

Freunde, Nicht Diese Töne! Adornova socio-filozofija glasbe skozi Beethovnovno sonato, Heglovo dialektiko in Marxov razredni boj

Abstract

***Freunde, Nicht Diese Töne!* Adorno's Socio-Philosophy of Music through Beethoven's Sonata Form, Hegel's Dialectics, and Marx's Class Struggle**

The article juxtaposes three levels of understanding music—musicological, philosophical, sociological—as extractable from Adorno's musicological works, and poses the thesis that the principle on all three levels is the same, as discernable through an analysis of the logic at work in the case of Beethoven's sonata form, Hegel's dialectics, and Marx's class struggle.

Ključne besede: Adorno, Marx, Hegel, Beethoven, dialectics, class struggle

Mirt Komel is Assistant Professor of Philosophy at the Department of Cultural Studies of the Faculty of Social Science at the University of Ljubljana. (mirtkomel@hotmail.com)

Povzetek

Prispevek sopostavlja tri ravni dojemanja glasbe – muzikološkega, filozofskega, sociološkega – kakor jih je mogoče izluščiti iz Adornovih intelektualnih izvajanj, pri čemer postavlja tezo, da je princip, ki je na delu na teh treh ravneh, isti in razberljiv prek analize logike, ki je na delu v primeru Beethovnovne forme sonate, Heglove dialektike in Marxovega razrednega boja.

Ključne besede: Adorno, Marx, Hegel, Beethoven, dialektika, razredni boj

Mirt Komel je docent na Oddelku za kulturologijo na FDV, Univerza v Ljubljani. (mirtkomel@hotmail.com)

V nasprotju z vulgarmarksistično sociološko analizo, ki glasbo omejuje na glasbenika in produkcijski kontekst njegovega ustvarjanja, se bo pričujoči prispevek držal Adornovega vodila, da če glasba odraža družbene antagonizme, potem jih ne odraža preprosto v smislu njihove historično-materialistične pogojenosti, marveč jih v celoti povzema v svojelastni govorici, ki jo je mogoče opisati izključno s striktno tehničnimi glasbeno-analitičnimi koncepti. Iz Adornovih intelektualnih izvajanj o glasbi je mogoče izluščiti tri ravni dojemanja glasbe – muzikološko, sociološko, filozofsko – pri čemer je vsaka raven prevedljiva, nikakor pa ne zvedljiva druga na drugo prek kakšne preproste analogije. Emblematičen primer je Beethovnova sonata, ki dovršuje klasicizem in anticipira romantiko, po svojem notranjem ustroju ustrezna Heglovi dialektiki, ki je sama podlaga za Marxov koncept antagonističnega razrednega boja v družbi.

Ekspozicija: Adorno-Hudič v »Nemški Kaliforniji«

V dolgi, zapleteni zgodovini filozofije glasbe, polni spodletelih srečanj in posrečenih neposrazumov, kjer filozofi povečini pišejo o glasbi brez ali z zelo malo glasbene podlage, Adorno s svojo muzikološko izobrazbo nedvomno zaseda privilegirano mesto.¹

Rojen leta 1903 v frankfurtski družini z očetom veletrgovcem in materjo pevko se je klavirja že zelo zgodaj naučil od svoje tete Agathe Calvelli-Adorno, pevke in pianistke, kmalu zatem pa se je učil še komponiranja pri Bernhardu Seklesu; leta 1921 se je vpisal na Univerzo v Frankfurtu, kjer je študiral filozofijo, muzikologijo, psihologijo in sociologijo, pisal pa je tudi glasbeno kritiko. Leta 1925 se je preselil na Dunaj, kjer je, zaposlen kot glasbeni kritik v uredništvu glasbenega časopisa *Anbruch*, vpisal podiplomski študij kompozicije pri Albanu Bergu, učencu Arnolda Schönberga, obenem pa je veliko komponiral, predvsem klavirske skladbe. Dunajska glasbena »romanca« je trajala samo dve leti, saj se je dovolj hitro izkazalo, da nima dovolj talenta, da bi se lahko poklicno posvetil glasbeni karieri. Po vrnitvi z Dunaja se je sicer še vedno brezupno posvečal kompoziciji in pisanju glasbenih kritik – neuspeli poskusi z berlinskim *Ullstein* in dunajskim *Musikblätter des Anbruchs*, predvsem pa razorožujoči odzivi glasbene skupnosti glede njegovega lastnega avtorskega ustvarjanja – toda čedalje bolj je postajalo očitno, da se njegov pravi talent skriva v filozofiji.²

¹ Lep panoramski pregled zgodovine razmerij filozofov z glasbo, vključno z njihovo muzikološko zposobljenostjo, podaja tržaški filozof Riccardo Martinelli v svoji knjigi *I filosofi e la musica*; kljub zgledni preglednosti pa je delo žal povečini zgolj deskriptivne narave (cf. Martinelli, 2012).

² Biografske vzporednice z nekaterimi drugimi filozofi, ki jim prav tako ni uspelo uresničiti svojih glasbenih aspiracij in so postali filozofi bolj po sili razmer kot po zavestni odločitvi, bi bile sicer zanimive, a povsem neumestne v pričujočem kontekstu; kljub temu naj omenim vsaj eno ne samo zveneče, ampak tudi doneče ime: Friedrich Nietzsche, ki je opravljal poklic filologa, želel si je biti

A vendar se glasbi ni nikoli odrekel. Poleg razvejeno razburkane, intelektualno stimulativne in politično aktivistične akademske kariere je seveda še naprej igral klavir, komponiral in pisal glasbene kritike. Najbolj markantne stične točke med njegovo poklicno profesionalizacijo in ljubeznijo do glasbe pa lahko najdemo v številnih njegovih delih, kjer se eksplicitno posveča muzikološkimi vprašanjem in jih nenehno povezuje s filozofskimi ali sociološkimi problemi. Poleg *Filozofije nove glasbe* (1949) in *Uvoda v sociologijo glasbe* (1968) je tukaj cela vrsta del, ki se posvečajo muzikološkimi vprašanjem,³ toda tukaj naj se pozornost usmeri na neko kuriozitetu, ki bo prav posebej predmet proučevanja pričujočega pisanja: *Beethovenbuch*, beležnica zapiskov o Beethovnu, nikoli zaokroženih v knjigo. Če smemo verjeti samemu Adornu, se mu je zamisel za »filozofsko delo o Beethovnu« porodila leta 1937, v nadaljnjih letih pa se je, vsaj sodeč po pisemih prijateljem in družini, periodično večkrat vrnil k zamisli za knjigo, toda dela ni nikoli dokončal.⁴ Adornovo nedokončano modernistično delo o Beethovnu tako ironično uteleša natanko postmodernistični koncept nedokončnega *work-in-progress*.

Prvi ohranjeni zapiski so datirani z letom 1938 in torej sovpadajo z njegovo selitvijo v New York, kjer se je zaposlil na Inštitutu za družbene raziskave, z Maxom Horkheimerjem sociološko raziskoval radijsko glasbo in še istega leta spisal kritičen članek z naslovom *O fetišističnem značaju glasbe in regresiji posluha*, naslednjega leta pa projekt že opustil. Zapiski o Beethovnu se nadaljujejo tudi po selitvi v Los Angeles leta 1941, kjer se je naselil v isti soseski kot številni drugi nemški in avstrijski emigranti (»Nemška Kalifornija«, kakor jo humorno označi Thomas Mann), med drugimi: Max Horkheimer, s katerim sta spisala znamenito *Dialektiko razsvetljenstva*; Arnold Schönberg, o katerem se je Adorno toliko razpisal v *Filozofiji nove glasbe*; in pa Thomas Mann, ki je, kot je znano, veliko glasbenih idej, vsebovanih v *Doktorju Faustusu*, povzel po Adornu.

Mann je Adornu v času, ko je nastajal *Doktor Faustus*, pisal z naslednjo prošnjo: »Ali bi bil pripravljen skupaj z menoj premisliti, kako bi delo – mislim, Leverkuhnovo delo – izgledalo; kako bi ga ti sam izpeljal, če bi se spečal s hudičem?« (Müller-Doohm, 2005: 316) Iz njune korespondence je prav tako razvidno, da so dolo-

glasbenik, postal pa je znan kot filozof (cf. Noudelmann, 2008: 59–110).

³ Adornov muzikološki opus se prav tako kot njegov filozofski in sociološki začenja šele v povojnem času, poleg zgoraj omenjenih pa zaobsega naslednja najpomembnejša knjižna dela: *Versuch über Wagner* (1952); *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (1956); *Klangfiguren. Musikalische Schriften I.* (1959) in pa *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II.* (1963); *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* (1960); *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen.* (1962); *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze* (1928–1964).

⁴ Vzemimo nekaj pomenljivih izjav iz različnih obdobj Adornovega življenja: junija 1940 je pisal svojim staršem o svojih namenih (cf. Tiedemann, 2005): »Naslednje večje delo, s katerim se nameravam soočiti, bo posvečeno Beethovnu.« Konec leta 1943 je iz Kalifornije Rudolfu Kolischu poročal o svoji »dolgo načrtovani knjigi o Beethovnu« ... »Mislim, da to mora biti prva stvar, ki jo naredim po vojni«; julija 1957 se pošali pianistu Jürgenu Ughdeju: »Če bi se le lahko posvetil svoji knjigi o Beethovnu, za katero imam toliko zapiskov«; leta 1969 je tedaj petinšestdesetletni Adorno svojega Beethovna vključil v seznam osmih knjig, ki jih namerava še spisati do smrti.

čeni »krščanski kritiki« (Doflein, Horst, Mayer) Adorna identificirali s hudičem, s katerim, kakor pravi, si ne deli nobenih »diaboličnih značilnosti«, a vendar se v nekem pismu resignirano podpiše prav kot »V resnični predanosti Vaš starodavni Hudič.« (Adorno in Mann, 2006: 36, 54, 71) Razlog za tovrstno identifikacijo je bil predvsem v dejstvu, da je Mann svobodno uporabil Adornove teorije, da bi razvil glasbeno idejo romana, tj. nujo prehoda v atonalnost in dodekafonijo, kar naj bi odražalo duha časa dogajanja romana in historično ustreza Schönbergovi inovaciji (cf. Cogley, 2002: 43–70). Ni odveč pripomniti, da je Adorna razjezila primerjava s hudičem, površna raba njegovih teorij v romanu skrajno vznejevoljila, za nameček pa si je Mann nakopal še Schönbergov srd, saj je njegova invencija pripisana protagonistu romana in njegovi pogodbi s hudičem.

Kljub temu, da so Adornove teorije o glasbi na splošno in Beethovnu še posebej v Mannovem romanu *Doktor Faustus* posplošene in preoblikovane celo do te mere, da so mestoma povsem napačno izpeljane (tudi ko gre za splošnejša in sploh ne tako tehnična vprašanja genija, tradicije, demoničnosti ipd.), lahko vendarle iz tega izpeljemo poanto, ki ni brez navezave na zastavek pričujočega spisa. V osmem poglavju tedaj še mladi in s hudičem še ne spečani Adrian Leverkuhn skupaj s pripovedovalcem zgodbe posluša predavanja jecljavega organista, ki sliši na ime Wendell Kretzschmar (aluzija na resnično obstoječega Hermanna Kretzschmarja, utemeljitelja t. i. glasbene hermenevtike): »O čem je govoril? No, mož je mogel celo uro nameniti vprašanju, 'zakaj ni Beethoven h klavirski sonati opus 111 napisal tretjega stavka'.« (Mann, 1986: 103) Osnovna muzikološka in prosto po Adornu povzeta ideja Mannovega romana je ta, da – kakor lahko preberemo v osmem poglavju – *Sonata op. 111* pomeni slovo od klasične forme sonate (ibid.: 108) in da vrnitev Beethovnovnega poznega sloga k polifoniji (fuga) pomeni vrnitev k tradicionalnim glasbenim formam (ibid.: 109); Beethoven naj bi razvil tonalni sistem do sebi inherentnih meja, korak k atonalnosti pa naj ne bi bil mogoč v njegovem času (ibid.: 318–319), marveč je, kakor je razvidno iz petindvajsetega poglavja, naloga za mladega skladatelja Leverkuhna, ki ga sam hudič v staronemškem narečju nagovorja takole: »Razumeš? Ne samo da boš predrl hromeče tegobe časa – sam čas, kulturno obdobje, se pravi obdobje kulture in njenega kulta –, temveč se boš tudi drznil povzpeti se do barbarstva.« (ibid.: 323) Kaj pa je barbarstvo v kulturi? O tem znova hudič: »Mojstrovina, tvorba, ki je v sebi zasidrana, je last tradicionalne umetnosti, emancipirana umetnost jo zanika.« (ibid.) Adrian Leverkuhn, glasbeni doktor Faust, naj bi torej s korakom v atonalnost (»emancipirana umetnost«) – korakom, ki ga Beethoven bojda ni mogel storiti zaradi svoje lastne historično-materialistične pogojenosti in zasidranosti v klasične glasbene forme (»tradicionalna umetnost«) – torej dovršil nalogo svojega časa v formi, ki zrcali njegov lasten zgodovinski položaj.⁵

⁵ (Adorno) hudič daje Leverkuhnu precej natančna navodila, ki napotujejo na (Schönbergovo) atonalno revolucijo: »Stvar se začinja tako, da nikakor nimate pravice razpolagati z vsemi tonskimi kombinacijami, ki so bile že kdaj v rabi. Nemogoč je postal zmanjšani septakord, nemogoče so pos-

V splošnih potezah lahko v ideji o neprekoračljivosti lastne historične pogojenosti vidimo odmev Heglove poante, da je vsakdo »sin svojega časa« in da potemtakem ni mogoče »skočiti čez svoj čas« (Hegel, 1998: 57) –, čemur je mladi Marx nasprotoval z revolucionarno akcijo kot odgovorom na filozofsko inercijo, »filozofi so svet samo različno interpretirali, gre pa za to, da ga spremenimo.« (cf. Marx, 1979: 359) – Heglovo opredelitev filozofije, da ni nič drugega kot svoj lasten historičen »čas zajet v mislih« (Hegel, 1998: 58), pa lahko prek adornoškega ovinka razširimo tudi na glasbo in rečemo: *glasba je svoj lasten historičen čas, zajet v zvokih*.

Tukaj se odpira zveza ne samo med filozofijo in glasbo, marveč tudi z zgodovino, ki pa ni, kot bomo še videli, preprosto kontekstualno notno črtovje, na katerem se prvi dve vršita, marveč je tudi sama ena od zapisanih elementov.

Razvoj: Beethovnova sonata, Heglova dialektika, Marxov razredni boj

Razmerje glasba-filozofija-sociologija, ki se je tukaj odprlo, se seveda spreminja odvisno od gledišča, na katero se postavimo – ali glasbo obravnavamo dosledno muzikološko ali pa jo motrimo zdaj s filozofskega, zdaj s socio-historičnega stališča – toda logika je, kot bomo videli na primerjalni osi Beethoven-Hegel-Marx, v vseh treh primerih ista.

Najprej pa se je treba ogniti določenemu nesporazumu, na katerega opozarja Adorno v *Uvodu v sociologijo glasbe*:

Kdor posluša Beethovna in v njem ne začuti revolucionarnega meščanstva, odmeva njegovih parol, stiske njihovega uresničevanja, hotenja po totaliteti, v kateri naj bosta zagotovljena um in svoboda, ta ga prav tako ni razumel kot tisti, ki ne zmore spremljati čisto glasbene vsebine njegovih del, notranje zgodbe, ki jo preživljajo njegove teme. (Adorno, 1986: 86)

Izhodiščna metodološka težava ob pristopanju h glasbi na splošno in Beethovnu še posebej je torej dvojna: po eni strani ta, da muzikologi pogosto odpravijo sociološko perspektivo kot vnanjo sami glasbeni stvari, po drugi strani pa ta, da se sociologi lotevajo glasbe, ne da bi razumeli njene specifično tehnične govornice.⁶

tale neke kromatične prehodne note. Vsak boljši umetnik nosi v sebi kanon prepovedanega, prepovedujočega se, kar končno obseže vsa sredstva tonalitete, torej vse tradicionalne glasbe. Kanon določa, kaj je napačno, kaj je postalo obrabljen kliše. Tonalni zvoki, trizvoki v skladbi z današnjim tehničnim obzorjem – prekašajo sleherni disonanco. Kot takšne jih je tudi rabiti, ampak previdno in le *in extremis*, potem je pretres hujši, kakor je bilo prej najbridkejše nesoglasje. Vse je odvisno od tehničnega obzorja.« (Mann, 1986: 318– 319)

⁶ Primerjaj v tem pogledu oceno stopnje vpeljave sociološke perspektive v slovenski in svetovni muzikologiji v prispevku Gregorja Pompeta v pričujoči ediciji *Časopisa za kritiko znanosti*.

Na enako zagato pa naletimo tudi v razmerju sociologije in filozofije: sociologija pogosto naslavlja in napotuje na neko domnevno zunajkonceptualno družbeno realnost, v najboljšem primeru – če gre za marksizem – historično družbeno realnost, toda pozablja, da niti družbenost niti sama zgodovinskost nista nekaj *danega*, temveč nekaj *mišljenega*. Hegel je za takšen uvid nedvomno najboljša referenca, ko v *Filozofiji zgodovine* opominja, da moramo biti najprej pozorni na to, da »naš predmet, svetovna zgodovina, poteka na duhovnih tleh« (Hegel, 1999: 41): »filozofiji svetovne zgodovine« resda po navadi očitajo, da pristopa k zgodovini s stališča mišljenja in da vnaša mišljenjske kategorije tja, kamor ni treba, toda edina misel, ki jo filozofija prinese s seboj, je »preprosta misel uma, da um obvladuje svet, da se je torej tudi v svetovni zgodovini godilo umno«; trik je v tem, da to sploh ni specifična filozofije zgodovine, marveč zgodovinopisja kot takega: »To prepričanje in uvid je predpostavka v pogledu zgodovine kot take sploh. V filozofiji sami to ni nikakršna predpostavka; v njej je s spekulativnim spoznanjem izkazano, da je um.« (Hegel, 1999: 24) Zgodovinska dejstva pač postanejo »zgodovinska« šele po posredovanju zgodovine kot vede in jih brez zgodovinskega pojmovnega aparata sploh ni mogoče zapopasti, temveč ostanejo zgolj gola dejstva brez pomena; recimo, datuma rojstva in smrti nekoga po imenu Beethoven ne bi kot goli dejstvi imela nobenega pomena, če ne bi bila vpeta v širši historični narativ glasbene zgodovine.

Hegel tako izkazuje temeljno razsvetljenko držo v razmerju do zgodovinskega časa, kakor je ponazorjena na primer v Kantovem spisu *Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenje*, kjer se razsvetljenje samoopredeli kot historično gibanje in definira svoje lastno zgodovinsko poslanstvo (cf. Kant, 1987: 9–13), pri čemer določenost s historičnim časom pri Heglu ni več dojeta kot meja univerzalnosti duha, marveč, ravno nasprotno, kot temeljni pogoj njegove realizacije: »Videti je namreč, da je razodetje zgodovinskega duha zaznamovalo odločilni trenutek v zgodovini Heglove misli. In da je drugi, nič manj odločilni moment, bilo odkritje dialektičnega značaja časa. Le zato, ker je duh časoven, čas pa dialektičen, je mogoča dialektika duha.« (Koyré, 1971: 163) V predgovoru k *Fenomenologiji duha* je prelomen historični trenutek francoske revolucije, ki zaznamuje konec stare dobe z začetkom nove, reflektiran kot notranji moment historičnega preloma v filozofiji: s stališča »duha časa«, ki je pravzaprav »čas duha«, ni nikakršne razlike med duhovno zgodovino in zgodovino kot tako, med »zunanostjo« svetovnega dogajanja in »notranostjo« filozofske misli: medtem ko je dotedanja filozofija poskušala zapopasti univerzalnost duha kot nekaj onostranskega in transcendentalnega in potemtakem kot nekaj, kar naj bi se nahajalo onkraj partikularnega svetovnozgodovinskega dogajanja, potem je Heglov pojem duha ravno nasprotno nekaj, kar se ne samo preprosto vrši v času ali znotraj, marveč je naravnost čas sam: »Duh je čas.«⁷

⁷ V *Jenski realni filozofiji* (1803/04) Hegel zapiše: »Narava je v prostoru; celotna pretekla zgodovina ostaja pričujoča; duh je čas (*Geist ist Zeit*), uničil je svojo preteklost, svojo vzgojo.« (Hegel, 1975: 5) Koyré (1971: 179) pristavlja, da je hotel Hoffmeister tole enigmatično artikulacijo popraviti v na

Če je duh čas, »filozofija čas, zajet v mislih«, glasba pa »čas, povzet v zvokih«, imamo v pojmu duha tisti moment, ki je notranji obema, tako filozofiji kot glasbi, tako da se med njima ne zarisuje zgolj analogija, marveč intrinzična povezava. Teje logiki, po kateri je duh čas, mora ne nazadnje ustrezati tudi razmerje med filozofijo in glasbo, kakor jo paradigmatško uteleša natanko razmerje med Heglom in Beethovnom: »Volja, energija, ki poganja formo v gibanje pri Beethovnu, je vselej že celota, Heglov svetovni duh.« (Adorno, 2005: 10) Zato mora vsaka študija Beethovna, nadaljuje Adorno v *Beethovenbuch*, vsebovati filozofijo glasbe, tj. »vzpostaviti razmerje med glasbo in konceptualno logiko«, saj bo šele tako »primerjava s Heglovo Logiko in potemtakem interpretacija Beethovna ne zgolj analogija, marveč stvar sama.« (ibid.: 11) Adorno v nadaljevanju shematsko skicira tri poglobitvene točke tovrstne intrinzične povezave med Heglom in Beethovnom (cf. ibid.: 11–12): prvič, Beethovnova glasba je »podoba tistega procesa, ki ga velika filozofija razume kot svet«, torej »ne podobe sveta, marveč interpretacije sveta«; drugič, »senzorična komponenta glasbe, izpraznjena vsakršne kvalifikacije«, a vendar »posredovana skozi sebe spravlja celoto v gibanje«, pomeni »motivično-tematsko dimenzijo«; in tretjič, »duh«, posredovanje, je »celota kot forma«, pri čemer je kategorija, ki je v tem kontekstu identična tako pri filozofiji kot pri glasbi, *delo*.« Osnovni nastavki dobijo svojo natančnejšo elaboracijo v nadaljnjih štirih točkah (cf. ibid.: Adorno, 13–14): prvič, Beethovnova glasba je način, kako lahko »preizkusimo idejo, da je celota resnica«; drugič, specifično razmerje med Beethovnovim glasbenim in Heglovim filozofskim sistemom izhaja iz dejstva, da je treba enotnost celote razumeti zgolj kot nekaj posredovanega; tretjič, »Beethovnova glasba je heglowska filozofija: obenem pa je še resničnejša od filozofije«, saj upošteva, da »samoreprodukcija družbe kot samoidentične entitete ni dovolj, še več, da je lažna«; četrtič, tako za Beethovna kot za Hegla je značilen humor, s katerim se tako prvi kot drugi distancirata od »ideje totalitete kot nečesa v sebi sklenjenega in vselej že doseženega«, tako pri Heglu kot pri Beethovnu razvidnem v parodičnih momentih, ki razdirajo idejo totalitete od znotraj: *Freunde, Nicht Diese Töne!*⁸

Nikjer ni intrinzična povezava med njima jasneje razvidna kot ravno na primeru dialektične forme Beethovnovе sonate. Na splošnejši ravni je mogoče reči, da tako kot je Hegel prekinil s filozofsko tradicijo na ta način, da je dialektično dovršil

pogled ustreznejšo formo »Duh je v času« (*Geist ist in der Zeit*), toda stvar je natanko v tem, da gre za radikalno enačenje duha in časa, s čimer Hegel prekine dotedanje poskuse filozofov, da bi duha postavili v neki transcendentni onstran: »V nasprotju s filozofijo, ki je hotela najti kraljestvo duha onkraj časa, je za Hegla duh edino sredi časa, istoznačen s časom, je čas sam.« (Dolar, 1990: 77)

⁸ Vzemimo denimo Beethovnov karnevaleskni sklepni četrti stavek Devete simfonije, ki v koralnem delu Schillerjeve *Ode radosti* samoparodično vnažaj ukinja sublimno iluzijo sklenjene celote, kakor se je pompozno vzpostavila v prvih treh stavkih (cf. Žižek, 2012) – ali pa Heglov pojem absolutne vednosti iz *Fenomenologije duha*, ki je v resnici parodija tistega, kar se običajno predstavlja pod absolutnostjo vednosti, saj izhaja iz razcepa med vednostjo in resnico, obljublja njun harmonični spoj na koncu, namesto tega pa ironično sklene s stavkom, da je resnica vsebovana v poti in ne na cilju (cf. Dolar, 1985).

njene najbolj eminentne pojme, jim dodelil povsem nove pomene in jih pripeljal do točke samoukinitve (cf. Dolar, 1990: 22–24), tako je tudi Beethoven s svojo povsem novo sonatno formo prekinil s tradicijo na način, da je povzel in razvil do skrajnih meja sonatne modele, kakor so se vzpostavili na relaciji Haydn–Mozart (cf. Rosen, 2002: 9–12). Na bolj posebni ravni pa lahko intrinzično povezavo med dialektiko in sonato razberemo iz samih njunih formalnih postopkov: malce poenostavljeno, a vendar, Heglova dialektika triade teza-antiteza-sinteza pomeni porajanje novega skozi ponovitev istega – najprej teza, ki se ponovi v formi antiteze (npr. bit in nič), kjer se za nazaj izkaže, da je teza vselej že bila antiteza, nato pa še sinteza, ki ne pomeni harmonične spojitve teze in antiteze, marveč je vnzaj razumljena kot antiteza (npr. postajanje biti in nič), kakor da je »vselej že« bila antiteza (cf. Žižek, 1985: 68–69) – prav tako kot Beethovnova forma sonate, sestavljene iz triade ekspozicija-izpeljava-repriza, ki glasbeni material najprej organizirano predstavi, nato ga v kontrastu elaborira, ne nazadnje pa povzame (cf. White, 1976: 57), doma la v skladu s heglovski dialektiko, po kateri se mora vsaka stvar ponoviti dvakrat ne zato, da bi uveljavila svojo premoč, marveč ker je stvar sama v prvo spodletela in zato terja ponovitev.

Zgoraj se je na več mestih Adornovega sopostavljanja Hegla in Beethovna razprla distinktivno marksistična sociološka perspektiva in njej lasten pojmovni aparat (delo, produkcija itd.), tako da je tukaj zopet potrebna splošnejša pripomba: Hegel je predvideval, da je protislovje gonilo zgodovine, Marx pa je temu protislovju nadel obraz družbenega antagonizma, tako da je vsa zgodovina postala zgodovina razrednih bojev; toda medtem ko je mladi Marx, denimo v *Nemški ideologiji*, heglovski logiki še zoperstavljal neko nereflektirano družbeno realnost (cf. Marx, 1979: 5–352), pa se je pozni Marx iz *Kapitala* še kako zavedal, da mora vsaka prava historično-materialistična analiza postopati po pojmovni dialektični poti (cf. Marx, 1961). Kolikor pa je vsa zgodovina zgodovina razrednih bojev, toliko družbeni antagonizem ni nič drugega kot sociološko ime za isti paradoks, s katerim ima opraviti filozofija na ravni logike ali glasba na ravni kompozicije, tj. s paradoksom duha, ki je čas, in časom, ki je dialektičen.

Zdaj pa moramo omeniti še razmerje med marksistično sociologijo in glasbo, pri čemer si lahko znova za vodnika vzamemo Adorna: »Namesto da vrtamo za glasbenim izrazom razrednih stališč, bo bolje, da načelno o razmerju glasbe do razredov mislimo tako, da se v sleherni glasbi, in to manj v jeziku, ki ga govori, kot v njeni notranji strukturni sestavljenosti, prikaže antagonistična družba kot celota«; ali še malce pozneje na najkrajši mogoči način rečeno: »Glasba ima z razredi toliko opraviti, kolikor se v njej izraža razredno razmerje *in toto*.« (Adorno, 1986: 93) V Beethovnovem primeru to pomeni, da njegova glasba ne izraža samo buržujške kulture njegovega časa, marveč historični revolucionarni razcep in družbeni antagonizem v celoti, tj. buržujški prelom s fevdalnim režimom, ki se odraža v Beethovnovem lastnem prelomu s klasično glasbeno tradicijo, obenem pa na novo nastali družbeni antagonizem med buržoazijo in proletariatom, odraženim v

notranji napetosti, ki je lastna njegovih glasbi.

Skratka, če naj obstaja kaj takšnega, kot je razredni boj v glasbi, potem je inherenten sami glasbeni dialektiki, v kateri se izražajo antagonistična družbena razmerja v celoti – na isti način, kot se izražajo v filozofiji, ki, tako kot glasba, med drugim sploh ne potrebuje eksplicitno politične vsebine, da bi bila politična; s tem padeta filozofija in glasba na eno stran, sociologija pa na drugo.

Rekapitulacija: Razredni boj glasbene dialektike

V čem je torej pravzaprav razlika med neposredno družbeno-politično angažiranostjo marksistične sociologije in posredno političnostjo glasbe in filozofije? Treba je narediti dva koraka nazaj, da bi lahko izpeljali sklepnega.

Seveda drži, da je vsaj od moderne naprej kakršen koli glasbeni naturalizem nemogoč, kolikor je pač vsaka glasba bistveno historičnega značaja – tonalni sistem ni narava, marveč, če že kaj, »druga narava«, »videz, ki se je vzpostavil v zgodovini« (cf. Adorno, 2002: 16) – toda glasba ima prav po svojem najbolj lastnem notranjem ustroju moč vzpostavljanja neke druge transhistorične realnosti, ki presega svojo družbeno-historično danost: zaradi »suspensa empirične realnosti in formacije neke druge realnosti *sui generis*« je »glasba bolj svobodna kot druge umetnosti«, »čistejša podrejenosti realnosti, ki jo primarno aficira, ne v njenem bistvu, marveč kot kontekst nepovezanih učinkov« (cf. Adorno, 2005: 6–7) Natanko v tem, ne pa v preprostem odražanju družbeno-historične realnosti, se skriva ideološkost glasbe: »Ideološko bistvo glasbe, njen afirmativni moment, ni, kakor pri drugih umetnostih, v neki specifični vsebini, ali v vprašanju tega, ali njena forma operira v harmoničnih terminih, marveč je v dejstvu, da gre za *povzdignjen glas*, da je glasba.« (ibid.: 6) V nasprotju z drugimi umetnostmi glasba torej ni ideološka po neposrednem odražanju družbeno-historičnega konteksta, recimo antagonističnega razrednega boja, marveč po svojem lastnem, od empirične družbene realnosti dislociranem, estetskem obstoju *sui generis*.

Na podobno poanto kakor v *Beethovenbuch* naletimo tudi v *Uvodu v sociologijo glasbe*, kjer je o nefunkcionalnem, presežnem značaju glasbe v kapitalističnem družbenem režimu rečeno: »V funkciji tega, kar je brez funkcije, se križa nekaj resničnega in nekaj ideološkega« in »eksploatacija nečesa, kar je na sebi nekoristno in za ljudi, ki jim je vsiljeno, zaprto in odveč, je razlog fetišizma, ki odeva kulturne dobrine na splošno in glasbene še posebej.« (Adorno, 1986: 62–63) V povsem funkcionalno urejeni družbi, kjer je vse instrumentalizirano, vključno s kulturno produkcijo, se glasba, če je osvobodjena neposredne predmetne danosti – njen zračni značaj nedotakljivosti – umešča na dvoumno mesto resnice in ideološke neresnice obenem (cf. Dolar, 1986: 303–310). Glasbena resnica je neinstrumentalna in nefunkcionalna, njena neresnica pa je natanko enaka transcendentalni transpoziciji, ki s svojo distanco do danega družbeno-historičnega sveta pomaga

perpetuirati njegovo prevladajočo ideologijo instrumentalne funkcionalnosti.

Podobno mesto zaseda filozofija, ki se pri svojem početju mišljenja odmika od pojave danosti sveta in je zato zmožna živeti svoje lastno »življenje duha« (cf. Arendt, 1981: 49–128), tako da je njena resnica, ki ni podrejena instrumentalni funkcionalnosti kakršnega koli posvetnega početja, o čemer pričajo današnji slogani o »neuporabnost filozofije«, ki pa so, če imamo vsaj kolikor toliko zgodovinske zavesti, stari vsaj toliko kot starorimska kritika grštva – prav tako kot glasbena obnem ideološka neresnica. Ampak natanko zaradi tega se filozofiji ni treba ukvarjati z neposrednimi političnimi vsebinami, da bi bila politično angažirana, saj je že njeno najbolj lastno početje po definiciji politično, o čemer priča, denimo, klasično filozofsko vprašanje o tem, ali je bit ena ali mnoga, monarhična ali pluralna (cf. Nancy, 1996; 2001). Politični angažma filozofije je natanko v njenem *povzdignjenem mišljenju* kot mestu, kjer se spajata resnica in ideološka neresnica.

Razlika med filozofijo in glasbo na eni in sociologijo, še zlasti marksistično, na drugi, pa je tako preprosto naslednja: ideološka funkcija sociologije sploh je v njenem soustvarjajočem afirmiranju empirične družbene realnosti, ki jo vzpostavlja natanko tam, kjer se zdi, da jo zgolj reflektira (pri čemer je v tem pogledu povsem nepomembno, ali je do realnosti apologetska ali kritična), ideološka funkcija marksistične sociologije še posebej pa je v tem, da se zaveda historične pogojenosti vsega, razen svojih lastnih predpostavk, ki jih ni mogoče razumeti brez temeljitega poznavanja filozofskega – heglvskega – porekla samega marksizma, začeni s samim pojmom zgodovine.

Četudi seveda na podlagi vsega rečenega še ne moremo reči, da je filozofija glasba, lahko vendarle rečemo, da glasba je filozofija, celo še resničnejša od filozofije prav zato, ker radikalno izraža dvom o realnosti kot taki, ki jo filozofija vendarle poskuša zapopasti, čeravno na neki drugi ravni; v tem pogledu je mogoče tudi za sociologijo reči, da je filozofija, toda manj resnična natanko zato, ker v svojem neposrednem zapopadanju družbenega afirmira, ne pa suspendira družbeno realnost *quo* realnost.

Literatura

- ADORNO, THEODOR W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: DZS.
- ADORNO, THEODOR W. (2002): *Filosofia della musica moderna*. Torino: Einaudi.
- ADORNO, THEODOR W. (2005): *Beethoven. The Philosophy of Music*. Cambridge & Malden: Polity Press & Blackwell Publishers.
- ADORNO, THEODOR W. IN THOMAS MANN (2006): *Theodor W. Adorno and Thomas Mann: Correspondence 1943–1955*. Malden: Polity Press.
- ARENDR, HANNAH (1981): *The Life of the Mind*. New York: Harcourt.
- COBLEY, EVELYN (2002): *Avant-Garde Aesthetics and Fascist Politics: Thomas Mann's Doctor Faustus and Theodor W. Adorno's Philosophy of Modern Music*. *New*

- German Critique* 86: 43–70.
- DOLAR, MLADEN (1985): Tri uvodna predavanja k problematiki Hegla in objekta. V *Hegel in objekt*, M. Dolar in S. Žižek (ur.), 5–62. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- DOLAR, MLADEN (1990): *Heglova Fenomenologija duha I*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEGEL, FRIEDRICH G. W. (1975): *Jenaer Systementwürfe I*. Hamburg: Felix Meiner.
- HEGEL, FRIEDRICH G. W. (1998): Osnovne črte filozofije prava. *Problemi* 7-8(36): 49–61.
- HEGEL, FRIEDRICH G. W. (1999): *Um v zgodovini*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- KANT, IMMANUEL (1987): Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenstvo? *Filozofski vestnik* 1(8): 9–13.
- KOYRÉ, ALEKSANDER (1971): *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard.
- MARTINELLI, RICCARDO (2012): *I filosofi e la musica*. Bologna: Il Mulino.
- MANN, THOMAS (1986): *Doktor Faustus*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARX, KARL (1961): *Kapital I*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARX, KARL (1979): *Teze o Feuerbachu*. MEAD II: 356–359. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MARX, KARL (1979a): *Nemška ideologija*. MEAD II: 5–352. Ljubljana: Cankarjeva založba
- MÜLLER-DOOHM, STEFAN (2005): *Adorno: A Biography*. Malden: Polity Press.
- NANCY, JEAN-LUC (2001): *Être singulier pluriel*. Paris: Gallilée.
- NANCY, JEAN-LUC (2001): *Le sens du monde*. Paris: Gallilée.
- NOUDELMANN, FRANÇOIS (2008): *Le toucher des philosophes*. Paris: Gallimard
- TIEDEMANN, ROLF (2005): Editor's Preface. V *Beethoven. The Philosophy of Music*, T. Adorno (avtor). Cambridge & Malden: Polity Press & Blackwell Publishers.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1985): Tri sklepna predavanja o Heglu in objektu. V *Hegel in objekt*, M. Dolar in S. Žižek, 63–125. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2012): *Pervert's Guide to Ideology*. Sophie Fiennes (rež.). United Kingdom: Guide Productions, 136 min.
- WHITE, JOHN D. (1976). *The Analysis of Music*. New York: Prentice Hall.