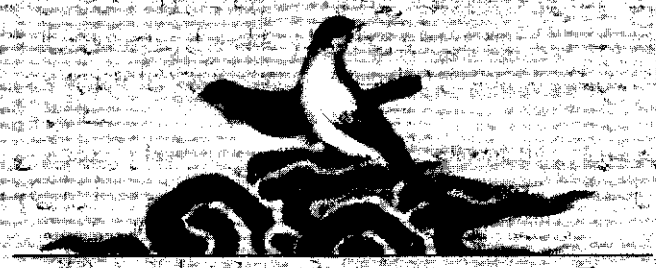

درآمدی بر جامعه‌شناسی موسیقی

الئونورا وتسلر
فیلیپ تسیرکر
ترجمه: آزاده حاتمی

مقدمه

جامعه‌شناسی موسیقی علم نوپایی است که در حقیقت ارتباط میان جامعه و موسیقی را مورد بررسی قرار می‌دهد و به بیان تأثیر متقابل جامعه بر موسیقی و بالعکس می‌پردازد. بررسی تاریخچه تکاملی این علم حاکی از آن است که جامعه‌شناسی موسیقی زاییده علم موسیقی و مباحث فرهنگ‌شناسانه می‌باشد و با وجود پیشرفتهای فزاینده آن از سوی دانشمندان بسیاری به عنوان یک رشته علمی مجزا پذیرفته نشده است. نوشتار حاضر چکیده پژوهش الئونورا وتسلر (Eleonora Wetzler) و فیلیپ تسیرکر (Philip Zirker) در سال ۱۹۹۹ در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه اشتوتگارت می‌باشد که تاریخچه تکامل و اهداف اصلی جامعه‌شناسی موسیقی را مورد پژوهش قرار داده و در پایان نیز نظری به هنرمندان این عرصه زیمل (Georg Simmel)، و بر (Max Weber) و آدورنو (Theodor W. Adorno) افکنده است.

از آنجایی که وبر و آدورنو نقش به‌سزایی در جداسازی جامعه‌شناسی موسیقی از سایر شاخه‌های علوم ایفا کرده‌اند و به سبب انجام پژوهشهای گسترده در قرن بیستم، پدر جامعه‌شناسی موسیقی نامیده شدند.

۱. اهداف جامعه‌شناسی

فوکس (Fuchs) معتقد است نمی‌توان گتمان کرد که موسیقی محصول و زاییده نوع انسان است یعنی هر جا که او پا گذاشته موسیقی پدید آمده است. در شرایط اجتماعی نوین معدود نقاطی وجود دارد که موسیقی به آن راه نیافته باشد و کمتر زمانهایی است که هیچ اثر موسیقایی در آن پدید نیامده باشد (فوکس ۱۹۹۲، ص ۶۷). با ارائه این تعریف و تعاریف مشابه‌ای از این دست می‌توان ادعا کرد که موسیقی بی‌تردید عملکردی اجتماعی دارد. با این حال پاسخ به این پرسش ضروری است که چگونه می‌توان از طریق جامعه‌شناسی به عملکرد اجتماعی موسیقی نزدیک شد. البته باید در نظر داشت که لفظ موسیقی در اینجا تعبیری عام از آن دارد یعنی هر آنچه ماهیت موسیقی را می‌سازد و به تعبیر دیگری تمام شاخه‌های مجزای آن را در بر می‌گیرد. اما بدون شک می‌توان اذعان داشت که جامعه‌شناسی موسیقی نمی‌تواند بر کلیت موسیقی سیطره پیدا کند بنابراین پرسش قابل تأمل این است که جامعه‌شناسی موسیقی چه مقاصدی را دنبال می‌کند؟

به اعتقاد والتر زرواکی Walter Serauky هدف اصلی جامعه‌شناسی موسیقی این است که موسیقی در چه شرایط اجتماعی و فرهنگی پدید می‌آید؟ (زرواکی ۱۹۸۳، ص ۳۷) این تعریف بسیار کلی است زیرا در اکثر موارد نمی‌توان شرایط فرهنگی را با قطعیت روشن ساخت و تنها در صورتی می‌توان گفت که موسیقی در چه شرایطی فرهنگی پدید آمده (البته اگر ممکن باشد) که جامعه‌شناسی موسیقی در ارتباطی تنگاتنگ با سایر شاخه‌های فرهنگ‌شناسانه قرار بگیرد. در هر حال زرواکی جامعه‌شناسی موسیقی

را تنهـا به‌عنوان علم کمکی مهم موسـیقی می‌شـمارد و نه به‌عنوان یک مقوله مسـتقل (زرواکـی ۱۹۸۳، ص ۳۸) کورت بلوکوپف (Kurt Blaukopf) بر خلاف زرواکی دامنه وظایف جامعه‌شناسـی را محدودتر ساخته و اظهار می‌دارد که جامعه‌شناسـی موسـیقی اعمال موسـیقایی را به‌مثابه رفتاری اجتماعی در نظر می‌گیرد تا در پرتو آن بتواند روند شکل‌یابی اعمال موسیقایی را تشریح کند.

در نتیجه تعریف فوق، بررسـی موسیقی و اعمال ـ رفتار موسـیقایی ضروری می‌نماید؛ اولی آن اسـت کـه بر پایه ضوابطی هنری شـکل می‌گیرد و ماده آن را صوت تشکیل داده اسـت. (هوشـن ۱۹۷۹، ص ۹۷۰) آشـکار است که ـ دسـت کم براسـاس این تعریف ـ این ضوابط هنری است که معیار ارزش موسـیقی تلقی می‌شود و الاّ جدای از این ضوابط موسیقی خود هیچ چیز برای گفتن ندارد.

البته لازم به ذکر اسـت بدون داشتن شناختی حداقل از گونه‌های مختلف موسـیقی و ساختارهای مختلف تاریخی رفتارهای موسـیقی نمی‌توان به تنهایی از موسیقی سخن رانـد. دومـی ـ اعمال و رفتار موسـیقایی ـ نیـز مجموعه اقداماتی اسـت که صرفـاً برای تولید صـوت و آثار صوتی صورت می‌پذیرد که ساختهای متفاوت انسانی و واکنشهای مختلفی نسـبت بـه آن دارند. اجمال تعریـف حاضر از آن روسـت که تقریباً تمام حوزه‌های آکوستیکی را شامل شده و متناسب با آن زبان را نیز در برمی‌گیرد. اما از جنس نگاه امروزی ما زبان و موسـیقی دو مقوله مجزا می‌باشند. البته باید توجه داشت که در دایره فرهنگ اروپایی امروز، موسیقی آشـکارا از زبان متمایز می‌شود. ولی با تدقیق بر حوزه‌های فرهنگی دیگر غالباً در می‌یابیم که این جداسـازی صورت نپذیرفته اسـت. در این مورد کوبیک Kubik معتقد اسـت در غالب زبانهای افریقایی واژه‌ای متناسـب با مفهوم اصلی موسـیقی وجود ندارد. «مفاهیم موجود کم و بیش مفهوم موسـیقی و رقص‌را توامان در برمی‌گیـرد.» دایره المعارف مایر نیز به این وضعیت اشـاره می‌کنـد که امروزه در اکثر فرهنگها مفهومی ـ متعلق به آن فرهنگ ـ برای موسـیقی وجـود ندارد که به تنهایـی بتواند تا حدودی مفهوم رقص، فرهنگ و زبان‌شناسـی را در برگیرد. مفهوم Musike که از دورهٔ یونان باسـتان اتخاذ شده در ابتدا مفهوم واحدی برای شـعر، رقص و موسیقی به شمار می‌رفته که در قرن چهارم بـرای محدود کـردن این مفهوم هنر صـوت را از آن مجزا کردنـد. تاریخ مغرب‌زمین همواره شـاهد تکامل جریانهای زبانـی و موسـیقایی توأمان بوده و تازه در دوره رنسـانس آلات موسیقایی صرفی پدید آمدند که بدون کمک گرفتن از زبان ارتباط مفاهیم را روشـن می‌سـاختند. این مسئله آشـکارا نشـان می‌دهد که ماهیت موسـیقی در طی زمان تا چه حد تغییر یافته اسـت. بنابراین لازم اسـت با نگاهی علمی به موسـیقی ارتباط جداناشـدنی و گـه‌گاه فرهنگی عناصر زبانی و موسـیقایی را مورد توجه قرار داد. گاسـپار روپرت Gaspsr Ruppert نیز معتقد است: «اعمال و رفتار موسیقایی تنها منوط به موسیقی نمی‌شود[....]بلکه مسائل اجتماعی توأمان، آداب، ارزشـها، انتظارات و شرایط جنبی (حاشـیه‌ای) را نیز در برمی‌گیرد. (گاسـپار روبرت ۱۹۹۲، ص ۵۷)

۲. تعریف جامعه‌شناسی موسیقی

بـرای نیل به ایـن هدف که اعمال موسـیقایی را همواره در ارتباط با مسـائل اجتماعـی در نظر گیریم ـ همان‌گونه که نشـان داده خواهد شد ـ علم جامعه‌شناسی موسیقی از طریق علوم فرهنگ‌شناسانه و علم شناخت موسیقی بنیان نهاده شـد. بلوکوپف مفهوم کاربرد موسـیقایی را به منظور ارائه تعریف دقیقی از ماهیت جامعه‌شناسـی موسیقی باب کرد. (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص f5)

او در این میان بخشـهای «روشـهای رفتار موسیقایی»، «انتظارات رفتار موسـیقایی» را در هم تنیده، در یک حوزه جای داد. تعریف جامعه‌شناسـی موسـیقی با این مفاهیم بدین‌گونه از نو نوشـته شـد: «جامعه‌شناسی موسیقی علم جمع‌آوری تمـام فاکتهای اجتماعی پر اهمیت برای تجربه موسیقایی (معادل کاربرد موسیقایی؛ Practice نظم و ترتیب این واقعیتها براسـاس ارزشـی که برای کاربرد موسیقایی دارنـد و در نهایـت ثبت و نگارش ارتباطـات تعیین‌کننده تغییرات کاربردی می‌باشد» (بلوکوپف ۱۹۹۶،ص ۵).

او با پذیرش این نکته که جامعه‌شناسی موسیقی در اصل توانایـی توضیح کاربرد موسـیقایی در تمـام حوزه‌ها را از طریق جامعه‌شناسـی ندارد اساس جامعه‌شناسی موسیقی را آشکارا بر ثبت تغییرات کاربرد موسیقایی می‌نهد.

اما تکاملات اجتماعی را که منجر به بروز تغییراتی در کاربرد موسیقایی می‌شود ـ یا آن را ممکن می‌سازد ـ بیان می‌دارد و پیچیدگـی فزاینده کمپوزیسـون در قرن ۱۹ را به عنوان مثال ذکر می‌کند. جامعه‌شناسـی موسیقی به روشنی قادر به اثبات علت بروز این تغییرات در سـاخته‌های موسیقایی آهنگسـازان نمی‌باشـد اما به ذکر دلایلی می‌پردازد که در ابتدا راه برو پیچیدگی را سهولت بخشیدند: مثال ذکر شده شـاید بتواند دلیلی برای پیشرفت فزاینده آلات موسیقایی باشـد. به‌خصـوص در مورد پیانو که روشـهای تولید آن با سرعت زیادی تکامل یافت. در اینجا ارتباط دیالکتیکی بین تولید سـاز و صدای مورد نظر آن پدید می‌آید. اسـتفاده از سازهایی ارزشـمند ـ توسعه ساختاری سازی ـ متناسب با خواسته‌های والای آهنگسازان بوده است. جایگاه موسیقی در جامعه به طور مداوم در حال تغییر است. به باور بلوکوپف جامعه‌شناسی موسـیقی چگونگی کاربرد موسیقی را مورد بررسـی قرار نمی‌دهد بلکه در پی کشـف علـت تغییر آن

می‌باشد. (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۶)

لیپ Lipp تعریف تقریباً مشابهی برای جامعه‌شناسی موسیقی ارائه می‌کند: «جامعه‌شناسی موسیقی ارتباط جامعه با موسیقی و بالعکس را شناسانده و بررسی می‌کند.» (لیپ ۱۹۹۲، ص ۱۲)

۳. جامعه‌شناسی موسیقی و ضرورت مشارکت سایر علوم با آن

گفته می‌شود علومی که با موسیقی و عملکرد آن در ارتباطند هیچ و یا در بعضی شرایط سهم بسیار ناچیزی در تأثیرات اجتماعی موسیقی دارند. بخش اعظم این نقصان در پایه علمی تحقیقات قابل رویت است. بنابراین از هر نظر می‌توان اظهار داشت که موسیقی جامعه‌شناسی خاص خود را دارد. به‌طور مثال روتر Rotter معتقد است: «جهت‌گیری جامعه‌شناسی از جهت‌گیری سیستماتیک مادی ـ به طور مثال تئوری موسیقی و آنالیز موسیقی ـ مشتق شده است. در نتیجه دیدگاه جامعه‌شناسی موسیقی غیر مادی (صوری) است.»

او با اعلام این مطلب به این واقعیت پرداخته که جامعه‌شناسی موسیقی در محدوده علم فرهنگ‌شناسی کاملاً مورد قبول واقع نشده است. البته حوزه‌هایی در چارچوب علم موسیقی وجود ندارند که جامعه‌شناسی کمتر و در بعضی موارد اصلا به آن نمی‌پردازد، اما این واقعیت وجود جامعه‌شناسی موسیقی را زیر سوال نمی‌برد.

آلفونز زیلبرمان Alphons Silbermann نیز اظهار داشته: «جامعه‌شناسی موسیقی با تأثیرات اجتماعی موسیقی در ارتباط است نه با خود موسیقی (به نقل از بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۲). این نظریه وی نیز بی‌تردید جامعه‌شناسی موسیقی را از سایر حوزه‌های موسیقی مجزا ساخته است.

اگر چه برخی تلاش کرده‌اند این شاخه از علم موسیقی (جامعه‌شناسی موسیقی) را از سایر بخشهای علم موسیقی جدا سازند، اما این امری غیر ممکن است و همان‌گونه که پیش از این آمد جامعه‌شناسی موسیقی خود زاییده علوم موسیقی و فرهنگ‌شناسی است. این مسئله مبین ارتباط میان این علوم در پیدایش جامعه‌شناسی موسیقی می‌باشد و در اصل بر ضرورت ارتباطشان دلالت می‌کند.

دیدگاه اولی که بر ضرورت ارتباط میان جامعه‌شناسی موسیقی با سایر علوم موسیقی تأکید می‌کند این است که اگر جامعه‌شناسی موسیقی را آشکارا از سایر حوزه‌های موسیقی جدا سازیم، دیگر مباحث بررسی شده توسط جامعه‌شناسی موسیقی قابل تشریح نمی‌باشند چرا که شرح اجتماعی موسیقی یا اعمال موسیقایی تنها زمانی امکان‌پذیر است که از دانش سایر علوم بهره جوییم، دانشی که از طریق جامعه‌شناسی صرف به دست نمی‌آید و مانع از فاصله‌گذاری میان مباحث مجزای علمی می‌شود.

گونار میردال Gunnar Myrdal مثالی را برای نمونه ذکر می‌کند: «در حقیقت هیچ مشکل اقتصادی، جامعه‌شناسی و یا روانشناسی وجود ندارد بلکه تنها مشکل وجود دارد که بسیار هم پیچیده است. حال چرا می‌گویند مشکل اقتصادی، .... چون این مشکلات تنها با توسل به این مباحث علمی قابل حل و فصل می‌باشد» (تأکید بر مشارکت علوم با یکدیگر).

دیدگاه دیگری که مشارکت میان علوم موسیقی (علی‌الخصوص جامعه‌شناسی موسیقی) را ضروری بر می‌شمارد نظریه بلوکوپف است (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۳ ـ ۱): «اگر جامعه‌شناسی موسیقی از سایر بخشهای موسیقی مجزا شود احتمال این خطر پیش می‌آید که جامعه‌شناسی در زمینه موسیقی به جای آنکه موسیقی را محور پژوهش خود سازد به مقولات دیگری بپردازد.» (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۱) در نتیجه به پیچیدگیهای اجتماعی هنر خواهد پرداخت یعنی آنچه که از عهده هنر برنمی‌آید.

۴. تاریخچه پیدایش علم موسیقی و جامعه‌شناسی موسیقی

پیدایش جامعه‌شناسی موسیقی ـ به‌عنوان یک شاخه از علم جامعه‌شناسی ـ پیشینه چندان طولانی ندارد. بررسی تاریخچه تکاملی علم موسیقی ـ که جامعه‌شناسی موسیقی نیز در این میان تکامل یافته ـ حاکی از آن است که جامعه‌شناسان در ابتدا کمتر به موسیقی پرداخته‌اند. آگوست کمته Auguste Comte (۱۸۷۵ ـ ۱۷۹۸) اولین شخصی بود که نظری جامعه‌شناسان به موسیقی افکند. اما او نیز موسیقی را محور اصلی تحقیقاتش قرار نداد. کمته سلسله مراتب علم را دسته‌بندی کرده و فیزیک اجتماعی[1] ـ بعدها آن را جامعه‌شناسی نامید ـ را در رأس قرار داد. یکی از نظریات اساسی کمته این بود که جامعه سه مرحله تئولوژیک (خداشناسی)، متافیزیک و اثبات‌گرایی را طی کرده است که با ظهور مرحله اثبات‌گرایی تاریخ تکامل بشر پایان یافته تلقی شده است. کمته به موازات آن به هنرهای دیگر همچنین موسیقی نیز نظر افکند. او نموداری برای هنر رسم کرد که شعر در رأس آن، سپس موسیقی و پس از آن سایر هنرها در پلکان بعدی قرار گرفتند. او به هنر تنها به منظور پی‌ریزی افکارش نظر افکند.

با فرض صحیح بودن تئوری تکامل کمته پس روشن می‌شود که بشریت و هنر (موسیقی) بعد از ظهور رئالیسم ـ قرن نوزدهم ـ دیگر تکامل نیافتند. البته تئوری وی به سرعت مورد نقد قرار گرفت: «کمته بدون شک مرحله سوم ـ اثبات‌گرایی ـ را مرحله نهایی تکامل بشر برشمرد» (دورکهایم ۱۹۷۰، ص ۱۹۹).

با بررسی تغییرات گوناگونی که در دو قرن اخیر صورت گرفته، تئوری کمته دست کم در حوزه موسیقی مطرود

است. هربرت اسپنسر Herbert Spencer (۱۹۰۳ ـ ۱۸۲۰) قانون پیشرفت هموژن به هتروژن (همگن به ناهمگن) را مطرح می‌کند و در حقیقت اذعان می‌دارد که همگنی همیشه از ناهمگنی حاصل می‌شود. اسپنسر این قانون خود را به تمام اجتماعات غیر ارگانیک، ارگانیک و فرا ارگانیک تعمیم می‌دهد. او که مدعی سرسخت قانون خویش است تلاش می‌کند آن را با ارائه مثالهای مدلل سازد: او با استفاده از هنر و همچنین موسیقی نظریه خود را متصور می‌سازد. «رقص، شعر و موسیقی که احتمالاً در ابتدا حوزه‌ای واحد بوده‌اند با گذشت زمان به حوزه‌های مجزایی بدل شده‌اند» (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۲۵). اسپنسر همواره تفاوتهایی را میان این حوزه‌ها (به‌طور مثال هنر) قائل می‌شود و البته این تئوری وی دست کم در مورد موسیقی صدق می‌کند: با تکامل یافتن سبکهای مجزای موسیقی این تفاوتها آشکارتر می‌گردد. قانون معتبر و جهان‌شمول اسپنسر به راحتی مورد ظن قرار می‌گیرد اما در هر حال دیدگاههای مهمی را برای مبحث جامعه‌شناسی موسیقی ارائه می‌کند.

تاکنون در علم موسیقی ـ در این زمان مبحث جامعه‌شناسی موسیقی وجود ندارد ـ این باور وجود داشته که موسیقی در تمام دورانهای دیگر تنها به‌عنوان پایه و اساسی برای موسیقی روز در نظر گرفته می‌شده است. پس از آن اسپنسر علت عدم ورود توأمان رقص و موسیقی ـ در ابتدا رقص و موسیقی مقوله واحدی به شمار می‌رفته است(همگن) ـ به تئولوژی مسیحی غربی را مورد بررسی قرار می‌دهد. چگونه موسیقی به علم الهی راه یافت اما رقص مطرود شد؟ او معتقد است که رقص یکی از المانهای اظهار شادمانی است و با ترس از خدا و پرستش او منافات دارد (تضاد بین رقص و دین). (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۲۹f).

با وجود آنکه کمته و اسپنسر بیشتر به هنر و موسیقی می‌پرداختند اما هنر اساس پژوهشهای آنان نبوده و تنها پایه شکل‌گیری تئوریهای آنان بوده است. هیپولیته تین Hippolyte Taine (۱۸۹۳ ـ ۱۸۲۸) نخستین گام را در جهت نیل به جامعه‌شناسی عمومی هنر ـ جامعه‌شناسی موسیقی زیر مجموعه آن است ـ برداشت. وی با بهره‌گیری از تئوری تکاملی داروین اعلام داشت که یک اثر هنری (یا هنرمند) تنها زمانی قابل درک است که تصویری از زمان خلق اثر هنری داشته باشیم یعنی از شرایط روحی حاکم بر آن دوران و آداب و سنن آن دوره آگاه باشیم. به اعتقاد وی این شرایط عمومی (محیط زیست) به انضمام اخلاقیات، به طور ناخودآگاه بر استعدادهای انسان تأثیر می‌گذارد و موجب رشد استعدادها می‌شود. تا جایی که عدم وجود این موارد منجر به از میان رفتن استعدادها می‌شود (تأکید بر تأثیر فوق‌العاده شرایط بر انسان براساس نظریه داروین). (تین، ۱۹۰۳ جلد یک ص ۵۵ به نقل از بلوکوپف ۱۹۹۶ ص ۳۱)

جین ماری گویا Jean – Marie Guyau (۱۸۸۸ ـ ۱۸۵۴) سخنان تین را مبنی بر اینکه شرایط زیست محیطی و حاکم بر اجتماع وجود یک نابغه را ممکن می‌سازد، رد کرده و بیان می‌دارد که یک فرد نابغه شرایط زیست محیطی یا اجتماعی را رقم می‌زند. البته گویا مخالفت خود با نظریه تین را آشکار بیان نمی‌کند و آن را ادامه راه تین برمی‌شمرد (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۶۹).

تین پایه‌های اولیه شکل‌گیری هنر و وجود هنرمند را در شرایط زیستی حاکم (همچنین در داده‌های اجتماعی) می‌بیند و ارتباط مستقیمی میان جامعه و هنر رسم می‌کند.

تین نمودار هنری براساس پژوهشهایی که در مورد هنر انجام داده است، رسم می‌کند. در نمودار وی دو نکته در خور اهمیت است: اول، شرایط عمومی می‌باشد. او در نمودارش با استفاده از اسباب هنری (اعم از صورت، فرم و رنگ یا کلمه) این دو موضوع اساسی را به هم مرتبط می‌سازد: «اسباب هنری بر این تصویر انسانی تأثیر می‌گذارد و با نیازها و تواناییهای نامبرده متناسب می‌گردد» (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۳۳).

تا این برهه از زمان دانشمندان موسیقی و هنر را در ارتباط با فلسفه می‌دانستند اما این قضیه اول بار در آثار رافائل گئورگ کی‌زه وتر Raphael Georg Kiesewetter(۱۸۵۰ ـ ۱۷۳۳) نمود دیگری یافت. او معتقد بود که هنر خود به تنهایی مراحل تاریخی‌اش را مرمت می‌سازد. بدین معنا که این روند هیچ ارتباطی با تاریخ جهان و دولتمردان بزرگ جهان ندارد. در عمل نیز این دو مقوله هیچ وجه اشتراکی ندارند (کی زه وتر ۱۹۷۲، ص ۱۰). او در حقیقت اظهار داشت که توسعه سیاسی ارتباطی با تکاملات هنری ندارد و تلاش نمود از طریق نوشته هایش این مطلب را به اثبات رساند و پس از انجام تحقیقات گسترده و بی‌شماری بر موسیقی آشکارا نگرش فلسفی را از عملکرد موسیقی زدود. از این زمان به بعد بود که موسیقی و فلسفه دو مقوله جدای از هم شدند. پس از آن پژوهشگران زیادی تحقیقات خود بر علم موسیقی را آغاز نمودند و مشکل اساسی نبود قوانین کلی‌ای بود که روابط میان اصوات موسیقایی را روشن سازد. هرمان فن هلم‌هولتز Hermann von Herlmholtz(۱۸۹۴ ـ ۱۸۲۱) پژوهشی با عنوان «علم درک حسی صوت به‌عنوان پایه‌ای فیزیولوژیک برای تئوری موسیقی» را در راستای نیل به قوانین میان اصوات انجام داد (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۴۱F). هولتز در صدد بود مبحث آکوستیک فیزیکی و فیزیولوژیکی را با علم موسیقی و زیباشناسی استتیک یکی سازد و این نتیجه را به‌دست

آورد؛ «سیستم هدایت صوت ـ مدها، نوع صوت و هارمونی تنها بر پایه قوانین طبیعی غیر قابل تغییر، استوار نمی‌باشد، بلکه تا حدودی نیز بر گرفته از اصول استتیک است، اصولی که با تکامل روز افزون بشر تغییرات را پی‌ریزی کرده و خواهد کرد (بر خلاف قوانین طبیعی غیر قابل تغییر نمی‌باشد). (هلم هولتز ۱۹۹۳، ص ۳۸۰)

هولتز همچنین نظریه دیگری نیز ارائه کرد مبنی بر اینکه «موسیقی خوب» لزوماً همان موسیقی روز یک نسل نیست؛ یعنی آنچه که دانشمندان پیش از این باور داشتند (و نظریه تکامل کمته نیز بر آن اساس بود). این نظریه وی بر خلاف مدل تکامل هنر ـ مدل طرح شده از سوی فرانسوا ژوزف فتی Francois Joseph Fetis(۱۸۷۱ ـ ۱۷۸۴) بود. او معتقد بود موسیقی خود تغییرات و اصلاحات منحصر به فردی را در انتخاب ساز موسیقایی موجب می‌شود؛ به‌طور مثال تکاملات روزافزون در ساخت آلات موسیقی. با تنظیم دقیق صدای بدنه و پیشرفت طراحی، موسیقی پیشرفته‌تری به وجود می‌آید (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۶۴).

الکساندر جان الیز Alexander john Ellis(۱۸۹۰ ـ ۱۸۱۴) خدمت بزرگ علمی در علم موسیقی انجام داد. صرف‌نظر از فعالیتهای هلم‌هولتز سیتمهای صوتی متفاوتی را بررسی کرده و درجه‌بندی کرد. (۱۲۰۰ سنت برای یک اکتاو، ۱۰۰ سنت برای یک نیم پرده). او از این طریق توانست وجود انواع درجه‌بندیهایی ـ که طبق اصول دیگری اساس داده شده بود ـ را در کنار درجه‌بندی صوتی معمول غربی به اثبات رساند. در نتیجه اعلام داشت که سیستم صوتی مدلهای ماژور و مینور فرهنگ غربی نباید به عنوان تنها سیستم صحیح موجود تلقی شود. کمباریو Combarieu نیز (همچون وبر) این استدلالها را پذیرفت و اعلام کرد که می‌توان سیستمهای صوتی بی‌شماری را فرض کرد و دیگر اینکه سیستم ۱۲ صوتی قابلیت بیان تنها سیستم واقعی را ندارد. الیس با این نگرش اعلام کرد که علم باید در خدمت کشف فاکتورهایی باشد که مسئول ترویج شکل واقعی موسیقی در ارتباطات اجتماعی معینی باشند (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۴۵).

در اینجا تفاوتی که لازم است میان «صحیح بودن» و «اعتبار اجتماعی» یک سیستم صوتی قائل شود، آشکار خواهد شد ـ مسئله‌ای که جامعه‌شناسی موسیقی در زمینه جدید تحقیقاتی به آن می‌پردازد. ژول کمباریو (۱۹۱۶ ـ ۱۸۵۹) اول بار تفکرات سیستماتیک جامعه‌شناسانه را با تفکرات تاریخی و موسیقایی پیوند زد و مورد بررسی قرار داد. او تاریخچه پیدایش موسیقی را به یونان باستان نسبت داد. (تا آن زمان موسیقی‌دانان مکرراً یونان را خاستگاه موسیقی برمی‌شمردند). با این وجود با استفاده از تئوری سه مرحله‌ای کمته اصل تکامل موسیقی را طراحی کرد: «موسیقی، مرحله اول یعنی خداشناسی ـ تئولوژیک ـ را در گروه کر کلیسای گره گوار پشت سر نهاد و با وجود آهنگسازان بزرگی چون باخ، هایدن، موتسارت و بتهون به مرحله متافیزیک راه یافت. در نهایت با گرایش آهنگسازان به رئالیسم مرحله اثبات‌گرایی ـ پوزیتیویسم ـ آغاز شد. (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۹۹)

نظریه کمباریو تنها بر پایه تئوری کمته استوار نبود بلکه در نوشته‌هایش همواره از دست‌یافته‌های تیرد Tarde و اسپنسر بهره می‌جست. پس از آن او به تحلیل جزیی پدیده‌های موسیقی می‌پردازد و به ویژه روند آهنگسازی را بررسی می‌کند. او به تفصیل به این پرسش می‌پردازد که آهنگسازی چگونه در فرهنگ غیر مکتوب ـ شفاهی ـ ممکن می‌شود. کمباریو معتقد است که «کشف موسیقی» تا زمانی که به ثبت نرسد (از طریق نت‌نویسی یا شیوه دیگر ثبت) عملی فردی و منحصر به فرد است. در نتیجه جا برای تکامل بیشتر آثار از طریق سایر مکاشفان خالی می‌ماند. بنابراین موسیقی احتمالاً در فرهنگهای شفاهی همواره کاری مشترک و ساخته جمعی بوده است. (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۱۰۱)

کمباریو همچنین اولین کسی بود که آثار موسیقایی را به کمک روشهای جامعه‌شناسانه مورد تحلیل قرار داد. البته نظریات وی نقصهایی داشت که بعدها توسط تئودور آدورنو تکامل یافت. (مولر ۱۹۹۰، ص ۹۹) او سه راه کلی برای تجزیه و تحلیل یک اثر موسیقایی پیشنهاد کرد:

۱. گنجاندن ویژگیهای اجتماعی در اثر موسیقایی بنا بر موقعیت تاریخی آن. این شیوه بر پایه تفکرات تین استوار است و کمباریو در تحقیقاتش از آن بهره جست.

۲. همسو کردن ویژگیهای ساختاری کمپوزیسیون با ویژگیهای الگویی جامعه ـ زمان خلق اثر.

۳. بررسی تأثیرات متفاوت یک اثر در مراحل متفاوت تاریخ موسیقی و تحلیل مشکلات آن و سپس بررسی نظریه‌های متفاوت در یک اثر. این روش بر پایه این تئوری استوار است که بیان می‌دارد یک اثر همواره بر سلیقه همگانی نیز تأثیر گذار است و آن را توسعه می‌بخشد. (بلوکوپف ۱۹۹۶، ص ۱۰۷)

(۱)پس از انقلاب اجتماعی اواخر قرن ۱۸ و نیمه اول قرن ۱۹ دولتهای ملی یعنی دولتهای جدیدی پا به عرصه وجود گذاشته که برای نخستین بار در تاریخ حاکمیتهای سیاسی، منشأ مشروعیت خود را نه از بالا بلکه از پایین اخذ کردند. این دولتها بر خلاف اسلاف خویش خود را نماینده خدا بر زمین می‌دانستند و نه برخوردار از اشرافیتی مبتنی بر خون و نژاد. بر عکس آنها اعتماد و آرای مردم را تنها معیار مشروعیت خود اعلام کردند. تلقی جدید از مفهوم مردم مفهوم جامعه را نیز در ادبیات سیاسی ـ اجتماعی آن دوران شکل داد. این معنا که شناخت جامعه به مثابه یک واقعیت عینی ـ بیرونی و همچون دیگر پدیده‌های انسانی در دستور کار اندیشمندان قرار گرفت. به همین علت جامعه‌شناسی ابتدا با عنوان فیزیک اجتماعی به همت *اگوست کنت* پا به عرصه هستی گذاشت.