (õigemini selle lödvenemine) 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.<sup>15</sup> Lisaks on oluline, et Notre-Dame'i koolkonna organumid jätsid muidu liturgilisi funktsioone täitvas kompositsioonis liturgilist teksti ennast üha enam tagaplaanile. 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)

<sup>12</sup> 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-individaalne), 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)

<sup>13</sup> 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.

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

<sup>15</sup> Ametlikult hakati autori juridiilisi 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 teosekategoria sünni 1800. aasta kanti. Tehes pika ja põhjaliku ajaloolise ekskursi, näitavad nii Taruskin kui Siitan, et teosekategoria ajalugu on tunduvalt pikem, ehkki seejuures on tõsi, et selle kategoria 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 kaugeltki mitte kõigis võimalikes autonoomiaesthetika kujunemisloo 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 töö, 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 ajaloo 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,<sup>16</sup> 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 tiheidalt 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 Urteilskraft“, 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 inspireerituna<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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

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

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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)

<sup>19</sup> 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 otseku *primus inter pares*. (Paddison 2002: 340–341)

mitte tiivustada mingeid konkreetseid tundeid või sõnalisi fenomene, vaid paljastada mõnd kõrgemat, otseku universaalsete ja igaveste tõdede maailma.<sup>20</sup> Sellisena sai instrumentaalmuusikast kunsti universaalne keel, milleks ei olnud võimaline 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 moraaliseaduse ees. Selleni jõuab ta läbi nn. huvitu<sup>21</sup> kunsti kontemplatsiooni. (Taruskin 2006a: 169)

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

Muusika materiaalse autonoomia eeldusena on oluline välja tuua, et valgustusajastul distantseeruti arusaamast, et instrumentaalmuusika on mimeetiline,<sup>22</sup> s.t. imiteerib näiteks loodus- või inimhääli, ning et see on tihedalt seotud retoorikaga<sup>23</sup> (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 hoogustumine 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 kontempleerida. (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 keeles<sup>24</sup> väljendada (vt. Paddison 2002: 333). Sellise teosega käib kaasas nn. seespidisus (sks. *Innerlichkeit*) või ka immanentsus, mis teeb

<sup>20</sup> 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 kannu 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)

<sup>21</sup> 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 tuntaksegi 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 kontempleerida, s.t. nautida muusikat kui *l'art pour l'art*'i.

<sup>22</sup> 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)

<sup>23</sup> 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)

<sup>24</sup> 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 muusika<sup>25</sup> 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 käändunud 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.<sup>26</sup> (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 esteetikatraditsioonile 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Viimase hulka kuulub ka näiteks Louvre'i kui esimese avaliku kunstimuuseumi rajamine

<sup>25</sup> 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 muusikaväliline. 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).

<sup>26</sup> Sellest tõlgast kasvab välja ka vajadus eraldi muusikaesthetika ning laiemalt muusikateadvuse kui eraldi distsipliini konsolideerumise järele (vt. Guräu-Mihalache 2015: 12; Paddison 2002: 328).

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

<sup>29</sup> 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 muusikavälisest 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 moraalset, poliitilist 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 moraaliga selgemini eristama ning sajandi lõpuks omistati muusikale eriline muusikaväliline tähendus, tuli muusika tähendus pikka aega väljastpoolt muusikat ennast. See tuletati muusika võimest mõjutada näiteks inimese religioosseid, moraalset 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, mis läbi 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 tähendussetuse, eesmärgitu eesmärgipärasuse või millegi sissepoole käändunu 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 üleüldse 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 muusikasisesele (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, seespidisus (*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 muusikalisesena. Neljandaks ning eelneva kokkuvõttena peeti seega muusikalise ja muusikavälise eristust tähenduslikuks vaid n.-ö. maises, mitte transtsendentses 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 autonoomiaesthetikast 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 konkreetset muusikateoste kui ka teiste muusikaliste tekstide ja muusika avaldumisvormide 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 üldlase laiemalt helikunsti nii üldistatult muusika kui ka spetsiifilisemalt *sound art*'i tähenduses. Ehkki kõnealused küsimused on üsnagi kontekstitundlikud ning erialaspetsiifilised, joutuavad need lõpuks samamoodi autonoomse muusikateose kontseptsioonist ning selle kriteeriumidest, mis on ühes teosekategorias igikestva legitimeerimiskriisiga omandanud sootuks uue tähenduse ka uute muusikažanride ja muusika avaldumisvormide foonil. Küsimuse muudab Varrese sõnutsi iseäranis akuutseks veel tõik, et – küll paiguti vaid paindlike – piiride tõmbamine nii muusika eri avaldumisvormide 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 autonoomiaaesthetika 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 Taruskini artikli „Is There a Baby in the Bathwater?“ puánt suubub Theodor Adorno muusikafilosoofiasse (vt. Adorno 2020), mille tulemusena uppus n.-ö. laps (s.o. autonoomiaaesthetika) 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 autonoomiaaesthetika 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 võikski üks võimalus nende põhjuste avastamiseks olla ka genealoogilise lähenemisviisi abil autonoomiaaesthetika sünnikonteksti ja arengu- loo läbivalgustamine, mis läbi saab näidata, et autonoomiaaesthetikast 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 räägitust 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.
- Guräu-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.
- Hellerma**, Juhan 2017. Kas aeg on liigestest lahti? Uuemad arutelud aja üle ajaloos ja ajaloo filosoofias. – *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 kontegelikkuse 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>.
- McCress**, 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. – *Mõeldes 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 Musicalia, 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.