
Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας

Τόμ. 20 (2008)

Νέα ηγεμονία

**Max Weber και Theodor Adorno: διαφωνία ή
πολυφωνία στην κοινωνιολογία της μουσικής;**

Παναγιώτα Αναγνώστου

doi: [10.12681/sas.527](https://doi.org/10.12681/sas.527)

Copyright © 2015, Παναγιώτα Αναγνώστου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Αναγνώστου Π. (2015). Max Weber και Theodor Adorno: διαφωνία ή πολυφωνία στην κοινωνιολογία της μουσικής;. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 20, 241–261. <https://doi.org/10.12681/sas.527>

Max Weber και Theodor Adorno: διαφωνία ή πολυφωνία στην κοινωνιολογία της μουσικής;¹

Παναγιώτα Αναγνώστου*

Στην παρούσα μελέτη θα προσπαθήσω να παρουσιάσω συνοπτικά το έργο του Max Weber *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Οι ορθολογικές και κοινωνιολογικές βάσεις της μουσικής)² και στη συνέχεια το έργο του Theodor Adorno *Einleitung in die Musiksoziologie* (Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής),³ εστιάζοντας σε ζητήματα θεωρητικών παραδοχών και μεθοδολογικών προσεγγίσεων, όπως προκύπτουν στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου, από την αντιπαράθεση των δύο κλασικών γερμανών διανοητών, χωρίς να γίνει αναφορά στις περίπλοκες τεχνικές μουσικολογικές αναλύσεις στις οποίες επιδίδονται με δεξιότητα. Σκοπός μου είναι να αναπτύξω κάποιες σκέψεις μέσα από μια επιστημολογική ανάγνωση των δύο αυτών έργων που παραμένουν αμετάφραστα στην ελληνική γλώσσα και τα οποία ενέπνευσαν δύο αρκετά διαφορετικές προσεγγίσεις στη σύγχρονη ανάλυση του μουσικού φαινομένου.

Οι μεθοδολογικές αρχές της ιστορικής κοινωνιολογίας της μουσικής του Weber

Η πρόθεση του Max Weber είναι να γράψει 'κάτι πάνω στην ιστορία της μουσικής. Δηλαδή, μόνο πάνω στις συγκεκριμένες συνθήκες που εξηγούν γιατί εμείς και μόνο έχουμε μια "αρμονική" μουσική, παρόλο που άλλες κουλτούρες παρουσιάζουν περισσότερο ευαίσθητο αυτί και πολύ πιο έντο-

* Υποψήφια διδάκτωρ, Institut d'Etudes Politiques de Bordeaux, <panagnos-tou@yahoo.com>

νο μουσικό πολιτισμό. Πρόκειται για τη συμβολή των μοναχών, όπως θα αποδειχθεί (επιστολή στην αδερφή του Lili, 5/8/1912 όπως αναφέρεται στο Braun 1992: 97). Η συγκεκριμένη προσπάθεια του Weber αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αποτελεί τη μοναδική μελέτη του σε θέματα κοινωνιολογίας και ιστορίας της κουλτούρας και της τέχνης. Γραμμένο μεταξύ 1910 και 1920, το κείμενο συνάντησε δυσκολίες στην ανεύρεση αναγνωστικού κοινού. Η ιστορική κοινωνιολογία της μουσικής, όπως την επιχειρεί ο συγγραφέας, μέσα από μια σειρά τεχνικών και πολύπλοκων σημειώσεων, παραμένει ακατανόητη τόσο για τον κοινωνιολόγο που δεν έχει επαρκή μουσική παιδεία, όσο και για τον μουσικολόγο που αδυνατεί να συλλάβει τις εθνομουσικολογικές και κοινωνιολογικές προοπτικές που ανοίγονται για την ιστορία της δυτικής μουσικής μέσα από τη σύγκριση με τις λοιπές μεγάλες μουσικές παραδόσεις. Μια επιπλέον δυσκολία προκύπτει από το γεγονός ότι το έργο του Weber παρέμεινε ανολοκλήρωτο. Πρόκειται για 'ένα ακρωτηριασμένο κομμάτι, ένα απόσπασμα' (Braun 1990: 237) που ο ίδιος ο συγγραφέας θεώρησε ανάξιο έκδοσης στη συγκεκριμένη μορφή. Τον απασχολούσε, ωστόσο, ιδιαίτερος και του απέδιδε μεγάλη σημασία, καθώς αποτελεί τεκμήριο στοχασμού για μια κοινωνιολογία των πολιτισμικών περιεχομένων [κοσμοθεωρίες, 'Weltanschauung'], που μαζί με την ανάλυση των δομικών τύπων ['Strukturformen'] μετέχουν, κατά τον Weber, στην ερμηνευτική κατανόηση της ανθρώπινης δράσης.⁴

Ο Weber είχε υψηλού επιπέδου μουσικές γνώσεις -η μουσική ήταν η αγαπημένη του τέχνη. Το ενδιαφέρον της ανάλυσής του, ωστόσο, δεν βρίσκεται στις τεχνικές περιγραφές που παραθέτει -η σύγχρονη μουσικολογία έχει προχωρήσει σημαντικά- αλλά στην ιστορικο-κοινωνική προσέγγιση που αναπτύσσει μέσω ενός συγκριτικού διαβήματος και η οποία θα μας απασχολήσει εδώ. Θα εστιάσω το ενδιαφέρον μου σε τρεις μεθοδολογικές αρχές που αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, το αναλυτικό πλαίσιο, τη βάση της βεμπεριανής κοινωνιολογικής προσέγγισης της μουσικής: την αξιολογική ουδετερότητα, τη συγκριτική και ιστορική προσέγγιση και την πολλαπλότητα των εμπλεκόμενων παραγόντων (σχέση αίτιου-αιτιατού).

Η αξιολογική ουδετερότητα⁵ εκφράζεται μέσα από τις έννοιες του εξορθολογισμού, της εξέλιξης και της προόδου στη μουσική και διατρέχει ολόκληρο το έργο του στοχαστή. Ο Weber προσπαθεί να κατανοήσει ποιες συνθήκες και ποιες περιστάσεις οδήγησαν στον αρμονικό εξορθολογισμό

της μουσικής στη Δύση.⁶ Η έννοια του εξορθολογισμού αποτελεί το πρώτο βασικό σημείο περικλείοντας δύο παραδοχές: πρώτον, ότι αυτός ο εξορθολογισμός της δυτικής μουσικής δεν είναι ο μόνος. Υπήρξαν κάποιοι που δεν άντεξαν στην πάροδο του χρόνου καθώς και άλλοι εκτός Ευρώπης.⁷ Η δεύτερη παραδοχή που αφορά στην έννοια του εξορθολογισμού είναι ότι περικλείει ανορθολογισμό. Ο Weber ξεκινά το χειρόγραφο του με την παρουσίαση των βασικών στοιχείων της αρμονικής μουσικής των συγχορδιών, που επικράτησε από τον 18^ο έως τον 20^ο αιώνα στην ευρωπαϊκή μουσική (κλίμακα του Zarlino-μουσικό υλικό, τονικότητα και αρμονία). Παρόλο που η ευρωπαϊκή μουσική στηρίζεται στην αρμονικά ορθολογική διαίρεση της οκτάβας (1/2) σε πέμπτες (2/3) και τέταρτες (3/4), σύμφωνα με κλάσματα που αντιστοιχούν στις σχέσεις του ύψους των φθόγγων προς το μήκος των χορδών και αντεστραμμένα προς τον αριθμό των παλμών των χορδών, αυτή η ορθολογική διαίρεση παρουσιάζει σφάλματα και εμπεριέχει ανορθολογικότητα (σχέσεις μεταξύ της 7^{ης} δεσπόζουσας, του ελάσσονος τόνου και του 7^{ου} βαθμού του μειζονος τόνου, σχέσεις μεταξύ αρμονίας και μελωδίας, συνηχήσεις και παραφωνίες).⁸

Η δεύτερη παραδοχή αφορά στις έννοιες της εξέλιξης και της προόδου, που πρέπει να αντιμετωπίζονται με ιδιαίτερη προσοχή στο έργο του Weber. Η προσπάθεια συνάρτησης των περιστάσεων που οδήγησαν στην αρμονική δυτική μουσική αναφέρεται στην ιστορία του εξορθολογισμού και συνδέεται με εξελικτικά σχήματα. Στη σκέψη όμως του Weber κάτι τέτοιο δεν εμπεριέχει αξιολογική κρίση και επομένως διαφοροποιείται από την κοινωνιολογική θεωρία του εξελικτισμού.⁹ Ο Weber αντιλαμβάνεται την πρόοδο από μια καθαρά τεχνική σκοπιά:

Η επιστήμη δύναται να χρησιμοποιεί μόνο μια απολύτως τεχνική, έλλογη και για τον λόγο αυτόν μονοσήμαντη έννοια 'προόδου' [...] Η 'τεχνική' πρόοδος, ορθώς κατανοούμενη, συνιστά ακριβώς το πεδίο της ιστορίας της τέχνης. Διότι η πρόοδος αυτή, ως και η επίδρασή της επί της καλλιτεχνικής δημιουργίας, περιλαμβάνουν ακριβώς το μόνο εμπειρικό διαπιστώσιμο πράγμα στη διαδρομή της εξελίξεως της τέχνης, δηλαδή εκείνο που παραμένει άνευ αισθητικής αξιολογήσεως. [...] Πολύ συχνά άλλωστε η 'τεχνική' πρόοδος εκδηλώθηκε πρωτίστως σε έργα τα οποία ως προς την αισθητική τους αξία είναι σαφώς ατελή [...] Η χρησιμοποίηση μιας ορισμένης τεχνικής, όσο και αν αυτή είναι εξελιγμένη, δεν προσκομίζει καμιά απόδειξη περί της αισθητικής αξίας του έργου τέχνης (Weber 1972: 91-95).

Δεν εκπλήσσει επομένως το γεγονός ότι η μελέτη του Weber παραθέτει μια λεπτομερή ανάλυση των τεχνικών εξελίξεων των μουσικών κλιμάκων (ακολουθίες ήχων που ριζώνουν από τα μεταξύ τους διαστήματα και αφορούν στο μουσικό υλικό), των μουσικών τρόπων (ιεραρχική και δομική οργάνωση των ήχων μιας συγκεκριμένης κλίμακας), των μουσικών συστημάτων (το σύνολο των αρχών και των κανόνων στο οποίο υπακούει ένα μουσικό έργο) και των μουσικών οργάνων.

Ολόκληρη η μελέτη του γερμανού διανοητή για τη μουσική διακατέχεται από την αρχή της αξιολογικής ουδετερότητας, καθώς περιορίζει την ανάλυση στις μουσικές τεχνικές διαχωρίζοντας την τεχνική συμβολή μιας κοινωνίας από το αισθητικό αποτέλεσμα. Ο Weber χωρίζει τις διάφορες μουσικές σε λόγιες [*Kunstmusik*] και πρωτόγονες [*primitive Musik*, *Musik der Naturvölke*] ή ακόμη λαϊκές [*Volksmusik*], σε μουσικές που γνωρίζουν ή σε αυτές που αγνοούν ένα σύστημα γραφικής αναπαράστασης. Αυτές οι κατηγορίες λειτουργούν σαν ιδεότυποι και δεν περιέχουν αξιολογική κρίση, δεν επιδέχονται αισθητική ιεράρχηση. Δεν ασχολείται με 'έξαιρέτικά' έργα, με καλλιτεχνικές προσωπικότητες ή διανοούμενους, αλλά επικεντρώνεται στις ιστορικές στιγμές και συγκεκριμένα σε εκείνες που γέννησαν μια θεωρητική και ταυτόχρονα πρακτική συστηματική εξέταση του μουσικού φαινομένου. Όπως αναφέρει ο Pedler,

το να περιγράψει κανείς τις μορφές που λαμβάνει ο καλλιτεχνικός εξορθολογισμός δεν οδηγεί σε καμία κρίση για τη μοναδικότητα των έργων που παράχθηκαν σύμφωνα με αυτόν. Αντίθετα, η περιγραφή ενός έργου δεν είναι δυνατή χωρίς αναφορές στην ιστορία των μουσικών εξορθολογισμών πάνω στις οποίες βασίζεται (Pedler, 1997: 64).

Το δεύτερο σημείο του αναλυτικού πλαισίου της κοινωνιολογίας της μουσικής του Weber αφορά στη συγκριτική ιστορική μέθοδο που ακολουθεί. Βασισμένος στις πληροφορίες τής εν τη γενέσει εθνομουσικολογίας της εποχής του (καθώς και στην πιθανή γνωριμία του με το *Φωνογραφικό Αρχείο* του Ινστιτούτου Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου του Βερολίνου, που ιδρύθηκε το 1902 από τον Carl Stumpf), ο Weber εκτείνεται στον χρόνο από την Αρχαία Ελλάδα μέχρι τον όψιμο Μεσαίωνα και διατρέχει περίπου πενήντα εξευρωπαϊκούς πολιτισμούς σε Αφρική, Ασία, Βόρειο και Νότιο Αμερική, τόσο λόγιας όσο και προφορικής παράδοσης, καθιστώντας την κοινωνιολογία της μουσικής ίσως το πιο φιλόδοξο εγχείρημά του.

Μέσω της συγκριτικής προσέγγισης, προσπαθεί να μελετήσει διαφορετικές μουσικές με σκοπό να περιγράψει την ιδιαιτερότητα της δυτικής μουσικής που βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του και να εξηγήσει τη συνάρτηση των φαινομένων που οδήγησαν στην εκλογίκευσή της στον συγκεκριμένο χώρο και όχι αλλού.¹⁰ Η σύγκριση συντελείται μέσω μιας κριτικής χρησιμοποίησης των πηγών, απομονώνοντας εκείνες τις ιστορικές μορφές που οδηγούν σε μια γενική κατηγοριοποίηση της μοναδικότητας κάθε μουσικής κουλτούρας. Δεν πρόκειται για μια συνεχή μουσική ιστορία αλλά για την επιλεκτική απομόνωση της ιστορίας των τεχνικών μουσικών ορθολογικών εξελίξεων. Η μελέτη του μουσικού φαινομένου στις διαφορετικές πολιτισμικές ενσαρκώσεις του, απελευθερωμένη από τα στενά όρια της δυτικής μουσικής, απαλλάσσει την ανάλυση από τον εθνοκεντρισμό, από τις δυτικές αξίες και από την πλάνη περί 'φυσικότητας' και 'καθολικότητας' των τεχνικών μέσων και του δυτικού μουσικού νοήματος και συνιστά τη ριζοσπαστικότητα του έργου του Weber. Αποτελεί, όμως, συγχρόως και την ευθραυστότητα του εγχειρήματος, καθώς ο συγγραφέας στηρίζεται αναγκαστικά σε δευτερογενείς πηγές.

Η αξιολογική ουδετερότητα και η συγκριτική ιστορική ανάλυση συνδυάζονται με την αρχή της πολλαπλότητας των εμπλεκόμενων παραγόντων, και ο Weber παρουσιάζεται ιδιαίτερα επιφυλακτικός στις αιτιακές σχέσεις. Η δυτική ιστορία του μουσικού εξορθολογισμού δεν μπορεί να ερμηνευθεί μέσω απλοποιημένων σχέσεων αιτίου-αιτιατού. Πρόκειται για μια πολύπλοκη διαδικασία στην οποία συνέβαλαν εξωτερικοί και εσωτερικοί παράγοντες, ηθελημένες και τυχαίες κινήσεις, θεωρητικές και πρακτικές εξελίξεις.

Ο Weber αναγνωρίζει την ύπαρξη φυσικών φαινομένων, όπως η αντήχηση των σωμάτων που επέτρεψε την παραγωγή μουσικών ήχων και την ανάπτυξη των μουσικών οργάνων. Αναγνωρίζει επίσης ανθρωπολογικές καθολικές σταθερές στις μουσικές παραδόσεις, όπως οι εκφραστικές ανάγκες που οδήγησαν στην αναζήτηση του χρωματικού τύπου, η τάση για ίσα διαστήματα και η μεταφορά των μελωδιών από ένα όργανο σε ένα άλλο.¹¹ Ωστόσο, ούτε τα φυσικά φαινόμενα ούτε οι κατευθύνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας στην καθολική τους μορφή αφορούν τον κοινωνιολόγο ή μπορούν να προσδιορίσουν μια ιστορική στιγμή. Η ανάλυση επομένως εστιάζει στους παράγοντες που συνέβαλαν στη μοναδικότητα των μουσικών

συστημάτων και στη συνάρτηση των περιστάσεων που οδήγησαν σε διαφορετική εξέλιξη από την ίδια αφετηρία. Για παράδειγμα, ποιοι παράγοντες ευθύνονται για την αφαίρεση της τονικότητας κατά την αρχαιότητα ενώ, αντίθετα, συνέτειναν στη δημιουργία του σύγχρονου τονικού συστήματος κατά την Αναγέννηση, δύο δηλαδή αντίθετες εξελίξεις με αφετηρία την ίδια ανάγκη για έκφραση, δημιουργία και μελωδική εκλέπτυνση;

Ο Weber, μέσα από την ανάλυση των μουσικών κλιμάκων, των μορφών πολυφωνίας και των μουσικών οργάνων, εξετάζει τόσο τα υλικά μέσα όσο και τις κοσμοθεωρίες που συνήρρησαν στην κατασκευή τους. Θέτει και επιχειρεί να απαντήσει σε ερωτήματα όπως: ποιο περιεχόμενο, ποια συνειρήρηση ποιων παραγόντων δημιουργεί εξορθολογισμούς στη μουσική; Ποια σχέση υπάρχει μεταξύ της εξέλιξης των μουσικών τεχνικών και άλλων τεχνικών ή επιστημονικών ορθολογισμών; Οι μουσικές τεχνικές εξελίξεις έχουν την ίδια σημασία όταν προέρχονται από ενδογενείς ανάγκες και όταν εισάγονται από άλλους τομείς; Πρόκειται για συνειδητά και ώριμα επιλεγμένες διαδικασίες ή για τυχαία και μη ηθελημένα συμβάντα; Υπάρχουν ορθολογισμοί πιο σημαντικοί από άλλους;

Παρατίθενται στη συνέχεια κάποια παραδείγματα από την ανάλυση του Weber, όπου διαφαίνεται τόσο η πολυπλοκότητα της σκέψης του όσο και η πολυσημία των εμπλεκόμενων παραγόντων. Ως έναν εσωτερικό και συνειδητό παράγοντα που συμβάλλει στον εξορθολογισμό της μουσικής αναφέρει ο διανοητής τη δραστηριότητα των μουσικών που προσπαθούν να εξελίξουν τις μουσικές τεχνικές για εκφραστικούς σκοπούς. Υπάρχουν, όμως, και εξωτερικές και απροαίρετες εξελίξεις. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η ιστορία του βιολιού που κατασκευάστηκε χάρη στην ανεπτυγμένη οργανοποιία, για να αποτελέσει ένα όργανο που έμελλε να χρησιμοποιηθεί με τις πλήρεις δυνατότητές του έναν αιώνα αργότερα. Η αρχική του σύλληψη δεν το προόριζε να γίνει σολίστ όργανο με μεγάλη ισχύ εκπομπής, ένα όργανο που θα έπαιρνε μια κεντρική θέση στη σύγχρονη ορχήστρα. Πλάι σε αυτές τις πρακτικές εξελίξεις έχουμε και εξελίξεις που οφείλονται στη θεωρία, όπως για παράδειγμα οι μαθηματικοί υπολογισμοί του Πυθαγόρα, που συνιστούν τον πρώτο εξορθολογισμό των μουσικών κλιμάκων.¹²

Σημαντική θέση στο έργο του Weber καταλαμβάνει η μουσική σημειογραφία, χωρίς την οποία κανένα σύγχρονο μουσικό έργο δεν θα μπορούσε

σε καμία περίπτωση να υπάρξει σε κανέναν τόπο και με κανέναν τρόπο, ούτε καν σαν εσωτερικό απόκτημα του δημιουργού του' (Weber 1998: 118). Η δυτική μουσική σημειογραφία αναπτύχθηκε κατά τον 12^ο και 13^ο αιώνα από μοναχικά ρεύματα. Στο σύνολο του βεμπεριανού έργου οι μεγάλες θρησκευές παίζουν σημαντικό ρόλο στη γέννηση εκλογικεύσεων –το ίδιο ισχύει και για τον εξορθολογισμό της μουσικής. Ο συλλογισμός του Weber έχει ως εξής: η μαγεία οδηγεί στη δημιουργία στερεοτύπων στην τεχνική και την οικονομία. Στην περίπτωση της μουσικής και σε ένα αρχικό στάδιο εξέλιξής της, αυτή βρισκόταν συνυφασμένη με πρακτικές και κυρίως μαγικές ιδιότητες (ιατρική και λατρεία). 'Η ακριβής αποστήθιση των μουσικών μοτίβων αποτελούσε κυριολεκτικά "ζήτημα ζωής και θανάτου" και το να τραγουδά κανείς λάθος έγκλημα' (Weber 1998: 81). Η έλευση του χριστιανισμού –από τις λίγες θρησκευές που αντιμετώπισαν εχθρικά τη μαγεία και ανήγαγε τη μουσική σε επαγγελματική τέχνη που ξεφεύγει από τη χρησιμοποίηση παραδοσιακών τύπων με πρακτικό σκοπό (επιρροή στους θεούς και τους δαίμονες) και ξυπνάει καθαρά αισθητικές ανάγκες– σηματοδοτεί την αρχή του καθαυτού εξορθολογισμού. Και αν οι δυο μεγάλες στιγμές 'απομάγευσης του κόσμου' που γνώρισε η σύγχρονη εποχή είναι η Αναγέννηση και ο Διαφωτισμός, ο Weber δίνει έμφαση στην στροφή της κοσμοθεωρίας που συντελέστηκε από τους ιεραποστόλους του όψιμου Μεσαίωνα, οι οποίοι έδωσαν ένα γραφικό μοντέλο στη μουσική και επένδυσαν το διάστημα πέμπτης ως πρώτη βασική συνήχηση μετά την οκτάβα, μια τεχνική επανάσταση με απρόσμενες συνέπειες.

Η μουσική σημειογραφία, η κληρονομιά του διατονικού συστήματος, η θέση που καταλάμβαναν οι τρίτες κ.ά. αποτελούν ετερογενείς ιστορικούς παράγοντες που είχαν καθοριστική σημασία στην τελειοποίηση του αρμονικού συστήματος. Η μοναδικότητα της αρμονικής δυτικής μουσικής χαρακτηρίζεται λιγότερο από την πολυπλοκότητα του μουσικού συστήματος και περισσότερο από τη συνάρτηση των ιστορικών στιγμών που το κατασκεύασαν.

Η κριτική κοινωνική θεωρία της μουσικής του Adorno

Ο Theodor Wiesengrund Adorno υπήρξε μαθητής του Alban Berg και συμμετείχε στον βιεννέζικο κύκλο διανοουμένων που συστάθηκε γύρω από τον Schönberg. Είχε προσωπικές επαφές με γνωστά φιλοσοφικά και μουσι-

κά ταλέντα της εποχής του και ήταν ο ίδιος συνθέτης καθώς και επιδέξιος οργανοπαίχτης ο οποίος αναγκάστηκε να διαλέξει μεταξύ φιλοσοφίας και επαγγελματικής μουσικής σταδιοδρομίας.¹³ Δεν εκπλήσσει επομένως το γεγονός ότι ασχολήθηκε εκτενώς και επισταμένως με τη μουσική και της αφιέρωσε πάνω από το μισό δημοσιευμένο του έργο.

Για τις ανάγκες του παρόντος κειμένου επιλέχθηκε η ενασχόληση με την *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής*, διότι εκτιμάται ότι αποτελεί την πληρέστερη κοινωνιολογική μελέτη του Adorno για τη μουσική, καθώς περιλαμβάνει τις βασικές επιστημολογικές του παραδοχές. Εδώ ο συγγραφέας δεν επιδίδεται σε αναλύσεις συγκεκριμένων μουσικών συνθετών ή έργων, όπως σε άλλα έργα του (Adorno 1962, 1966, 1976 κ.ά.), αλλά, μέσα από δώδεκα θεωρητικές διαλέξεις πραγματεύεται μια σειρά θεμάτων που αποτελούν νομιμοποιημένα αντικείμενα της κοινωνιολογίας της μουσικής.¹⁴ Η μελέτη αυτή πρωτοδημοσιεύεται το 1962, σε μια εποχή που οι μουσικές βιομηχανίες βρίσκονται σε πλήρη ανάπτυξη και το ραδιόφωνο αποτελεί ιδιαίτερα δημοφιλές μέσο, ενώ η εμπειρία του Ολοκαυτώματος και του πολιτικού απολυταρχισμού, από όποια κατεύθυνση και αν προέρχεται αυτός, προβληματίζουν έντονα τον Adorno. Προσπαθεί να θέσει τις βάσεις για μια κριτική κοινωνιολογία της μουσικής, ενδιαφέρεται και ασχολείται αποκλειστικά με την όψιμη καπιταλιστική δυτική κοινωνία και τη μουσική της όπως αυτή διαμορφώνεται στα πλαίσια της 'πολιτιστικής βιομηχανίας' ['Kulturindustrie'].¹⁵

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο σκέψης, ο Adorno προτείνει μια κοινωνιολογία της μουσικής που δεν θα εξετάζει μόνο τη θέση της μουσικής μέσα στην κοινωνία, αλλά και την παρουσία της κοινωνίας μέσα στη μουσική, τόσο 'τις σχέσεις μεταξύ του ακροατή, ως κοινωνικοποιημένου υποκειμένου, με την ίδια τη μουσική', όσο και 'τις κοινωνικές δομές των οποίων βρισκόμαστε το αποτύπωμα στη μουσική και σε όλα όσα ονομάζουμε, με την ευρεία έννοια, μουσική ζωή' (Adorno 1994: 7, 223). Παρατίθενται στη συνέχεια δύο βασικές επιστημολογικές παραδοχές του Adorno που αφορούν, η πρώτη, την ιστορικότητα του μουσικού υλικού και την υπεροχή της παραγωγής στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία και, η δεύτερη, την ταύτιση του αισθητικού επιπέδου με το περιεχόμενο της κοινωνικής αλήθειας.

Ο Adorno δεν ασχολείται με το μουσικό υλικό από φυσική πλευρά, αλλά το αντιμετωπίζει στην ιστορικότητά του.¹⁶ Δεν είναι μόνο ο συνθέτης

ένα κοινωνικό υποκείμενο, αλλά και η μουσική έχει κοινωνικό χαρακτήρα, οι κοινωνικές συνθήκες ενυπάρχουν σε αυτή. Ο συνθέτης

όχι μόνο βρίσκεται δεμένος με τα αντικειμενικά κοινωνικά δεδομένα της παραγωγής, αλλά η πραγματική του εισφορά, ένα είδος λογικής σύνθεσης προσωπικής φύσης η οποία αντανάκλα ό,τι πιο υποκειμενικό υπάρχει στον ίδιο, είναι σε τελική ανάλυση επίσης κοινωνική. Το υποκείμενο που συνθέτει δεν είναι ατομικό αλλά συλλογικό. Κάθε μουσική, ακόμη και αν το ύφος της είναι ιδιαίτερα ατομικό, έχει ένα αδιαχώριστο συλλογικό περιεχόμενο: ένας απομωμένος ήχος φωνάζει ήδη Εμείς (Adorno 1972: 11).

Το νόημα της μουσικής και οι απαραίτητες συνθήκες για τη μουσική σύνθεση δεν μπορούν να κατανοηθούν χωρίς την αποδοχή της ιστορικότητας του μουσικού υλικού και την ανάλυση της σχέσης του τελευταίου με την κοινωνική πραγματικότητα. Αυτό δεν σημαίνει ότι, στον συλλογισμό του Adorno, η τέχνη αντανάκλα απλώς την κοινωνία, όπως το ήθελε η θεωρία των ειδώλων ή ακόμα η ρεαλιστική αισθητική η οποία αντιμετώπιζε την καλλιτεχνική πρακτική οργανικά δεμένη με την πολιτική. Αντίθετα, ο γερμανός συγγραφέας αναγνωρίζει αυτονομία στη μουσική, τη βλέπει ως γλώσσα, μια γλώσσα, ωστόσο, που παραμένει αινιγματική καθώς δεν αποτελείται από ένα μονοσήμαντο σύστημα συμβόλων και εννοιών (Rizzardi 2003: 158).

Αυτή η έννοια του υλικού τού επιτρέπει να επιλύσει το παράδοξο που δημιουργείται μεταξύ απαραίτητης αυτονομίας της τέχνης (η εξέλιξη της σύμφωνα με τον δικό της νόμο) και του κοινωνικού χαρακτήρα αυτής της εξέλιξης: η κατεύθυνση των δύο είναι η ίδια. Ο συνθέτης βρίσκεται αντιμέτωπος με το σύνολο της κοινωνίας και τον τρόπο με τον οποίο αυτή έχει διαμορφώσει το υλικό:

έχοντας την ίδια καταγωγή με την κοινωνική διαδικασία και συνεχώς εμποτισμένο με τα σημάδια της, αυτό που μοιάζει σαν απλή αυτο-κίνηση του υλικού εξελίσσεται προς την ίδια κατεύθυνση με την πραγματική κοινωνία, ακόμη και εκεί όπου οι δύο κινήσεις τείνουν να αλληλοαγνοούνται και να αντιμάχονται. Για τον λόγο αυτόν η αντιπαράθεση του συνθέτη με το υλικό είναι συγχρόνως και αντιπαράθεση με την κοινωνία [...] οι οδηγίες που μεταδίδει το υλικό στον συνθέτη και που αυτός μετατρέπει υπακούοντας σε αυτές, συστήνονται μέσα από μια ενυπάρχουσα διάδραση (Adorno 1962: 45).

Στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία, η αποδοχή της ιστορικότητας του μουσικού υλικού θέτει στην κοινωνιολογία της μουσικής το ερώτημα της σχέσης μεταξύ παραγωγικών δυνάμεων και σχέσεων παραγωγής. Οι παραγωγικές δυνάμεις, κατά τον Adorno, δεν περιορίζονται στη μουσική παραγωγή με τη στενή έννοια, δηλαδή τη μουσική σύνθεση. Περιλαμβάνουν επίσης κάθε καλλιτεχνική εργασία αναπαραγωγής, τη δραστηριότητα του ερμηνευτή και το σύνολο της τεχνικής: την ενδομουσική τεχνική σύνθεσης, την ικανότητα κίνησης αυτών που μετέχουν στην αναπαραγωγή και τις διαδικασίες μηχανικής αναπαραγωγής που παίζουν σημαντικό ρόλο στη σύγχρονη κοινωνία. Οι σχέσεις παραγωγής ορίζονται από τις οικονομικές και ιδεολογικές συνθήκες που επικρατούν και στην επήρεια των οποίων υπόκεινται οι ήχοι και η ανταπόκριση σε αυτούς. Υπ' αυτή την έννοια, μια πτυχή των σχέσεων παραγωγής αποτελούν η μουσική νοοτροπία και το γούστο (Adorno 1994: 223).

Οι παραγωγικές δυνάμεις και οι σχέσεις παραγωγής βρίσκονται σε πολύσημη αμφίδρομη 'μεσολάβηση': οι παραγωγικές δυνάμεις μπορούν να μετατρέψουν τις παραγωγικές σχέσεις ή, αντίθετα, οι παραγωγικές σχέσεις μπορούν να υποδουλώσουν τις παραγωγικές δυνάμεις. Αυτή η δεύτερη συνθήκη είναι ο κανόνας στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία. Η μουσική αγορά αρνείται την πρόοδο και την εξέλιξη δημιουργώντας σύγκρουση ανάμεσα στην παραγγελία και την αυτονομία. Το εμπορικό ratio δεν επιτρέπει τη ρήξη ούτε την πρωτοπορία και η αναπαραγωγή των μουσικών έργων με στόχο τη διάθεσή τους για κατανάλωση μεταλλάσσει τη λειτουργία τους και δημιουργεί προδιάθεση στους ακροατές. Η υπεροχή της παραγωγής και της οικονομίας έναντι των υπόλοιπων τομέων της κοινωνικής ζωής αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας και υποβιβάζει τη μουσική σε καταναλωτικό αγαθό.

Η δεύτερη επιστημολογική παραδοχή του Adorno αφορά τις έννοιες της αλήθειας και της αισθητικής και τη μεταξύ τους σχέση. Η έννοια της αλήθειας είναι ταυτόχρονα σχετική και απόλυτη. Είναι σχετική γιατί το μεταβαλλόμενο ιστορικό πλαίσιο και οι υλικές συνθήκες μεταβάλλουν το περιεχόμενό της. Η κριτική θεωρία αντιτίθεται στην ιδεαλιστική άποψη της ύπαρξης μιας αλήθειας που ο άνθρωπος νους καλείται να ανακαλύψει μια για πάντα. Συγχρόνως, όμως, και στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ιστορικής κοινωνίας που χαρακτηρίζεται από κοινωνικούς ανταγωνισμούς, υπάρχει

η απόλυτη αλήθεια που ανταποκρίνεται στην υπάρχουσα γνώση και την πείρα μιας εποχής και προσβέβει την αντικειμενική κοινωνική εξέλιξη (Κατσούλης 1984: 159-170). Στην περίπτωση της μουσικής στην αστική κοινωνία, η αλήθεια εκφράζεται μέσα από την αντίδραση των μουσικών έργων στην υπάρχουσα κοινωνία και την αντίθεση αυτών στη συγκαλυμμένη κυριαρχία των παραγωγικών σχέσεων.

Η κριτική θεωρία της μουσικής έχει καθήκον να αναζητήσει αυτήν την απόλυτη αλήθεια στη μουσική. Κοινωνιολογικά αυτό συνεπάγεται ενασχόληση με το ερώτημα κατά πόσον η μουσική αποτελεί ψευδή ή αληθή κοινωνική συνείδηση, ιδεολογία ή ουτοπία. Μια μουσική που είναι αληθινά κοινωνική και επομένως κοινωνικά αληθής είναι αυτή της οποίας τα στοιχεία παρουσιάζουν κοινωνικότητα και ιστορικότητα στις μεταξύ τους σχέσεις (Witkin 1998: 175). Ο ήχος στον οποίο στηρίζεται οποιαδήποτε μουσική μπορεί να προσκαλεί στην ουτοπία, αλλά μπορεί, ταυτόχρονα, να διαδίδει ένα ψέμα, διαβεβαιώνοντας ότι αυτή η ουτοπία βρίσκεται ήδη σε εξέλιξη, όπως συμβαίνει με τη δημοφιλή μουσική η οποία αποτελεί απαιτητή υπόσχεση ευτυχίας. Η μουσική για διασκέδαση, αναφέρει ο Adorno, δεν εξυπηρετεί τίποτε περισσότερο από το να επιβεβαιώνει, να επαναλαμβάνει και να σταθεροποιεί την ψυχολογική ταπείνωση που προέρχεται από την οργάνωση της κοινωνίας. Με αυτή τη μουσική 'οι υποταγμένες μάζες χαίρονται χωρίς να το καταλαβαίνουν με την ταπείνώσή τους', ενώ ταυτόχρονα 'αναπαράγεται στατικά αυτό που ούτως ή άλλως υπάρχει, συμπεριλαμβανομένης της υπάρχουσας συνείδησης' (Adorno 1994: 229, 205). Η μουσική με στόχο τη διασκέδαση γίνεται ιδεολογία που ενισχύει το κοινωνικό κατεστημένο.

Ο Adorno συνδέει την αλήθεια με το αισθητικό επίπεδο και θεωρεί τα αισθητικά και κοινωνιολογικά ζητήματα της μουσικής άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Όσο και αν η σχέση τους φαίνεται μηδαμινή, το αισθητικό επίπεδο και το περιεχόμενο της κοινωνικής αλήθειας των μουσικών έργων ουσιαστικά συνυπάρχουν.

Τίποτε στη μουσική δεν έχει αισθητική αξία χωρίς να είναι κοινωνικά αληθές, έστω και ως άρνηση του ψεύδους. Και κανένα κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής δεν αξίζει αν δεν είναι συγχρόνως και αντικειμενικά αισθητικό (Adorno 1994: 202).

Μια κοινωνική κριτική της μουσικής και των συνεπειών της προϋποθέτει την κατανόηση του αισθητικού περιεχομένου. Ο Adorno δεν παραλείπει να ασκήσει κριτική στους κοινωνιολόγους που δεν ασχολούνται καθόλου με το μουσικό υλικό, χάνοντας με αυτόν τον τρόπο το ίδιο το αντικείμενο της έρευνάς τους.

Οι δύο αυτές επιστημολογικές παραδοχές της κοινωνιολογίας της μουσικής του Adorno τον οδηγούν στον διαχωρισμό της μουσικής σε τέχνη και μαζική κουλτούρα.¹⁷ Διακρίνει, από τη μία, τη μαζική δημοφιλή μουσική (π.χ. η ελαφρά μουσική και η τζαζ) ως προϊόν της πολιτιστικής βιομηχανίας και, από την άλλη, τα έργα των μουσικών της *avant-garde* ως προϊόντα κλασικής παράδοσης. Αυτή η τελευταία κατηγορία περιέχει έναν επιπλέον διαχωρισμό. Από τη μια μεριά, υπάρχουν σοβαρά και υπεύθυνα έργα, τα οποία ανέπτυξαν στον υψηλότερο δυνατό βαθμό τις ιστορικές τάσεις που εμπεριέχονται στο μουσικό υλικό και κατάφεραν να μεταδώσουν την αλήθεια της ανθρώπινης συνθήκης (τον πόνο του υποκειμένου) στην καπιταλιστική κοινωνία (π.χ., τα έργα των Mahler, Schönberg, Berg, Webern). Από την άλλη μεριά, υπάρχουν οι εχθροί της μουσικής αλήθειας που δεν αντιλήφθηκαν τις υποχρεώσεις που τους επέβαλλε το μουσικό υλικό, αποτραβήχτηκαν πίσω από έναν κόσμο μουσικών αναστυλώσεων που επέβαλλε το παρόν, ασπαζόμενοι έναν 'πρωτογονισμό' και έναν 'νεοκλασικισμό' και εκμηδένισαν το υποκείμενο και την ιδιοφυή έκφραση, καταλήγοντας να συνεργάζονται με τις δυνάμεις της καταπίεσης και της αποξένωσης (π.χ., ο Stravinsky και ο Hindemith).

Ο διαχωρισμός μεταξύ τέχνης και μαζικής κουλτούρας διακατέχει το έργο του Adorno και με βάση αυτόν προσδιορίζονται και οι έννοιες της τεχνικής και της προόδου. Η έννοια της τεχνικής στα έργα τέχνης αναφέρεται στην οργάνωση του ίδιου του μουσικού υλικού και αποτελεί εσωτερικό στοιχείο, ενώ, στην περίπτωση των προϊόντων της πολιτιστικής βιομηχανίας, αναφέρεται στη διάδοση και τη μηχανική αναπαραγωγή και γι' αυτό είναι πάντοτε εξωτερική της μουσικής (Adorno 1989: 25). Η πρόοδος χρησιμοποιείται από τον Adorno με αξιολογική κρίση και χαρακτηρίζει, για παράδειγμα, το έργο του Schönberg και τη δημιουργία της δωδεκαφωνικής τεχνικής. Το ίδιο το μουσικό υλικό υπαγορεύει κατευθυντήριες γραμμές στον συνθέτη. Η πρόοδος συντελείται όταν ο συνθέτης καταφέρνει, μέσω της μετατροπής που ο ίδιος επιφέρει, να επιλύσει τα τεχνικά προβλήματα

που του έχει μεταδώσει η παράδοση (Jimenez 1983: 332). Αντίθετα, παρατηρείται μια οπισθοδρόμηση στα επαναληπτικά μοτίβα της δημοφιλούς μουσικής. Τα μοτίβα αυτά εξελίσσουν στο ελάχιστο το μουσικό υλικό, απομονώνουν ένα μέρος από το όλο οδηγώντας στον φετιχισμό και υπακούουν σε μια τυποποίηση που στόχο έχει την εμπορική επιτυχία. Η πρακτική αυτή μετατρέπει το δυναμικό, σε συνεχή κίνηση μουσικό υλικό, σε στατική επανάληψη και τη μουσική σε ιδεολογία (Adorno 1994: 27-43).

Κατά τον Adorno, στον σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο, η μέγιστη αντίφαση δεν βρίσκεται στην υποβίβαση της μουσικής και την εισαγωγή της στο εμπορικό κύκλωμα, αλλά στη σχέση μεταξύ κοινωνικού-αισθητικού περιεχομένου των έργων και του αποτελέσματος που αυτά επιφέρουν κατά την πρόσληψή τους. Η αντίφαση αυτή είναι συνέπεια της παρακμής της κριτικής και της αλλοτρίωσης της κοινής γνώμης. Η κοινωνική θεωρία της μουσικής προσπαθεί να αναλύσει την κοινωνική σημασία και τις κοινωνικές δομές που εγγράφονται στο μουσικό υλικό, χωρίς να παρασύρεται από την εμφάνισή του ή από τον ιδεολογικό του χαρακτήρα, ο οποίος το καθιστά μια απατηλή εναρμόνιση των κοινωνικών ανταγωνισμών.

Επίλογος

Η διαφωνία, στη μουσική ορολογία, εκφράζει τη συνήχηση δύο φθόγγων η οποία παράγει ένα δυσάρεστο ηχητικό αποτέλεσμα που ερεθίζει το αυτί και προκαλεί ανησυχία. Η παρουσία της σε ένα μουσικό κομμάτι είναι δικαιολογημένη, εφόσον εξασφαλίζεται στη συνέχεια η επίλυσή της. Αν η κοινωνιολογία της μουσικής ήταν ένα μουσικό έργο, οι επιστημολογικές διαφωνίες του Weber και του Adorno δύσκολα θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν.

Ο Weber συμμετείχε στη διένεξη περί επιστημονικότητας και αντικειμενικότητας των κοινωνικών επιστημών, προβάλλοντας τη μεθοδολογική αρχή της αξιολογικής ουδετερότητας. Αντίθετα, ο Adorno, μέσα από την κριτική θεώρηση της επιστήμης και της κοινωνίας της εποχής του, τασσόταν υπέρ της 'στρατευμένης' επιστήμης και επέβαλε την αισθητική-κοινωνική κρίση στην κοινωνιολογία της μουσικής (καλή/κακή, αληθής/ψευδής μουσική, ουτοπία/ιδεολογία). Αυτή είναι και η πρώτη βασική διαφωνία των δύο διανοητών, ενώ η δεύτερη έγκειται στη σχέση αιτίου-αιτιατού: ο Weber

αναγνωρίζει την πολυπλοκότητα των εμπλεκόμενων παραγόντων, ενώ ο Adorno μοιάζει να εγκλωβίζεται στον οικονομικό ντετερμινισμό.

Οι δύο αυτές προσεγγίσεις του μουσικού φαινομένου οδήγησαν την επιστημονική έρευνα σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Η ιστορική κοινωνιολογία της μουσικής του Weber άργησε να βρει ανταπόκριση. Μια πρώτη απήχηση συναντάμε στα έργα του Alan Merriam (1964) και του John Blacking (1980 [1973]). Ακόμη και σήμερα, δυστυχώς, ελάχιστες πρόσφατες έρευνες (για παράδειγμα: Taylor 2001, Feld 1995) φαίνεται να ακολουθούν τις αρχές της βεμπεριανής προσέγγισης.

Αντίθετα, η αισθητική κοινωνιολογία του Adorno επηρέασε εξαιρετικά τους κοινωνικούς επιστήμονες και αποτέλεσε αφετηρία 'της μεγάλης συζήτησης για την ποιότητα και την κατεύθυνση ολόκληρης της σύγχρονης κουλτούρας' (Bradley 1981: 214). Σειρά επιστημόνων ασχολήθηκαν με την κριτική κοινωνική θεωρία της μουσικής (μεταξύ άλλων: Attali 1977) προσπαθώντας να απαλλάξουν την αυτορνηκή σκέψη από τις αντιφάσεις που περιλαμβάνει, αλλά και να εξελίξουν τις διάφορες προοπτικές που ανοίγονται για την κοινωνιολογία της μουσικής (Frith 1988, Bourdieu 1979 κ.ά.).¹⁸ Παρότι η αρχή της 'στρατευμένης' επιστήμης εγκαταλείφθηκε σταδιακά, μετά την πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, και ταυτόχρονα η κοινωνιολογική έρευνα της μουσικής αποδεσμεύτηκε από την αναζήτηση της αλήθειας και του αισθητικά ωραίου, η συμβολή του έργου του Adorno δεν έπαψε να είναι καθοριστική. Τόσο η εμμονή του στην ενασχόληση με την ίδια τη μουσική σύνθεση, ως αντικείμενο της κοινωνιολογίας, ανεξάρτητα από τη λειτουργία της, όσο και οι ιδέες του περί ιστορικότητας του μουσικού υλικού και της σημασίας των συνθηκών παραγωγής και λήψης, έθεσαν τις βάσεις της σύγχρονης κοινωνιολογικής ανάλυσης του μουσικού φαινομένου.

Ένας αιώνας περίπου μας χωρίζει από το έργο του Weber και μισός από αυτό του Adorno. Στο διάστημα αυτό μεσολάβησαν διάφορες καινοτομίες, όπως η σύσταση της εθνομουσικολογίας σε χωριστή επιστήμη, η επιρροή της γλωσσολογίας και της σημειολογίας στην κοινωνιολογία της τέχνης, η αλματώδης ανάπτυξη της μουσικής βιομηχανίας, η ευρεία διάδοση του διαδικτύου και η εν γένει συμβολή της τεχνολογίας στη μουσική παραγωγή, διανομή και ανάλυση.¹⁹ Μήπως η κοινωνιολογία, επιστρατεύοντας τους δύο αυτούς κλασικούς στοχαστές της, θα μπορούσε να προτείνει μια πολυφωνική ανάλυση του μουσικού φαινομένου; Πολυφωνία έχουμε στη μουσι-

κή όταν διαφορετικές ταυτόχρονες φωνές συνδυάζονται μεταξύ τους σύμφωνα με τους νόμους της αντίστιξης, διατηρώντας η καθεμία την ιδιαιτερότητά της. Στην πολυφωνία τα διαφορετικά μέρη είναι ισάξια σημασίας. Ποιοι θα ήταν άραγε αυτοί οι νόμοι στην περίπτωση της κοινωνιολογίας της μουσικής; Ο σύγχρονος ερευνητής της μουσικής ως κοινωνικού φαινομένου οφείλει, κατά την άποψή μας, να επιχειρήσει να τους διατυπώσει, καθώς δεν μπορεί να αγνοήσει, ούτε το έργο του Weber ούτε και του Adorno στην κατασκευή του δικού του θεωρητικού και μεθοδολογικού πλαισίου.

Σημειώσεις

1. Όλα τα παραθέματα του κειμένου που προέρχονται από ξενόγλωσση βιβλιογραφία έχουν μεταφραστεί από τη γράφουσα.

2. Ο τίτλος του έργου, που δόθηκε από τον επιμελητή της έκδοσης και όχι από τον Weber, παρουσιάζει προβλήματα καθώς φαίνεται να αρμόζει περισσότερο ο όρος 'κοινωνικές' και όχι 'κοινωνιολογικές' βάσεις. Σε διάφορες επιστολές του, ο Weber αναφέρεται σε αυτή την εργασία δίνοντας τον πρόχειρο τίτλο *Κοινωνιολογία της μουσικής* (επιστολή στη Marianne, 23/07/1919, στην πιανίστρια Mina Tobler 10/08/1919 κ.ά., βλ. Braun 1992: 132-133). Η πρώτη έκδοση κυκλοφόρησε το 1921, έναν χρόνο μετά τον θάνατο του συγγραφέα, από τις εκδόσεις Drei-Masken-Verlag του Μονάχου σε επιμέλεια και πρόλογο του μουσικολόγου Theodor Kroyer. Ακολούθησε επανέκδοση χωρίς προσθήκες το 1924, ενώ το 1925 η γυναίκα του Marianne Weber αποφάσισε να βάλει το κείμενο ως παράρτημα στη δεύτερη έκδοση του *Wirtschaft und Gesellschaft (Οικονομία και κοινωνία)*. Το κείμενο επανεκδόθηκε σε χωριστή μορφή το 1972. Στην παρούσα μελέτη όλες οι αναφορές παραπέμπουν στη γαλλική μετάφραση των Jean Molino και Emmanuel Pedler (Weber 1998). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα σχόλια, η εισαγωγή και τα παραρτήματα των μεταφραστών.

3. Σε αντίθεση με τον Weber, ο Adorno ασχολήθηκε εκτενώς με τη μουσική και της αφιέρωσε σειρά βιβλίων και άρθρων. Για τις ανάγκες του παρόντος άρθρου επελέγη η *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής* που περιλαμβάνει δώδεκα θεωρητικές διαλέξεις οι οποίες παρουσιάστηκαν από τον συγγραφέα στο Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης το χειμώνα του 1962 και πρωτοδημοσιεύτηκαν τον ίδιο χρόνο από τις εκδόσεις Suhrkamp Verlag. Ακολούθησε επανέκδοση με διορθώσεις και προσθήκη επιμέτρου το 1968 (Rowohl Verlag, Reinbek/Hambourg), ενώ από το 1973 το έργο αυτό εντάχθηκε στον 14^ο τόμο των *Gesammelte Schriften (Συλλογή συγγραμμάτων)* του Adorno (Suhrkamp Verlag, Φρανκφούρτη). Όλες οι αναφορές εδώ παραπέμπουν στη γαλλική μετάφραση της αναθεωρημένης έκδοσης του 1968

από τους Vincent Barras και Carlo Russi (Adorno 1994). Σημειώνεται, επίσης, ότι το βιβλίο του Adorno *Κοινωνιολογία της μουσικής* που κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις Νεφέλη (Αθήνα 1997) δεν αποτελεί μετάφραση του συγκεκριμένου έργου που εξετάζεται εδώ (περιέχει ωστόσο μία από τις δώδεκα διαλέξεις, με τίτλο 'Κοινή γνώμη, κριτική').

4. Ο Weber διαχωρίζει σαφώς τα πολιτισμικά περιεχόμενα από τους δομικούς τύπους. Στο έργο του *Οικονομία και Κοινωνία* αναφέρεται σε αυτόν τον διαχωρισμό και εμμέσως στο εν εξελίξει εγχείρημά του της κοινωνιολογίας της μουσικής: 'Δεν είναι εδώ ο κατάλληλος χώρος για τη συζήτηση των σχέσεων της οικονομίας με τα διάφορα περιεχόμενα κουλτούρας (λογοτεχνία, τέχνες, επιστήμες, κ.λπ.) αλλά μόνο για τις σχέσεις της με την "κοινωνία", δηλαδή, στην περίπτωση μας, με τους δομικούς τύπους των ανθρωπίνων κοινωνιών' (Weber 1995: 373)

5. Για μια ενδιαφέρουσα παρουσίαση της συζήτησης που προκάλεσε στη διεθνή επιστημονική κοινότητα το αίτημα της αξιολογικής ουδετερότητας, βλ. Κατσούλης 1993.

6. Η αρχή της εισαγωγής στο έργο του Weber *Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού* αρμόζει απόλυτα και αποτελεί την αφετηρία για την κοινωνιολογία της μουσικής που αναπτύσσει: 'Εξετάζοντας γενικά προβλήματα της παραδόσιας ιστορίας ο άνθρωπος της εποχής μας, δημιούργημα του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού, τοποθετείται υποχρεωτικά και αναπόφευκτα απέναντι στο ερώτημα: σε ποιο συνδυασμό περιστάσεων θα έπρεπε να αποδοθεί το γεγονός, ότι στο έδαφος του δυτικού πολιτισμού και μόνο παρουσιάστηκαν φαινόμενα -όπως τουλάχιστον νομίζουμε- που συλλαμβάνουμε- που διαμορφώνουν μια εξελικτική πορεία καθολικής σημασίας και ισχύος;' (2006: 11).

7. Σε ένα άλλο έργο του, ο Weber είναι περισσότερο σαφής: "Άλογο" δεν είναι ποτέ κανένα πράγμα καθαυτό, αλλά μόνο από μια ορισμένη "έλλογη" άποψη. Για τον άθρησκο, κάθε θρησκευτικός τρόπος ζωής είναι άλογος, για τον ηδονιστή είναι κάθε ασκητική στάση ζωής, αδιάφορο αν, σταθμισμένη στη βάση της τελικής της αξίας, είναι "εκλογίκευση". Αν η μελέτη αυτή θέλει να συμβάλει σε κάτι, αυτό είναι ακριβώς η *αποκάλυψη της πολυεδρικότητας στη φαινομενικά μονοσήμαντη έννοια "ορθολογικό"* (Weber 2006: 170, η υπογράμμιση της γράφουσας).

8. Για μια ολοκληρωμένη και έγκυρη μουσικολογική ανάλυση, βλ. την εισαγωγή των Molino και Pedler (Weber 1998: 9-44).

9. Οι έννοιες της προόδου και του εξορθολογισμού στο έργο του Weber έχουν, κατά την άποψη της γράφουσας, συχνά παρερμηνευθεί από μεταγενέστερους οπαδούς του (ή καλύτερα από ορισμένους επιστήμονες που θεωρούν το έργο τους πιστό και εμπνευσμένο από τη βεμπεριανή παράδοση) που τις ερμήνευσαν υπό μια εξελικτική σκοπιά, παραβλέποντας τη βασική συνεισφορά της βεμπεριανής κοινωνιολογίας, την προσήλωση, δηλαδή, στην αξιολογική ουδετερότητα που διατρέχει ολόκληρο το έργο του γερμανού κοινωνιολόγου. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα παρερμηνείας των εννοιών της προόδου και του ορθολογισμού αποτελεί, κατά την κρίση μας, ο συλλογικός τόμος *Οι πολιτισμικές αξίες και η σημασία τους στην αν-*

θρώπινη πρόοδο, υπό την επιμέλεια του L. Haggison (2007) και ειδικότερα η συνεισφορά του S. Huntington ('Οι κουλτούρες είναι σημαντικές', στο ίδιο: 25-30).

10. Από την άποψη αυτή, η μουσική ανάλυση του Weber δεν διαφέρει από τις αναλύσεις του για τον καπιταλισμό ή τη γραφειοκρατία. Η κατεύθυνση είναι η ίδια και το ερώτημα που θέτει για τη μουσική ιστορία θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για την οικονομία ή το δίκαιο: 'Στην ερώτηση: γιατί η χρησιμοποίηση πολλών φωνών εμφανίστηκε σε ορισμένες γωνιές της γης και λείπει σε άλλες; δεν μπορούμε να δώσουμε μια και μοναδική ή αίγυρη απάντηση σήμερα, ούτε για καιρό ακόμα αναμφισβήτητα. Το διαφορετικό τέμπο που αρμολεί στα χρησιμοποιούμενα όργανα για τις μεταξύ τους σχέσεις και σε συνδυασμό με το άσμα: η διατήρηση του ήχου των πνευστών σε σχέση με το σόμπημα των εγχόρδων' η αντήχηση ή η συνέχεια - στα εναλλασσόμενα άσματα- των τελικών ήχων της μιας φωνής, οι οποίοι σχεδόν παντού διατηρούνται κατά την είσοδο των υπολοίπων φωνών' η αρμονία του ήχου της άρπας που νηχτεί στο άπτισμα' η πολυχλία αρχαίων πνευστών, όταν η τεχνική επιδεξιότητα δεν είναι τέλεια και, τέλος, η ταυτόχρονη κρούση των οργάνων κατά το κούρδισμα μπορεί να συνεβαλλαν [στο ίδιο αποτέλεσμα] ανάλογα με τις περιστάσεις και να συνδέθηκαν με ενδεχόμενα γεγονότα στα οποία δεν έχουμε πλέον πρόσβαση. Αντ' αυτού, ένα διαφορετικό ερώτημα τίθεται: γιατί σε ένα συγκεκριμένο σημείο της γης η χρησιμοποίηση πολλών φωνών, που ήταν εντέλει ευρέως διαδεδομένη, οδήγησε στην ανάπτυξη τόσο της πολυφωνίας όσο και της αρμονικής-ομοφωνικής μουσικής και του σύγχρονου τονικού συστήματος, σε αντίθεση με τα όσα συνέβησαν σε άλλες περιοχές, των οποίων ο μουσικός πολιτισμός ήταν τουλάχιστον ίσης έντασης/ευαισθησίας -όπως συγκεκριμένα στην Αρχαία Ελλάδα, αλλά ακόμη και στην Ιαπωνία, για παράδειγμα;' (Weber 1998:116-117).

11. Η αναγνώριση καθολικών σταθερών απαντάται και σε άλλα έργα του Weber: 'Η επιθυμία για όφελος', η "αναζήτηση κέρδους", του πιο υψηλού οικονομικού κέρδους, δεν έχουν καμία σχέση με τον καπιταλισμό. Αυτή η αναζήτηση κινούσε και ακόμη κινεί τους σερβιτόρους, τους γιατρούς, τους αμαξάδες, τους καλλιτέχνες [...] μπορούμε να πούμε ότι τη βρίσκουμε σε κάθε ανθρώπινο τύπο και συνθήκη, σε κάθε εποχή και σε όλους τους χώρους, παντού όπου υπάρχει ή υπήρξε με οποιοδήποτε τρόπο η αντικειμενική πιθανότητα μιας τέτοιας αναζήτησης' (Weber 1997: 493).

12. Πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι ο Weber είχε συνείδηση ότι συχνά υπήρχε απόκλιση μουσικής θεωρίας και πράξης.

13. Στο έργο του *Αρνητική Διαλεκτική* (2006) ο Adorno αναφέρεται στη φιλοσοφία ως 'αληθινή αδελφή της μουσικής'.

14. Στην πρώτη διάλεξη, ο Adorno ασχολείται με τους 'τύπους της μουσικής συμπεριφοράς' που συστήνονται ανάλογα με την καταλληλότητα ή τη μη καταλληλότητα της ακρόασης στη μουσική και περιλαμβάνουν τον ειδικό, τον καλό ακροατή, τον πολιτισμικό καταναλωτή, τον συναισθηματικό ακροατή, τον ακροατή με απέχθεια, τον ακροατή για διασκέδαση και τον αδιάφορο. Η δεύτερη διάλεξη πραγματεύεται την 'ελαφρά μουσική', την κατασκευή της με σκοπό την εμπορική επιτυχία και την πρόληψή της. Ο Adorno συνεχίζει με τη 'λει-

τουργιά' της μουσικής στην καπιταλιστική κοινωνία, που είναι αυτή της ανεύθυνης και χωρίς συνέπειες διασκέδασης, αποτρέποντας τον άνθρωπο από το να σκέφτεται για τη θέση του και τον κόσμο που τον περιβάλλει και αποκρύπτοντάς του την κοινωνική πραγματικότητα. Για τον λόγο αυτόν, η μουσική γίνεται ιδεολογία (τρύτη διάλεξη). Αναπόφευκτα τίθεται το ερώτημα της σχέσης της μουσικής με τις 'τάξεις και τα στρώματα' και ο Adorno καλεί τους συναδέλφους του στην πραγματοποίηση εμπειρικών και στατιστικών ερευνών, κυρίως για τον ρόλο της κοινωνικής ένταξης στη διαμόρφωση μουσικών προτιμήσεων, καθώς η παραγωγή προέρχεται αποκλειστικά από μέλη της αστικής τάξης (τέταρτη διάλεξη). Στις δύο επόμενες διαλέξεις, ο Adorno αναλύει τη μουσική και την πρόσληψη της 'όπερας' (πέμπτη διάλεξη) και της 'μουσικής δωματίου' (έκτη διάλεξη), ενώ, στη συνέχεια, ασχολείται με τις σχέσεις ανάμεσα στον 'μαέστρο και την ορχήστρα', μια μικρογραφία της κοινωνικής ζωής (έβδομη διάλεξη). Η όγδοη διάλεξη πραγματεύεται τη 'μουσική ζωή', τα μαζικά μέσα διάδοσης, με έμφαση στο ραδιόφωνο και τους δίσκους και την κατανάλωση, που στερούν από τη μουσική τη σοβαρότητά της. Ακολουθεί μια κριτική θεώρηση της 'κοινής γνώμης και της κριτικής'. Η παρακμή της κριτικής που αδυνατεί να αντιτάξει την αντικειμενική αλήθεια στην αφρητικά προσχηματισμένη από την κοινωνία κοινή συνείδηση οδηγεί στην άμορφη, άκαμπτη και πρόσκαιρη κοινή γνώμη (ένατη διάλεξη). Ο Adorno συνεχίζει με την ανάλυση της έννοιας του 'έθνους', το οποίο εμπλέκεται στην εξέλιξη του μουσικού υλικού και στην ιδεολογική λειτουργία της μουσικής (δέκατη διάλεξη). Η διάλεξη με θέμα τη 'νεωτερικότητα' (ενδέκατη) εκθέτει το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο συντελούνται τόσο η παραγωγή και η διάδοση της μουσικής όσο και η λήψη της -ένα πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από την κοινωνική κρίση του υποκειμένου και την κοινωνική τάση καταστροφής της τέχνης. Η τελευταία (δωδέκατη) διάλεξη αφορά τη 'μεσολάβηση' και περιλαμβάνει τις βασικές παραδοχές της κοινωνιολογίας της μουσικής του στοχαστή (Adorno 1994).

15. Ήδη το 1944, οι δύο πρωτεργάτες της Σχολής της Φρανκφούρτης, ο Adorno και ο Horkheimer, συγγράφουν στις ΗΠΑ τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (Adorno 1996), όπου για πρώτη φορά αναφέρονται στην πολιτιστική βιομηχανία που επινόησε τη μαζική κουλτούρα. Η πολιτιστική βιομηχανία κατασκευάζει κουλτούρα που θα καταναλωθεί από τις μάζες, αδιαφορεί για το περιεχόμενο, μετατρέπει πνευματικά μορφώματα σε πολιτιστικά εμπορεύματα προκειμένου να εξυπηρετήσει οικονομικά συμφέροντα, επιβάλλεται μέσω της διαφήμισης και μετατρέπει το άτομο από υποκείμενο σε αντικείμενο. 'Η πολιτιστική βιομηχανία είναι ηβελημένη ενσωμάτωση των πελατών της από πάνω. Συγκολλάει, επίσης, τις επί χιλιετίες χωριστές σφαίρες της υψηλής και της χαμηλής τέχνης, προς ζημία και των δύο. Από την υψηλή υφαρπάζεται η σοβαρότητά της, με την υπολογισμένη επιδίωξη εντυπώσεων από τη χαμηλή, με τον εκπολιτιστικό της δαμασμό, το ατίθασα αντιστασιακό που ενυπήρχε σε αυτή, όσο ο κοινωνικός έλεγχος δεν ήταν ακόμα ολοκληρωτικός' (Adorno 1989: 15).

16. Στις μουσικές αναλύσεις του Adorno, ο χρόνος του μουσικού έργου καταλαμβάνει ι-διαίτερη θέση. Μια μουσική που αδιαφορεί για τον χρόνο έχει παραδοθεί σε μη κοινωνικές δυνάμεις.

17. Αυτός είναι και ο τίτλος της συλλογής άρθρων των μελετητών της Φρανκφούρτης που κυκλοφορεί στα ελληνικά από τις εκδόσεις Ύψιλον (Adorno 1984).

18. Για μια σύντομη παρουσίαση της ιστορίας της κοινωνιολογίας της μουσικής, βλ. και Green 1997.

19. Ο Weber έβλεπε την τεχνολογία της εποχής του, τις φωνοληψίες, ως καθοριστική πρόοδο για την επιστημονική γνώση της μουσικής. Ο φωνογράφος αποτελεί έναν παράγοντα εξορθολογισμού της μουσικής ανάλυσης, καθώς προσφέρει τη βάση για την καθαυτή εμπειρική γνώση (Weber 1998: 75).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Adorno, Theodor (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*, μτφρ. H. Hildenbrand & A. Lindenberg, Παρίσι: Gallimard.
- Adorno, Theodor (1966). *Essai sur Wagner*, μτφρ. H.Hildenbrand & A. Lindenberg, Παρίσι: Gallimard.
- Adorno, Theodor (1972). 'Réflexions en vue d'une sociologie de la musique [1958]', *Musique en jeu*, 7: 5-16.
- Adorno, Theodor (1976). *Mahler: une physionomie musicale*, μτφρ. J-L. Leleu & T. Leydenbach, Παρίσι: Minuit.
- Adorno, Marcuse, Horkheimer & Lowenthal (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Αθήνα: Ύψιλον.
- Adorno, Theodor (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*, μτφρ. V. Baras, & C. Russi, Γενεύη, Contrechamps Éditions [πρωτότυπο: 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Φρανκφούρτη: Suhrkamp Verlag, αγγλόγλωσση έκδοση: 1976, *Introduction to the sociology of music*, μτφρ. E.B. Ashton, Νέα Υόρκη: The Seabury Press].
- Adorno, Theodor & Horkheimer Max (1996). *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Νήσος.
- Adorno, Theodor (1997). *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, μτφρ. Θ. Λουπασάκης, Γ. Σαγκριώτης & Φ. Τερζάκης, Αθήνα: Νεφέλη.
- Adorno, Theodor (2000). *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, Theodor (2006). *Αρνητική Διαλεκτική*, μτφρ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Attali, Jacques (1977). *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Παρίσι: PUF.
- Blacking, John (1980). *Le sens musical*, μτφρ. E. & M. Blondel, Παρίσι: Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La distinction*, Παρίσι: Minuit.
- Bradley, Dick (1981). 'Music and Social Science: A Survey', *Media, Culture and Society*, 3: 205-218.
- Braun, Christopher (1992). *Max Webers 'Musiksoziologie'*, Laaber: Laaber-Verlag.
- Braun, Christopher (1990). 'Torso und Synthese. Zu Max Webers Musiksoziologie', *Musiktheorie*, 5: 237-263.
- Feld, Steven (1995). 'From schizophonia to schismogenesis: the discourses and practices of world music and world beat', στο Marcus, Georges E., Myers, Fred R. (eds), *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley: University of California Press.
- Frith, Simon (επ.) (1988). *Music for pleasure*, Λονδίνο: Routledge.
- Green, Anne-Marie (1997). 'Y a-t-il une place pour la musique en sociologie?', στο Escal, F. & Imberty, M. (επ.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. 2, Παρίσι: L'Harmattan.
- Harrison, Lawrence (επ.) (2007). *Οι πολιτισμικές αξίες και η σημασία τους στην ανθρώπινη πρόοδο*, μτφρ. Μ. Μαραγκουδάκης, Αθήνα: Κυρομάνος.
- Jimenez, Marc (1983). *Vers une esthétique négative: Adorno et la modernité*, Παρίσι: Le Sycomore.
- Κατσούλης, Ηλίας (1984). *Επιστημολογικά προβλήματα της σύγχρονης πολιτικής επιστήμης*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κατσούλης, Ηλίας (1993). 'Το αίτημα της αξιολογικής ουδετερότητας και οι δυσκολίες υλοποίησής του ή Πόσο μεγάλο είναι το τίμημα της συνειδητής απόρριψής του', στο Κουτσιαράς, Νίκος (επ.) *Κοινωνικές επιστήμες: σε αναζήτηση του πολιτικού*, Αθήνα: Διαβάζω.
- Merriam, Alain (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Pedler, Emmanuel (1997). 'La sociologie de la musique selon Max Weber: une sociologie historique des conditions d'existence de la musique', στο Escal, F. & Im-

- berty, M. (επ.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. 2, Παρίσι: L'Harmattan.
- Rizzardi, Veneiro (2003). 'Musique, politique, idéologies', στο Nattiez, Jean-Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, 1. Musiques du XX^e siècle*, Παρίσι: Actes Sud.
- Taylor Timothy (2001). *Strange Sounds, Music, Technology and Culture*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Weber, Max (1972). *Δοκίμια επί της θεωρίας των κοινωνικών επιστημών*, μτφρ. Α. Γρηγορογιάννης, Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Weber, Max (1995). *Économie et société*, μτφρ. E. de Dampierre, Παρίσι: Plon.
- Weber, Max (1997). *Sociologie des religions*, μτφρ. J-P.Grossein, Παρίσι: Gallimard.
- Weber, Max (1998). *Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, μτφρ. J. Molino & E. Pedler, Παρίσι, Métaillié [πρωτότυπο: 1921, *Die rationalen und soziologischen Grundlängen der Musik*, Μόναχο: Drei-Masken-Verlag. αγγλόγλωσση έκδοση: 1958, *The Rational and Social Foundations of Music*, μτφρ. D.Martindale, J.Riedel & G. Neuwirth, Λονδίνο και Άμστερνταμ: Southern Illinois University Press].
- Weber, Max (2006). *Η προτεσταντική ηθική και το πνεύμα του καπιταλισμού*, μτφρ. Μ. Κυπραίου, Αθήνα: Gutenberg.
- Witkin, Robert (1998). *Adorno on music*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.