

Fábián Fanni

KONFORMIZMUS A MODERNIZMUSBAN?
A XX. SZÁZADI ZENE KRITIKÁJA SZTRAVINSZKIJ ZENÉJÉN ÉS
ADORNO SZEMÜVEGÉN KERESZTÜL

Absztrakt

A tanulmány célja, hogy bemutassa Igor Sztravinszkij zenéjén keresztül a XX. század zenekritikáját, elméleti oldalról, filozófiai megközelítésben. Sztravinszkij folklorista, majd pedig neoklasszicista művei az egyik legjelentősebb zenefilozófiai értekezés, az 1949-ben megjelent *Az új zene filozófiája* (Philosophie der Neuen Musik) alapját képezi. Theodore W. Adorno, aki gyökereiben vizsgálja az általa kijelölt két zeneszerzési pólushoz viszonyítva az adott kor műveit, Sztravinszkij komponálási stílusát teljességgel elveti és a zene regressziójaként tekint rá, míg Arnold Schönberg technikáját tartja a haladásnak és a modern zene úttörőjének. Tézisében részletesen taglalja, hogyan hat a társadalomra a népi, a barokk és ókori zene motívumainak visszahozatala a zenébe, Sztravinszkij és követői hogyan ágyaznak meg a tömegkultúra térhódításának. Az értekezés éles kritikát fogalmaz meg, mely lényegében a legtöbb korabeli zeneszerzőt konformitással bélyegez meg. Bár jelenleg, a XXI. században már nem lehet perifériákat kijelölni a zenében, mégis érdemes a XX. századi, a zenében lezajló folyamatok értelmezéséhez, társadalomra kifejtett hatásai és utóhatásai végett figyelembe venni Adorno értekezéseit, mely támaszt nyújthat ahhoz, hogy megértsük a Sztravinszkij zenéjét körülvevő negatív felhang okait is.

Kulcsszavak: zenefilozófia, XX. századi zenekritika, Sztravinszkij

Bevezetés

Eric Walter White (1976) *Stravinsky – a zeneszerző és művei* című kötetében az előszóban a személyes élményét osztja meg, amikor 1923-ban Bristolban először hallotta Sztravinszkij zenéjét, pontosabban a *Tűzmadár*-szvit koncertszerű előadását. A hangverseny rendkívül magával ragadta, ennek ellenére meglepetten konstataulta, hogy a közönséget megbotránkoztatta a mű. Ez volt az a pillanat, amikor nem csak felfigyelt a zeneszerzőre, de innentől kezdve kereste a lehetőségeket, hogy hallhassa a műveit. Az anekdota olvasása közben két dolog jutott eszembe. Az egyik, hogy Eric Walter White éppen meghiúsítja a saját bevezető ötletemet, ugyanis hasonló személyes tapasztalatot írtam le én is, annyi különbséggel, hogy az én élményem 2019-ben volt, egy olyan estén, amikor *A négy norvég kép*, a *Scherzo á la russe*, a *Tangó*, a *Zsoltárszimfónia* és a *Tavaszi áldozat* hangzott fel. Én magam is lenyűgözőnek tartottam, hogy egy zeneszerző ilyen sokszínűen, gazdagon komponáljon, annak ellenére, hogy valóban nem a megszokott hangzásvilágot hallani tőle. Azonban az ismerőseim furcsállták ezt, különösen azt, hogy a *Tavaszi áldozat* elnyerte a tetszésemet.

A másik dolog, ami felmerült bennem, hogy Sztravinszkij művei közel száz évvel később is képesek gondolkodásra ösztönözni az embert, valamint hasonló érzelmi reakciókat

kiváltani, mint a keletkezésük idején. Ennyi idő után, úgy, hogy a XXI. századra a zene ismét funkcióváltáson esett át, amikor a különböző zenei műfajok, stílusok határai már elmosódtak, Sztravinszkij zenéje még mindig képes megosztani a közönséget és vita tárgyát képezni?

A tanulmány a XXI. századra hatást fejtő, a XX. században végbemenő változásokra fókuszál, célja, hogy bemutassa azokat a véleményeket, tényezőket, amelyek befolyásolhatták az adott kor zenéjét, elsődlegesen Sztravinszkij műveinek megítélését. Ehhez a kor egyik leghíresebb zenefilozófusa, Theodore W. Adorno filozófiai elmélete, Az új zene filozófiája kötete és az ezután megjelent Dialektikus kép tanulmánya kerül górcső alá, különösen kitérve Sztravinszkij, valamint a vele szembe állított Arnold Schönberg zeneszerzői műveire. Ahhoz, hogy megértsük az elméletének kiinduló pontjait, bemutatásra kerül Sztravinszkij munkássága, különösen az orosz folklorizmus, valamint a neoklasszicista stílusirányzat hatására írt jelentősebb művei. A tanulmány célja, hogy deduktív kutatás keretében feltárja, milyen visszhangot váltott ki a 20. század egyik legismertebb zeneszerzője, valamint hogyan értelmezte a műveit, és hogyan járult hozzá a zeneszerző körüli negatív megítéléshez a kor egyik legkiemelkedőbb filozófusa a modernitás korszakában.

Sztravinszkij folklorista korszaka és a Le Sacre du Printemps (Tavaszi áldozat) keletkezési körülményei

Igor Fjodorovics Sztravinszkij 1903-ban vált Nyikolaj Rimszkij-Korszakov zeneszerző tanítványává, aki által megismerte az orosz zenei tradíció, a népzene tudatos felhasználását és alkalmazását. Sztravinszkij korai alkotásai erősen magukon hordozták mestere stílusjegyeit, igazán 1908 után kezdett kísérletezni és a saját stílusát felfedezni. (White, 1976)

1909-ben karolta fel Szergej Gyagilev, az orosz művészetek mecénása, aki jó időzítéssel lépett be a zeneszerző életébe, ugyanis Rimszkij-Korszakov 1908-ban bekövetkező halála után szüksége volt egy olyan személyre, aki segíti elindítani a zeneszerzői pályán, aki által be tud kerülni a köztudatba. (Apagyi, 2013) Gyagilev 1910-ben egy balettet kért tőle az Orosz Balett számára Párizsban, így született meg az orosz népmesén alapuló Tűzmadár, amely a zeneszerző első átütő sikerévé vált (Apagyi, 2013), és amelyet a szintén orosz tradíciókra alapozó műve, a Petruska követett. Ezzel a darabbal kifejezetten látványosan kezdte levetni Rimszkij-Korszakov hatásait, megmutatta, hogy milyen sokoldalúan és változatosan lehet egy zenekari darabot megszólaltatni. (Apagyi, 2013) Azonban ezután született műveiben a népies jelleg, a tradicionális és népzenei motívumok ugyanúgy meghatározóak voltak, 1920-ig beszélhetünk az ún. orosz, folklorista korszakáról. (Arany, 2017)

Igor Sztravinszkij leghíresebb és a korban leghírhedtebb műve, a Le Sacre du Printemps, amelynek több fordítása létezik, a magyar köztudatban a Tavaszi áldozat lett a legelterjedtebb címe, de gyakran emlegetik csak röviden Sacre-nek a művet. (Angi, 2013; Apagyi, 2013) A mű alapötletének születési körülményei ellentmondásosnak tekinthetők, ugyanis Sztravinszkij az évek alatt más-más pillanatot emelt ki, ami alapján úgy gondolta, hogy akkor fogant meg a Tavaszi áldozat ideája. 1920-ban azt nyilatkozta,

hogy először a zene sejlett fel benne, azután kötötte hozzá a darab cselekményét. Azonban 1936-ban az ellentettjét hangoztatta, miszerint álmában egy pogány szertartás látomása jelent meg, és ezután komponálta meg a vízió alapján a zenét. *„Bölcs öregek, körben ülve, egy halálba táncoló ifjú leányt figyelve. Föláldozták őt, hogy kiengeszteljék a tavasz istenét.”* (Stravinsky, 1962, p. 31) A mű cselekményét tehát a pogány kultusz, abból is az áldozati rituálé ihlette – vagyis, hogy a természetfeletti erőket (amelyekkel kapcsolatban gyakran volt félelemérzetük az embereknek), hogyan engesztelik ki. (Angi, 2013) Sztravinszkij egy későbbi nyilatkozatában árnyalta a képet, ugyanis amikor megkérdezték tőle, hogy mit szeret Oroszországban, a válasza az volt, hogy *„a vad orosz tavaszt, amely mintha csak egyik óráról a másikra tört volna ki, szétpattantva az egész földet. Ez volt legcsodálatosabb élménye gyermekkorom minden esztendejének.”* (Stravinsky & Craft, 1960, p. 112) Vagyis rendkívül komplex, Sztravinszkij számára jelentős, saját magában mélyen gyökerező érzések felszínre jutását szimbolizálja a Tavaszi áldozat. A mű népzenei motívumokat tartalmaz, konkrét elemek fedezhetők fel Rimszkij-Korszakov 1877-es népdalgyűjteményéből. (Apagyi, 2013)

A XIX. és XX. század fordulóján Sztravinszkij nem volt egyedülálló a tradíció, az ősi rítusok, az elemi erők megelevenítésében. Kortársai közül többen merítették ihletet a különböző népcsoportok mitológiáiból vagy a természet ősi erejéből. Claude Debussy-t, akivel a Tavaszi áldozatot négykezes zongoradarabban játszotta el legelőször még 1912 nyarán (Hill, 2004), a görög mitológia történetei, alakjai is inspirálták. Ennek szellemében születtek meg olyan művei, mint az Egy faun délutánja (amely egy versadaptáció is egyben), vagy éppen a hozzá különösen közel álló tenger és víz motívumát jelenítette meg a La mer szimfonikus költeményében. (Morrow, 2011; Bánhidi, 1998) Szintén párizsi kortársa, Maurice Ravel, Gyagilev kérésére az Orosz Balett számára szerezte a Daphnis és Chloé művét, amelyet a nimfák mítosza ihletett.

A Tavaszi áldozat hangzásvilága, valamint ritmusa újtónak számított a korban, ugyanis amellet, hogy rendkívül nagy zenekari apparátusra volt szükség az előadásához, olyan ritmikai elemeket, olyan harmóniai újdonságokat tartalmazott (Angi, 2013), olyan disszonáns hatást keltett, ahogyan vegyítette a népzenei elemeket a műzenébe, az éppen kialakuló modern zenébe, amely a század elején, a romantika korszakának még érezhető hatásai mellett idegennek hatott.

A Tavaszi áldozat bemutatója és kritikái

A Sacre 1913. május 29-én került bemutatásra Párizsban, azonban már az első, nagy közönség előtti előadást megelőzően is voltak kétségek, hogy milyen lesz a mű fogadtatása. (White, 1976) A koreográfiát Vaclav Nizsinszkij készítette, akiről Sztravinszkij úgy vélekedett, hogy bár kiváló táncos, nem jó koreográfus, aki ráadásul még a zenéhez sem ért. (Kelly, 2000) Ehhez hozzájárult az is, hogy Nizsinszkij egy új, a hagyományokból kitörő balett-technikát akart kipróbálni és alkalmazni, ami azonban nem csak Sztravinszkij tetszését nem nyerte el (White, 1976), de a táncosokét sem. (Stravinsky & Craft, 1987) Mindezek miatt tudatosan készültek arra, hogy a bemutató akár botrányba is fulladhat: Gyagilev megkérte a táncosokat és a karmestert, hogy ha a

közönség felől ellenszenvet érzékelnek, akkor se hagyják abba a produkciót se a balettművészek, se a zenészek. (Stravinsky & Craft, 1987)

Párizsban, a balettet kedvelőket akkoriban két csoportra lehetett bontani: azokra, akik magasabb társadalmi státusszal rendelkeztek és ezzel egyenesen arányosan a már megszokottat, a hagyományost kedvelték, elzárkóztak minden újtó jellegűtől. A másik csoport éppen az ellenkezőjét kedvelte: lényegében mindent, ami formabontó volt és szembe ment a tradíciókkal. (Ross, 2008) A május 29-i bemutatón az első taktusoktól elkezdett kialakulni egy negatív felhang a közönség felől, akiknek a két tábora hamar egymás ellen fordult, egyet nem értésüket pedig a művészekre zúdították (átvitt értelemben és szó szerint is különböző tárgyakkal dobálták őket). Érdekes módon a mű második részére csillapodtak az indulatok, és az elmondások alapján az áldozati táncot már teljes csendben figyelte a közönség – majd a végén még tapsot is kapott az előadás. (Kelly, 2000) Maga Sztravinszkij, aki a közönség soraiban ült a darab elején, az indulatok kitörésekor elhagyta a nézőteret, és inkább a színpad mögött figyelte a történéseket. (Stravinsky, 1962) Ő maga úgy gondolta, hogy a botrányt Nizsinszkij koreográfiája váltotta ki, amelyet a későbbiekben el is vetett, és újat készíttetett, új balettmesterrel. (Chua, 2007)

Változatos kritikákat fogalmaztak meg a szakmabeliek, volt, aki a zeneszerzőt hibáztatta a harmónia feláldozásáért, volt, aki a koreográfust, volt, aki a kivitelezést nehezményezte és volt, aki a teljes produkciót tévedésnek gondolta. (Apagyi, 2013; Kelly, 2000) A mű tehát, a predikciónak megfelelően botrányos hatást generált a debütálás során. Előfordulhat, hogy egyes korabeli írások túloztak a bemutató pontos eseményeit illetően, de az bizonyos, hogy egy általános elégedetlenség volt tapasztalható a művel kapcsolatban. Ezt támasztja alá az a tény, hogy ezután csupán öt alkalommal adták elő a Nizsinszkij-féle balettet, az eredeti Tavaszi áldozatot, amely így mindössze két hetet élt meg a bemutató után. (Apagyi, 2013)

Ezután legközelebb 1914-ben Péterváron mutatták be újra a darabot, de ekkor már koncertszerű előadás keretein belül, majd pedig a világháború után 1920-ban vették elő ismét a *Sacre-t*, hogy Sztravinszkij felújítsa a művet. A darabnak több verziója létezik, a zeneszerző lényegében egész életében alakította a Tavaszi áldozatot. (Apagyi, 2013) A '20-as években emellett, hogy már más zenei irányzatok is hatottak rá, az I. világháború után olyan társadalmi változások mentek végbe, melyek után bizonyos eszményeket, amelyekkel korábban, a század elején még azonosulni tudott, már nem tartott relevánsnak, időszerűnek (pl. nacionalizmus, orientalizmus).

Emellett teljes meggyőződéssel gondolta, hogy az 1913-as bemutató Nizsinszkij koreográfiája miatt bukott meg. Mindezek miatt a művet teljesen új köntösbe szeretne volna öltöztetni, amely mentes bárminemű népzenei hatástól és tradíciótól. (Stravinsky & Craft, 1959) Az új koreográfia absztraktabb lépésekből állt, zenei átíratával együtt a darab elvesztette az „anekdotaszerűségét”, és „tisztán zenei konstrukcióként” született újjá. (Apagyi, 2013, p. 16)

Akik a *Sacre* zeneelméleti elemzésére vállalkoznak, nehéz feladattal álltak és állnak a mai napig szemben, ugyanis valóban formabontó alkotásként olyan alapvető szempontból is képes eltérő véleményeket alkotni, hogy tonális vagy atonális műről van-e szó. (Apagyi,

2013) Az viszont mindenképpen helytálló kijelentés, hogy Sztravinszkij és zenéje a modernizmus egyik úttörőjeként tekinthető. (Karasszon, 2015)

A zeneszerző neoklasszicista korszaka

Sztravinszkij 1920 környékén a neoklasszicizmus, vagy más néven újklasszicizmus irányába kezdett orientálódni, gyakran említik az 1923-ban megjelent *Pulcinella* balettjét a neoklasszicizmus kezdetének. (Borsos, 2020) Az elnevezés ellenére nem a XVIII. századi klasszicista zene irányába fordulnak a stílusban íródott művek, hanem a barokk zene formai elveinek és stílusának felújítására törekszenek a képviselői, amelyet igyekeznek a modern zenébe beilleszteni. (Adorno, 2017) Sztravinszkij jelentős neoklasszicista művei tehát a *Pulcinella* mellett, a *Zsoltárszimfónia* (Borsos, 2020), de ide sorolható az 1918-ban komponált *A katona története*, mely még csak az előfutára volt a neoklasszicista korszakának (Adorno, 2017), ugyanis a darab még magán hordozta a folklorizmus stílusjegyeit is, de már ismét megjelentek a hagyományos tonális zene elemei és a funkciókeveredés. (Horváth, 2015)

1918-ban a világháború még javában zajlott, ami a zeneszerzők lehetőségeit keretek közé szorította, a színházi dolgozókat ellehetetlenítette, az Orosz Balett is felfüggesztette a működését. Ekkor merült fel a gondolat Sztravinszkijben és Charles Ferdinand Ramuz svájci íróban, hogy olyan darabot szerezzenek, amely „egyszerű”, bárhol elő lehet adni és kevés ember kell a megvalósításához. (Ramuz, 2020) A mű egy három szereplős tanmese Alexander Afanaszjev mesegyűjteményéből, színdarabként előadva. A darab cselekménye arról szól, hogy egy katona, az örök gazdagságért cserébe eladja a hegedűjét az ördögnek. Eredetileg hét hangszerre, valamint négy színpadi szereplőre lett komponálva (Ramuz, 2020), azonban később három hangszeres szvitet is írt belőle (klarinétra, hegedűre és zongorára), amely így kisebb formációban is előadható lett, és amelyre jellemző volt már a neoklasszicista stílus. Ebben a korszakban ismét olyan műfajú művek születtek, amelyek a barokk zenében voltak jellemzőek: concerto, szonáta, szvit és szimfónia. (Bánhidi, 1998; Borsos, 2020) Amellett, hogy a műveken gyakran felfedezhetőek pl. Beethoven vagy Händel stílusjegyei is (Adorno, 2017), a neoklasszicizmus Sztravinszkij esetében egy, a teljes alkotómunkát befolyásoló szemlélet, amely a címadástól az előadásmódig mindent érint. (Kruppa, 2020)

Adorno zenefilozófiájának alapjai

Igor Sztravinszkij zenéjének nyelvezete, annak megfejtése tehát nem egyszerű feladat, a XX. században pedig többször érzelmekkel túlfűtött, néha személyeskedésbe is átcsapó diskurzusok alakultak ki róla. (Horváth, 2015) A kor kritikusai, filozófusai gyakran tárgyalták a műveit és annak felépítését, hangzásvilágát. A XX. században, a tömegkommunikáció eszközeinek fejlődése, valamint a kultúraközvetítő intézmények széleskörű elterjedése egyre többek számára tették elérhetővé a kultúrát. Így a társadalom olyan rétegeit is sikerült elérni, akiknek eddig nem volt lehetőségük a kultúra bizonyos szegmenseivel találkozniuk. Ez által a kultúra termékeinek olyan homogén tartalmat kellett közvetíteniük, amely széles körben megfelelt az emberek ízlésének (Maróti, 2005), viszont ez azt is eredményezi, hogy a kultúra a képességfejlesztő,

gondolkodásra ösztönző funkciója elé az üzleti érdekeket helyezi. A kommercializálódás során, és amikor a szellemi termelés termékei fogyasztási javakká váltak egyre több vélemény került napvilágra, amely a kultúra hanyatlásáról értekezik. (Maróti, 2005) Ennek egyik fő szószólója, és egyben a frankfurti iskola képviselője Theodore Wiesengrund Adorno (1903-1969), német filozófus volt. A frankfurti iskola, kritikailag tekint be a társadalom lényegébe, vagyis a saját működésében keresi azokat az ellentmondásokat, amelyek a társadalom problémáit okozzák és annak a lehetőségét, hogy ezen változtassanak. (Tar, 1986) *„A kultúra erősíti az egyenlőtlenségeken alapuló társadalmi rendet”*. (Maróti, 2005, p. 181.), vagyis a kultúra ebben a kontextusban ideológiai szerepet tölt be. Bár Adorno, állítása szerint nem ideológiai szempontból vizsgálódik (Balázs, 2018), ez alapján a konformizmusba menekülő kultúra mégis ennek a látszatát erősíti.

1938-ban megjelent *„Fétisjelleg a zenében és a zenehallgatás regressziója”* című tanulmánya már boncolgatni kezdte a zene ún. funkcióváltását, vagyis, hogy milyen változásokon megy végbe a zene az adott korban és kezd a tömegkultúra és a tömegtermelés áldozatává válni, valamint a (kommercializálttá vált) társadalomban végbemenő változások hogyan jutnak be a zenehallgatás szerkezetébe. (Adorno, 2017) Értekezéseiben a filozófiai, szociológiai és zeneelméleti elemzések jelentősen egybeforrnak. (Balázs, 2018) Adorno nem feketén-fehéren kategorizál, vagyis nem csak a „nagy típusok” mentén húzza meg a határvonalat (pl. jazz és komolyzene között), hanem a klasszikus zenei alapokra komponálók műveiben keresi a zene esztétikai autonómiájának meggyengüléséhez és a művészet társadalmi funkcióinak átalakulásához vezető indokokat. Így elemzéseit egy tágabb, mélyebb társadalomkritikai kontextusba helyezi. Adorno filozófiája rendkívül összetett, amely alapvetően nem rendszerekben, hanem modellekben gondolkodik, sémák nélkül, kritikailag és dialektikusan vizsgálódik. Adorno modell-jellegű gondolkodásának elvi és módszertani alapját a negatív dialektika alkotja. (Zoltai, 1970) A dialektika a marxista felfogás szerint a természet és társadalom jelenségeit összefüggéseiben, kölcsönhatásaiban vizsgálja, míg a hegeli felfogás szerint az eszme megismerésének az a módszere, amely a fogalmakban rejlő ellentétek felismerése és magasabb rendű egyesítése, feloldása útján halad a célja felé. Adorno-ra mindkét irányzat hatott, habár inkább hegeli eredetű a negatív dialektika alapmodellje. A negatív dialektika határokat jelöl ki, amelyek között a zenei világkép filozófiai elemzése mozoghat. (Zoltai, 1970)

Adorno azt vizsgálta, hogyan vált a társadalom lényegévé a zene, hogyan költöztek bele a művészi objektum által feldolgozott társadalmi meghatározottságok magába a műbe. (Zoltai, 1970, p. 19) Úgy gondolja, hogy a zene hitelességéhez a szociális és zenetchnikai meghatározottságokat együtt kell vizsgálni. (Balázs, 2018) A dialektikus zenefelfogáshoz az érték kategóriáját párosítja, elveti a fejlett polgári társadalom zenei kínálatának heterogén árubőségét, a különböző világi technikák és stílusirányzatok keveredését. Adorno értekezései során keményen minősít, *„értékhangsúlyos különbséget tesz autonóm és ideologikus zene között.”* (Zoltai, 1970, p. 22) Ebben a kontextusban érdekes Richard Wagnerről alkotott véleményét figyelembe venni, akit kifejezetten az ideologikus zene megtestesítőjének tartott. A művei által közvetített értékek megfeleltek az adott kor (és

előre mutatva a XX. századi) Németország által vallott eszméinek (Márkus, 1999), mint a nemzeti identitás, vagy a hős-kultusz. Emellett munkásságát (a Gesamtkunstwerk gondolatiságát), bár formabontónak gondolta, hiszen Wagner például az operáiban szakított a megszokottal és zenedrámát írt, úgy gondolta, hogy ezzel elsődlegesen a hallgatóság kedvére akar tenni, és olyan darabokat visz színpadra, melyek az érzéki hatásokra összpontosítanak (Márkus, 1999)

Adorno szerint az autentikus művészet akkor képes megőrizni az esztétikai komolyságát, amennyiben képes kritizálni az életet. (Zoltai, 1970) A XX. században azonban a zenei kulturális ipar miatt nem a tudat, hanem az alkalmazkodás áll a középpontban, vagyis az egyénnek be kell illeszkednie abba, amit mindenki jónak gondol csak azért, mert a jelenség jelen van mindenütt. (Zoltai, 1970) „*Mundus vult decipi, ergo decipatur*” – a világ azt akarja, hogy megtévesszék, hát tévesszük meg – ami a szociológia szerint sikerrel is jár. (Zoltai, 1970, p. 22) Ugyanis a zenei ipar a zene érzelmközvetítő funkciójának kihasználásával befolyásolni tudja az emberek véleményét, magatartását a társadalmi viszonyok és problémák relációjában. (Zoltai, 1970) A populáris zene a sztenderdizált eszközeivel feláldozza a zene komplexitását és egyediségét. Adorno szerint, a populáris zene olyan elemeket használ, amelyek korábban a komolyzenében voltak jellemzőek, és ahol már nem funkcionálnak jól. Bár a könnyűzenében sem tartja relevánsnak őket a XX. században, mégis, ezen az úton tovább tudják örökíteni ezeket az értékeket (Wellmer, 2023), vagyis ezen a ponton a filozófus ellentmondásba keveredik saját magával és azt állítja, hogy a könnyűzenének is van olyan értéke, amelynek van létjogosultsága művészeti és társadalmi szempontból.

Adorno és a frankfurti iskola nézeteit fenntartásokkal kell kezelni, különösen a mai korra való tekintettel, hiszen olyan jelenségekről alkotnak ítéletet, amelyek mára a mindennapi élet szerves részévé váltak. Azonban már a XX. században is megjelentek olyan vélemények, miszerint elméleteik megalapozása során a tudományos, kvantitatív méréseken alapuló módszereket elvetik, és helyette pusztán szemlélődő, intuitív alapon értekeznek (Tar, 1968), és kifejezetten elitistának is tűnnek. Ezzel pedig hozzájárulnak ahhoz, hogy még nagyobb szakadék keletkezzen az általuk meghatározott új zene és a hagyományos zene között.

Az új zene filozófiája (1949)

Az előző részfejezetben már szó esett arról, hogy Adorno a zene szerkezetéből és a benne rejlő folyamatokból fejti ki a zene társadalmi és filozófiai tartalmát. Fontos lehetett neki a mélyen gyökerező zenei probléma. Adorno írásai arról tesznek tanúbizonyságot, hogy a vizsgált műveket rendkívül mélyrehatóan ismeri, ebből bontja ki a téziseit és építi fel részletes filozófiáját. Úgy gondolta, hogy művészeti ágként a zenének kifejezetten fontos szerepe van a társadalmi felelősségvállalásban. (Balázs, 2018)

Elméletének kiinduló pontja az autonóm zene, melyet politikai és társadalmi önállóság jellemez (Balázs, 2018), vagyis tudatosan próbál ellenállni az általánosan elterjedni látszó igényeknek. Az autonóm zene az anyag és szubjektum kölcsönhatása, vagyis a zene ebben a dimenzióban nem csak a hangok ritmusba öntött rendszere, hanem kapcsolódik a szubjektumhoz (a tudathoz). (Balázs, 2018) A zene tehát olyan hatást tud kifejteni az

emberre, amely felruhazza filozófiai vagy társadalmi jelentéssel a hallott műveket – a zenemű tükrözi a társadalmi és történelmi környezetet, valamint képes formálni is azt. Adorno úgy gondolta, hogy a zene fejlődése egyenes vonalú és visszafordíthatatlan folyamat, az adott fejlettségi szintjén magában hordozza az összes korábbi pozitív változást és innovációt, amely előre mozdította a zene fejlődését és juttatta el az aktuális állapotáig. (Mely egy tipikus hegei gondolat is egyben.) (Balázs, 2018) Vagyis a történelem során korábban fénykorukat élő zenei stílusirányzatok a modern korban már nem állják meg a helyüket – így a Sztravinszkij által kedvelt folklorizmus, vagy az élete későbbi szakaszában jellemző neoklasszicizmus sem. Az anyag és a szubjektum kapcsolatában az idő is jelentős szerepet játszik a zene alakulásában, ugyanis az idő formálja a zenei struktúrát, és ez által tud az fejlődni is. (Adorno, 2017)

A XX. században tehát figyelembe kell venni a zenei struktúrák fejlődését és az alapján végezni a zeneszerzői tevékenységet. (Adorno, 2017; Balázs, 2018) Adorno szerint a tizenkéthangú komponálási technika („Zwölftontechnik”), mely az 1920-as években kezdett népszerűvé válni (Balázs, 2018), pontosan megfeleltethető ennek az elméletnek, és tekinthető a zenei fejlődés következő stációjának. A Zwölftontechnik Arnold Schönberg és tanítványaihoz, Alan Berghez és Anton Webernhez, a második bécsi iskola képviselőihez kötődik. (Adorno, 2017)

A két pólus: Arnold Schönberg és tanítványai

Arnold Schönberg (1874-1951) német zeneszerző a tizenkéthangú tonális komponálási technika (dodekafónia) képviselője, mely módszer nem a tonálitásra helyezi a hangsúlyt, hanem a szabályszerűsége. Elvonatkoztat a korábban megszokott dúr-moll hangrendszerektől. A tizenkétfokú rendszer az oktáv minden hangját (a kromatikus hangokat is) felhasználja, úgy, hogy egy előre meghatározott rend szerint hangozzanak fel a műben. Amíg nem hangzott fel mind a tizenkét hang, addig egy hang nem ismételt meg újra. (Bánhidi, 1998) Ez által a hangzás azt a hatást kelti, mintha tonális műről lenne szó. Ez a komponálási stílus el tud vonatkoztatni a megszokottól, mégis meg tudja teremteni a zene és a társadalom között a belső kapcsolatot (Adorno, 2017): a zeneszerző nem csak a zenei elemekkel küzd, hanem a társadalmi problémákkal is. Megpróbálja tehát a zenei eszközök segítségével leképezni az aktuális társadalmi viszonyokat, ellentmondásokat. Ez a fajta zeneszerzés kevésbé a spontaneitásról szól, sokkal inkább arról, hogy a komponista hogyan, milyen mértékben tudja a kezében tartani az irányítást, képes-e tartani a szabályt, az atonalitásból származó „zűrzavar” mögött képes-e rendszert építeni. *„Ez az, ami Schönberg zenéjében olyan újnak és hallatlannak tűnik fel számunkra: ez a mesébe illően biztos kezű kormányzás az új hangzások káoszában.”* (Adorno, 2017, p. 113)

A zeneszerzésben az újítás azért szükséges, hogy megpróbálja visszaszorítani a tömegkultúra elterjedtségét. (Adorno, 2017) Mivel azonban a megszokott hangzásvilággal szembe megy ez a fajta komponálási stílus, zavarja az emberek konformérzetét, nehezen tudnak alkalmazkodni hozzá, és ezért kevesen kedvelik Schönberg és tanítványai stílusát. Ahogyan korábban említésre került, Adorno rendkívül élesen tud bírálni, és ez nincsen másképp Schönberggel és követőivel kapcsolatban sem.

Amikor nem a tizenkéthangú komponálás szellemében alkotnak (vagy egyáltalán nem is alkotnak), akkor őket is erősen el tudja marasztalni. (Balázs, 2018) Ez a szemlélet adhatna egyfajta objektivitást a filozófiájának, azonban gyakran felmerül a gondolat, hogy valóban teljesen kizárja a szubjektív értékítéletét, és vajon tényleg csak a tényekre alapoz?

Az egyik oldalon tehát ott áll az újítás, amely próbálja az elavult komponálási technika, hangzásvilág helyébe egy merőben új alapokon fekvő, tudatosan átgondolt stílust és annak műveit terjeszteni. Ezzel szemben pedig ott vannak azok a zeneszerzők, akik bár szintén a XIX. századi romantika maradványaitól szeretnének szabadulni, mégis visszanyúlnak olyan gyökerekhez, amely Adorno szerint nem állja már meg a helyét az adott korban, és amely megágyaz a tömegkultúra térhódításának.

A két pólus: Sztravinszkij

Az új zene filozófiája egyes fejezetei már 1940-1941-ben elkészültek, Adorno mégis megvárta a II. világháború lecsengését, és közben kibővítette az elméletét, hogy még jobban érzékeltetni tudja a kontrasztokat, a végleteket a teóriájában. (Balázs, 2018)

Míg Schönberg a haladást, az újítást jelképezi nála, addig Sztravinszkij a visszafejlődés képviselője. (Adorno, 2017; Balázs, 2018) Adorno szavaival élve, *„történelmi beidegződésük folytán Sztravinszkij és követői engedtek a csábításnak, s tévesen azt képzeltek, hogy a zenének ismét stilisztikai procedúrák révén adható kötelező érvény.”* (Adorno, 2017, p. 143) Sztravinszkij folklorista műveiben a népzenei elemek, a népi motívumok használatára törekszik, hiszen például a Tavaszi áldozat, de akár a Tűzmadár műve is az orosz hagyománykörből merítkezik. Újklasszicista műveiben pedig a barokk és ókori zenéhez nyúl vissza, amelyet Adorno teljes mértékben elvet, hiszen ezeknek a stílusirányzatoknak a reprodukálása szembe megy a zene fejlődésével. (Adorno, 2017)

Sztravinszkij művei, újítónak hatottak, hiszen próbálta ő is levetni a romantika korszakának sajátosságait magáról, kísérletet tett a modern zene irányába. (Bánhidi, 1998) Azonban a folklórizmus mind az 1910 környékén írt művei témájában, mind pedig a komponálási stílusában tetten érhető, nehezen meghatározható, hogy tonális vagy atonális művekről van szó az esetében. (Apagyi, 2013; Adorno, 2017)

Sztravinszkij a komponálás során több szempontból is túlzásokba esik, például a Tavaszi áldozatban. Oly módon használja a különböző zenei elemeket, motívumokat, hogy azok teljesen összefüggéstelen rendszert alkossanak, ez által próbálva esztétikai élményhez juttatni a hallgatóságot – Adorno (2017) szerint sikertelenül. A ritmust helyezi a hangzás elé (Apagyi, 2013), amely szembe megy a már megszokott melodikus-harmonikus hangzásokkal. Sztravinszkij követői ezt pozitívan értelmezik, miszerint a zeneszerző ezzel próbálja megadni a ritmusnak azt a megbecsülést, amit érdemel. Viszont Adorno szerint a ritmus összevisszasága a technika lerombolását jelenti, melyben a zeneszerző beteges örömét leli. (Adorno, 2017)

Sztravinszkij zenéjében fontos motívum az áldozat-ábrázolás, mely már a Petruskában is megjelent, igaz, akkor még játékosan és kabaré-jelleggel, a Tavaszi áldozatban azonban már komolyabb konnotációval találkozhat a hallgatóság. (Adorno, 2017) Amellett, hogy a műben a szubjektum áldozatjelleggel ölt és ezzel kigúnyolja a humanista művészet hagyományait (Balázs, 2018), az adott kor társadalomkritikájává is válik. Az

emberáldozat nem feltétlen vallási értelmezésben használatos jelen esetben, hanem mint a közösség, vagyis a társadalom áll az egyén individuum felett, válik dominánssá és gyakorlatilag elnyomóvá az egyén felett. Így kialakul a vágy a társadalmi normák és a társadalmi manipulációk ellen. A mű megjeleníti tehát azokat a társadalmi feszültségeket, amelyek megelőzték az I. világháborút. (Adorno, 2017) A társadalom ez alapján szintén nem halad előre, hanem visszafejlődik, amit a zenei regresszióval ábrázol. A fiatal zeneszerzők kifejezetten nem kedvelték Sztravinszkijt, mert Adorno véleménye szerint hasonlóságokat fedeztek fel a sajátjuk, és az orosz komponista stílusában, műveiben. (Adorno, 1970)

Sztravinszkij újklasszicista szellemben írt művei közül Adorno A katona történetében látta a legtisztábban kirajzolódni a tömegkultúra megjelenítését. A zenei nyelv darabjaira hullott az által, hogy struktúrájában megváltoztatta a mű lefolyását: zenés színdarabot alkotott. Adorno véleménye szerint „*leginkább a szürrealisták nappali emlékfoszlányaiból alkotott álommontázsaihoz hasonlítható*”, a rádióból, hanglemezből az emberekre zúdított zenével vonja párhuzamba. (Adorno, 2017, p. 191) Ekkor a jazz műfaját idéző motívumok is kezdtek megjelenni a zenében, mely fellelhető a Ragtime tételben is. (Horváth, 2015) Sztravinszkij maga egyébként jazzt akkoriban még nem hallott élőben, csupán az elmélet ismerete alapján használta fel a műveihez a műfaj ritmikai elemeit. (White, 1976)

Természetesen nem Sztravinszkij volt az egyetlen zeneszerző, aki a műzenét népzenei elemekkel tarkította. Magyar vonatkozásban Bartók Béla volt jeles képviselője ennek a műfajnak – ami nem meglepő, hiszen népzenei gyűjtései során rengeteg ihlettel tudott gazdagodni. Gondoljunk csak a Concerto művére, amelyben például a Román népi táncokból csendülnek fel kristálytisztán kivehető dallamok. Adorno Bartókot nem sorolta Sztravinszkij mellé ebben a szélsőséges kontextusban, ugyanis folklórhoz való vonzalma ellenére a leghaladóbb európai zeneművészet képviselőihez tudta sorolni. (Adorno, 2017) Mindez Bartók tudós munkájának volt köszönhető: gyűjtőként, rendszerezőként oly módon dolgozta fel a népdalokat, amely zene az eredeti forrást, a népet tolmácsolta, és amellyel a zeneszerző élő kapcsolatot teremtett. (Adorno, 1984; Wellmer, 2023) Visszaülva Sztravinszkij pl. érintőleges jazz ismereteire, érthető, hogy Adorno ebből a szempontból őt miért nem tudta ugyanazon a szinten értelmezni, mint a magyar zeneszerzőt. Bartóknak sikerült megtalálnia azt a középutat az autentikus művészetben, amely tartalmilag és formailag formabontó tudott lenni, így kellőképpen autonómnak tudta Adorno tekinteni a műveit. Ennek ellenére, Adorno (2017) úgy látta, hogy a két pólus között nem lehetséges az átjárás. Így elméletével a legtöbb korabeli zeneszerzőt megbélyegezte a konformitással. (Balázs, 2018)

Dialektikus kép (1970)

Adorno Az új zene filozófiája által éles kritikát fogalmazott meg Sztravinszkijről és munkásságáról, amelyet az adott korban élők szintén nem hagytak szó nélkül, vagyis Adorno is kapott bírálatokat. Az 1970-ben megjelent Dialektikus kép tanulmányát egyfajta magyarázatként, a korábbi műve feloldásaként írta, hogy tisztázza a félreértéseket, amelyek az elmélete kapcsán kialakultak. Bár tisztában volt azzal, hogy Sztravinszkij negatív megítéléséhez, illetve magához például a neoklasszicizmus

leáldozásához ő maga is hozzájárult, azonban ennek ellenére sem gondolta úgy, hogy bárminemű kijelentése érvényét veszítette volna. (Adorno, 1970)

A két világháború között uralkodó neoklasszicista irányzat a II. világháború után eltűnt, ezért a Sztravinszkij-kritika is veszített jelentőségéből. A zeneszerző ún. „*elismerő félreállítás prédájává válik*” (Adorno, 1970, p. 258), olyan zenét álmodott, amely teljesen eltért a megszokottól, de mégsem tudta levetkőzni azokat a stílusjegyeit, amelyek a jelenlegi korban már nem állják meg a helyüket. Sztravinszkij mindig botrányos volt és botrányosnak is fog számítani a zenetörténelemben, ugyanis Adorno (1970) szerint mindig olyan zenét alkotott, amely során a saját objektivitását nem jól használta fel. Vagyis, bár el tudott vonatkoztatni a szubjektumtól, a megszokott hangzásvilágtól, a tonalitástól és az esztétikai élmény hagyományos megjelenítésétől, eszközeit nem jól alkalmazta. Össze-vissza hangzatai miatt vált figyelemfelkeltővé, amelyhez a mintákat a neurózisok és a skizofrénia világából vette – állította Adorno (1970), amely ismét erős bírálatnak minősül, azok után, hogy egyébként feloldásként szánta a Dialektikus képet.

Tehát a Dialektikus kép nem arról szól, hogy Adorno teljes megbánást tanúsít és megváltoztatja a véleményét Sztravinszkij-jel kapcsolatban – ez az írásai alapján rendkívül szokatlan is lenne. Csupán tisztázni próbálja, hogy nem egy konkrét személyt minősít, hanem azt a filozófiát, amely a komponálása mögött rejlik. Nem szerepelt a céljai között, hogy skizofrén, patológikus esetnek írja le a zeneszerzőt, ugyanis az ember nem egyenlő a műveivel. Akkor nem képes megérteni valaki magát az elméletet, ha összemosza a személyt az alkotásaival. (Adorno, 1970)

A Sztravinszkij-ben lejátszódó folyamatok, a zeneszerzői tevékenységének megértéséhez Charles Ferdinand Ramuz (2020) (aki amellet, hogy A katona története librettóját írta, mély barátságot ápolt a zeneszerzővel) visszaemlékezései jelentős támpontot adnak. Ramuz elismerte, hogy a kritikusok alapvető feladata, hogy egy általánosan elfogadott minőséghez képest egyes művek és alkotók idomulását (vagy éppen nem idomulását) megítéljék. Így tudják megvédeni a közösség értékeit, örökségeit. Azonban az alkotónak (és itt kifejezetten Sztravinszkijre gondol) is joga van védeni a saját természetét, a saját személyiségét, amely független a társadalmi elvárásoktól és a kollektíven elfogadott értékrendtől. (Ramuz, 2020) „*Ez nem önszerzelem, ahogy általában hiszik, ez élet és halál kérdése, (...) olyan szeretet, amely könnyen harcos és agresszív lesz, mert az önálló ellenséget tönkre kell tenni, nem csak a jelen generációban, de az őseiben is.*” (Ramuz, 2020, p. 61) Az alkotó a saját művészetének védelme mellett fontosabb, hogy azokat az értékeket, ideálokat is megvédje, amelyek a társadalom öröksége. Azonban Sztravinszkij azzal is tisztában volt, hogy a hagyományos zenei alapok, a népzenei motívumok nem elegendőek ahhoz, hogy időtálló szerzemények szülessenek. (Adorno, 1970) Csak úgy tudja tovább menekíteni ezeknek a koroknak az értékeit, ha részleteiben építi be a műveibe, és próbál mellette alkalmazkodni a modern zene követelményeihez.

Összegzés

A tanulmányban igyekeztem bemutatni Igor Sztravinszkij munkásságát, főbb műveit, melyek Theodore W. Adorno későbbi zenefilozófiai elméletének alapjait adják. Adorno szinte misztikus kötődéssel taglalja a zeneelméleti és társadalmi problémákat, így egy

rendkívül szerteágazó, részletes elemzést olvashatunk tőle, amely éles kritikákat tartalmaz. A két pólus, Schönberg haladó szellemisége, a modern zenei eszközök tudatos felhasználója és Sztravinszkij regresszív, népzenei és barokk elemeken alapuló szemlélete élesen egymással szemben áll. (Adorno, 2017) Adorno szerint a legtöbb korabeli zeneszerző a konformizmusba menekül, vagyis Sztravinszkij példáját követve olyan zenét szereznek, amely nem nyújt újat a hallgatójának. A visszafejlődés a modern zene leáldozásához vezet, a tömegkultúrának ad teret, segíti a kommercializálódást, és az olyan zenei irányzatok, zenei termékek születését (pl. könnyűzene, jazz), amely bár a publikum ízléséhez közelebb áll, nem lesz képes megújulni a jövőben, nem lesz képes fennmaradni. (Adorno, 1970; Adorno, 2017) A filozófus értekezései nehezen értelmezhetőek, amellet, hogy nyelvezete nem mindennapi, elmélete kifejtése közben ő maga is gyakran ellentmondásokba keveredik. Tény azonban, hogy nagyon mélyen érintette a problémakör, és bár igyekszik objektíven taglalni a véleményét, néha megrögzötten, szorongva bontja ki gondolatait. (Balázs, 2018) Felmerül a kérdés, hogy a többértelműség nem tudatos-e: lehetséges, hogy mégsem paradox helyzet áll fenn a gondolkodásában, hanem próbálja rugalmasabban kezelni a témát. (Balázs, 2018) A mai megítélés szerint Adorno tévesen ítélte meg Sztravinszkijt, azonban elmélete nem lett félre állítva, csupán helyén kezelik Az új zene filozófiáját. A XXI. században már nem létezik egy igazán fő trend, ami alapján meg lehetne határozni a zenében perifériákat, ahogyan konkrét zeneszerzőket, műveket sem lehet oda sorolni (Balázs, 2018), a határok elmosódnak műfajok és stílusok között. A zenében, mint művészeti ágban egyébként sem lehet általánosan elfogadott tényeket állítani, hiszen az idő múlásával, és természetesen az egyénenként eltérő szubjektív értékítéletek miatt a Tavaszi áldozat és Sztravinszkij más műveinek megítélése is folyamatosan változott és változik a mai napig. A zeneszerzők önkifejezését nem lehet, és nem is szabad korlátok közé szorítani, hiszen ez a mai pluralista kultúrában már elképzelhetetlen lenne.

Irodalomjegyzék

- Adorno, T. W. (2017). *Az új zene filozófiája*. Rózsavölgyi és Társa.
- Adorno, T. W. (1968). *Írások a magyar zenéről*. Zeneműkiadó.
- Adorno T. W. (1970). Sztravinszkij, dialektikus kép. In Zoltai, D. (Ed.) *Zene, filozófia, társadalom* (pp. 162-201). Gondolat Kiadó
- Angi, I. (2013). ... ünnepélyes pogány szertartás...” *Korunk*, 24(7), 22-28. https://real-j.mtak.hu/25321/7/Korunk_2013_3f24_7_.pdf Letöltés dátuma: 2024.12.23.
- Apagy, A. (2013). Igor Sztravinszkij: Tavaszi áldozat - a mű keletkezése és elemzése. *Parlando*, 55(4) https://www.parlando.hu/2013/2013-4/Apagyi_Sacre.pdf Letöltés dátuma: 2024.10.23.
- Arany, J. (2017). *Zenetörténeti vázlatok*. Debreceni Református Hittudományi Egyetem. <https://derek.k.dre.hu/40/1/Arany%20J%C3%A1nos%20-%20Zenet%C3%B6rt%C3%A9net%20-%20jegyzet%20-%20170424-ISBN.pdf> Letöltés dátuma: 2024.12.23.
- Balázs, I. (2018). Szegény Schönberg! Szegény Stravinsky! *Muzsika*, 61(6) https://www.epa.hu/00800/00835/00254/EPA00835_Muzsika_2018_6_4528.html Letöltés dátuma: 2024.12.24.
- Bánhidi, L. (1998). *Klasszikusok mindenkinek*. pp. 121-123. <https://vmek.oszk.hu/00200/00209/00209.pdf> Letöltés dátuma: 2024.12.24.
- Borsos, K. (2020). *Neoklasszikus szólószonáták hegedűre a 20. század első felében. Doktori értekezés*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/borsos_kata/disszertacio.pdf Letöltés dátuma: 2025.03.09.

- Chua, D. K. L. (2007). Rioting with Stravinsky: A particular analysis of The Rite of Spring. *Music Analysis*, 26(1-2), 59-109. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x> Letöltés dátuma: 2025.05.11.
- Craft, R. (1969). Genesis of a Masterpiece; Commentary to the Sketches. In *Igor Stravinsky (Ed.): The Rite of Spring. Sketches 1911-13*. Boosey and Hawkes
- Forte, A. (1978). *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. Yale University Press
- Hill, P. (2004). *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge University Press
- Horváth Zs. (2015). *Stravinsky 1913 és 1920 között írott műveinek harmóniai és tonális vonatkozásai. Doktori értekezés*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. <https://real-phd.mtak.hu/428/1/HorvathZsolt.pdf> Letöltés dátuma: 2024.12.23.
- Karasszon, D. (2015). Debussy, Bartók, Stravinsky: Korszak változás Budapesten és Párizsban a második dekád végén. In *Studia Litteraria*, 54(3-4), 201-205. <https://ojs.lib.unideb.hu/studia/article/view/4175/4037> Letöltés dátuma: 2024.12.25.
- Márkus, Gy. (1999). Adorno Wagnere. *Holmi*, 11(5), 587-610. http://epa.niif.hu/01000/01050/00224/pdf/EPA01050_holmi_1999_05_587-610.pdf Letöltés dátuma: 2025.05.11.
- Maróti, A. (2005). *Sok szemszögből a kultúráról. Irányzatok a kultúra elméletében és filozófiájában*. Trefort Kiadó. pp. 177-193.
- Morrow, M. (2011). *Complex impressions: nature in the music and criticism of Claude Debussy*. University of Rochester
- Kelly, T. F. (2000). *First Nights: Five Musical Premieres*. Yale University Press
- Kruppa, B. (2020). *Stravinsky és a hegedű – Három megközelítés. DLA Doktori értekezés*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kruppa_balint/disszertacio.pdf Letöltés dátuma: 2025.05.12.
- Ramuz, C.F. (2020). *Emlékeim Igor Sztravinszkijről. A katona története*. Rózsavölgyi és Társa
- Ross, A. (2008). *The Rest is Noise*. Fourth Estate
- Stravinsky, I. (1962). *An Autobiography*. W. W. Norton
- Stravinsky, I. & Craft, R. (1960). *Memories and Commentaries*. Faber & Faber
- Stravinsky I. & Craft R. (1987). *Beszélgetések (Válogatás)*. Gondolat Kiadó
- Tar, Z. (1986). *A frankfurti iskola: Max Horkheimer és Theodore W. Adorno kritikai elmélete*. Gondolat Kiadó
- Wellmer, A. (2023). Az adornói zenefilozófia korlátai és vakfoltjai. *Cirka Művészeti folyóirat*. 6(1) <http://www.cirkart.hu/2023/02/15/az-adornoi-zenefilozofia-korlatai-es-vakfoltjai/> Letöltés dátuma: 2025.05.11
- White, E. W. (1976). *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Zeneműkiadó
- Whittall, A. (1982). Music Analysis as Human Science?'Le Sacre du Printemps' in Theory and Practice. *Music Analysis*, 1(1), 33-53.
- Zoltai, D. (1970). Adorno és a zenefilozófia negativitása. In Zoltai, D. (Ed.) *Zene, filozófia, társadalom*. (pp. 5-31). Gondolat Kiadó