

Analiza Adornove kritike jazza

Cvetko, Siniša

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:314300>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-17**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Siniša Cvetko

ANALIZA ADORNOVE KRITIKE JAZZA

Diplomski rad

Mentorica: prof. dr. sc. Nadežda Čačinović

Zagreb, siječanj 2023.

Sadržaj

Uvod	1
1. Pregled Adornove estetske teorije.....	2
1.1. Forma.....	2
1.2. Autonomna umjetnost, komodifikacija i istina	3
1.3. Odnos umjetnosti i društva	5
1.4. Popularna glazba	6
1.5. Industrija kulture	8
2. Adornova kritika jazza	12
2.1. <i>Farewell to Jazz</i>	12
2.2. <i>On Jazz</i>	14
2.3. <i>Perrenial Fashion – Jazz</i>	20
3. Osvrt na kritiku.....	24
3.1. Odnos jazza i društva	24
3.1. Okovi ritma.....	29
3.2. Sloboda improvizacije.....	31
Zaključak.....	34

Analiza Adornove kritike jazza

Sažetak

Cilj ovog rada je predstaviti i analizirati Adornovu kritiku jazza. Između 1933. i 1953. godine, Adorno je napisao tri eseja u kojima analizira muzikološke i društvene implikacije jazz glazbe. Jazz se pokazao kao nedostatan glazbeni stil koji nije sposoban prikazati društvenu kritiku unutar svojih formalnih struktura, kao što to radi *autonomna* umjetnost. Jazz je za Adorna dio *popularne* glazbe i proizvod industrije kulture. Njegovi eseji privukli su mnogo zanimanja od kasnijih kritičara, koji su najviše bili zaokupljeni nedostatkom Adornovih senzibiliteta za ispravno lociranje historijskog konteksta jazza. Ovaj rad pruža uvid u problematiku sa Adornovom kritikom jazza, kao i afirmaciju nekih dijelova kritike.

Ključne riječi: Adorno, jazz, industrija kulture, umjetnost, estetika, komodifikacija, društvena kritika, muzikologija

Review of Adorno's critique of jazz

Abstract

The aim of this study is to analyze Adorno's critique of jazz. Between 1933. and 1953. Adorno wrote three essays in which he analyzes musicological and social implications of jazz music. Jazz turned out to be an insufficient musical style which isn't capable of reproducing social critique within its formal structures, like *autonomous* art. Jazz is a *popular* music style and a product of the culture industry. His essays received a lot of interest from latter critics, whom were mostly occupied with a lack of sensibility for locating jazz tradition in a correct historical context. This study provides insight into problems with Adornos critique, aswell as affirmation of some parts of it.

Key words: Adorno, jazz, culture industry, art, aesthetics, comodification, social critique, musicology

Uvod

Najupečatljiviji glazbeni stil od početka 20. stoljeća je jazz. Od najranijih snimaka, on se velikom brzinom profilirao kao moderna glazba za moderno doba. Do kasnih 1920-ih godina proširio se skoro cijelim poljem popularne i zabavne glazbe. To je bila glazba koja je bila dio modernog urbanizma, lako dostupna u urbanim centrima, te glazba koja je reflektirala boju i puls urbanog života.

Kako se razvijala glazba, tako je i diskurs o jazzu počeo pozicionirati jazz kao ozbiljnu avangardnu glazbu kao suprotnost buržujskoj konvencionalnosti. U kontekstu moderne umjetnosti, „primitivno“ se često zazivalo kao obilježje progresivnosti, što je jazz pronašao u svojim afričkim korijenima. Za razliku od klasične glazbe, jazz ne pretvara izvođače u puke izvršitelje skladateljevih kreacija. Jazz može tvrditi da je to glazba koja se razvija u izvođenju, kada izvođači u svojem stilu kreiraju skladbu dok je izvode, čak i dok sviraju *standarde*. To je dovelo do daljnjih razvijanja kreativnih i eksperimentalnijih stilova jaza kao *cool jazz*, *modern jazz* i *bebop*. Kvaliteta živahnosti i spontanosti uvijek se cijenila među jazz glazbenicima i njihovim publikama, a spontanost, improvizacija i unikatnost svake izvedbe temelj je jazz glazbe.

Iako Adornovi eseji o jazzu sačinjavaju vrlo mali postotak njegovih tekstova, dobili su mnogo više pozornosti. Njegov portret jaza nije bio laskav. Eric Hobsbawm ih je nazvao „najgluplim stranicama ikad napisanim o jazzu.“¹ Skoro svaka Adornova primjedba o jazzu, poput ignoriranja afričkih korijena jaza i jaza kao afroameričke glazbe te odbacivanje postojanja improvizacijskog procesa, smatrana je kontroverznom. Kritičari koji su stali u njegovu obranu pokušali su objasniti Adornova stajališta kao produkt neznanja, u smislu da nije „čuo dobre primjere jaza“.² Ovaj rad će se baviti analizom Adornovih kritika jaza u širom kontekstu njegove estetske teorije. U prvom poglavlju će se izložiti dijelovi Adornove estetske teorije koji su važni za razumijevanje njegove kritike jaza. Objasnit će se njegova razmatranja o autonomnoj i heteronomnoj umjetnosti, odnosu društva i umjetnosti, popularnoj glazbi i industriji kulture. U drugom poglavlju izložiti će se sažetak glavnih ideja iz tri eseja koja je Adorno napisao o jazzu. Treće poglavlje će se baviti kritičkim osvrtom na Adornovu kritiku.

¹ Hobsbawm, Eric, *The Jazz Scene*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1993, str. 300.

² Robert W. Witkin, „Why did Adorno 'Hate' Jazz?“, *Sociological Theory*, 18 (1), 2000, str. 145-170, ovdje str. 146.

1. Pregled Adornove estetske teorije

Prije nego što se bacimo na posao analiziranja Adornove kritike jazza, potrebno je izložiti teoretski okvir unutar kojeg je Adornova kritika postavljena. Stoga će se ovo poglavlje ponajprije fokusirati na objašnjavanje dijelova Adornove estetske teorije koji su ključni za razumijevanje njegove kritike jazz glazbe.

1.1. Forma

Kao estetski koncept, koncept forme odnosi se na sve osjetilno kroz što se sadržaj umjetničkog djela ostvaruje. Ona je temelj onoga što umjetnost čini umjetnošću i temelj svih elemenata koji organiziraju umjetničko djelo kao smislenu cjelinu.³ Drugim riječima, koherentnost umjetničkog djela i suština svih elemenata logičnosti nalazi se upravo u formi. U glazbi, značenje riječi „forma“ uže je nego u drugim umjetnostima, a odnosi se na glazbene odnose koji su realizirani unutar određenog vremena. Prvotno značenje riječi „forma“ razmatra strukturu cijelog djela, tj. razmatra šire strukturalne elemente koji su specifični određenim vrstama glazbenih djela i određuju formu djela kao sonatu, rondo ili fugu. Drugotno značenje razmatra strukturalne elemente manjih jedinica poput tema i motiva.⁴

Glazbena teorija izjednačava formu sa simetrijom ili repeticijom. Adorno smatra da to ne treba negirati jer je ljudska inklinacija reducirati koncepte na konstante. U slučaju forme jednakost i repeticija poređuju se kao suprotnost nejednakosti, kontrastu i razvoju.⁵ Adorno smatra da ukupnost manifestirane glazbe ne treba biti shematska⁶. Za Adorna, vremenski slijed određenih glazbenih cjelina je samo shema koja koristi druge glazbene elemente, poput melodije i harmonije, kao žetone koje može samovoljno postavljati i proizvoljno mijenjati unutar te sheme.

³ Theodor W. Adorno i Rodney Livingstone, „Form in the New Music“, *Music Analysis*, 27 (2/3), 2008, str. 201-216, ovdje str. 201.

⁴ Isto, str. 201.

⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York, 1997, str. 141.

⁶ T. W. Adorno i R. Livingstone, „Form in the New Music“, str. 201.

1.2. Autonomna umjetnost, komodifikacija i istina

Adorno preuzima Kantovu ideju da se estetika dotiče pojavnosti, te smatra da su umjetnička djela, poglavito velika umjetnička djela ranog kapitalizma, bez funkcije. Autonomna glazba donekle je neovisna od svakodnevnih društvenih zahtjeva.⁷ To svojstvo definira autonomnu umjetnost, čija je svrha stvaranje bez direktne (društvene) funkcije, za razliku od pred-kapitalističke umjetnosti, u obliku crkvene ili kazališne glazbe, koja ima direktnu društvenu funkciju.⁸ Pojavom modernizma, uzdizanjem buržujске kulture u kasnom 18. stoljeću i opadanjem aristokratskog i crkvenog pokroviteljstva, glazba gubi direktnu društvenu funkciju i razvija se umjetnička glazba bez funkcije, tj. autonomna glazba.⁹ Primarna funkcija kompozitora više nije komponiranje za crkvenu službu, vojne orkestre ili kazališta. Kada su umjetnici počeli samostalno funkcionirati unutar tržišta, postalo im je lakše proizvoditi djela koja utjelovljuju njihove vrijednosti umjesto vrijednosti pokrovitelja za koje su dotad pisali. Umjetnici su postali autonomni, ali razvoj autonomne umjetnosti ide sukladno razvojem komodifikacije.¹⁰

Umjetnost, za Adorna, ima dvostruki karakter. Autonomnost i komodifikacija funkcioniraju u statusu dijalektičke opozicije koje su u stalnoj tenziji. Oni su suprotstavljeni u smislu jedinstvenosti autonomne glazbe i generičnosti komodificirane glazbe.¹¹ Umjetnost je postala samosvjesna i samokritična upravo zato što je postala autonomna. Forma autonomnog djela ima svoju unutarnju logiku koja se ne referira na išta vanjsko. U takvom djelu, forma i sadržaj su istovjetni; djelo *jest* njegova ideja.¹² Za Adorna, umjetnički materijal je društveni sediment koji se tijekom vremena taloži i kroz generacije uobličuje u nove glazbene forme. To su društvene sile unutar samog materijala u obliku glazbenih tema i formi s kojima se umjetnik mora konfrontirati jer upravo iz njih proizlazi autonomnost umjetničkog djela.¹³

⁷ Fred Rush, „The Culture Industry“, u: Gordon, Peter E., Hammer, Espen i Pensky, Max (ur.), *A Companion to Adorno*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 2020, str. 87-103, ovdje str. 87.

⁸ Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2008, str. 161.

⁹ Isto, str. 167.

¹⁰ Isto, str. 168.

¹¹ F. Rush, „The Culture Industry“, str. 89.

¹² A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, str.168.

¹³ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 17.

Komodificirana umjetnost imitira, predstavlja ili izražava ono što je van nje. Kod komodificirane umjetnosti, razmjenska je vrijednost nadvladala nad uporabnom vrijednošću. Autonomna djela ne mogu pobjeći od komodifikacije, no ona moraju zadržati reflektivnu kritiku društva. Generička narav komodificirane umjetnosti djeluje tako da se adaptira jedinstvenoj svrsi, te da se čini različitijom nego što ustvari jest. Komodificirani produkt mora biti dovoljno generičan da se njime može efektivno trgovati na tržištu, ali ne smije biti previše generičan da se ne utopi u masi.¹⁴

Pitanje autonomnosti i komodifikacije za Adorna je pitanje stupnjevitosti. Elementi komodifikacije postoje u svakoj umjetnini, zbog čega nijedno djelo ne postiže savršeno estetsko jedinstvo, iako je tipično da se umjetnost pretvara da je tako.¹⁵ U potpunom odsutstvu autonomije, umjetnost bi u cijelosti izgubila moć opiranja društvu.

Adornov iskaz istine je sugestivan, tj. Adorno ne nudi direktan odgovor na pitanje „što kaže istinita umjetnost“ jer je takva umjetnost tipično zagonetna. Istina je povezana sa spoznajom ljudskih potreba i želja koje su sklone represiji institucija pod kojima živimo. Istina je temelj mogućnosti društvenog značaja. Adornu je bitno da su autonomnost i istina različiti koncepti. Istina umjetničkog djela često se sastoji od njegove mogućnosti da ospori svoju autonomiju i poništi iluzije koje gaji kao estetski objekt.¹⁶ Komodificirana umjetnost posustaje iskušenju da prikaže svijet u lažnom sjaju sreće i skladnosti.

Schönbergovu atonalnost Adorno smatra ako izražavanje istinitog odbijanja lake pomirbe društvene disonance, a njega djela smatra estetskim standardom naspram kojeg se može mjeriti stvarnost života pod kasnim kapitalizmom.¹⁷ Schönberg je razotkrio tonalitet, najosnovniju i najdugotrajniju podstrukturu *Zapadne* glazbe, kao ljudsku kreaciju koja ima samo vremensku istinitost. Istisnuo je tonalitet prateći objektivni historijski nagon samog glazbenog materijala i oslobađajući disonancu koja je već nastala u kasnom romantizmu. Zahtijevajući autonomniju svoje umjetnosti, Schönberg je osnovne ideološke mistifikacije buržuskog društva stavio pred izazov. Srušio je mističnu interpretaciju historijskih produkata ljudske aktivnosti kao proizvod prirodnih i vječnih sila. Prepoznavanjem tih sila kao ljudske

¹⁴ F. Rush, „The Culture Industry“, str. 90.

¹⁵ Lee B. Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, *The Journal of Aesthetic Education*, 26 (1), 1992, str. 17-31, ovdje str. 18.

¹⁶ L. B. Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, str. 19.

¹⁷ Isto, str. 19.

kreacije, otvaramo ih novim mogućnostima svjesne promjene.¹⁸ Upravo zbog toga što su umjetnička djela ljudske kreacije, ona ne posjeduju transhistorijsku izvrsnost. Čak i najljepša autonomna djela kompromitirana su uvjetima svijeta koji ih proizvodi i koje ta djela zrcale, htjela to ona ili ne.

1.3. Odnos umjetnosti i društva

Adorno je smatrao da glazba može izvršiti progresivnu društvenu ulogu samo otporom prema lakoj komunikativnosti. Društveni sadržaj glazbe treba se elaborirati kroz težnju ka tehničkom vještinom najnaprednijih glazbenih materijala. Kroz takvu vještinu formalni jezik glazbe može izražavati kontradikcije samog društva. Odnos *ozbiljne* glazbe i društva Adorno naziva *mimesis*. Glazbeno umjetničko djelo evocira društveni sadržaj u osjetilnom mediju zvuka. Specifično, ono poziva na društvenu promjenu govoreći u kodiranom jeziku patnje. Takav jezik izrazito je jasno predstavljen kroz slobodno korištenje disonance u Schönbergovom ranom ekspresionizmu.¹⁹ Pojedinčev ego nije prirodna pojava, već mukotrпно historijsko i psihološko postignuće. Psihološke kontrole prvo se stječu kroz socijalizaciju u buržujskoj obitelji. Bunjenjem i eventualnim podčinjenjem autoritetu oca, pojedinac internalizira roditeljski autoritet u formi superega. Bez takvog internaliziranog autoriteta, sam ego ne bi postojao. Ne bi mogao sebe razaznati od kaosa svojih impulsa. U buržujskom društvu razvoj snažnog ega postaje iznimno problematičan. Očev autoritet ovisi o njegovoj ulozi kao sudionika na ekonomskom tržištu, a njegova uloga je potkopana tranzicijom iz kompetitivnog u monopolistički kapitalizam 20. stoljeća.²⁰ Kako očev autoritet slabi, superego i ego također slabe, a pojedinac je suočen s prijetnjom uništenja od anonimnih i nadmoćnih sila.

Zbog toga što priča jezik patnje, avangardna glazba protestira protiv uništenja pojedinačnog ega. Popularna glazba nije kritički izraz tog uništenja, već jedan od njegovih instrumenata.²¹

¹⁸ Gary Zabel, „Adorno on Music: A Reconsideration“, *The Musical Times*, 130 (1754), 1989, str. 198-201, ovdje str. 199.

¹⁹ G. Zabel, „Adorno on Music: A Reconsideration“, str. 199.

²⁰ Isto, str. 200.

²¹ Isto, str. 200.

1.4. Popularna glazba

Popularna glazba je rijetko sudjelovala u evoluciji materijala koja se odvijala u *ozbiljnoj* glazbi od kasnog 18. stoljeća. Popularna glazba se ne boji noviteta, ali ih lišava funkcije i slobodnog odvijanja tako što ih koristi kao ornamente koji se dodaju krutom tradicionalnom jeziku.²² U naprednim industrijskim zemljama, popularna glazba je definirana standardizacijom, a prototip nalazi u hit pjesmi. Glavna razlika između *popularne* i *ozbiljne* glazbe je u tome što se melodije i tekstovi popularnih pjesama moraju držati nemilosrdno krutog obrasca, dok je kompozitoru *ozbiljne* glazbe dopuštena slobodna i autonomna kreacija.²³

Standardizacija je prožeta kroz cjelokupan plan glazbene produkcije, do najmanjih detalja. Glavno pravilo američke prakse glazbene produkcije je da se pjesma sastoji od trideset i dva takta, sa „mostom“ u sredini koji teži vraćanju ka glavnoj temi.²⁴ Standardizirani su i različiti tipovi pjesama, poput plesnih pjesama, pjesama koje slave majčinstvo, pseudo-dječje pjesme ili tugaljke o prekidu ljubavne veze koje se nazivaju baladama. Povrh svega, metrički i harmonijski temelji moraju striktno pratiti standardnu shemu. Ništa uistinu *novo*, ne smije ući u shemu.²⁵ Dozvoljeni su samo kalkulirani efekti koji vječnoj istosti dodaju tek malu dozu različitosti, bez da ju ugrožavaju. Shema hit pjesme je, prema Adornu, toliko odvojena od konkretnog smjera glazbe da se sve može zamijeniti s nečim drugim. Kompleksniji elementi su ponekad potrebni da se izbjegne dosada kod slušatelja, ali i ti kompleksni elementi su krojeni u skladu sa standardiziranim shemama i služe samo kao ornamenti ili maske koje prikrivaju vječnu istost.²⁶ Adorno tržišnu privlačnost popularne glazbe vidi kao balans standardizacije i varijacije.²⁷ Glazba mora biti poznata koliko god može, a da pritom očuva minimalne razlike u odnosu na druge pjesme. Kvaliteta „vječne istosti“ se ne odnosi na površinski sadržaj popularne glazbe, koji se uvijek mijenja, već se odnosi na formu.²⁸ Glazba treba zaokupiti

²² Theodor W. Adorno, *Introduction to the sociology of music*, The Seabury Press, Inc., New York, 1976, str. 25.

²³ Isto, str. 25.

²⁴ Adorno se ovdje referira na „AABA“ formu koja je bila izrazito zastupljena u američkoj glazbi u prvoj polovici 20. stoljeća. „I Got Rhythm“, „Blue Moon“, „Body And Soul“, „Take the A Train“ i „A Night in Tunisia“ su neki primjeri pjesama u AABA formi.

²⁵ T. W. Adorno, *Introduction to the sociology of music*, str. 26.

²⁶ Isto, str. 29.

²⁷ Andrew Huddleston, „Adorno's Aesthetic Model of Social Critique“, u: Gordon, Peter E., Hammer, Espen i Pensky, Max (ur.), *A Companion to Adorno*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 2020, str. 237-251, ovdje str. 243.

²⁸ Shane Gunster, „Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form“, *Cultural Critique*, 45, 2000, str. 40-70, ovdje str. 43.

slušateljevu pozornost, stoga se mora razlikovati od drugih popularnih pjesama da bi se mogla prodati, no s druge strane ona ne smije odlutati daleko od onoga na što je publika navikla. „Popularna glazba mora ostati nenametljiva i ne smije transcendirati glazbeni jezik koji je prirodan prosječnom slušatelju.“²⁹

Popularna glazba kao vlastitu normu proglašava potrebu za relaksacijom od napornih procesa rada. Stoga, ona ne zahtijeva koncentrirano, spontano i pozorno slušanje (kao što to zahtijeva ozbiljna glazba), koje mora aktivno stavljati glazbene elemente u odnos prema dinamičkoj pozadini, već zahtijeva pasivno slušanje bez napora, unazadno slušanje usmjereno prema isključivo pasivnoj zabavi s izoliranim i beznačajnim elementima.³⁰ Popularna glazba traži modele slušanja pod kojim čovjek može automatski i nesvjesno probaviti sve na što naiđe. Afirmaciju takvog zahtijeva popularne glazbe Adorno nalazi u popularnosti radijskih programa koji su okrenuti „lakom slušanju“.³¹ Popularna glazba ima tendenciju regresiranja u „infantilni govor“, te posljedično može uzrokovati infantilnost slušatelja. Ta tendencija se nalazi u samim elementima forme popularne glazbe.³²

Producent popularne glazbe susreće se sa zadatkom da mora napisati nešto dovoljno impresivno da bude zapamćeno i istovremeno dovoljno poznato da bude banalno. U tom zadatku producent se oslanja na individualni moment inspiracije koji ga na trenutak izbavlja od procesa proizvodnje. Taj moment odgovara na potrebu da se postigne upečatljivost i da se zamaskira opći princip standardizacije, te omogućava slušatelju da se osjeća kao da je produkt masovne kulture stvoren upravo za njega. To znači da je jedan od aspekata popularne glazbe pseudo-individualizacija koja je podsjetnik na veličanstvenost spontaniteta.³³ Ekstreme pseudo-individualizacije Adorno pronalazi u improvizacijama komercijalnog jazza. Jazz improvizacija ističe „stvaranje u trenutku“³⁴, iako je, prema Adornu, uvelike ograničena metričkom i harmonijskom shemom, te je tako reducirana na ponavljanje osnovnih formi, a velika većina onoga što se predstavlja kao improvizacija je, ustvari, navježbano.³⁵

²⁹ T. W. Adorno, *Introduction to the sociology of music*, str. 31.

³⁰ G. Zabel, „Adorno on Music: A Reconsideration“, str. 201.

³¹ Isto, str. 30.

³² A. Huddleston, „Adorno's Aesthetic Model of Social Critique“, str. 244.

³³ T. W. Adorno, *Introduction to the sociology of music*, str. 31.

³⁴ Isto, str.31.

³⁵ Isto, str. 31.

Prevlast robnog karaktera glazbe nad estetskim karakterom je karakteristika popularne glazbe. To znači da sustav najviše vrednuje glazbu koju može prodati. Sami mehanizmi distribucije glazbe nose jednaku, ako ne i veću, težinu kao i ono što distribuiraju. Svaka hit pjesma je oglas za industriju kulture. Pjesma koja je izabrana da postane hit će se nabijati u uha slušatelja dok ju ne zapamte i zavole.³⁶ Spoznaja društvenih mehanizma koji odlučuju o selekciji i distribuciji glazbe dovodi Adorna do razmatranja da je popularna glazba u potpunosti predodređena. Hitovi su „stvoreni“ od strane masovnih medija. Da pjesma postane hit, mora biti snimljena i distribuirana (ako ne može doprijeti do velikog broja slušatelja, ne može biti hit) i mora se konformirati prevladavajućim pravilima tog trenutka, tj. mora se pridržavati zvučne slike koja je trenutno u modi. Pogreške u kompozicijskom smislu nisu toliko važne koliko sukladnost s trenutnim glazbenim normama. Mora se paziti da pjesma nije zastarjela ili premoderna.³⁷

Reprodukciju društvene totalnosti Adorno je označio kao glavnu funkciju popularne glazbe u cjelini. Buržujsko društvo podvrglo je svoju populaciju kulturnoj dislokaciji i industrijalnoj brutalnosti. Takvo društvo je prožeto kontradikcijama koje dozvoljavaju postojanje slobodnog prostora koji je sposoban održavati pojedinčev kapacitet za kritičku refleksiju. U ulozi konzumenta, pojedincu se nudi pseudo-zadovoljstvo koje ga direktno veže uz vladajući aparatus. Nema smisla buniti se protiv sustava koji pruža zadovoljstvo, a popularna glazba je jedno od tih zadovoljstava.³⁸ Adorno nije zaštitnik tradicije visoke kulture protiv popularnih estetskih izričaja. Grubo se odnosi prema popularnoj glazbi zbog toga što smatra da je ona, usmjerena masovnoj konzumaciji i stvorena od industrije, instrument manipulacije, a ne samoizražavanja.

1.5. Industrija kulture

Termin „industrija kulture“ Adorno prvi puta koristi u knjizi *Dijalektika prosvjetljenja* iz 1947. godine koju je napisao u suradnji s Maxom Horkheimerom. Htjeli su se udaljiti od termina „kultura mase“ koji bi omogućio interpretaciju da je to kultura koja spontano proizlazi iz mase, kao suvremena forma narodne umjetnosti. Industrija kulture označava pojavu koja je

³⁶ T. W. Adorno, *Introduction to the sociology of music*, str. 34.

³⁷ Isto, str. 35.

³⁸ G. Zabel, „Adorno on Music: A Reconsideration“, str. 200.

suprotna od toga. Ona svjesno i namjerno integrira konzumente „odozgo“.³⁹ Industrija kulture je mehanizam koji odabire i stvara glazbu i umjetnička djela prema standardiziranom obrascu zahtjeva kapitalističkog tržišta i time standardizira i kroji ukus publike.⁴⁰ Ona spaja „staro“ i „poznato“ u novu kvalitetu, u produkte koji su skrojeni po mjeri za masovnu konzumaciju. Način na koji mase konzumiraju te produkte je također umjetno stvoren, a kupac je samo objekt industrije kulture.⁴¹ Andy Hamilton smatra da je Adornov stav „elitistički u smislu da ništa ne može biti popularno i umjetnički vrijedno istovremeno.“⁴²

Industrija kulture ne obuhvaća samo popularnu glazbu (i ostale umjetnosti), već i umjetničku, *ozbiljnu* glazbu prošlosti, koja je transformirana u „muzejsku umjetnost“, kao i suvremenu glazbu koja radi veće vidljivosti radi umjetničke kompromise.⁴³ Mozartova 40. simfonija i Vivaldijeva „Četiri godišnja doba“ postali su popularni klasici i kao takvi su komodificirani kao primjerice, melodije zvona na mobitelima, ali za razliku od komodificirane popularne glazbe, ta djela nisu stvorena kao produkti industrije kulture. Ona su stvorena kao autonomna djela koja su kasnije komodificirana. Sukladno tome, Paddison tvrdi da Adorno ne izjednačuje razdiobu autonomne i heteronomne glazbe sa oprekom *ozbiljne* i *popularne* glazbe, već između glazbe koja prihvaća svoj robni karakter, te postaje istovjetna s mašinerijom industrije kulture, i autorefleksivne glazbe koja se kritički opire svojoj sudbini (robe na tržištu) i naposljetku se otuđuje od sadašnjeg društva tako što postaje neprihvatljiva.⁴⁴

Kulturni komoditeti industrije kulture određeni su prema principu njihove realizacije kao razmjenske vrijednosti, a ne prema njihovom specifičnom sadržaju. Praksa industrije kulture preslikava motiv profita na kulturne forme. Komodifikacija umjetnosti postoji od trenutka kada prestaje aristokratsko i crkveno pokroviteljstvo umjetnosti, tj. od kada umjetnost počinje sudjelovati na tržištu kao roba. Protezanje kapitalističkih društvenih odnosa na kulturnu produkciju i distribuciju je imalo oslobađajući učinak za umjetnike. Oslobođeni od direktnih okova crkvene službe i aristokratskog pokroviteljstva, umjetnici su imali veću

³⁹ Theodor W. Adorno, „Culture Industry Reconsidered“, u: Bernstein, J. M. (ur.), *The Culture Industry – Selected essays on mass culture*, Routledge, London i New York, 1991, str. 98-106, ovdje str. 98.

⁴⁰ A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, str. 171.

⁴¹ T. W. Adorno, „Culture Industry Reconsidered“, str. 99.

⁴² A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, str. 171.

⁴³ Isto, str. 172.

⁴⁴ Max Paddison, „The Critique Criticised: Adorno and Popular Music“, *Popular Music*, 2, 1982, str. 201-218, ovdje str. 204.

mogućnost da se fokusiraju isključivo na imanentnu logiku svojih proizvoda. Kapitalizam je tako sponzorirao autonomnu umjetnost 19. stoljeća. Moment estetske slobode kojeg je komodifikacija u početku pružala trajao je prekratko i ubrzo je nestao organiziranjem kulturne proizvodnje u industriju kulture koja je vođena profitom.⁴⁵ Autonomija umjetničkog djela je uklonjena sa ili bez svjesne volje industrije, poglavito onih aktera koji imaju ekonomsku moć. Drugim riječima, komodifikacija kulturnih formi je pomaknuta od sekundarnoga na primarni atribut.⁴⁶

Karakteristike koje su omogućile transformaciju umjetnosti u komoditete održavaju se u procesu stvaranja produkata industrije kulture koji sami po sebi postaju oglašivači industrije. Ono što se paradira kao napredak u kulturi industrije, ono *novo* što se nudi, ostaje maska za vječnu istost. Promjenama se samo prikriva motivacija za profitom kao prvenstvena briga industrije.⁴⁷

Iako proizvodni proces industrije kulture nalikuje kapitalističkoj podjeli rada gdje su radnici odvojeni od sredstava proizvodnje (što je izraženo u vječnom konfliktu između aktivnih umjetnika i onih koji kontroliraju industriju), održava se privid individualnih oblika proizvodnje. Individualnost se koristi u svrhu pojačavanja ideologije. Ideologija industrije kulture upotrebljava pojavnost „zvijezda“ kao spoj individualne umjetnosti i komercijalnog iskorištavanja. Adorno smatra da promoviranjem „zvijezda“, industrija maskira dehumanizirane metode djelovanja.⁴⁸ Ideologija je bila alat vladajuće klase kojim se legitimizirala njihova dominantna društvena pozicija. Gubitkom formalne ideologije ljudi su izgubili alat kojim mogu refleksivno razmišljati o vlastitom društvenom sistemu, što je narušilo neposrednu kritiku društva i zaključalo stvarnost i masovnu kulturu u „parazitski“ krug ponavljanja.⁴⁹

Moć industrije kulture nalazi se u zamijeni svjesnosti s konformizmom. Umjesto konfrontacije sa stvarnim interesima, industrija kulture tek prividno i umjetno rješava konflikte. Stvara ritmičke probleme koji se mogu instantno razriješiti jačinom osnovnog

⁴⁵ S. Gunster, „Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form“, str. 46.

⁴⁶ T. W. Adorno, „Culture Industry Reconsidered“, str. 99.

⁴⁷ Isto, str. 100.

⁴⁸ T. W. Adorno, „Culture Industry Reconsidered“, str. 101.

⁴⁹ S. Gunster, „Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form“, str. 44-45.

takta.⁵⁰ Ona ne daje „upute za dobar život“, niti zauzima moralnu odgovornost, već potiče održavanje vječne konzumacije produkata. Poruke koje šalje, za Adorna, nisu bezazlene, kao ni način na koji industrija kulture funkcionira. Ona stvara osjećaj da je svijet upravo onakav kakav ga ona prikazuje: dobar i sretan. Ali taj prikaz svijeta je površan i umjetan jer se ne dotiče stvarne kritike društva. U zamjenu za sreću, industrija kulture nudi samo površnu gratifikaciju. Totalni efekt industrije kulture tako postoje anti-prosvjetiteljski efekt koji priječi razvoj autonomnih pojedinaca koji sude i odlučuju sami za sebe.⁵¹

⁵⁰ T. W. Adorno, „Culture Industry Reconsidered“, str. 104.

⁵¹ Isto, str. 105-106.

2. Adornova kritika jazza

Adornovi eseji o jazzu napisani su nakon pada Weimarske republike u periodu od dvadeset godina, od 1933. do 1953. godine. Oni su intimno povezani s glazbom iz 1920-ih i moraju se čitati u tom kontekstu. Čak i njegova dva kasnija eseja, umjesto da nanovo razmotre temu, uglavnom su fokusirani na to da obnove njegove ideje o komercijalnoj glazbi 1920-ih godina u novom vremenu.

Adornov prvi esej, *Farewell to jazz* (1933) potaknut je zabranom *Negro jazz* na radijima u listopadu 1933. godine od nacističkih čelnika. Esaj je tonski jako ironičan. Pošto je jazz, kako Adorno inzistira, već odživio svoj životni vijek i potpao formama komercijalnog pritiska, zabrana te glazbe na radiju nije učinila ništa što se već nije dogodilo prirodnim putem.⁵² Mnoge Adornove teme načete su u sažetom obliku; mit crnog jazza, jazz kao lažna utopija, ograničenja tehničkih svojstva i odnos prema vladajućoj klasi. Adornova „osmrtnica“ se pokazala preranom; jazz nije nestao, stoga se njegovi kasniji eseji bave i paradoksom njegova postojanja.

U *On jazz* (1936) Adorno proširuje ideje koje je ocrtao u prošlom eseju. Uključuje detaljni pregled jazz tehnike, različitih podvrsta jazza, distribuciju jazza unutar društva, njegova lažna obećanja, komercijalnu eksploataciju i odnos prema fašizmu. Uvodi novitet jazz-subjekta s izrazito sado-mazohističkim osobinama.

U *Perrenial Fashion – Jazz* (1953) Adorno sažima 20 godina misli o jazzu. Zaključke koje je donio o jazzu 1920-ih godina bezvremenski primjenjuje na kasnije varijante jazza, a općenito jazz ponovno potvrđuje kao glazbu fašizma.

2.1. *Farewell to Jazz*

Adorno već na početku eseja proglašava kraj jazz glazbe. Već spomenuta zabrana emitiranja *Negro jazz* na njemačkim radijima je za njega samo potvrdila da je jazz, bio on *bjelački* ili *crnački*, već dugo vremena u procesu rastapanja i povlačenja u vojne marševe i

⁵² Theodor W. Adorno, „Farewell to Jazz“, u: Leppert, Richard (ur.), *Essays on Music – Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles i London, 2002, str. 496-500, ovdje str. 496.

folklor.⁵³ Jazz više nema veze s autentičnom *crnačkom* glazbom; ona je već odavno falsificirana i standardizirana kroz industriju kulture, a sve kritičke kvalitete su joj oduzete. Korištenje dijelova Beethovenovih i Wagnerovih tema za Adorna je izraz osiromašenosti glazbenog stvaralaštva koje je kroz standardizaciju i komodifikaciju izgubilo svaki djelić glazbene inspiracije, te ju stoga mora krasti otkud god može. Jazz više nije glazbena kultura crnaca, za njega je to jednostavno „dio loše umjetnosti i umijeća“.⁵⁴

Adorno označava jazz kao *Gebrauchsmusik* međuratnog perioda. Taj termin označava glazbu koja ima društvenu funkciju, tj. glazbu koja nije autonomna i koja je lišena društvene kritike. Za uspjeh jaza ključne su bile spremnost za neposrednu konzumaciju, inkorporiranje razvoja umjetničke glazbe, ponajviše impresionističkih harmonija i to što je jazz ostao plesna glazba, zahvaljujući osnovnom ritmu koji je stalno odražavan preko bas bubnja, čak i tijekom odvažnih kadenci, sinkopacija i trotaktnih fraza umetnutih u četverotaktnu mjeru.⁵⁵ Ništa u jazzu nije teško za razumjeti, dok se istovremeno jazz predstavljao kao progresivna, moderna i suvremena glazba. Usprkos svojim industrijskim korijenima, jazz se (površno) razdvajao od *vulgarne* glazbe, a konzumacija jaza predočavala se kao uvažavanje umjetnosti. „Koncertantni *jazz simfonijski orkestri* su očit izraz toga“.⁵⁶ Tehnika improvizacije, za koju smatra da se razvila zajedno sa sinkopacijom i *lažnim taktom*⁵⁷. Virtuozni instrumentalist, sa svojim odvažnim skokovima između doba i izvrtanjem naglasaka, trebao je biti oslobođen od industrijalizacije. Njegovo carstvo je trebalo biti carstvo slobode koje je trebalo ponovno uspostaviti neposrednost produkcije i reprodukcije.⁵⁸ „Ali nije, i činjenica da nije je odraz izdaje i propasti jaza.“⁵⁹

Pomirenje umjetničke glazbe i glazbe s društvenom funkcijom, konzumerizma i dobrog ukusa, autentičnosti i uspjeha koje se trebalo odviti u jazz glazbi, za Adorna je netočno u svim aspektima. Elementi umjetnosti, individualne slobode izražaja i neposrednosti se prema njemu otkrivaju kao prikrivanje robnog karaktera glazbe.⁶⁰ Šarm septakorda i nonakorda za Adorna je samo otrcanost koja pokušava očuvati raspadajuću modernost prošlosti. Isto kaže i

⁵³ T. W. Adorno, „Farewell to Jazz“, str. 496.

⁵⁴ Isto, str. 497.

⁵⁵ Isto, str. 497.

⁵⁶ Isto, str. 497.

⁵⁷ *Scheintakt*; Adorno tako naziva praksu ubacivanja trotaktnih fraza u četverotaktnu mjeru.

⁵⁸ T. W. Adorno, „Farewell to Jazz“, str. 497.

⁵⁹ Isto, str. 497.

⁶⁰ Isto, str. 498.

za ritmičnost jaza, za koju kaže da u njoj „ljudi percipiraju elemente svježeg početka i spontane regeneracije“.⁶¹ Sinkopacija, iako nova za popularnu glazbu, nije nova za umjetničku glazbu. Smatra da je Brahms ostvario neusporedivo veću ritmičku punoću i bogatstvo nego jazz skladatelji. U njihovim djelima prividna raznolikost ritmičkih konstrukata se može svesti na minimum stereotipičnih i standardiziranih formula koje služe samo kao ukrasi iznad metrički konvencionalne i banalne arhitekture koji nemaju utjecaja na strukturu i mogu se pomicati ili uklanjati po želji.⁶² Bas bubanj je jedan izraz toga. Iznad svega, najveći problem Adorno locira u formi kompozicija. Shema od osam taktova, za koju Adorno kaže da je „stara i jeftina shema plesne glazbe koja je mnogo oskudnija nego formalno bogati valceri Johanna Straussa“⁶³, je karakteristična za jazz. Esenciju *lažnih taktova*, koji sačinjavaju navodni ritmički šarm jaza, Adorno pronalazi u činjenici da omogućava improviziranim konstruktima da komplementiraju jedan drugoga i zajedno se uklapaju u neuzdrmanu shemu. „Na primjer, da citiram samo najjednostavniji i najčešći slučaj, dva 3/8 takta i jedan 2/8 takt kombinirani su da sačinjavaju jedan 4/4 takt, kao što ga označava bas bubanj“.⁶⁴ To također vrijedi i za dulje fraze, što se može vidjeti u harmonijskim i melodijskim artikulacijama. Adorno smatra da ako bi se sinkopacijski i ritmički impulsi doveli do njihovih logičkih krajnosti, stara simetrija forme bi se raspala zajedno sa harmonijskom strukturom, „kao što je to slučaj u Stravinskyjevim jazz eksperimentima“.⁶⁵ Tada bi jazz izgubio laganu razumljivost i robni karakter i pretvorio se u umjetničku glazbu. Adorno smatra da bi takav smjer za jazz bio uzaludan, jer je umjetnička glazba već došla do takvih logičkih krajnosti daleko prije nego što je jazz nastao.⁶⁶

2.2. On Jazz

Adorno tri godine nakon *Farewell to Jazz* ponovno ističe zvuk i ritam koji ne razbija harmonijsko-melodijske konvencije tradicionalne plesne glazbe kao odliku modernosti jaza putem koje se odvaja od glazbe koja mu je prethodila.⁶⁷ Sinkopaciju izdvaja kao glavni ritmički princip jaza. Dok je u *Farewell to Jazz* izdvojio samo *Scheintakt* kao jedan primjer ritmičkog

⁶¹ T. W. Adorno, „Farewell to Jazz“, str. 498.

⁶² Isto, str. 498.

⁶³ Isto, str. 498.

⁶⁴ Isto, str. 498.

⁶⁵ Isto, str. 499.

⁶⁶ Isto, str. 499.

⁶⁷ Theodor W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, *Discourse*, 12/1, 1989-1990, str. 45-69, ovdje str 45.

konstrukta jazza, sada izdvaja modifikacije osnovnog ritma putem brisanja (*Charleston*) ili dodavanja (*Ragtime*) nota i *break*, kadencu koja je slična improvizaciji, a nalazi se uglavnom na kraju srednjeg dijela dva takta prije ponavljanja glavnog dijela refrena. Adorno sve to naziva sinkopacijama, koje iako mogu biti virtuozne, ne utječu na osnovni ritam koji se striktno ističe putem bas bubnja.⁶⁸ Princip simetričnosti se striktno poštuje, posebno u osnovnoj ritmičkoj strukturi. „Takt od osam doba, čak i polutakt od četiri dobe su održavani, a njihov autoritet je neosporen“.⁶⁹

U zvuku jazza Adorno pronalazi istovjetnu simultanost ekscesa i rigidnosti kao u ritmičnosti. Zvuk kombinira ekspresivne i *continuo* elemente za koje izdvaja primjere violine i bas bubnja. Kao najbitniji element izdvaja *vibrato* za koji kaže da „prouzročuje da ton koji je rigidan i objektivan treperi prividno kao sam od sebe; te mu pripisuje subjektivne emocije bez da mu je dopušteno prekinuti fiksiranost osnovne zvučne palete, baš kao i sinkopaciji nije dopušteno prekinuti osnovnu mjeru“.⁷⁰ Zvuk jazza Adorno ne pronalazi u korištenju određenih instrumenta, već upravo u ovim karakteristikama korištenja *vibrata*, kroz funkcionalistički pogled na dopuštanje rigidnome da vibrira i općenitije, stvaranju *smetnji* između rigidnog i ekscesivnog.⁷¹

Čini se da je jazz prihvatio samog sebe kao plesnu glazbu, ali istovremeno pokušava proglasiti apstraktnost svoje funkcije. Adorno kaže da „jazz nije ono što *jest*: njegova estetska artikulacija je suhoparna i može se razumjeti na prvi pogled. Radije, jazz je ono za što se koristi.“⁷² Pitanja koja ova premisa otvara, za Adorna nemaju veze s pitanjima autonomne umjetničke glazbe. Jazz ima puno više sličnosti s detektivskim novelama. Te sličnosti Adorno pronalazi u činjenici da oboje neumoljivo održavaju rigidnu stereotipologiju i istovremeno rade sve što mogu da se ta stereotipologija zaboravi putem individualiziranih elemenata koji su opet ultimativno određeni stereotipologijom.

Jazz je, za Adorna, roba u najužem smislu. Njegova prikladnost za upotrebu prožima produkciju jazza. Jazz je podređen zakonima i arbitrarnoj prirodi tržišta. Elementi jazza u kojima se čini da je neposrednost prisutna su dodani kao vanjski elementi standardiziranom

⁶⁸ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 46.

⁶⁹ Isto, str. 46.

⁷⁰ Isto, str. 46.

⁷¹ Isto, str. 47.

⁷² Isto, str. 47.

robnom karakteru s ciljem da ga maskiraju bez da ga nadvladaju.⁷³ Jazz želi unaprijediti svoju marketibilnost i zamaskirati svoj robni karakter koji bi mogao ugroziti njegov status na tržištu ako se pojavi u ogoljenom obliku. Adorno smatra da se takva obmana odvija prema interesima buržoazije. Naglašava da se funkcija jaza može razumjeti samo u okvirima više klase jer oni imaju vremena i slobode da mogu naučiti plesne korake. Njima jazz predstavlja društveni autoritet koji se kroz jazz transfigurira u nešto originalno i primitivno. Kroz individualne i stilističke momente putem kojih se jazz navodno odvaja od *kiča*, njihov izbor glazbe je opravdan.⁷⁴ Jazz doduše prožima sve razine društva, čak i proletarijat, kao površan efekt i distrakcija. Niže klase se često identificiraju s višom klasom kroz recepciju jaza. Njima je jazz *urban* i zbog toga se mogu osjećati superiorno.⁷⁵

Jazz je pseudo-demokratski u smislu koji karakterizira svijest vremena. Njegov odnos prema neposrednosti je zavaravajuć. „Što dublje jazz prodire u društvo, i preuzima više reakcionarnih elemenata, sve više potpada pod banalnost i sve manje tolerira slobodu i erupciju fantazije sve dok naposljetku ne veliča represiju sebe kao slučajne glazbe. Što je jazz više demokratski, to je lošiji.“⁷⁶ Smatrati jazz kao fenomen naroda je pogrešno. Kapital i moć izdavača, širenje jaza putem radija i zvučni film su kultivirali tendenciju prema centralizaciji koja ograničava slobodu izbora dok propagandni aparat hrani mase s hitovima. Skladbe koje imaju ključnu ulogu u stvaranju šireg društvenog značaja jaza nisu one koje najčišće izražaju ideju jaza kao *smetnje*, već oni tehničko nazadni i dosadni plesovi koji sadrže samo fragmente tih elemenata.⁷⁷ Takve skladbe se smatraju *komercijalnim* i nakon dovoljne prodaje *banalnih hitova*, izdavači pristaju izdati *modernu* skladbu. *Moderne* skladbe⁷⁸ se ne smiju kompletno izostaviti jer su izraz viška glazbene produktivnih sila koje nadilaze tržište i orkestri žude za njima jer tako mogu prezentirati svoju virtuoznost i jer im stalno ponavljanje jednostavnih skladbi dosađuje. Istovremeno *hot music* je nužan za promociju masovne konzumacije jaza. Šok i manjak razumijevanja za takvu glazbu kod većine ljudi potvrđuje i uzrokuje zadovoljstvo kod onih koji je slušaju jer preko toga smatraju i same sebe kao *moderne*.⁷⁹ „U širem društvu

⁷³ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 48.

⁷⁴ Isto, str. 49.

⁷⁵ Isto, str. 50.

⁷⁶ Isto, str. 50.

⁷⁷ Isto, str. 51.

⁷⁸ Adorno ih naziva *hot music*.

⁷⁹ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 51.

hot music ima ulogu pseudo-modernih slikara poput van Dongena, Foujita, Marie Laurencin ili, još bolje, kubističkih oglasa“.⁸⁰

Adorno smatra da je uvjerenje da je jazz elementarna sila koja može unijeti novi život u dekadentnu europsku glazbu čista ideologija. Smatra da jazz nema ništa zajedničko sa autentičnom crnačkom glazbom, a činjenicu da jazz uglavnom izvode crnci ne smatra relevantnom za uspostavljanje takvog odnosa.⁸¹ Adorno smatra da su formalni elementi jazzu u potpunosti formirani kapitalizmom i stvoreni da se mogu razmjenjivati kao komoditeti. Improvizacije, *hot* pasaži i *breakovi* imaju samo značaj ornamenata. Oni nemaju stvaran utjecaj na određivanje forme. Njihov smještaj u skladbi se određuje prema stereotipologiji. Stoga, Adorno smatra da je odnos crnaca i jazzu sličan odnosu salonske glazbe i putujućih violinista – Roma. „Prema Bartôku, gradovi opskrbljuju Rome s glazbom; poput same konzumacije komoditeta, manufaktura jazzu je također urbani fenomen, i boja kože crnog čovjeka funkcionira kao koloristički efekt kao i srebro saksofona“.⁸² Ako i možemo govoriti o elementima afro-američke kulture u jazzu, Adorno smatra da bi najbliži primjer bio u sugeriranju veze između primalne strukture jazzu i spontanom pjevanju služavki. Što opet, za Adorna postaje negativni odraz na glazbu jer „društvo vuče vitalnost glazbe – pod uvjetom da nije stvorena prema narudžbi – ne iz divljine, već iz pripitomljenog tijela u ropstvu“.⁸³

Podređenost jazzu tržištu Adorno vidi i u iluziji da glazba mora uvijek ostati *ista* i istovremeno uvijek simulirati *novitet*. Tu iluziju Adorno nalazi u zahtjevima koji su stavljeni pred skladatelja da glazba koju stvara mora uvijek biti *slična* i uvijek *originalna*, što, prema Adornu, uništava svu produktivnu moć.⁸⁴ Ideal *komercijalizma* bi bio kad bi se oba uvjeta ostvarila. Simultanost individualizma i banalnosti se može vidjeti i u odnosu između produkcije i reprodukcije glazbe. Adorno skladbu proglašava banalnom, dok reprodukciju identificira kao „karakterističnu, vrhunsku i virtuoznu, koja često prerađava skladbu do točke neprepoznatljivosti“.⁸⁵ Pošto je skladatelj onaj koji stvara banalni, konvencionalni element jazzu, Adorno identificira aranžere kao one koji su najzaslužniji za preobrazbu jazzu do onoga što se izvodi. „Ako bi usporedili izvedbu dobrog orkestra s partituruom za klavir, mogli bi

⁸⁰ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 51.

⁸¹ Isto, str. 52.

⁸² Isto, str. 53.

⁸³ Isto, str. 53.

⁸⁴ Isto, str. 54.

⁸⁵ Isto, str. 55.

zaključiti da se kvalificirani glazbenici mogu naći među aranžerima, a ne skladateljima⁸⁶. Adorno navodi primjer *Tiger Raga*, jedne od virtuoznijih skladbi preko koje orkestri vole pokazivati svoje umijeće, koja je vrlo jednostavna u kompozicijskom smislu. Ovdje Adorno nalazi pozitivan aspekt jazza, u tome što su „izvođači ponovno vraćeni u skladateljstvo“⁸⁷. U *umjetničkoj* glazbi skladba i izvođači su otuđeni jedni od drugog, a upute za izvođenje ne ostavljaju nikakvu slobodu u procesu izvođenja glazbe, štoviše, *interpretacija* nestaje pred mehaničkom reprodukcijom. U jazzu je izvođač uspio vratiti svoja prava nad skladbom. No, uvođenje interpretacije u izvedbe ne dopušta stvarno mijenjanje materijala koje bi dovelo do prave subjektivnosti i individualnosti jer se „nove boje i novi ritmovi samo umeću zajedno sa banalnim – kao što se jazz vibrato umeće u rigidan zvuk, a sinkopacija u osnovnu mjeru.“⁸⁸ Taj element *smetnje* ostvaruje upravo aranžer, iako ona ne prodire dublje u kompoziciju. „Konture skladbe ostaju one stare. Shema se još uvijek može čuti, usprkos digresivnim *breakovima* u aranžmanu. Izvođaču glazbe dopušteno je povlačiti lance svoje dosade, čak i njima zveckati, ali ih ne može razbiti.“⁸⁹ Stoga zaključuje da sloboda u reprodukciji, kao i kod *umjetničke* glazbe ipak ne postoji.

Adorno kaže da bi se proces stvaranja jazza mogao nazvati progresivnim jer djeluje kao distribucija rada koja stvara materijal unutar konteksta mehaničke slobode i racionalnosti bez oslanjanja na slučajnu narav uvjeta proizvodnje, izvođača ili samog procesa.⁹⁰ Adorno razdvaja autora melodije (*izuma*), onog tko ju harmonizira, tekstopisce, aranžera i specijalista koji ju aranžira za orkestar. Adorno problem nalazi u tome što pretpostavlja da je autor melodije, tj. onaj tko ju *izumi*, amater koji ne zna aranžirati za orkestar, a često nije ni notno pismen. Stoga slučajna narav stvorenog materijala ne izvire iz tehničke vještine, već se kroz nju upliće u proces proizvodnje.⁹¹

Amater jazza, prema Adornu, nije nekompromitirana i neokaljana osoba „čija se originalnost nameće rutini posla; to je mitska mistifikacija crnca.“⁹² Društvena realnost se kroz amatera ne miješa u jazz. Kao predstavnik društva u jazzu, on za Adorna također predstavlja

⁸⁶ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 55.

⁸⁷ Isto, str. 55.

⁸⁸ Isto, str. 56.

⁸⁹ Isto, str. 56.

⁹⁰ Isto, str. 56.

⁹¹ Isto, str. 57.

⁹² Isto, str. 58.

predstavnik iluzorne prirode jaza. Unutar procesa proizvodnje, on funkcioniira kao garancija konzumiranja produkta. Ono što amatera legitimizira u takvoj ulozi je činjenica da je „skupio nužan nedostatak obuzdavanja da izražava ono što nije propatio.“⁹³ Upravo zbog amaterizma koji se nalazi u korijenu jaza, jazz je Adornu pun grešaka, za koje smatra da a priori pripadaju jazzu kao što tipografske greške a priori pripadaju novinama. Greške u glazbenoj ortografiji, pravopisu i sintaksi se nalaze u originalnim zapisima najuspješnijih hitova, a nastavljene su u *breakovima* visokog jaza. Adorno smatra te greške stereotipologijom jaza, koje nestaju što se više jazz komercijalizira. Navodi da se dva ekstrema jaza *sweet music* i *hot music* počinju stabilizirati u srednji tok kojeg naziva *simfonijski* jazz koji se prezentira kao autonomna umjetnost. *Simfonijski* jazz napušta sve namjere da doprinosi kolektivnoj neposrednosti i predaje se standardima *umjetničke* glazbe, a pri usporedbi s njom, jazz otkriva koliko zaostaje za njom.⁹⁴

Modernost jaza Adorno pronalazi samo u oslanjanju na konvencije glazbe recentnog modernog perioda, tj. impresionizma. Potporu te tvrdnje pronalazi u izjavi Duke Ellingtona, kojeg izdvaja kao predstavnika stabiliziranog *simfonijskog* jaza, u kojoj imenuje Debussyja i Deliusa kao najdraže skladatelje.⁹⁵ Adorno smatra da se impresionizam širi u šire društvene krugove upravo kroz jazz. Utjecaj impresionizma na jazz Adorno vidi najviše u harmonijama koje su preuzete od Debussyja i ostalih impresionista. Ono što jazz posuđuje od impresionizma istovremeno i lišava formalnog smisla. „Dok kod Debussyja melodijske točke formiraju obojenost i temporalnost same iz sebe prateći konstruktivnu zapovijed subjektivnosti, u jazzu one su upregnute u metričko-harmonijsku shemu standardne kadence osmerotaktne mjere.“⁹⁶ Individualni element koji je putem impresionizma uveden u jazz, nema kontrolu nad sobom. On postaje rigidan i formulaičan, a individualističko moderni element jaza stoga ostaje iluzoran.

Iluzoran karakter individualističkih elementa smješta jaza bok u bok sa salonskom glazbom. Adorno tvrdi da su stoga korijeni jaza u salonskoj glazbi iz koje jazz uzima svoj *izražaj*. Jazz *vibrato* je posuđen od putujućih violinista (Roma), impresionističke harmonije podsjećaju na sentimentalne harmonije salona, a karakteristični stil jecajućih jazz pjevača je

⁹³ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 58.

⁹⁴ Isto, str. 59.

⁹⁵ Isto, str. 59.

⁹⁶ Isto, str. 60.

nerazdvojiv od stila kafanskog koncerta.⁹⁷ Stoga Adorno jazz vidi kao kombinaciju salonske glazbe i marševa. Adorno kaže da je „marš u jazzu očit.“⁹⁸ Osnovni ritam i *continuo* bas bubnja su u potpunosti u skladu s ritmom marša. Konekcija je očigledna i, za Adorna, historijski utemeljena jer su instrumenti koji se koriste u jazzu potekli iz vojnih orkestara, a „cijeli aranžman jazz orkestra, u vidu melodija, basa, *obaveznih* i neobaveznih instrumenata je identičan aranžmanu vojnog benda.“⁹⁹

2.3. *Perrenial Fashion – Jazz*

Dvadeset godina poslije eseja *On Jazz*, Adorno ne mijenja stav prema jazzu te ga naziva „glazbom koja spaja najosnovnije melodijske, harmonijske, metričke i formalne strukture s prividno disruptivnim principom sinkopacije, bez da ikad stvarno ometa kruto jedinstvo osnovnog ritma, istovjetno održavanih četvrtinki“.¹⁰⁰ Kao novosti koje su se u međuvremenu dogodile u jazzu, Adorno izdvaja trubačku sekciju u dominantnoj ulozi¹⁰¹, jenjavanje *divljine* ranih jazz bendova za američkog juga kroz proces komercijalizacije, te akademske pokušaje vraćanja stare energije, u vidu *swing* ili *bebop* stilova jazza, koji uporno podliježu komercijalnim zahtjevima i gube svoju oštrinu.¹⁰² Sinkopacija, koja se u početku pretjerano naglašavala, je postala toliko očita da više nije potrebno naglašavati *slabe* dobe kao što je to prije bilo potrebno. Sada se to smatra *otrcanim*. Adorno smatra da ništa od toga ne mijenja činjenicu da je jazz u esenciji ostao statičan. Pošto se jazz ugravirao u kulturu SAD-a, Adorno smatra da je u SAD-u moguća nepristrana kritika jazz¹⁰³, dok se u Europi, gdje jazz još uvijek nije svakodnevnica, jazz lažno uzdiže kao „proboj originalne, nesputane prirode i kao trijumf nad ustajalom muzejskom kulturom.“¹⁰⁴

Čak i nekolicina afričkih elemenata koji su prisutni u jazzu su od početka integrirani u striktnu shemu, a njihova pobunjenička narav uvijek je bila popraćena slijepom pokornošću.

⁹⁷ T. W. Adorno i Jamie Owen Daniel, „On Jazz“, str. 60.

⁹⁸ Isto, str. 61.

⁹⁹ Isto, str. 61.

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno, „Perrenial Fashion – Jazz“, u: Bronner, Stephen Eric i MacKay Kellner, Douglas (ur.) *Critical Theory and society: a reader*, Routledge, London i New York, 1989, str. 199-212, ovdje str. 199.

¹⁰¹ Tu je ulogu tijekom *ragtime* perioda imao klavir.

¹⁰² T. W. Adorno, „Perrenial Fashion – Jazz“, str. 199.

¹⁰³ Navodi Winthropa Sargeanta iz čije kritike isčitava slaganjem sa vlastitom kritikom jazz kao jednostavnih i ponavljajućih formula.

¹⁰⁴ T. W. Adorno, „Perrenial Fashion – Jazz“, str. 200.

Ta sklonost ubrzava standardizaciju, komercijalizaciju i rigidnost jazza kao medija. Adorno smatra da *poslovnjaci* nisu iskvarili glas prirode napadajući ga izvana, već da je jazz sam to učinio.¹⁰⁵ „Već pedeset godina produkcija jazza je ostala prolazna kao sezonski stilovi.“¹⁰⁶ Jazz je postao kao moda, važnije od same stvari je kako se predstavlja. Umjesto da se sklada *jazz, laka glazba* se ušminkava da bi zvučala otmjenije i prodaje pod *jazz*. Adorno smatra da su ljubitelji jazza toga svjesni i stoga naglašavaju improvizacijska svojstva jazza. Za Adorna, ona su samo suvišni ukras. Improvizacija, koja se predstavlja kao spontanitet, je ustvari unaprijed planirana s velikom preciznošću. Čak i kad i postojala stvarna improvizacija, za Adorna problem ostaje što su popularne pjesme glavni materijal jazza. Stoga su takozvane improvizacije svedene na ponavljanje osnovnih formula kroz koje strukturalna shema probija na svakom koraku.

Način na koji jazz obrađuje materijal je za Adorna veliki pokazatelj siromaštva jazza. Zabrana mijenjanja osnovne mjere u tijeku glazbe je pokazatelj psihološke regresije, a ne estetske osviještenosti. Ograničenja glazbene mjere, harmonije i forme, za Adorna znače *gušenje* glazbe. U cjelini, vječna istost jazza proizlazi iz korištenja određenih i dobro definiranih trikova, formula i klišeja, te izbacivanja svega ostalog, kao da se grčevito drži samo posljednjih trendova.¹⁰⁷

Ono što jazz može ritmički ponuditi za Adorna je vrlo ograničeno. Ako se oslobodimo „klišeja, *vitalnosti* i *ritma vremena*, što se veliča u novinskim redcima“, vidjet ćemo da se cijela sfera jazza može opisati kroz nekoliko jednostavnih recepata.¹⁰⁸ Najupečatljivije osobine jazza su već stvorene, razvijene i prevladane u *ozbiljnoj* glazbi još od doba Brahmsa, a veličanje *vitalnost* jazza teško je shvaćati ozbiljno kraj standardizirane proizvodnje.

Korijene paradoksnе besmrtnosti jazzа Adorno pronalazi u ekonomiji. Kompetitivnost na tržištu je uspjela pronaći način za efektivno korištenje sinkopacije, impresionističkih harmonija i raskošne orkestracije. Te tehnike se razvrstavaju i miješaju u *stalno-nove* kombinacije bez stvaranja ikakve interakcije između općenite sheme i „ništa manje shematskih detalja.“¹⁰⁹ Industrija kulture ulaže u poznate orkestre kojima preko radijske

¹⁰⁵ T. W. Adorno, „Perrenial Fashion – Jazz“, str. 200.

¹⁰⁶ Isto, str. 200.

¹⁰⁷ Isto, str. 201.

¹⁰⁸ Isto, str. 201.

¹⁰⁹ Isto, str. 202.

propagande osiguravaju uspjeh. Standardizacija ne staje samo na produkciji glazbe, već se proteže i na publiku. Publika očekuje ono na što su priviknuti i postaje nezadovoljna kad im se očekivanja ne ispune. Adorno zaključuje da „čak i ako je bilo pokušaja da se u *laku* glazbu uvede nešto uistinu različito, oni bi bili osuđeni na propast u samom začetku zbog ekonomske koncentracije.“¹¹⁰ Tako *vječna moda* postaje istost planiranog i zgusnutog društva, „kao u Huxleyevom *Hrabrom Novom Svijetu*.“¹¹¹

Paralelno sa standardizacijom odvija se pseudo-individualizacija. Jazz se slušatelju predstavlja kao *potrošačka umjetnost* koja je stvorena posebno za njega. Pomoću svojstvenih tehnika poput sinkopacije, jazz teži stvaranju privida nesputane subjektivnost, ali zarobljuje se u vlastitu mrežu. Jazz mora konstantno slušateljima obećavati nešto drugačije i uzbuđivati njihovu maštu, ali mu nije dozvoljeno da skrene s utabanog puta, stoga on mora biti *uvijek nov* i *uvijek isti*. Zbog toga su devijacije od norme standardizirane kao i sami standardi.¹¹²

Adorno dijeli ljubitelje jazza u dvije kategorije. U prvoj se nalaze stručnjaci; najstrastveniji ljubitelji jazza koji se diče poznavanjem uspostavljene terminologije i pretenciozno razlikuju stilove jazza. Adorno smatra da oni nisu sposobni objasniti u preciznim i tehničkim konceptima što je to što ih dotiče. Oni sudjeluju u dezintegraciji kulture i edukacije jer se ne mogu kritički osvrnuti za razdiobu između autonomne *visoke* i komercijalne *lake* umjetnosti, ili gore, uopće je ne primjećuju.¹¹³ „Svatko tko si dopušta da ga rastuća respektabilnost masovne kulture zavede u izjednačavanje popularne pjesme za modernom umjetnošću radi nekolicine *falš* note iz klarineta; svatko tko zamjenjuje kvintakord okovan s *prljavim notama* za atonalnost, već je kapitulirao pred barbarizmom.“¹¹⁴

U drugoj kategoriji nalaze se neartikulirani pratitelji. Oni su opijeni slavom masovne kulture, kojom industrija kulture zna manipulirati. „Njima je bitan osjećaj sudjelovanja kao takav, identifikacija, bez posebno obraćanja pozornosti na sadržaj.“¹¹⁵ Kao primjer, Adorno

¹¹⁰ T. W. Adorno, „Perrenial Fashion – Jazz“, str. 202.

¹¹¹ Isto, str. 202.

¹¹² Isto, str. 204.

¹¹³ Isto, str. 205.

¹¹⁴ Isto, str. 205.

¹¹⁵ Isto, str. 206.

navodi da su se djevojke uvježbale padati u nesvijest kad čuju glas *croonera*.¹¹⁶ Za Adorna, njihova reakcija je umjetna, jer im svjetlosni signal u studiju daje upute kada reagirati.

¹¹⁶ *Crooner* je naziv za pjevača koji pjeva sentimentalne pjesme nježnim i dubokim glasom.

3. Osvrt na kritiku

Adornovi eseji o jazzu uključuju sažetak tehničke osnove jazza. Tretirao je jazz kao jedno nerazdjeljivo „djelo“ koje treba društveno dešifrirati. Alati s kojima je naumio analizirati jazz glazbu su bili alati *umjetničke* glazbe, analitički vokabular za jazz razvijen je tek u kasnom 20. stoljeću.¹¹⁷

Adorno izdvaja ritam i boju zvuka kao dva polja u kojima je uvidio tehničku inovaciju jazza. U ostalim poljima, Adorno je proglasio jazz derivativnim. Zaključuje da je harmonija jazza preuzeta iz impresionizma. Robinson smatra da je to istinito samo ako istražimo partiture i aranžmane popularne glazbe 1920-ih godina. Ako uzmemo u obzir nestandardne harmonije koje se ustvari čuju u jazz izvedbama, bilo iz aspekta improviziranih kontrapunktalnih tekstura ili mikrotonalnih infleksija na terci, kvinti i septimi, to prestaje biti istinito.¹¹⁸ Robinson zaključuje kako su oba harmonijska efekta izbjegla Adornovoj analizi jer se ne mogu zapisati u notnom pismu i nisu bili istaknuti u weimarskoj komercijalnoj glazbi.

Dvosmislenost male i velike terce se kao formativan zvuk već istražio u glazbi Bele Bartoka, a mikrotonalne infleksije bitno ne mijenjaju harmonijsku funkciju, stoga, za Adorna, nijedno ne predstavlja inovaciju. Harmonijski, jazz je ostao ispod razine koju je dosegla *umjetnička* glazba.¹¹⁹

3.1. Odnos jazz a i društva

Strukturalno tumačenje odnosa glazbe i društva Adornu je vrlo bitno. Glazba mora u svojim unutarnjim odnosima prikazivati princip strukturalnosti koji sačinjava društvene interakcije iz kojih, mijenjanjem pojedinaca kroz društveno produktivne odnose, izvire društvena cjelina.¹²⁰ Adorno smatra da princip strukturalnosti, kao uvjet istinitosti glazbe, treba voditi odmatanje glazbenih elemenata u kompoziciji. Kada glazba u svojim unutarnjim odnosima okrene leđa prikazivanju „prave društvenosti i povjesnosti“¹²¹, on joj se protivi. U

¹¹⁷Bradford J. Robinson, „The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany“, *Popular Music*, 13 (1), 1994, str. 1-25, ovdje str. 8.

¹¹⁸ Isto, str. 8.

¹¹⁹ Isto, str. 9.

¹²⁰ R. W. Witkin, „Why did Adorno "Hate" Jazz?“, str. 148.

¹²¹ Isto, str. 148.

tom pogledu ne pravi razliku između *ozbiljne* i *popularne* glazbe, već glazbe koja se drži strukturalnosti i one koja ne.

Adorno inzistira da je jazz roba u najužem smislu¹²². U tom kontekstu, robni karakter reducira sve društvene odnose na podražaje asocijalnog ega.¹²³ Pošto je jazz orijentiran na manipulativnu kontrolu nad subjektima, Adorno zaključuje da je marketabilnost prožima svu produkciju jaza. Improvizirani momenti i raznolikost sinkopaciju, koje Adorno naziva „neposrednim elementima“¹²⁴, dodaju se u rigidnu formu s namjerom da zamaskiraju uvjetovanost produkcije od strane zakona tržišta. Adorno daje uvjerljivu kritiku jaza kao *popularne* glazbe. Period zlatnog doba *big band* ere jaza, uz nekoliko iznimaka, obilježili su upravo mehanizmi industrije kulture koje Adorno opisuje. Adorno ne primjećuje da vrlo brzo, razvila se i druga, *umjetnička*, strana jaza kao revolt crnih glazbenika prema industriji kulture i društvenom stanju u SAD-u sredinom stoljeća.

Adornovo identificiranje aproprijacije i komodifikacije jaza je pronicljivo. Scott DeVeaux piše da je povijest jaza „borba nad vlasništvom te povijesti“.¹²⁵

Brown smatra da se Adornova eurocentričnost može iščitati iz načina na koji Adorno razumije pojmove tonaliteta i harmonije,¹²⁶ tj. nesvjesno vrednuje jedan set kulturnih praksi iznad drugoga. Kada kaže da jazz ne pokazuje logičku progresiju, Adorno prešutno prigovara da jazz ne pokazuje harmonijsku logiku određenih kategorija europske glazbe. Ovaj pristup ga naginje da zamišlja da u jazzu jednostavne pjesme izolirane od jazz tretmana moraju nositi sav teret. Brown smatra da je to perverzno ignoriranje značenja jazz tretmana, specifično, ignoriranje specifičnog načina na koji se glazbeni smisao u jazzu ozbiljuje kroz infleksije i ritmička naglašavanja.¹²⁷ Za razliku od europske klasične glazbe, načini tretiranja ritma i boje zvuka u glazbenoj hijerarhiji jaza su mnogo važniji nego ostali elementi, stoga Brown smatra da Adorno razumije jazz samo kroz europske kulturne prakse.¹²⁸

¹²² T. W. Adorno i J. O. Daniel, „On Jazz“, str. 48.

¹²³ R. W. Witkin, „Why did Adorno "Hate" Jazz?“, str. 155.

¹²⁴ T. W. Adorno i J. O. Daniel, „On Jazz“, str. 48.

¹²⁵ Scott DeVeaux, „Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography“, *Black American Literature Forum*, 25 (3), 1991, str. 525-560, ovdje str. 528.

¹²⁶ L. B. Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, str. 23.

¹²⁷ Isto, str. 23.

¹²⁸ Isto, str. 23.

Zabel smatra da Adorno zapostavlja konkretno locirati jazz u historijski kontekst afroameričkog iskustva u SAD-u.¹²⁹ Ako glazbena forma ima korijene u *bluesu*, i ako se mogla razviti kroz suočavanje s neprijateljstvom okružujuće bjelačke kulture, Zabel smatra da je, u najmanju ruku, čudno za reći da ta glazbena forma nema element društvene kritike.¹³⁰ Okiji također smatra da je afroameričko iskustvo izraženo kroz jazz „dio života koji si ne može pomoći da ne bude kritička refleksija na integritet svijeta koji ga okružuje“.¹³¹ *Bebop* je bio to ozbiljenje pobune afroameričkih glazbenika protiv eksploatacije.¹³² Napadi *bebopa* prema komercijalizmu i komodifikaciji jazzu u skladu su sa Adornovim tumačenjem autonomne i istinite glazbe kroz prikaz društvenih odnosa. Afroamerički glazbenici počinjali su osvještavati negativne situacije afroameričkog iskustva američkog društva i protesti protiv toga. *Bebop* je, međuostalim, označio i početak razdvajanja jazzu s idejom afroameričkog izvođača kao karikaturnog zabavljača koju je utjelovio Louis Armstrong u kasnijoj fazi svog stvaralaštva.¹³³ Na takvu situaciju, *bebop* je pronašao odgovor u razvijanju forme glazbe koja je bila izvan tehničkog dosega neupućenih bijelih svirača. Postratni *bebop* zamijenio je sretnu glazbu Louisa Armstronga s hladnom odbojnošću Milesa Davisa. Glazbenici su upotrebljavali „kalkuliranu mrzovolju i nepristojnost, tretirajući publiku kao što bijeli trgovci tretiraju svoje crne kupce u siromašnim četvrtima.“¹³⁴

Pošto nije locirao jazz u ispravan historijski kontekst, Adorno ne uspijeva razlikovati *autentičan* i *komercijalan* jazz, tj. ne radi razliku između afroameričke glazbene tradicije i površnosti američke big band glazbe i njezinih derivata. Za Zabela¹³⁵, taj propust je značajan. Razvoj plesnih bendova tijekom 1930-ih i 1940-ih godina pripitomio je jazz u interesu društvenog konformizma. Jazz je tada transformiran od glasa protesta prema patnji porobljenih i iskorištavanih ljudi u instrument reprodukcije dominantnog društvenog poretka. Robinson¹³⁶ također zastupa stajalište da je Adorno netočno locirao historijski kontekst jazzu.

¹²⁹ G. Zabel, „Adorno on Music: A Reconsideration“, str. 199.

¹³⁰ Isto, str. 199.

¹³¹ Fumi Okiji, *Jazz as Critique: Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford University Press, California, 2018, ovdje str. 13.

¹³² James M. Harding, „Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz“, *Cultural Critique*, 31 (2), 1995, str. 129-158, ovdje str. 147.

¹³³ Isto, str. 151.

¹³⁴ L. B. Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, str. 23.

¹³⁵ G. Zabel, „Adorno on Music: A Reconsideration“, str. 199.

¹³⁶ B. J. Robinson, „The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany“, str. 1.

Adorno se nije referirao na ono što danas nazivamo američki jazz, već na specifično njemačku vrstu jaza. Zbog osobitog načina na koji je američka popularna glazba uvedena u Weimarsku Njemačku, Adorno nije mogao znati da polemizira protiv jaza koji je prošao kroz proces kulturnog prijenosa. Paddison¹³⁷ smatra da je glazba koju Adorno kritizira pod imenom *jazz* ustvari komercijalizirana masovna plesna glazba iz 1930-ih godina na koju je jazz utjecao. Za njega je ta zabuna donekle opravdana jer je u tom periodu jazz postao osobito identificiran s komercijaliziranom plesnom glazbom i hit pjesmama te je ostvario komercijalni uspjeh koji ni ponovio ni prije ni poslije tog perioda.

Jazz je za Adorna bio glazba bijelaca koja je nastavila i potpuno istisnula neke afroameričke tradicije poput duhovnih pjesama i ragtimea. Za Robinsona, to je vidljivo iz Adornovog citata da je „koža crnca, kao i srebro saksofona, tek koloristički efekt“.¹³⁸ Robinson smatra da nije čudno što se Adorno suočavao s osudama rasizma, no smatra da se te osude pokazuju neutemeljene čim pomaknemo njegove opaske na komercijalnu glazbu weimarske Njemačke, gdje je jazz pratio potpuno drugu liniju razvoja. Suočen s glazbom koju sviraju, čuju, kupuju, plešu, masovno proizvode i oglašavaju bijelci, Robinson razumije kako je Adorno mogao zaključiti da su tijekom društvene evolucije jaza afro-američka svojstva glazbe istisnuta.¹³⁹ Robinson smatra da je jazz, dok je stigao do Adorna, prošao dva procesa kulturalizacije tijekom kojih su njegova afroamerička svojstva otupljena za konzumaciju bijelih američkih publika i zatim potpuno izbrisana za glazbenike i konzumente centralne Europe.¹⁴⁰

Adornovo identificiranje širenja jaza od viših slojeva do nižih ispravno isključivo ako se referencira na njemačko društvo. *Autentičan* jazz se širio od nižih slojeva društva u SAD-u do prema višim kroz proces kulturalizacije. *Njemački* jazz je išao u suprotnom smjeru. Prvo je došao u kontakt sa malim dijelom više klase i onda kroz dijalektički proces imitacije i agresivan marketing došao do nižih dijelova društva. Sociološki, jazz Weimarske Njemačke izokrenuta je slika američkog jaza.¹⁴¹

¹³⁷ M. Paddison, „The Critique Criticised: Adorno and Popular Music“, str. 209.

¹³⁸ B. J. Robinson, „The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany“, str. 13.

¹³⁹ Isto, str. 14.

¹⁴⁰ Isto, str. 14.

¹⁴¹ Isto, str. 20.

Robert Witkin smatra da je to uzaludni revizionizam koji čini previše nevjerojatnih pretpostavki o njegovim glazbenim iskustvima. Witkin prvo argumentira da Adornovi glavni eseji o jazzu datiraju nakon pada Weimarske Republike, a najvažniji esej, *On Jazz*, napisao je dok je bio doktorand na Merton College u Oxfordu, gdje je u to vrijeme bila raširena jazz scena.¹⁴² Osim toga, Adorno je proveo mnogo godina u SAD-u, stoga Witkin smatra da je sigurno morao biti izložen američkom jazzu, a pošto je bio živ tijekom 60-ih godina, morao je i čuti primjere avangardnog, slobodnog, jazza koji se u to vrijeme ustalio, te širenje jaza između jazzu i drugih formi *popularne* glazbe.¹⁴³

U tendenciji jazzu da se od jednostavnih kompozicija razvije do jako virtuoznih djela Adorno identificira progresivni element jazzu.¹⁴⁴ Iako kaže da „ubacivanje aranžera u jazz ne dopušta stvarno mijenjanje materijala koje bi dovelo do subjektivne proklamacije“¹⁴⁵, Adorno pohvaljuje situaciju u kojoj izvođači sudjeluju u kompoziciji, za razliku od *umjetničke* glazbe u kojoj su kompozicija i izvođač otuđeni jedan od drugoga, a *interpretaciju* zamjenjuje mehanička reprodukcija.¹⁴⁶

Na primjeru Adornove rasprave o *rondi* u eseju *On Jazz* možemo iščitati njegovo razmišljanje o glazbenoj konstrukciji opreke individualne slobode i kolektivnih okova u jazz glazbi. *Rondo* je glazbena forma u kojoj se izmjenjuju dvije ili tri teme kroz cijelo djelo. Jazz uglavnom prati formu *ronda* izmjenjujući *kiticu* i *refren*. *Kitica* Adornu predstavlja nepredvidivost individualnog elementa u svakodnevnom životu, a *refren* okove društva. Adorno tvrdi da slušatelj doživljava sebe kroz *kiticu* i potom bude transformiran kroz *refren* u kojem nalazi seksualno zadovoljstvo. Produkcijski proces shvaća važnost *refrena* nad *kiticom*, što je vidljivo iz činjenice da se *refren* stvara prvi kao glavna komponenta.¹⁴⁷ U praksi, jazz se odmaknuo od *refrena* vrlo brzo. Već tijekom 1940-ih godina jazz se počeo svirati tako da se prvo odsvira pjesma (*head*), zatim slijede solisti koji sada improviziraju preko nekoliko ponavljanja cijele pjesme (*chorus*), te se opet odsvira pjesma (*head*) kao završetak. Pošto solist

¹⁴² R. W. Witkin, „Why did Adorno "Hate" Jazz?“, str. 147.

¹⁴³ Isto, str. 147.

¹⁴⁴ T. W. Adorno i J. O. Daniel, „On Jazz“, str. 55.

¹⁴⁵ Isto, str. 56.

¹⁴⁶ Isto, str. 56.

¹⁴⁷ R. W. Witkin, „Why did Adorno "Hate" Jazz?“, str. 153.

sada ima otvoreno platno za izražavanje mogli bi tvrditi da je oslobođen okova društva. Slobodan je odsvirati što i kako želi.

3.1. Okovi ritma

Iako Adorno ističe ritam kao inovaciju jazza, u esejima to ne argumentira. Naprotiv, argumentira da je jazz ritam u osnovi krut i umjetno ornamentiran raznim sinkopacijskim tehnikama koje maskiraju robni karakter glazbe i ne utječu na osnovni ritam. Brown smatra da Adornov stav da jazz ritam prikazuje kruto jedinstvo nije istina čak ni kad pričamo o klasičnom jazzu.¹⁴⁸ Adorno ne razumije da svojstvene ritmičke značajke jazza nisu niti afrički niti europski fenomen, već vektorski rezultat oba fenomena. Brown smatra da Adornovo razmatranje neovisnosti infrastrukture i superstrukture jazza pogrešno.¹⁴⁹ Smatra da ove dvije identificirane sfere kataliziraju jedna drugu i da glazbene fraze utječu na, i remete, fraze iz druge sfere. Razborito smještanje nota u glazbenoj superstrukturi osjeća se kao kretanje neovisno o osnovnom pulsu iz kojeg proizlaze nove glazbene kvalitete.¹⁵⁰

Ritmičku osnovu jazza Adorno nalazi u sinkopaciji. Pronašao je sinkopaciju u dvije američke pjesme za violinu, *Turkey in the straw* i *Old zip coon*, koje nemaju povezanice s jazzom, te proglasio sinkopaciju kao ritmičku osnovu jazza koja je ostala nepromijenjena od sredina 18. stoljeća.¹⁵¹ Zanimljivo je ritmičke figure koje imitiraju govor, slobodu anticipiranja ili kašnjenja za pulsom te hitnost i momentum koji se naziva *swing* koji je upravo taj rezultat miješanja europske i afričke tradicije. Kronfeld piše kako se estetika *swinga* ne bazira na modifikaciji *ravnog* ritma, već se oslanja na odnos između dva različita polariteta.¹⁵² Afričko nasljeđe jazza nalazi se upravo u simultanom osjećanju dvodobnih i trodobnih pulseva. Kronfeld naglašava da zapadno afrički okvir poliritmije pretvara sistemsku dvosmislenost u vitalno svojstvo.¹⁵³ Standardne definicije sinkopacije se oslanjaju na koncept takta koji se može razdijeliti u normativnu hijerarhiju naglašenih doba (što Adorno naziva „dobrim dijelom

¹⁴⁸ L. B. Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, str. 25.

¹⁴⁹ Lee B. Brown, „Feeling my Way: Jazz Improvisation and Its Vicissitudes – A Plea for Imperfection“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2), 2000, str. 113-123, ovdje str. 117.

¹⁵⁰ Isto, str. 117.

¹⁵¹ B. J. Robinson, „The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany“, str. 11.

¹⁵² Maya Kronfeld, „The philosopher's bass drum: Adorno's jazz and the politics of rhythm“, *Radical Philosophy*, 205, 2019, str. 34-47, ovdje str. 44.

¹⁵³ Isto, str. 44.

takta¹⁵⁴) i nenaglašenih doba. Ali ideja o *slabim* i *jakim* dobama dolazi iz teorijskog okvira koji se razvio u kasnom 18. stoljeću u Europi. Kronfeld smatra da ideja metrike sama po sebi ne implicira takvu hijerarhiju.¹⁵⁵

Kronfeld citira jazz bubnjara Charlija Persipa koji objašnjava: „Triolski ritam te opušta... suzdržava te, ne možeš požuriti triole. Ali dvodobni dio te tjera da se krećeš naprijed, on ima kvalitetu guranja. Zato je lijepo kad se ta dva osjećaja kombiniraju, tada dobiješ kompletan ritam koji te gura i istovremeno opušta.“¹⁵⁶ Barry Harris, Hal Galper i Mike Longo, jazz edukatori koji su svirali sa svim velikanima jazz-a, također smatraju da je osjećanje trodobnog dijela 3:4 poliritma ključno za jazz izražavanje.

Benadon¹⁵⁷ smatra da je ritmička nejednakost osminki jedna od glavnih obilježja jazz-a. Taj zaključak izvodi iz analize temporalnih proporcija između dviju osminki u slijedu. Benadon to naziva *beat-upbeat ratio* (BUR) gdje dvjema osminkama jednakih trajanja dodjeljuje vrijednost 1.0, a osminkama na prvom i posljednjem mjestu u trioli (ono što nazivamo *swing*) dodjeljuje vrijednost 2.0.¹⁵⁸ Benadon usporedbom melodijskih linija različitih glazbenika zaključuje da varijacije u BUR vrijednostima imaju ulogu u definiranju stilističkog profila glazbenika i da različiti izvođači gravitiraju prema različitim mikroritmičkim osjećajima.¹⁵⁹ Drugim riječima, svaki izvođač ima vlastito, karakteristično poimanje subdivizije takta. Benadon također zaključuje da velika količina BUR vrijednosti između 0.90 i 1.2 predlaže da su *ravne* osminke češće u jazzu nego što je to generalno prihvaćeno, a fraziranje u stilu triola, što se reflektira u višim BUR vrijednostima, se događa češće u završetku fraza u kadencama, kada se solist ponovno sinkronizira sa višom BUR vrijednosti ritam sekcije.¹⁶⁰

Krutost ritmičke infrastrukture Adorno nalazi u isticanju osnovnog četverotaktnog pulsa kroz bas bubanj. To umanjuje značaj sinkopacija koje se uvijek moraju razriješiti u osnovni ritam, što negira umjetničku slobodu jazz-a jer sinkopacija nikad ne razbija okove osnovnog pulsa. Održavanje osnovnog pulsa kroz bas bubanj napušteno je već tijekom 1940-

¹⁵⁴ T. W. Adorno, „Farewell to Jazz“, str. 499.

¹⁵⁵ M. Kronfeld, „The philosopher’s bass drum: Adorno’s jazz and the politics of rhythm“, str. 44.

¹⁵⁶ Isto, str. 44.

¹⁵⁷ Fernando Benadon, „Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm“, *Ethnomusicology*, 50 (1), 2006, str. 73-98, ovdje str. 73.

¹⁵⁸ Isto, str. 75.

¹⁵⁹ Isto, str. 73.

¹⁶⁰ Isto, str. 88.

ih godina pojavom manjih sastava (kvarteta i kvinteta) koji su počeli nastupati u klubovima. U *big band* sastavu, održavanje pulsa na bas bubnju je bilo važno radi stabilnosti glazbe i održavanja energije u orkestru od dvadesetak svirača. Pojavom manjih sastava, glazbenici su shvatili da to više ne moraju raditi iz dva razloga. Neprestano lupanje bas bubnja zaglušava glazbu u manjem prostoru, a izostanak toga bubnarima omogućuje slobodu da uključe bas bubanj kao još jedan improvizatorski element. Kronfeld to naziva prvim modernističkim momentom jaza.¹⁶¹ Bubnjari Kenny Clarke i Max Roach su prvi počeli s tom praksom početkom *bebop* ere.

Čini se da Adorno u raspravi o *Scheintaktu*, tj. *lažnom taktu* koji nastaje kada se četvrtinke ili osminke grupiraju u tri note unutar 4/4 takta i dopuštaju stvaranje trodobnih obrazaca koji se prelijevaju preko taktnih linija, nije razumio prirodu fraza koje prelaze taktne linije. Opisuje *Scheintakt* kao kombinaciju 3+3+2 osminki unutar 4/4 takta, što ne stvara *lažni takt* koji prelazi preko taktnih linija.¹⁶² Ono što Adorno opisuje nije *lažni takt* koji prelazi preko taktnih linija, već jedna polovica *son clave* ritma¹⁶³ koja se razrješuje u idući takt. Robinson smatra da je začuđujuće da glazbeni analitičar Adornovog kova previdi jednostavnu činjenicu da se *Scheintakt* može percipirati samo ako prelazi preko taktnih linija.¹⁶⁴

3.2. Sloboda improvizacije

Adorno je negirao tvrdnje o postojanju improvizacije u jazzu. Inzistirao je da jazz glazbenici koriste formulaičan materijal u koji ubacuju otrcane i stereotipične varijacije. Za Adorna, osnovna formula za jazz je održavanje rigidne i nepokretne strukture ispod igre površnih promjena. Brown smatra da Adornova stajališta o improvizaciji u jazzu reflektiraju pojednostavljenu vezu između društvene i glazbene represije. Pošto postoji društvena represija, mora postojati i glazbena represija, stoga je stvarna improvizacija nemoguća.¹⁶⁵ Brown smatra da nema smisla nastojati opravdati Adornovu pretpostavku da bi društvo slobodno od društvene represije bilo sposobno za *stvarnu* improvizaciju zato što ne

¹⁶¹ M. Kronfeld, „The philosopher’s bass drum: Adorno’s jazz and the politics of rhythm“, str. 40.

¹⁶² T. W. Adorno i J. O. Daniel, „On Jazz“, str. 45.

¹⁶³ *Clave* je ritmički obrazac koji potječe iz zapadno afričke glazbene tradicije, a kroz latinsku glazbu je došao do jaza. Postoji u dvije varijacije, *son clave* i *rumba clave*.

¹⁶⁴ B. J. Robinson, „The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany“, str. 11.

¹⁶⁵ L. B. Brown, „Adorno’s Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, str. 27.

razjašnjava što bi *stvarna* improvizacija ustvari bila.¹⁶⁶ Ako bi improvizaciji trebalo pridodati pridjeve *slobodno* i *nesputano*, mogli bi doći do Adornovog pretpostavljenog ideala improvizacije koja se dolazi iz ničeg. Brown argumentira da je takav ideal prazan san. Prvo, infleksije i naglasci jazz improvizacije ne bi imale nikakvog smisla u nedostatku onoga što Adorno naziva *harmonijskim i metričkim* zidovima.¹⁶⁷ Drugo, repertoar glazbenih poteza se gradi iz postojeće prakse koji je više nego puki zbroj figura koje glazbenik ima pod prstima. Pristup Louisa Armstronga jazz improvizaciji je izgrađen na prethodnom pristupu Kinga Olivera, Lester Youngov pristup je nadogradnja na Armstrongov, a pristup Charlie Parkera je opet proširenje Youngovog pristupa.¹⁶⁸

Ted Gioia smatra da je improvizacija esencijalna za jazz, stoga moramo razviti estetiku koja se može nositi s nedostacima i vrlinama takve glazbe.¹⁶⁹ Kako je jazz sazrijevao, improvizacija je preuzimala sve veću ulogu. Gioia uspoređuje rane snimke jaza gdje je mali dio glazbe posvećen improviziranim solažama (to su ono što Adorno naziva *breaks*), te izdvaja Keith Jarrettove solo koncerte tijekom 1970-ih godina kao primjer totalne improvizacije koja se iz avantgarde proširila u *mainstream* jazz.¹⁷⁰ Jarrett je te koncerte u trajanju od dva sata u potpunosti improvizirao, bez unaprijed zamišljenih ideja što će svirati. Ako zanemarimo taj primjer jer dolazi iz vremena nakon Adorna, ostaje činjenica da su korijeni takve totalne improvizacije započeli već u 40-im godinama pojavom *bebop* ere, čega je Adorno trebao biti svjestan.

Gioia predlaže deskriptivni model objašnjavanja improvizacije prema kojem ona prati retrospektivnu metodu. Improvizator ne može gledati *naprijed* što će odsvirati, ali može gledati *iza*, na ono što je već odsvirao te tako svaku novu glazbenu frazu oblikovati u odnosu na ono što je došlo prije.¹⁷¹ Kania se slaže da izvedba može biti improvizirana bez da bude kompletno improvizirana iz ničega, a čista količina improvizacije u tipičnoj jazz izvedbi i centralnost improvizacije u jazz tradiciji upućuju na to da je *jazz standard* više oslonac

¹⁶⁶ Isto, str. 27.

¹⁶⁷ L. B. Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, str. 27.

¹⁶⁸ Isto, str. 27.

¹⁶⁹ Ted Gioia, „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, *The Hudson Review*, 39(4), 1987, str. 585-600. ovdje str. 588.

¹⁷⁰ Isto, str. 591.

¹⁷¹ Isto, str. 591.

izvođačevoj kreativnosti nego djelo koje se instancira u raznim izvedbama.¹⁷² Brown smatra da je neočekivano u jazz improvizaciji potpuno različito od neočekivanog u komponiranom djelu.¹⁷³ Improvizacija za njega uključuje rizik, a u jazzu proces riskiranja postaje sastavnica rezultata. Svi pokušaji revizije glazbe također postaju dio glazbe. Improvizator određuje velik broj svojstava dok svira. Pošto note improvizacije nisu unaprijed određene, Kania dodaje da niti njihova ekspresivna svojstva ne mogu biti unaprijed određena.¹⁷⁴ Odabir nota koje glazbenika vode na rub, ili čak preko ruba, onoga što je standardizirano dio je jazz tradicije.

¹⁷² Andrew Kania, „All Play and No Work: An Ontology of Jazz“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (4), 2011, str. 391-403, ovdje 395.

¹⁷³ L. B. Brown, „Feeling my Way: Jazz Improvisation and It's Vicissitudes – A Plea for Imperfection“, str. 118.

¹⁷⁴ A. Kania, „All Play and No Work: An Ontology of Jazz“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, str. 394.

Zaključak

Kroz svoju predvidljivu, stereotipiziranu i banalnu prirodu, jazz pomiruje slušatelja s društvenim sistemom umjesto da ga stavlja u opoziciju. Jazz sudjeluje u mehanizmima industrije kulture koji vode do degeneracije glazbene forme, glazbenog jezika i *regresije slušanja*. Adorno dolazi do tih zaključaka iz analize same glazbene forme jazz. No, za razliku od njegovih analiza *ozbiljne* glazbe gdje nudi mnogo specifičnih glazbenih primjera na kojima temelji svoje zaključke, kada se radi o jazzu, Adorno tek površno spominje ponekog izvođača ili pjesmu. U njegovim vlastitim riječima, to ne sačinjava ozbiljnu analizu. U radu *On the Problem of Musical Analysis*, Adorno kaže da su „estetske teorije o glazbi nezamislive bez analize, tj. valjana kritika se može naći samo u analizi; ako to nije slučaj, kritika ostaje samo nepovezani dojam i zaslužuje da ju se odbaci s velikom skepsom.“¹⁷⁵

Adorno identificira jazz kao karikaturni glazbeni stil bez utemeljenja u stvarnosti. Iako ispravno identificira komodificirani karakter jazz, taj karakter je svojstven samo jednom specifičnom trendu unutar jazz tradicije koji je trajao vrlo kratko i više govori o samoj industriji kulture koja je spremna kooptirati bilo što ako za to postoji tržište. Društvena funkcija jazz< unutar segregiranog američkog društva i afro-američkog iskustva nije ostavila nikakav dojam na Adorna, što kritičari vide kao njegov najveći propust. Witkin smatra da Adorno nije posvetio dovoljno pozornosti kompleksnim odnosima kroz koje je jazz kao glazba stvaran i društvenim odnosima koji su ga okruživali.¹⁷⁶ Adorno nije ozbiljno sudjelovao u jazz kulturi na način na koji sudjeluju ostali muzikološki kritičari jazz, a s druge strane, Witkin pak smatra da oni nisu uvijek svjesni Adornovog šireg teorijskog konteksta.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Theodor W. Adorno i Max Paddison, „On the Problem of Musical Analysis“, *Music Analysis*, 1/2, 1982, str. 169-187, ovdje str. 176.

¹⁷⁶ R. W. Witkin, „Why did Adorno "Hate" Jazz?“, str 159.

¹⁷⁷ Isto, str. 159.

Popis literature

Adorno, Theodor W., *Introduction to the sociology of music*, The Seabury Press, Inc., New York, 1976.

Adorno, Theodor W. i Max Paddison, „On the Problem of Musical Analysis“, *Music Analysis*, 1/2, 1982, str. 169-187.

Adorno, Theodor W., „Perrenial Fashion – Jazz“, u: Bronner, Stephen Eric i MacKay Kellner, Douglas (ur.) *Critical Theory and society: a reader*, Routledge, London i New York, 1989, str. 199-212.

Adorno, Theodor W., „Culture Industry Reconsidered“, u: Bernstein, J. M. (ur.), *The Culture Industry – Selected essays on mass culture*, Routledge, London i New York, 1991, str. 98-106.

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York, 1997.

Adorno, Theodor W., „Farewell to Jazz“, u: Leppert, Richard (ur.), *Essays on Music – Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles i London, 2002, str. 496-500.

Adorno, Theodor W. i Daniel, Jamie Owen, „On Jazz“, *Discourse*, 12/1, 1989-1990, str. 45-69.

Adorno, Theodor W. i Rodney Livingstone, „Form in the New Music“, *Music Analysis*, 27 (2/3), 2008, str. 201-216.

Benadon, Fernando, „Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm“, *Ethnomusicology*, 50 (1), 2006, str. 73-98.

Brown, Lee B., „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, *The Journal of Aesthetic Education*, 26 (1), 1992, str. 17-31.

Brown, Lee B., „Feeling my Way: Jazz Improvisation and It's Vicissitudes – A Plea for Imperfection“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2), 2000, str. 113-123.

Cone, Edward, T, „Music and Form“, u: Alperson, Philip (ur.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994, str. 131-146.

Cooper, Harry, „On "Über Jazz": Replaying Adorno with the Grain“, *October*, 75 (Winter), 1996, str. 99-133.

Daniel, Jamie Owen, „Introduction to Adorno's "On Jazz"“, *Discourse*, 12 (1), 1989-1990, str. 39-44.

DeNora, Tia, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

DeVeaux, Scott, „Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography“, *Black American Literature Forum*, 25 (3), 1991, str. 525-560.

Dodd, Julian, „Upholding Standards: A Realist Ontology of Standard Form Jazz“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (3), 2014, str. 277-290.

Gallope, Michael, „Adorno, Music, and the Ineffable“, u: Gordon, Peter E., Hammer, Espen i Pensky, Max (ur.), *A Companion to Adorno*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 2020, str. 427-443.

Gioia, Ted, „Jazz: The Aesthetics of Imperfection“, *The Hudson Review*, 39(4), 1987, str. 585-600.

Gracyk, Theodore A., „Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music“, *The Musical Quarterly*, 76 (4), 1992, str. 526-542.

Gunster, Shane, „Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form“, *Cultural Critique*, 45, 2000, str. 40-70.

Hamilton, Andy, *Aesthetics and Music*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2008.

Harding, James M., „Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz“, *Cultural Critique*, 31 (2), 1995, str. 129-158.

Hobsbawm, Eric, *The Jazz Scene*, Weidenfeld and Nicholson, London, 1993.

Huddleston, Andrew, „Adorno's Aesthetic Model of Social Critique“, u: Gordon, Peter E., Hammer, Espen i Pensky, Max (ur.), *A Companion to Adorno*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 2020, str. 237-251.

Kania, Andrew, „All Play and No Work: An Ontology of Jazz“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (4), 2011, str. 391-403.

Kronfeld, Maya, „The philosopher’s bass drum: Adorno’s jazz and the politics of rhythm“, *Radical Philosophy*, 205, 2019, str. 34-47.

Okiji, Fumi, *Jazz as Critique: Adorno and Black Expression Revisited*, Stanford University Press, California, 2018.

Paddison, Max, „The Critique Criticised: Adorno and Popular Music“, *Popular Music*, 2, 1982, str. 201-218.

Robinson, Jenefer, „Music as a Representational Art“, u: Alperson, Philip (ur.), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994, str. 165-192.

Robinson, J. Bradford, „The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany“, *Popular Music*, 13 (1), 1994, str. 1-25.

Rush, Fred „The Culture Industry“, u: Gordon, Peter E., Hammer, Espen i Pensky, Max (ur.), *A Companion to Adorno*, John Wiley & Sons, Inc., New York, 2020, str. 87-103.

Thompson, Michael J., „Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 41 (1), 2010, str. 37-49.

Witkin, Robert W., „Why did Adorno "Hate" Jazz?“, *Sociological Theory*, 18 (1), 2000, str. 145-170.

Young, James O. i Matheson, Carl, „The Metaphysics of Jazz“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58 (2), 2000, str. 125-133.

Young, James O, „Empiricism and the Ontology of Jazz“, *Revista Portuguesa de Filosofia*, 74 (4), 2018, str. 1255-1266.

Zabel, Gary, „Adorno on Music: A Reconsideration“, *The Musical Times*, 130 (1754), 1989, str. 198-201.