# موسیقی در اندیشهٔ تئودور آدورنو

● تنظیم: امیر جاودانی
دانشجوی کارشناسی جامعه شناسی

*آنچه در پی می‌آید، متن سخنرانی آقای* ***بابک احمدی*** *است که از سری جلسات* ***جامعه‌شناسی موسیقی،*** *به‌تاریخ یکشنبه ۹ اردیبهشت ۱۳۸۶ در کانون موسیقی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران ایراد شده است.*

صحبت کردن دربارهٔ آدورنو و موسیقی در ایران به‌دلایل متعدد تاریخی-فرهنگی، که مهمترین آنها آشنایی کم و بی‌علاقگی با مباحث مربوط به موسیقی کلاسیک خصوصاً موسیقی مدرن می‌باشد، کار مشکلی است. آدورنو به‌عنوان فیلسوف و جامعه‌شناس در زمینهٔ فلسفهٔ موسیقی مدرن، آثار زیادی نوشته و نظریاتی به‌نوبهٔ خود بدیع، انقلابی و پر از مسئله مطرح کرده است.

**تئودور آدورنو** یکی از فیلسوفان بزرگ قرن بیستم است که عقاید رادیکالی را در زمینهٔ علوم اجتماعی ارائه کرد. وی به‌همراه **ماکس هورکهایمر** دو تنی بودند که آنچه امروز با نام «نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت» می‌شناسیم را پایه‌ریزی کردند. خصوصاً در کتاب **دیالکتیک روشنگری** که این‌دو مشترکاً در سال ۱۹٤٤ در کالیفرنیای آمریکا به چاپ رساندند، بحث‌های تازه‌ای را در زمینهٔ روشنگری آغاز کردند. آنها بر این عقیده بودند که محصول واقعی دوران روشنگری، پیدایش یک جامعهٔ توتالیتر، سرکوبگر و پر از شکاف‌ها و تناقض‌های طبقاتی است که همهٔ ایده‌های اصلی آن، چون حاکمیت عقل، پوچ و توخالی است. نگاه رادیکال آدورنو و هورکهایمر در **دیالکتیک روشنگری** که با زبان سخت‌فهم و پیچیدهٔ سنت

فلسفی آلمانی نگارش شده است، تنها به نقد مدرنیته اکتفا نمی‌کند؛ بلکه به نوعی از نفی کامل و مطلق مدرنیته منجر می‌شود. یکی از مهمترین نکاتی که آدورنو در این کتاب پیش می‌کشد، بحث «صنعت فرهنگ» (culture industry) است؛ این ایده که در جامعهٔ سرمایه‌داری معاصر، یعنی نیمهٔ قرن بیستم (که با همهٔ دلایلی که آدورنو برمی‌شمارد، شامل امروز نیز می‌شود)، فرهنگ حکم ابزار ایدئولوژیک سلطهٔ طبقهٔ حاکم را پیدا کرده است. صنعت فرهنگ تمامی مناسبات استثمارگرانه‌ای را که منجر به پیدایش کالاها می‌شوند، پنهان می‌کند؛ همه‌چیز را به ارزش مصرف تقلیل می‌دهد و ارزش مبادله را که در عالم واقع جای ارزش مصرف را گرفته است، به‌صورت رمزآمیزی آشکار می‌کند. با این ایده که فرهنگ در جامعهٔ معاصر چنین نقشی دارد،

**یکی از بزرگ ترین انتقاداتی که می‌توان بر آدورنو وارد کرد، این است که مطلق‌گراست و تکامل موسیقی را فقط هارمونیک می‌داند؛ در حالی که تکامل موسیقی قرن بیستم به‌کمک استراوینسکی یک تکامل استوار بر ریتم است؛ درست به‌اندازه سهم کاری که شونبرگ در تحول موسیقی این قرن با هارمونی انجام داد.**

آدورنو بین دو واقعیت فرهنگی تمییز قائل می‌شود:

۱. هنر عام مردم‌پسند و کالایی‌شدن فرهنگ که اکثریت جامعه از آن تبعیت می‌کنند؛ آنچه به تحمیق توده‌ها و واژگونه کردن حقیقت می‌پردازد.

۲. فرهنگ اقلیت محضی که هیچ راهی میان توده‌ها ندارند و با این حال هسته‌های اصلی حقیقت در آنها نهفته است.

از نظر آدورنو عالی‌ترین شکل نوع دوم، هنر مدرن است که آخرین جرقه‌های انتقاد به جامعهٔ مدرن از جانب آن بیان می‌شود که متأسفانه راهی به توده‌ها ندارد.

از بحث آدورنو راجع به صنعت فرهنگ برمی‌آید که نگاه وی به همهٔ پدیده‌های فرهنگی اساساً نگاهی اجتماعی و جامعه‌شناسانه است (همانطور که خود صراحتاً اعلام کرده است که یک **جامعه‌شناس فرهنگ** است). پایهٔ اصلی اندیشهٔ او تأثیرات و دلایل اجتماعی پدیدآمدن فرهنگ است. اما واقعیت این است که آدورنو در مورد دو هنر اصلی که در طول حیات فکری خود به آنها پرداخته است، یعنی **ادبیات** و **موسیقی**، از تقلیل صرف همه‌چیز یک اثر هنری به موقعیت اجتماعی-تاریخی آن فراتر رفته ( آنچنان که مارکس در مقدمهٔ **گروندریسه** دربارهٔ هنر یونان بحث می‌کند) و این نکته را پیش می‌کشد که آثار هنری در مواردی از زمانهٔ پیدایششان فراتر می‌روند و برای نسل‌های بعد نیز حرف دارند.

بعد از این کلی‌گویی و مقدمه راجع به آدورنو، به مهمترین کار وی در زمینهٔ هنر - که موضوع بیش از نیمی از آثار این فیلسوف و جامعه‌شناس می‌باشد - یعنی **موسیقی** می‌پردازیم. آدورنو در خانوادهٔ موسیقیدان و موسیقی‌دوستی به دنیا آمد. مادر پیانیست و خالهٔ خوانندهٔ اپرایی داشت. درنتیجه از کودکی با موسیقی آشنا بود. پیانو را به‌خوبی می‌نواخت. همچنین حافظهٔ موسیقیایی بسیار خوبی داشت و همهٔ آثاری را که می‌نواخت، بدون پارتیسیون می‌زد. وی آثاری هم ساخته است که مهمترین آنها عمدتاً یا لیدهایی هستند که برای پیانو و صدای سوپرانو بر اساس موسیقی آتونال نوشته است، یا چند اثر مهم در زمینهٔ موسیقی مجلسی برای چند ساز عمدتاً کوارتت. آدورنو درصدد ساخت اپرایی با نام **گنج جوی سرخپوست** براساس رمان **تام سایر**، اثر مشهورِ **مارک تواین** نیز بود که شعر آن را نوشت؛ اما موسیقی آن هیچ‌گاه ساخته نشد. آثار آدورنو که به شدت متأثر از **شونبرگ** و **وبرن** است، ویژگی بارز و شاخصی ندارند و نشانگر ذهنیت خاصی نیستند؛ اما آنچه اسم آدورنو را در زمینهٔ موسیقی، پراهمیت جلوه می‌دهد، نوشته‌های او در این باره است که از اولین سال‌های حیات فکری‌اش به‌صورت مقاله نوشته می‌شد. در سال ۱۹٤٤ همراه با **هانس هایسلر**، آهنگساز نامی قرن بیستم، کتابی در مورد موسیقی فیلم نوشت. عقاید آدورنو در مورد اینکه موسیقی فیلم نمی‌تواند یک موسیقی دگرگون‌ساز یا آگاهی‌دهنده باشد و یا عقاید اساساً ضد هنر سینمای وی در این کتاب، بسیار مهم است. در سال ۱۹٤۹ «فلسفهٔ موسیقی مدرن» را به‌عنوان جمع‌آوری نظراتش در مقالات پیش از

آن نوشـــت. این کتاب که از مهمترین متون موسیقی‌شناسی قرن بیســـتم به شـــمار می‌رود، همانند بسیاری از آثار دیگر وی، به‌زبان پیچیدهٔ فلســـفی نوشته شده است. دفاع پرشور و معروف آدورنو از موسیقی **آتونال** و **شونبرگ** و ضدیت با موســـیقی **استراوینســـکی** و هواداران **نئوکلاسیسیزم**، در این کتاب است. وی موسیقی قرن بیستم را به‌معنای واقعی کلمه «موسیقی آتونال» شناخت. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ آثاری را در مورد آهنگســـازان مورد علاقهٔ خود نوشت که به‌نسبت «فلسفهٔ موسیقی مدرن»، آســـان‌تر و قابل‌فهم‌ترند؛ کتاب‌هایی راجع به **گوســـتاو مالر**، **واگنر** و **بتهوون**. علاوه بر اینها، از حجم عظیم مقالات منتشرشـــده و نشـــدهٔ خود در زمینهٔ موســـیقی، سه مجلد کتاب منتشـــر کرد با نام‌های **دیسونانت**، **شبیه یک فانتزی** و **لحظات موسیقیایی**.

درک آدورنو از جامعه‌شناسی موسیقی درواقع درک از فلسفهٔ تاریخ موســـیقی است. در اوایل قرن بیستم، **ارنست بلـــوخ**، متفکر چپ‌گرای رادیـــکال، کتابی را با عنوان **روح یوتوپیا** که عمدتاً در مورد موســـیقی موتزارت اســـت – با اینکه اشـــارات مفصلی هم به موســـیقی رمانتیک، خصوصاً برامس دارد – منتشر می‌کند که یکی از مهم‌ترین منابع کار آدورنو در زمینهٔ موســـیقی است. منبع دیگر، مقاله‌ای است از **ماکس وبر**، جامعه‌شـــناس سرشناس آلمانی، که در سال ۱۹۳۲ منتشـــر می‌شـــود. وبر در آن مقاله – و بعدها آدورنو – موسیقی را زبان می‌دانند؛ موسیقی زبانی است که به مانند دستور زبان، از اصواتی که تحت قواعد کاملاً مشخص قابل تبییـــن و توصیف‌اند، معناهایی می‌آفریند که کلامی و زبانی نیســـتند؛ بلکه ما آنها را به‌شـــکل دیگری درک می‌کنیم که به‌کمک کلام، قابل تبیین نیســـتند. وبر همچنین معتقد است ایـــن معناها آنجایی فهم می‌شـــوند که جنبـــهٔ اجتماعی آنها مشخص شود. به این نظریه، خصوصاً از جانب زبان‌شناسان، انتقادات زیادی وارد شـــده اســـت که امروزه تا حد زیادی صحیح به نظر می‌رســـد. ما معمولاً امروزه به‌طور استعاری از **زبان** ســـینما یا موسیقی یاد می‌کنیم. از طرف دیگر، معنا در موسیقی، خصوصاً نوع سازی و غیرکلامی آن، به‌راحتی قابـــل درک نیســـت. جدا از نمونه‌هایی در تاریخ موســـیقی که آهنگســـاز عمـــداً از اصوات طبیعی تقلیـــد می‌کند (مثل **ســـمفونی پرندگان** هایدن یا **سمفونی پاستورال** بتهوون)، معنی یا مفهوم خاصی برای این هنر قائل نیستیم. به‌عبارت بهتر، موســـیقی به‌عنوان یک زبان، نقش بیانگری، بازنمایی و بازآفرینـــی چیزی را ندارد؛ صرفاً می‌تواند – همانطور که مورد نظر آدورنو نیز بوده اســـت – برای انسان، برانگیزندهٔ حالات، احساســـات و عواطفی باشـــد که بیان آنها با زبان غیرممکن است.

آدورنـــو بدیـــن شـــکل بـــه این مســـئله رنـــگ و روی جامعه‌شناسانه می‌دهد که موسیقی، بیان ناتوانی‌ها، شکاف‌ها و تعارضات زندگی اجتماعی و بیان ازخودبیگانگی اســـت. موســـیقی در اندیشـــهٔ آدورنو، بیان نداشتن‌هاست. موسیقی همواره کمبودها، اندوه‌ها، پســـرفت‌ها، سرکوب‌ها و از این دست را برای ما زنده می‌کند. آن حس غمگین نوستالژیکی که موسیقی در انسان بیدار می‌کند، از همین نشئت می‌گیرد. موســـیقی در یک کلام، بیان **تکه‌تکه‌شدن**هاست؛ چیزی که یکی از مفاهیم اصلی فلسفهٔ آدورنو به شمار می‌رود. آدورنو معتقد اســـت صنعت فرهنگ بر این اصل اســـتوار است که انســـان از طریق موسیقی، حاکمیت مناسبات تولید امروز را تحمل می‌کند. موسیقی صنعت فرهنگ دقیقاً همان چیزی را با خود به همراه می‌آورَد که لبهٔ تیز و تلخ انتقاد آدورنو به آن بود و آن را بدترین مشخصهٔ هر زندگی اجتماعی می‌دانست: همسان‌سازی، شـــبیه دیگران زندگی‌کردن و قابل‌پیش‌بینی بـــودن؛ اینکه مثلاً بتوان پیش‌بینی کرد در ســـیر تکامل یک فرم ســـونات، یک نوع ملودی آشنا و آشـــکار خواهد آمد که با قاعده‌هایی که کم‌وبیش با آنها آشـــنا شده‌ایم همخوان است، احســـاس امنیت خواهیم‌کرد و به‌صورت تخدیری، خود را به دســـت اثر هنری می‌ســـپاریم. اما آن موسیقی که آشنازدا باشد، شـــک‌آور با اصوات هراس‌انگیز، آزاردهنده و ناراحت‌کننده باشـــد، آن نوع موســـیقی است که انسان را به‌عنوان مخاطب فعال، درگیر خود می‌سازد. عبارت مشهور آدورنو که: «هیچ موسیقیی نیست که به اندیشهٔ آدمی وصل نشـــود»، مقابل آن عقیـــدهٔ قرن‌نوزدهمی قـــرار می‌گیرد که موسیقی را تنها به عاطفه و احساس آدمی وصل می‌دانست و نقـــش نیروی عقلانی را در حد تکنیک پایین می‌آورد. اما در مقابل، آدورنو معتقد اســـت هر موسیقی در هر لحظه ما را به اندیشـــه فرو می‌برد و این اندیشـــه می‌تواند تقلیدی یا انقلابی و سازنده باشد. به‌عبارت بهتر، طرح برشتی آدورنو این است که آنچه از موسیقی که به شنونده ارائه می‌شود و ما را به نظم موجود عادت می‌دهد، ارتجاعی اســـت و آنچه از موســـیقی که ما را شـــکّه کرده، درگیـــر می‌کند و قابلیت پیش‌بینی را از ما می‌گیرد، موسیقی متحول و پیشرو است.

مفهوم بســـیار مهم دیگر در اندیشهٔ آدورنو هنگامی که دســـت به تحلیل موســـیقیایی می‌زند، **هارمونی اجتماعی** اســـت. از دید وی، آن چیزی که در زندگی، انســـان را تابع نظـــم بورژوایی کـــرده، از او یکی مثل همه می‌ســـازد و در جامعـــه او را به‌طور کامل حل می‌کنـــد، هارمونی اجتماعی است. در موســـیقی نیز وضع به‌همین منوال است؛ با اینکه عوامل اصلی دیگر آن، چون ریتم و ملودی می‌توانند چنین نقشی داشته باشـــند، اما **هارمونی** بیشـــترین و بزرگ‌ترین

نقـش را در ایـن زمینه بازی می‌کند. از دیـد آدورنو تغییر و تحول در هارمونی موسـیقی، تحولـی انقلابی و بنیادین اسـت و اگرچنانچه تغییر در حد ملودیک (مثل موسـیقی بارتوک) و یا در حد ریتم (مثل موسـیقی استراوینسـکی) اتفـاق بیفتد، چندان بزرگ و بیان‌کنندهٔ تعارضات اجتماعی نیست. بنابراین از نظر آدورنو – مثل کاری که شونبرگ در آثارش به انجام رسـاند – تغییر و نوآوری در موسیقی باید هارمونیک باشد. وی جملهٔ مشـهوری دربارهٔ هارمونی در موسیقی دارد:

«هارمونی زیبایی‌شناسـانه هرگز به‌طور کامل به دسـت نخواهـد آمد؛ بیشـتر آرایه‌ای مصنوعی اسـت تا توانی موقتـی. درون هـر چیـز هنری کـه هارمونـی خوانده می‌شـود، امور مخالف و متضاد نهفته اسـت. دیسونانت، حقیقت هارمونی اسـت. هارمونی بیان چیزی اسـت که به راسـتی وجود ندارد؛ آن امری را رد می کند که آرمان خودش بر آن اسـتوار است.»

در تـاریخ موسیـقی غـرب – آنچنـان کـه خـود آدورنـو در تحلیلـی تاریخی به آن اشاره می‌کند – هارمونی تقریباً همخوان با تحول طبقهٔ متوسط، پیشرفت مدرنیته و سـلطه‌گرفتن مناسبات سـرمایه‌داری اسـت. دوران پیـش از رنسـانس در موسیقی، دوران نوآوری‌هاسـت در زمینـهٔ موسـیقی‌های بومـی و فولکلوریک که ما امروزه به‌ندرت به آنها دسترسـی داریم؛ اما با همین نمونه‌های به‌جای‌مانده می‌توان ردپای موسیقی آتونال و پولی‌فونیک را پیدا کرد. اما آنچه با شروع موسیقی کلاسـیک هم‌زمان با اپراهای مونته وردی در قرن ۱۶ است کـه دوران تثبیت، آموزش قواعد نوشته‌شـدهٔ موسـیقی و برگزاری کنسـرت‌ها و اپراها شـکل می‌گیرد. موسیقی آن دوره موسـیقی تنال بـود؛ به‌این اعتبار که نتـی ثابت برای هارمونی آن انتخاب می‌شـد که محور اصلی کار آهنگساز قـرار می‌گرفت. قاعده بـر آن بود که هر قطعـه با نتی که شروع می‌شود و با آن گامی که در آن شکل می‌گیرد، ادامه پیـدا کند و با همان نت پایان پذیرد. هر تغییر و تحولی که درفرم سـونات پدیدار می‌گشت، می‌بایسـتی با همین نت شـروع می‌شـد یا ملودی چنان پیش می‌رفت که در نقطهٔ مرکزی آن این نت خاص باشـد. اساسـاً فرم سـونات که آدورنـو آن را فرم جامعـهٔ بورژوایی می‌دانسـت، به‌همین شـکل عمل می‌کند: ملودی اول نواخته می‌شود؛ در تکامل خود می‌تواند به‌شکل‌های متنوعی پیش رود؛ اما می‌بایست دائماً به ملودی اول بازگردد.

**طـرح برشـتیَ آدورنو این اسـت که آنچه از موسـیقی که به شنونده ارائه می‌شـود و ما را به نظم موجود عادت می‌دهـد، ارتجاعـی اسـت و آنچـه از موسـیقی که ما را شـکّه کرده، درگیر می‌کنـد و قابلیـت پیش‌بینـی را از ما می‌گیـرد، موسـیقی متحول و پیشـرو است.**

نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره شود، بحث **دیسونانت** و **کنسونانت** و رابطهٔ اینها با موسیقی مدرن است. چنان‌که آدورنو معتقـد بود، نئوکلاسیسـیزم استراوینسـکی دیگر نمی‌توانست اصوات دیسونانت بسـازد یا بسیار مصنوعی جلوه می‌کند. اصولاً دیسـونانت یا اصـوات غیرمتعارف و گوش‌خراش که عمدتاً با سازهای موسیقی تولید نمی‌شوند، از قرن نوزدهم، خصوصاً با اپرا وارد موسـیقی می‌شوند. از مهمترین اپراها می‌توان به **طلای راین**، اثر واگنر اشاره کرد که وی توانسـت اصوات غیرتولیدشده از سازهای متعارف و رسـمی را وارد موسیقی کند. تحول بزرگ موزیکال قرن نوزدهـم از نگاه آدورنو دو چیـز اسـت: اول اینکـه به‌تدریج اصوات گوش‌خـراش وارد موسیقی شـدند و دیگر اینکه فرم تکامل سونات دچار به‌هم‌ریختگی شد. مثال بسـیار درخشـانی که در این بـاره می‌زند، بـه آثـار آخـر بتهوون برمی‌گـردد؛ به‌طور مثال سونات ۳۲ پیانو، اوپوس ۱۱۱ که آدورنـو معتقد است بتهوون عمداً خواسـته فرم سونات را به هم بریزد و هارمونی را از بین ببرد؛ لزوماً با نت محوری شـروع نکند و ملودی را چنان پیش نبرد که برای شنونده قابل پیش‌بینی باشد. به‌همین دلیل در دهه‌های بعد از مرگ بتهوون، ناقدان موسیقی این آثار را ضعیف ارزیابی کردند. آدورنو برعکس، اینها را بزرگ‌ترین دستاورد بتهوون معرفی می‌کند.

در آخـر به چنـد نکتهٔ باقی‌مانده اشـاره می‌کنیم: اولی مخالفت آدورنو با واگنر در کتاب **واگنر** اسـت. بسـیاری علت ایـن مخالفت را ضدیهودی بودن واگنـر می‌دانند؛ با توجه به اینکه آدورنو به‌شـدت دربارهٔ مسـئلهٔ یهودستیزی موضع مخالف داشـت، اما به‌نظر شـخصی من، این علت نمی‌توانـد صحیح باشـد؛ درعوض باید دنبـال علت‌های دیگـر این مخالفت رفت. یکی مفهـوم واگنری **هنر کامل** اسـت. از نظر او ترکیب هنرهای مختلـف در اپرا، ترکیب

حس‌های مختلف انسان است. حس بینایی و شنوایی همراه با حرکات رقص و تئاتر و شعر و... در اپرا ترکیب می‌شوند تا یک هنر کامل نهائی ساخته شود. در مقابل اندیشهٔ آدورنو که از ایدهٔ تمامیت بیزار بود، نمی‌توانست نسبت به یک هنر کامل واکنش نشان ندهد. دیگر دلیل مخالفت، ایده‌ای است که آدورنو از بحث مارکس دربارهٔ **فتیشیسم کالا** وام گرفته است؛ اینکه چگونه کالاها آنچه هستند را پنهان می‌کنند و درعوض آن چیزی را نشان می‌دهند که واقعاً نیستند. از نظر آدورنو، در اپراهای واگنر با چنین موقعیتی روبرو هستیم؛ یعنی مدام با ساخته‌شدن دروغین اشیا روبرو بوده و علت اینکه واگنر مدام به اسطوره پناه می‌برد، این است که نمی‌تواند از مناسبات موجود سخنی بگوید؛ مخاطب را به دنیای خیالی می‌برد که از دید آدورنو ارتجاعی است. آدورنو علی‌رغم مخالفت‌های سرسختانهٔ خود با واگنر، در یک مسئله از وی دفاع می‌کند و آن اینکه از نظر آدورنو، واگنر ما را به‌سمت یک نوع موسیقی اقوام ابتدایی، موسیقی ساده و موسیقیی که رنگ و لعاب تکامل تاریخی بورژوایی ندارد، پیش می‌برد.

جالب این است که عکس همین انتقادات را آدورنو در مباحث «فلسفهٔ موسیقی مدرن» به ایگور استراوینسکی وارد می‌کند. اول اینکه از دید آدورنو، او (استراوینسکی) موسیقی را از تکامل موزیکال خود - که نمونهٔ عالی آن شونبرگ است - بازمی‌دارد و موسیقی را به‌سمت یک نوع هنر ابتدایی می‌کشاند؛ و دوم اینکه چرا مجبور است مدام به گذشته بازگردد، تکیه‌اش بر دستاوردهای پیشین باشد، موسیقی را دوباره به کلاسیسیزم برگرداند و نام «نئوکلاسیسیزم» بر آن می‌گذارد و چرا موسیقی استراوینسکی تا این اندازه رمانتیک است.

یکی از بزرگ‌ترین انتقاداتی که می‌توان بر آدورنو وارد کرد، این است که مطلق‌گراست؛ تکامل موسیقی را فقط هارمونیک می‌داند؛ در حالی که تکامل موسیقی قرن بیستم به‌کمک استراوینسکی یک تکامل استوار بر ریتم است؛ درست به‌اندازهٔ سهم کاری که شونبرگ در تحول موسیقی این قرن با هارمونی انجام داد. اساساً این طرز تفکر که تحول موسیقیایی قرن بیستم بر پایهٔ هارمونی است، ناشی از نگاه دگماتیک است. ضمناً باید یادآور شد انبوهی از آهنگسازان و ناقدان بزرگ موسیقی قرن بیستم، بزرگترین دستاورد موسیقی این قرن را استراوینسکی می‌دانند. این حرف آدورنو که چون شونبرگ بزرگ است استراوینسکی کوچک است، به‌نظر کاملاً کوته‌فکری می‌آید.

در آخر، آن چیزی که بیش از همه نشان‌دهندهٔ دگم‌بودن آدورنوست، نظریاتش راجع به استراوینسکی و واگنر و

ضدیتش با فیلم و سینما نیست؛ بلکه مخالفت کورکورانه‌اش با موسیقی **جاز** است؛ چیزی که کمترکسی امروز برمی‌تابد. باید اشاره کرد که آگاهی آدورنو از این نوع موسیقی تنها محدود به کتابی است که در این باره خوانده و از دو چهرهٔ این موسیقی **لویی آرمسترانگ** و **لوک انریکه** بیشتر یاد نمی‌کند. موسیقی جاز را محدود به سیاهان آمریکا می‌دانست و تأثیر این موسیقی بر کشورهای آمریکای لاتین را نادیده می‌گرفت. ایرادهای اصلی که از این نوع موسیقی گرفت، یکی این بود که موسیقی قابل پیش‌بینی است که البته این‌طور نیست؛ دوم اینکه بداهه‌نوازی دارد که این با اندیشهٔ خود آدورنو راجع به پیش‌بینی‌ناپذیری و آشنایی‌زدایی در تناقض است؛ سوم اینکه موسیقیِ پس‌زمینه است، یعنی مثلاً موسیقی کافه است یا موسیقیَ متن فیلم که اگر این را بپذیریم، موسیقی مورد علاقهٔ آدورنو، یعنی اپرا نیز زیر سؤال می‌رود. نکتهٔ آخر اینکه موسیقی جاز از آن دوره تا حال، بسیار پیشرفت کرده و آن چیزی که امروز ما به‌عنوان موسیقی جاز - خصوصاً در اروپا - می‌شناسیم، اصلاً شباهتی به جاز آن دوران ندارد.