

Adorno zeneszociológiája, avagy egy fiatal tudomány nehézségei

„A művészet világának szociológiai megközelítése amatőröknek való és diletánsokhoz szóló tudomány“ — ezzel a kijelentéssel kezdi Kneif Tibor *Musiksoziologie* című munkájában az Adornóról szóló fejezetet. Végtelen szentencia ez, s nem csupán Adorno zeneszociológiai tevékenységének elemzésére készlet, de általában a zeneszociológia lehetőségeinek megvitatására.

A zeneszociológia viszonylag későn, századunk első felében, sok más szociológiával párhuzamosan jelent meg. Az elmúlt évtizedek szociológiai dömpingje, a társadalom nem szociológikus szféráinak, a művészetnek és a tudománynak bevonása a szociológiai vizsgálódás körébe a társadalmi dinamizmus és az összes társadalmi megnyilvánulások között meglévő kapcsolatok és kölcsönviszonyok felismerésének köszönhető. A zeneszociológia megjelenéséhez nyilván a technikai-szerkesztési részletekben elvesző hagyományos muzikológiával kapcsolatos elégedetlenség is hozzájárult: a muzikológia képes ugyan a zenei eljárásokat és a mű alkotóelemeit tisztázni, de az általánosítások és bizonyos lényegbe vágó ítéletek már nem férnek bele. A zeneszociológia létrejöttét a formalista esztétikák is elősegítették — negatív értelemben — azzal, hogy a művészet létrejöttének, terjesztésének és recepciójának társadalmi vonatkozásait kirekesztették az esztétikai kutatás köréből.

A zeneszociológia éltető eleme viszont az a meggyőződés, hogy az említett társadalmi vonatkozások nem csupán a zene életének külső keretét biztosítják, hanem magához a zene lényegéhez tartoznak: „a zene autonóm logikája és a zenei kifejezés komponisztikai igényei a zenétől látszólag teljesen idegen társadalmi követelmények abszorbeálását teszik szükségessé; ezek a követelmények a zenében művészi szükségszerűséggé válnak“ — írja Adorno az *Einleitung in die Musiksoziologie*-ban.

A zeneszociológia tudományának kiváló kezdeményezője, Theodor Wiesengrund Adorno (1903—1969) a frankfurti iskola illusztris képviselője, a modern zene teoretikusa volt. Tevékenysége eleve magas színvonalat biztosított a zeneszociológiai kutatásoknak, az általa felvetett problematikától pedig egyetlen zeneszociológus sem tekinthet el. Érvelésének ereje mindenekelőtt sokoldalú felkészültségéből származik: filozófiát, szociológiát, pszichológiát és zeneszerzést tanult — többek között Alban Bergtől —, úgy, hogy a szigorúan vett zenei elemzést (például Schönberg *Fűvósötösének* elemzését) éppen olyan magas szakmai színvonalon végzi, mint a tisztán filozófiai jellegű kutatásokat (példa erre a *Három tanulmány Hegelről*). Az adornói gondolkodás esszéisztikus, sőt aforisztikus formája szinte lehetlenné teszi azt, hogy részletesen beszámoljunk a zeneszociológia feladataival és módszereivel kapcsolatos gondolatairól, a helyszűke pedig zeneszociológiai teljesítményeinek felsorolásában akadályoz. Így szükségképpen a jellegzetesség kiemelésére szorítkozunk, vagyis a diszciplína egésze szempontjából fontos vonások felmutatására.

Adorno 1966-ban publikálta „kritikai elmélet“-ének alapvető dokumentumát, a *Negative Dialektik* című munkát, amelyet megkönnyíti, hogy bepillantsunk gondolkodásának kulcsszái mögé. Valóságos „ars cogitandi“-val van dolgunk, amely felveti és összefüggő formában tárgyalja elméleti álláspontját, azokat a főbb kategóriákat, amelyekben mintegy sűrítve kapjuk a „kritikai elmélet“ lényeges mondanivalóját. Ebben a munkában fejti ki a negatív dialektika fogalmát*, itt számol be a rendszeres gondolkodással szemben kialakult averzióinak okairól, és itt

* A negatív dialektikából, amelyet egyesek (például U. Sonnemann az *Über Adorno* című kötetben — Suhrkamp, é.n. — megjelent tanulmányában) „a dialektika általános rekonstrukciójának“, a hegeli és a marx-i dialektikától minőségileg különböző dialektikának tartanak, tulajdonképpen hiányzik a szintézis mozzanata; Adorno hevesen visszautasítja a pozitív mozzanat és az azonosság megvalósulási lehetőségét. Amint írja: „A negatív dialektika az azonosság hiányának következetes tudomásulvétele.“ (*Negative Dialektik. Gesammelte Schriften* 6. Suhrkamp, 1973. 17.)

vázolja fel a „konstellációs elvet“*, egy új típusú filozófiai gondolkodás alap-
elvét. De ebben a munkában fejti ki Adorno a tárgy és a módszer viszonyával
kapcsolatos álláspontját is. A *Negatív dialektikában* tehát Adorno zeneszociológiai
kutatásainak elméleti alapjait is megtalálhatjuk.

Persze rögtön felvetődik az a kérdés, hogy ezek az általános filozófiai fogan-
tatású módszertani elvek milyen mértékben alkalmazhatók a szaktudományokban,
a zeneszociológiában; és ha Adorno legfontosabb módszertani elve a „módszer-
nélküliség“, legalábbis Kudszus szerint, akkor egy ilyen álláspontnak milyen kö-
vetkezményei lehetnek a zeneszociológiára mint tudományra?

Manapság általánosan elfogadott vélemény szerint a jelentősebb szociológiai
kutatásokat három szinten kell megalapozni: szükség van a társadalom egészét át-
fogó teóriára, egy középszintű elméletre, amely az általános társadalomtudományi
fogalmakat operacionális fogalmakká alakítja, végül munkahipotézisre, az empiri-
kus-konkrét kutatás módszeres előkészítésére. Adorno esetében az első két szint
összekeveredik egymással, és a módszer primátusa megszünteti az átfogó elmé-
tet, az ontológiát (társadalomontológiát). Ez a helyzet nem meglepő, hiszen Adorno
szerint a filozófia hivatása az, hogy kritikai és dialektikus legyen.

A konkrét szociológiai kutatás számára ezek a módszertani elvek túlságosan
általánosak, ugyanis nem transzformálhatók operacionális fogalmakká, tehát gy-
akorlatilag nem használhatók; az elmélet számára viszont túlságosan módszertaniak,
vagyis globális társadalomelmélet kidolgozására sem alkalmasak. H. Kudszus is vi-
lágosan érzékeli ezt a helyzetet, sőt helyesli Adorno álláspontját, amikor megál-
lapítja: „A filozófiában annyira szociologikusan, a szociológiában pedig annyira
filozofikusan jár el, hogy mindaz, amit a filozófia elemi iskolájában a szociológia
és a filozófia különbségéről tanultunk, egész egyszerűen tárgyalanná válik.“

A különbségek ilyen megszüntetése egyébként kifejezi Adornónak a szellemi
munkamegosztással kapcsolatos, írásaiban gyakran hangoztatott, elítélő álláspon-
tját. De a két szint összemosódása nem csupán az egységes elméletet szünteti meg;
ez az oka annak is, hogy az elmélet és a konkrét kutatás, a konkrét elemzés kö-
zött áthidalhatatlan szakadék támad, legalábbis ez a kapcsolat rendkívül törékeny,
kevésbé bizonyított, tehát korántsem meggyőző. És ha Kneif Tibor túloz is, amikor
azt állítja, hogy Adorno esetében „az empirikus valóság szuverén elejtéséről“ be-
szélhetünk, tény az, hogy a zenei alkotások, stílusok elemzéséből hiányzik az *adott*
elméleti interpretáció szükségszerű voltának bizonyítása. S noha ezek az elemz-
sek mindig érdekesek, újszerűek, frappánsak, azt már nem dönthetjük el, hogy
igazak-e, vagy sem.

Igen jó példa erre Adorno Beethoven-elemzése. Adorno szerint Beethoven al-
kotásának művészi megoldásaiban jelen van a társadalom antagonisztikus totali-
tása. A társadalom lényege mint a zene lényege van jelen olyannyira, hogy a mű-
vészi konstrukció kategóriáit társadalmi kategóriákként lehet értelmezni: „A pol-
gári szabadságért folytatott küzdelem, a totalitás dinamikus kibontakozása vissz-
hangzik [Beethoven] zenéjében“ — írja az *Einleitungban*. A zenei témák és a
zenei karakterek konfrontációja, a szenvedés és annak feloldódása az egészben,
tulajdonképpen valamennyi zenei eljárás megfelel a polgári társadalomban meg-
lévő partikuláris érdekek összecsapásának, a polgári társadalom egészének ta-
laján zajló küzdelmeknek. Beethoven zenéjében „a totalitás, az egész [...] nem
valamilyen általános fogalom, amely részmozzanatként mindent maga alá rendel,
hanem a zenei alkotás lényege és eredménye“. A zenei kibontakozás szakadatlanul
tagadja a partikuláris mozzanatokot, amelyek végül is integrálódnak abban a to-
talitásban, amely a zenei jelentést kölcsönzi számunkra. A zenei egész értelmezé-
sében eltér a konvencionális felfogástól: a repríz felerősíti a totalitás gondolatát,
és a tagadott mozzanatok megismétlése formai egyensúlyt teremt: „A repríz egy-
részt a [zenei] folyamat eredménye, másrészt retrospektíve e folyamat motiváció-
ja is.“**

Beethoven egyes munkáiban ez az afirmatív, jelentést biztosító gesztus a ze-
nei anyag fejlődésén kívül marad, nem kapcsolódik szükségszerűen a zenei épít-

* Adorno elégedetlen „a fogalmak hierarchiájában“ való gondolkodással (*Negative Dialektik*, 164.),
és a konstellációs elv bevezetésével kívánja ezt helyettesíteni. A tárgy körül dinamikus egyensúlyban
elhelyezett fogalmak lehetővé teszik a tárgy összes — mennyiségi, de főképp minőségi — vonásainak fel-
tárását, és a meghatározásokat a fogalmak konstellációjával helyettesíti. E módszer objektivitása a
tárgyra vonatkozó kijelentések összhangjából, és nem a meghatározások fogalmi rendjéből származik.

** Adorno szerint a dinamikus és statikus mozzanat egyensúlyja megfelel egy olyan történelmi pill-
anatnak, amikor egy osztály már kilép a statikussá vált régi rendből, de még nem veszítette el
saját princípiumának dinamizmusát.

kezés anyagához, és a zeneszerző ilyenkor a zenei forma egyensúlyával tulajdonképpen idealizálja a tőle végül is különböző társadalmi valóságot. Adornónak az *Einleitung*ban kifejtett következtetései szerint Beethovenél — akárcsak minden nagy muzsikában — a társadalom „szublimáltan, kritikailag és megbékélten” lép be a művészetbe, „anélkül, hogy ezeket a vonásokat véglegesen elválaszthatnók egymástól”.

Adorno zenei elemzései és interpretációi olyan fogalmakra épülnek, amelyek nem eléggé tiszták sem elméletileg, sem a zenei anyaggal való viszonyaikban. Az igazság, az autenticitás, az eldologiasodás és az ideológia fogalmának használata a zenei elemzésben legalábbis ellentmondásos, noha a művek, zeneszerzők, stílusok megítélésében ezekre a fogalmakra támaszkodik.* Ezért jogos Kneif Tibor szarkasztikus kérdése, hogy vajon milyen álláspontról interpretál Adorno abban a *Philosophie der neuen Musik*ban, amelynek konklúzióival nem értett egyet Schönberg, még kevésbé Strawinsky. Ezt az álláspontot Kneif az elemzett zeneszerzők alkotó módszerével kapcsolatos hipotetikus tudatalatti feltételezésében és a közönségre való reális hatás kimutatásában fedezi fel. „Ha Adorno más zeneszerzők igazságigényét illúziókként leplezi le a tudatalatti nevében, akkor meg kellene neveznie azt a fórumot, amely előtt a tudatalatti igaznak bizonyul” — jegyzi meg Kneif.

A szigorú tudományosság igényével fellépő Adorno a pozitivistá felfogással szemben fejt ki álláspontját. A Horkheimerrel közösen írt *Dialektik der Aufklärung*tól (1947) kezdve egészen a *Negative Dialektik*kal (1966) bezáróan Adorno nem győzi hangsúlyozni a pozitivistá tudományfelfogás egyoldalúságait, tisztán technikai-mennyiségi jellegét, azt, hogy noha valóban ellenőrizhető tényekkel foglalkozik, ezek a tények gyakran nem relevánsak, s azt is, hogy a jelenségek pozitivistá leírása jobbra teljesen alkalmatlan a lényeg megragadására. A zene szociológiai megismeréséhez nem elegendő a hallgatók reakcióinak vagy a terjesztés mechanizmusainak tényszerű leírása; az ilyen kutatásokat ki kell egészíteni a művészi tárgy tanulmányozásával.

Nyilván teljesen jogosak Adorno fenntartásai egy olyan „tudománnyal” szemben, amelyben — amint az *Einleitung*ban irónikusan megjegyzi — olyan banalitásokat fedez fel, hogy „a dzsesszt többen hallgatják a nagyvárosokban, mint falvakon, vagy hogy a tánczene inkább érdekli a fiatalokat, mint az idősebbeket”. De a megoldás nyilván nem az, hogy a pozitivistá-leíró tudományt egyszerűen behelyettesítsük egy értékelő-lényeglátató tudománnyal; ilyen tudomány ugyanis még nincs, még nem jött létre. Az ún. lényegre vonatkozó kijelentések jobbra ellenőrizhetetlenek, s az egymással ellentétes interpretációk igazságának eldöntésére még nincsenek megfelelő eszközeink. Arról van szó, hogy a tudománynak tényekből kell kiindulnia, és a tényanyagra vonatkozó tudományos kijelentéseknek elvileg ellenőrizhetőnek kell lenniük. Ezek az episztemológiai követelmények már a pozitívizmus létrejötte előtt kialakultak, s nyilván érvényesek a zenetudományra is, legyen ez a tudomány akármennyire is specifikus, tárgya pedig olyannyira komplex, mint a zene.

S ezek a nehézségek nem csupán Adorno életművével kapcsolatban vetődnek fel, hanem jórészt magából a diszciplína helyzetéből származnak. Egyébként ez derült ki a Nemzetközi Muzikológiai Társaság legutóbbi szimpozionján is (Zágráb, 1974), amely éppen a zeneszociológia problémáit vitatta meg. Dahlhaus, az egyik fő referátum (*Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*) szerzője szintetizálja a viták jelenlegi állását, kifejti, hogy a nézetek sokfélesége tulajdonképpen döntékényszerűből fakad: a zeneszociológia három összetevőjével kapcsolatban kell állást foglalnia a kutatónak, egyébként képtelen lényeges dolgokat mondani a zenéről. A három probléma megoldására még nincs egyértelmű módszer, s ezért a véleménykülönbségek olyan nagyok, hogy „nem biztos, mi vagy mi lehetne a zeneszociológia. Az opcióra kényszerítő három probléma a következő: tulajdonképpen mi a zene, milyen a zeneszociológia módszere, s mi a kutatás elsődleges tárgya.”

Dahlhaus megállapítja, hogy a zene technikai-formális és esztétikai elemzésének eredményeivel összehasonlítható a szociológiai elemzés (ahogy ezt Adorno felfogja, vagyis „a zene társadalmi jelentésének” elemzése) egyelőre szegényes és túlságosan általános, ezért nem képes az egyedi művészi alkotás sajátosságait meg-

* Ezt a problémát maga Adorno is világosan érzékeltte, amikor ezt írja az *Einleitung* 240. lapján: „Csakis az igazság gondolatának kifejtésével szerezheti meg a zeneszociológia az öt megillető elméleti méltóságot.”

felelően leírni. Adorno szerint „az egyedi művészi alkotás szociológiai értelmezésének gondolata és az a posztulátum, hogy a zenei alkotást, elvileg, mint egy társadalmi folyamat vagy társadalmi struktúra kifejeződését kell megérteni és elemezni, inkább gyakorlati, mintsem elméleti okok következtében váltott ki szkepszist a kutatókban“.

Idézett referátumában Dahlhaus abban látja az adornói gondolkodás paradoxonát, hogy Adorno antagonisztikus ellentmondásokat akart összebékíteni; valamilyen harmóniát kívánt teremteni az egyedi műalkotással bíró technikai-formális elemzés és a szociológiai interpretáció között, amely az előbbivel ellentétben a zenét zenén kívüli, társadalmi természetű struktúrákból és tendenciákból magyarázza. Ez a módszerbeli ellentmondás a zeneszociológia határtudomány voltából származik; abból, hogy hol az egyik, hol a másik vonatkozását hangsúlyozzák a kutatók. „Minél biztosabbak a szociológiai kijelentések — vallja Adorno —, annál inkább zenén kívüliek. Minél mélyebbek a sajátosan zenei konfigurációkra vonatkozó kijelentések, annál szegényebbek és absztraktabbak szociológiai szempontból.“ Nem bizonyult gyümölcsözőnek e nehézség megszüntetésének XIX. századbeli módja, vagyis a zenetudományok merev elválasztása egymástól, s valószínűleg csak az interdiszciplináris kutatások mozdíthatják ki a holtpontról. „A zene esztétikai és szociológiai problémái szerkezetileg kapcsolódnak össze, elválasztathatatlanok egymástól“, mert „a zenében semminek sincs esztétikai értéke — még a hamis tagadásnak sem —, ami nem igaz társadalmi szempontból; és a zene semmiféle társadalmi tartalma sem számít, ha nem objektíválódik az esztétikumban“. Adorno ezt a meggyőződését alkalmazta és konkretizálta a Schönberg- és Stravinsky-esszéit tartalmazó *Philosophie der neuen Musik*ban, valamint a Mahlerről és Wagneréről szóló monográfiájában.

„A művészetszociológia eszménye — Adorno szerint — az objektív elemzések — vagyis a műelemzés — eredményeinek összhangja a szerkezeti és hatásmechanizmusok, továbbá a mérhető szubjektív benyomások elemzésével.“ Ha az empirikus kutatás számára hozzáférhető hatásmechanizmusok és a mérhető szubjektív benyomások elemzésében értékes eredményeket értek el a kutatók, a zeneművek tanulmányozásának területén roppant kevesen jutottak el Adorno színvonalán mozgó eredményekhez. Pedig úgy látszik, hogy a zeneszociológia jövője éppen a műelemzés szociológiai módszereinek kimunkálásától függ. Ilyen módszerek nélkül csak a zene életének szociológiájáról beszélhetünk, vagyis a zene társadalomtörténetéről, amely csupán a zenei alkotás társadalmi feltételeit, a zene terjedésének és befogadásának körülményeit képes leírni.

A kutatók többsége ma már világosan megkülönbözteti a zeneszociológiát a zene életének szociológiájától. Az említett szimpozionon Chr. Mahling például felhívja a figyelmet „a kutatás területének és tárgyának világos, tudományos indokolt megkülönböztetésére, továbbá a zene társadalomtörténeti, másrészt a zeneszociológiai módszertanának kidolgozására“. Persze, „a zeneszociológia létrejöttéhez — állapítja meg G. Supičič — szükség van a zene társadalomtörténetére, és a zene szorosan vett történetére is; e segédtudományokat a zeneszociológia nem nélkülözheti“.

Ezek az elméleti igények mindeddig nem valósultak meg a gyakorlatban, és az, amit ma zeneszociológiának mondanak, jobbára a zene társadalomtörténete csupán.

A marxista zeneszociológia hagyományosan bekapcsolja a műelemzésbe az anyagi-társadalmi viszonyok tanulmányozását. A zene társadalomtörténetének kutatása mindennapos gyakorlat; a marxizmus mindig is abból indult ki, hogy a felépítményi jelenségeket — végső soron — az anyagi alap határozza meg, az ilyen elemzések tehát nem ütköznek elméleti akadályokba, sőt, a társadalomtörténeti elemzések kezdeményezői általában éppen a marxisták voltak. De amint ez a marxista muzikológusok első szemináriumának (Prága, 1963) vitáiból kiderült, a szorosan vett zeneszociológiában eddig kevés eredményt értek el. A vita-índító referátum (*Szemináriumunk problémáiról*, előadó: A. Sychra) egyértelműen megállapítja: „Egy dolgot még nem oldottunk meg, és leginkább erre kell összpontosítanunk: nem oldottuk meg annak a viszonynak a problémáját, ami a műalkotás társadalmi-történelmi feltételezettsége, és a zenei konstrukció között van. [...] Materialista-történeti elemzéseinkben gyakran kielégít bennünket a »post hoc ergo propter hoc« megállapítása. Mintha a helyzet, amelyben a zenei mű létrejött, a meghatározott kor, a körülmények és az ideológiai harc viszonyai kellőképpen bizonyítanák azt az állítást, hogy ez a mű a kor és az ideológiai konfliktus kifejeződése-tükröződése. Így meghaladjuk ugyan az immanentizmust, de a vulgáris szociologizálás színvonalára süllyedünk.“

Mindebből kiderül, hogy a zenezsziológia fejlődése mindenekelőtt a kutatási módszerek, elsősorban a műelemzés módszereinek tökéletesítésétől függ, még akkor is, ha ez fokozott erőfeszítéseket követel a zene esetében. Úgy tűnik, csakis az empirikus-pozitív kutatások és az Adorno típusú minőségi-értékelő elméleti elemzések egyesítése vezethet megfelelő eredményekhez. És ha elfogadjuk, hogy „a zenezsziológia épületéről eltér az építészek és a lakók véleménye“, akkor világosan kiderül Adorno nagy jelentősége: ő volt az, aki megteremtette az alternatívát, vagyis új utat mutatott, amely alkalmas arra, hogy a felfedezők a tudás ismeretlen területére hatoljanak be.

IRODALOM

- Th. W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Rowohlt, é.n. 223. — Uő.: *Thesen zur Kunstsoziologie*. — Angi István: *Két kategóriarendszer margójára. Lukács György és Th. W. Adorno*. Korunk, 1975. 3. — *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1963. 4. — Dahlhaus: *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*. — *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1974. 1. — Kneif, T.: *Gegenwartsfragen der Musiksoziologie*. Acta Musicologica, fasc. II—IV. 1966. 73. — Uő.: *Musiksoziologie*. Hans Gerig. Köln, 1971. 90. — Kudsus, H.: *Die Kunst versöhnt mit der Welt. Über Adorno*. 31. — Mahling, Chr.: *Soziologie der Musik und musikalische Sozialgeschichte*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1970. 1. — A. Mihi: *ABC-ul investigației sociologice*. Cluj, 1972. -- Supičič, I.: *Musique et société*. Zagreb, 1971. 18.



Sántha Ferenc: Látogatás X-ben