

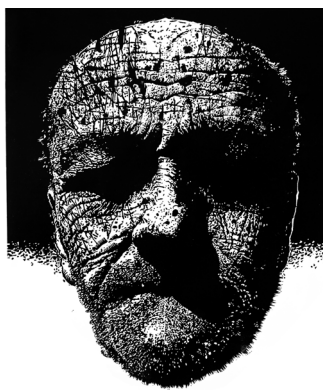
CSEHY ZOLTÁN

SZERENÁD, BARLANG, POÉTIKA

Platón és Arisztotelész a modern
és a kortárs zenében – nyomok és futamok

A keréknyom-paradigma

■ A zeneművészet alapjában véve tapintatlan művészet. Láthatatlan, csak hozzávetőlegesen leírható és még kevésbé magyarázható eszközökkel veszi birtokba a pszichét, közvetlenül támadja meg, elbűvöli vagy lefegyverzi, felháborítja, zavarba hozza, megindítja vagy kilátástalanságba taszítja. Az ember pedig ül a koncertteremben, és visszafogja magát, holott ekkor már legkisebb rezdülése, sőt a lélegzetvétele sem a sajátja, a testet ekkor már a zene irányítja: ami a sajátunk marad, az az udvarias önkorlátozás, abbéli igyekezetünk, hogy „méltóságunkat” megőrizve lehetőleg belül maradjon az, ami kívánczik, vagy a legszívesebben diszkrét gesztusokban öltene testet. Ez ugyanúgy érinti a jelentés-tulajdonítás intellektuális játékát, e játék folyamatos metamorfózisait, mint annak (főként) kontrollálatlan ösztönösségét, mely lényegében a merő hedonista kiszolgáltatottságról szól, vagy jobban mondva az átengedésről, a behódolásról, az alárendelődésről, bizonyos értelemben az érzékiség csábításáról. Ez nem jelenti azt, hogy nincsenek belső lázadások, ellenszegülések, de itt alapvetően csak küzdeni lehet a felülmaradásért, a hatalom gyakorlásáért, itt vagy „gyöngéden” (közös ráhangolódással) tesznek magukévá, vagy egészen egyszerűen meg fognak erőszakolni. Elmesélni vagy leírni nem tudjuk, mi történt, történik velünk. Minden „szövegtelen”, azaz nem vokális zene saját történetet írat velünk, saját mentális térkép megalkotására kényszerít, még akkor is, ha a zeneszerzőnek van egy saját sztorija, vagy valakinek a sztoriját szeretné elmesélni.



...az irodalmi és a zenei értelmezése egyazon dolognak csak párhuzamosan kísérelheti egymást, a keréknyom szélessége örökre megőrzi a távolságot a keréknyom egyik és másik széle között.

Leonard Bernstein *Serenade after Plato's Symposium* című hegedűversenye legálbbis ezt ígéri. A zeneművet, ahogy Bernstein maga írja, „Platón elbűvölő *Lakomá-*jának újraolvasása ihlette”.¹ Platón nemcsak a zeneszerző Bernsteinre ihlette, hanem az író Bernsteinre is: *Képzeltbeli beszélgetések* című dialógusai Platón szellemét és technikáját idéző szellemi csemegézések. A *Férfiak egymás közt a Sziklás-hegységben* című beszélgetésben az irodalmi és a zenei gondolkodás csap össze. A Lírai Költő szerepében Bernstein azt mondja: „a szavak eredeti funkciója az ábrázolás, és átlátszóak, a hangjegyek funkciója pedig eredendően absztrakt, és nem átlátszóak. Továbbá, ahogy a szavak el tudnak térni ettől az eredeti funkciótól egy közepes kvázi-absztrakció irányába, mint például Joyce-nál, ugyanígy a zenei hangok is képesek eredeti természetüktől eltérni a fogalmi jelentés területe felé, mint például a programzenében, zenedrámában, háttérzenében és így tovább.”² Ez a különös határterület lehet mindenfajta irodalmias zenei interpretáció mentsvára is. Ám érdemes idézni Bernstein keréknyom-hasonlatát is: az irodalmi és a zenei értelmezése egyazon dolognak csak párhuzamosan kísérheti egymást, a keréknyom szélessége örökre (épp a „származás súlyos atavizmusa miatt”) megőrzi a távolságot a keréknyom egyik és másik széle között.

Lakoma és szerenád

■ A szerenád a leggyakrabban „hódolati” zene: Bernstein műve is az, hiszen Platón géniusza előtt tiszteleg, illetve maga a szerelem előtt, ám elbeszélés és analízis is. Annak az elbeszélése, ami elbeszélhetetlen, és annak a szerelmi mánornak a szóra bírás kísérlete, melyet tulajdonképpen létével valósít meg. A szöveg nyomvonal-széléről továbbra sincs átjutás a zene nyomvonal-szélére. Bernstein megbontja a tényleges platóni sorrendet, de a narráció messze nem töredékes: Phaidrosz (178a–180b), Pauszaniász (180c–185c), Arisztophanész (189c–193e), Erüximakhosz (185e–189a), Agathón (194e–197e), Szókratész (201d–212c), Alkibiadész (215a–222b). Ugyanakkor külön poén, hogy Bernstein megoldása az eredeti intenciót érvényesíti, hiszen Pauszaniász után Arisztophanésznek kellett volna következnie, ám a komédiaköltőt „csuklás fogta el, és nem bírt beszélni” (184d). Bernstein egy gyűrűs szerkezetet munkál ki: az első és az utolsó tételt két-két karakternek engedi át, az ötelemű kompozíció magvába pedig egy másfél perces, hivalkodóan kurta scherzót illeszt, mely az *Erüximakhosz* tételcímet viseli. Ez a felelő, ideges zene végtelenül humoros fricska a tudományos megközelítésmódnak, hiszen Erüximakhosz Platónnál az orvostudomány maszkjában nyilatkozik meg. Noha Platónnál a megközelítésmód korántsem radikálisan átszexualizált, nem mellesleg, hogy a mű keletkezésének idején Amerikát lázban tartották Alfred Charles Kinsey szexológiai kutatásainak eredményei. Ez a diverzifikáltabb, sokrétű szexuális mentalitásmodell Bernsteinnél az önéletrajzi fogantatású *A Quiet Place* (Egy nyugis hely) című operában bontakozik ki zenei szinten.³ A szexualitás, a szexuális szokások, identitások és beállítások statisztikai (vagy orvosi) vizsgálata a *Szerenád* tanúsága szerint nem visz közelebb magához Erőszhoz, talán ezért szabadul meg ilyen heves gyorsasággal Erüximakhosz nézeteitől a társaság. A kortársi párhuzamvonások lehetőségét a zene radikális anakronizmusa is megtámogathatja. Ez az anakronizmus többféle értelmezési kihívást gerjesztett: Downes például nem tartja szerencsésnek a platóni háttérmentázatot, a két mű szinte elbeszél egymás mellett,⁴ a fantáziadúsabb Humphrey Burton önéletrajzi-allegorikus magyarázattal próbálkozik, miszerint a tételek Bernstein különböző korú énjeinek kivetülései a gyerekkor mesevilágától kezdődően egészen a klasszikus zenei hagyományt dzsesszelemekkel feldúsító lázadóig.⁵

Mindkét mű maszkfelöltések és beszédek (retorikák) sorozata. Giovanni Reale Nietzsche maszkfelfogását alapul véve elemezte a *persona* szerepét Platón dialógusában, s a dramaturgiai játék leírásának dinamikáját a hét maszk, azaz *persona* megformálásán keresztül érzékeltette: Phaidrosz az irodalmár-rétor műkedvelő maszkját, Pauszaniasz a rétor-politikus, Erüximakhosz a természetfilozófia által inspirált orvos, Arisztophanész a komédiaköltő, Agathón a tragédiaköltő, Szókratész pedig a filozófus személyiségét ölti magára, a részeg Alkibiadészben pedig a szókratikus igazságot lelkiismeret-furdalásbeli okokból elutasító magánembert ismerhetjük fel.⁶ Sokkal frappánsabb Pavel Honza megállapítása, aki Alkibiadészben magát Dionüszoszt pillantja meg: a részeg bevonulásban egy dionüszoszi menetet észlel, s feltárja a dialógus dionüszoszi motívumrendszerét.⁷ De nézzük sorjában: a szerenád műfaji intimitását maximálisan beteljesítő hegedűszóló fűstszerű indázásához lassan, komótosan csatlakozik a zenekar. Természetesen a hegedűszólót érdemes Phaidrosz beszéde nyomán Erósz születésének csodálatos pillanataiként értelmezni, s így a világba szabaduló játékoság, retorika és erotika megszületése a káosz szóra bírása lesz, a nyelv, a hang, a beszéd vágyának diadala a megfejtésre, felfedezésre, értelmezésre váró világ struktúráin. Taylor szinte dermesztő hidegvérrel állapítja meg hatalmas Platón-könyvében Phaidrosz közhelyesnek, sőt érdektelennek (!) mondott beszédéről, hogy „művészileg fontos, hogy egy viszonylag semmitmondó és unalmas beszéd nyissa meg a sort, hogy a megfelelő crescendo után juthassunk el a csúcspontig, amelyet Szókratész beszéde képvisel”.⁸ Láthatólag Taylor fokozó zenei szerkezetet észlel a dialógusban, ha nem is írja le pontosabban. Nála szinte Szókratész fetisizálásáról beszélhetünk: Taylor csak a filozófus tanítását veszi komolyan, a többi megközelítésmódot hol a „színvonaltalanság” (ebbe érezhetően belejátszik egy jelentékeny fokú homofóbia is), hol a túlzott irodalmiság (Arisztophanész beszédében nem látja értelmét többet keresni, mint „gyönyörteli pantagruelizmust”) miatt tekinti kevésbé jelentősnek, s a „valódi értelmet” elfedő és/vagy előkészítő effektusokká fokozza le őket. Bernstein a narráció alapvonulatát nem rendeli alá a fokozó gesztusoknak: motívumösszekötések, továbbfejlesztések, modifikálások fűzik egybe a zenei szöveget, minden egyes tétel továbbgondol, továbbvisz valamit az előzőből, amit Jack Gottlieb nagyon találóan egyfajta melodikus összeláncoltságnak nevez („concatenation technique of melodic variation”).⁹ Ez a *musica concatenata* a vita, a disputa szervességét érzékelteti. Bernstein természetesen el tudja képzelni, hogy a vitának több zenei csúcspontja is legyen, hiszen nála nem intellektuális, hanem érzéki kihívásokkal kell számolni, az ő privát olvasata merőben (reflektáltan) emocionális. S a zeneszerző mindarra is reflektálni látszik, amitől (mint a maga módján koherens értelmezői hagyománytól) a klasszikus filológus visszariad, amit a „kedélybeteg romantikusok” vagy a Blake-próféciák előérzeteiként sejtető irodalomtörténészek képesek voltak komolyan venni. Ha a *Szerenád* zenei energiáit nézzük, Bernstein az Agathón-tételben sűríti egybe a legsúlyosabb zenei mondanivalót: bátran zökkenti ki és használja fel a szerelmi közhelyeket, áttetsző egyszerűsége épp a feszességtől válik frappánssá. Az előítéletekből, a hagyományból indul ki, és annak újramondása során olyannyira telítetté válik, hogy szinte saját energiái vetik szét. A szenvedélykonstruálás a kétségbeesetten őrzött józanság és a szent örület között oscillál.

Az első tétel fűgyszerű szerkesztése a *Pauszaniasz* tételrésznél a szonátaműfaj irányába mozdul el, mely a fugato tételindítás zenei anyagán alapszik. Pauszaniasz megsokszorozza a tárgyat, magát Erósz, a közönséges és az égi szerelmet. Ez a „darabolás” Arisztophanész meséjében folytatódik: ezúttal azonban nem Erósz sokasodik, hanem Erósz prédája, a keverék- és hiánylányként is elgondolt ember. Bernstein Arisztophanészre egyszerre elegendő és szellemes mesélő és létfilozófus: az (allegretto minősítés ellenére) különös higgadsággal elmesélt tétel mesebeli klasszicizmusa az

Agathón-epizóddal párhuzamos. Bernstein nem fokozza le Arisztophanész elbeszélését retorikai bohócmutatvánnyá, kozmogóniaparódiává vagy Empedoklész keveréklényekről szóló leszarmazástani elméletének kifigurázásává.¹⁰ Ez a tétel a rákövetkezővel szemben nem kommentál, értékkel vagy minősít, hanem kifejti. A szerelem a hiány költészete, a teljességre irányuló vágy pszichoszexuális töltete, a mesék meseje, a varázslat ígérete. Burton szerint a mű valójában zenei önarckép: eszerint a felfogás szerint a tétel a gyerekkorhoz, illetve a serdülőkor ábrándosabb (utólag tehetetlenül megmosolygott) regiszteréhez tartozna. A kettévágott létezők hiánysebei ekkor még nem látszanak gyógyíthatatlanoknak. Erüximakhosz figurájának eltörpítését megkíséreltük fentebb megmagyarázni. A redukció (és averzió) érthető, hiszen Bernstein alapfelfogásában a szerelem, azaz erősz maga eleve irracionális, legfőképpen költői, s legfeljebb: filozofikus. A testnek csak a szexusban marad helye, illetve a diskurzus orgiává változtatásában. Különösen érdekes, hogy Erüximakhosz zenei fejtegetése (187a–c) nem indította Bernsteint arra, hogy együttérző zenévé változtassa, amit olvas. Erüximakhosz ugyanis az orvostudományi nézetek mellett kifejti a harmónia tanát, a ritmus mibenlétét („a zene ugyanis a harmóniára és a ritmusra irányuló vágyak” – értsd: erőszok – „tudománya”) is, noha nem különösebben cizelláltan. Az Agathón-tétel kiemelése Bernstein saját döntése: a leggyengédebb közeget, a lelket élettérül választó Erősz minden erény birtokosává nemesedik. A dalszerű megformálás ezt a gyengédséget és puhaságot remekül érzékelteti. Szókratész beszámolója Diotimával folytatott beszélgetéséről rendkívül méltóságteljesnek indul: az erősszal átítatott lélek misztikus utazása, „zarándokútja” ez az üdvözülésig magasodó bölcsességig, nem kevés kontemplatív és didaktikus gesztussal átítatva. A mélységes kifejtés azonban csak elkezdődik, a pompás logikával megragadott filozófus Erősz karakterének megformálásában részt vesz egy az Agathón-beszéd közepéről származó zenei gondolat, mely struktúrateremtő erőre tesz szert. A részeg Alkibiadész betörése a partira allegrót kíván, és itt Bernstein már nemcsak az időből lép ki, de a „magas” kultúrából is: dzsesszes elemeket alkalmaz, filmszerűen modern zenét, szinte hollywoodi poénnal. Ez a „dionüszoszi” gesztus alátámasztja a bizarr teofániát, Alkibiadész Dionüszoszként való megjelenését, aki Szilénoszhoz és Marszüaszhoz hasonlítja Szókratészt, majd az igazi beavatás misztériumáról beszél.¹¹

Bernstein művének van egy különleges előzménye is – és most nem az önidézetre gondolok, hanem Satie *Socrate* című zenekari portrétriptichonjára, melyet John Cage dolgozott át két zongorára. Dolinszky Miklós teljes joggal állapítja meg, hogy Satie a zene „érzelemmentesítésének” gesztusával él, az ironikus tonalitás híve lesz a funkciós viszonyok tudatos destruálása révén, melynek következménye, hogy „a *Socrate* zenéjében hiába keressük vissza a három kiválasztott és együtt Szókratész portréját kirajzoló Platón-szöveg [...] történéseit vagy a szöveg által kiváltott érzéseket: ez a zene nem mesél, nem megjelenít, nem illusztrál, és érzelmileg nem reflektál”.¹² Míg Bernstein egy privát olvasatot készít, szelektál és transzformál, átérz és átéreztet, Satie tudatosan lemond az elbeszélhetőségről: a keréknyom itt ki sem rajzolódik, a párhuzamosság gyakorlatilag ki sem alakul. Ráadásul a kiválasztott (franciára fordított) szövegrészek is mintha kerülnék a didaktikusságot, sőt magát a filozófiát, a bölcsesség megsejtetését. A *Phaidrosz*ból pl. (a második, *Bords de l'Ilissus* című tételben) például egy Ilisszosz menti sétát jelenít meg (229a), az önmagunk megismerésének lehetetlenségéről szóló diskurzust szinte marginalizálja a tájleíráshoz, illetve a kirándulás banalitásához képest. A *Iakomából* (215a–e) Alkibiadész Szilénosz-, illetve Marszüasz-hasonlatára fókuszál, a dionüszoszi gesztusokra helyezi a hangsúlyt, a mindent elbűvölő „fuvolás” beszédének ambivalens

varázserejére. Szókratész halálának megjelenítése (*Phaidón* III. 59) sem részesül sokkal jobb elbánásban.

Barlangzene

■ Platón nevezetes barlanghasonlatának több zenei megszólaltatása is létezik. Most csak szemezgetnék a legérdekesebbek közül. A legizgalmasabb és legtöbbet játszott barlangzenét alighanem Casey Cangelosi komponálta (*Plato's Cave*): az ütőskompozíciót két előadó mutatja be, a dobverők a földet (színpadot), illetve „egymást” használják hangszerként (a hangzásvilág tehát mindig az aktuális anyaghoz kötött). A két jógaülésben (egyes előadásokon térdepelve vagy törökülésben stb.) játszó előadó jelbeszédet is használ, a beszéd árnyékát, melyet valóságként érzékelünk: a gesztus mögül ilyenkor kihátrál a hang, és a látványé a főszerep. Az előadók tevékenysége sokáig szinkronban van egymással, illetve a szimmetriákon, tükörpozíciókon alapszik, ám ez az „egyensúly” a dramaturgiaiilag fontos pontokon megtörik. A végtelenül egyszerű, minimalista ritmusokból álló darab Maria Finkelmeier és Jacob Remington számára készült, és a férfi-nő viszony leképezéseként is érzékelhető: az életelv és a szexuális ritmika, a másik megértésére irányuló szándék jelzése, illetve ennek világos lehetetlensége szoros kapcsolatot feltételez a két szereplő között. Szándékosan írtam szereplőt, hiszen itt valójában performanszról, rítusdarabról van szó, szinte szertartászenéről: a látvány, a néma vagy az egyik szereplő által zenei kommentárral ellátott gesztusnyelv elválaszthatatlan a zenei effektusnyelvezettől. A világhálón megtalálható egy olyan változat, melyet a zeneszerző és Christopher Otte ad elő: a zenei hatáskomplexum áterotizáltságát mi sem jellemzi jobban, mint hogy az egyik kommentelő egy meleg pár konfliktusainak megjelenítését észleli a műben. Az azonosság e ponton fokozottabb. A földön elhelyezett partitúralapok valóságos cellaalaprajzként veszik körbe az előadókat, akik előbb a nézőkkel szemben, képileg „független” entitásokként látszanak, de a közös hangzóanyag és a gesztusrendszer egymás tükörképeivé, kópiáivá teszi őket. Ugyanakkor ez a rituális statikusság és monotonitás a barlanghasonlat börtönmetaforáját is megidézi. Günther Anders szavaival élve a magánbarlangok „tömegremetéiként” élő posztmodern emberek számára a képekből, szövegekből, jelekből konstruált világ a realist helyettesítendő a reális jelzéseiből áll össze. A megregulázott és szertartásos pózba merevített test érzésvilága is valós érzéseket pótoló reális jelek halmaza lenne csupán? – kérdezi a zene. Kitérhet-e, létezhet-e egyáltalán a rítuson túli cselekvés? A leláncoltság itt egzisztenciába kötöttség és létszorogatottság, a harmónia, a szabályosság utáni vágy mindennemű korlátozás ellenére. A testek egyszer csak egymásnak háttal játszanak, privát, de szinkron idődimenzióba hozható és közös rítusba kapcsolható entitások ezek: egymástól látszatra függetlenül mindketten ugyanazt „élik” meg, ugyanazt „érik” és érzékeltetik. Az egymásnak háttal pozícióban szakad el kép és hangzás, jelbeszéd és ütés, fönt és lent. A szembesülés elnémul, a gesztusok az egyé váló közös lélegzés illúziójában oldódnak fel. A láthatóból a belátható felé való elmozdulás finom dokumentálásához nem elegendő a zene: ehhez a csönd intimitásába rajzolt jelzések szükségesek.

Stephen Melillo *Escape from Plato's Cave* (Szökés Platón barlangjából) című eklektikus, romantikus alapkarakterű darabjában a rideg, artikulálatlanabb hangokból tartunk a teátrális, eklektikus melodikus gesztusok felé, a sötétségből, az árnyak világából a vakító fény felé: mintha egy „szerelvényzene” árnyjátékait néznénk az allúziógyanús gesztusok bábszínházában. A gyerek „természetes” félelme a sötétben és a felnőtt meglepő félelme a fényben két olyan megragadható lelkiállapot, mely jól

polarizálná Melillo művét, ha a zeneszerző nem részesítette volna előnyben a fokozó szerkesztés patetikusabb lehetőségeit.

Ian Wilson ír zeneszerző *In Plato's Cave* című tízperces fúvósötöse (2003) a Harlequin kvintett számára készült: a lebegés, a valóság „káprázata” és lehetetlensége, a fény-árny viszonyok uralta zenei tér mind a létszorongatottság permanens rettetetének, mind a létképzetektől fakadó csalóka örömöknek helyet ad.

Kezdet, közép, vég

■ Billy Collins nem teljesen ismeretlen a magyar nyelvterületen. *A költészet* című verse például nemrég jelent meg Kórizs Imre gyönyörű fordításában.¹³ Az „ars poetica” szellemes zárata így hangzik:

*Mi azzal foglalkozunk, hogy nem csinálunk semmit –
és ehhez semmi másra nincs szükségünk, csak egy délutánra,
és egy csónakra egy kék ég alatt.*

*És talán egy emberre, aki egy kőhídról horgászik,
de még jobb, ha nincs is senki azon a hídon.*

Collins *Aristotle* (Arisztotelész) című költeménye e „semmittevés” kompozíciós háttérét, mintázatait jeleníti meg, miközben éles elméjű iróniával idézi meg Arisztotelész *Poétikájának* szerkezetani imperatívuszait. A kezdet, a közép és a vég tájékozódási pontjai közt lezajló „élet” tűnékenysége hol komikus, hol tragikusan megindító, hol pedig egyenesen groteszk. Robert Maggio kórusműve¹⁴ híven követi a vers pillértechnikáját: a három poétikai kategória geometriáját nagyrészt meghatározatlan alakzatok szabályos elrendezésével teszi látszatra nyilvánvalóvá. A „minden megtörténhet” alapelve is azonban csak a szerkezeten belüli, a szerkezetben elhelyezett sé mákon belül érvényes. A szimultán történések hol analógiái egymásnak, hol egymás ellenpontjai: de mindenképpen felszámolják a hierarchiát történés és történés között. A kulturális tudás és a köznapi vagy testi tudás közös szintre jut. A kezdet egyszerre a fény teremtése, az *Elveszett Paradicsom* első szava egy üres papíron, az első szerelmes vagy szerelem nélküli éjszaka. A kórusmű radikális lendületet vesz, gyorsasága túlfut a szöveg primer értelmén, a retorikai sorjázás, az enumeráció diadala lesz, miközben egy-egy kompozíciós elvet „definiál” sokszoros nekifutással, poétikusan és egy-egy történetfoszlány fraktáljaként, melyben a nagy történés azonos alakú jelenléte is érződik. A vég pl.: „Sylvia Plath kint a konyhában / St. Clement nyaka körül pedig vasmacska”. A költői-démonikus és a szakrális én egy-egy elbeszélésbe kapcsolható figura, ám ezúttal csak a lehetséges elbeszélés szerkezetében betöltött helye egyértelmű. Az 1998-ra datált kórusmű 1999-ben hangzott el először az Ithaca College Choir előadásában. Mivel a vers hőse és tárgya lényegében a forma maga, a kórusmű formáját is elemi erővel befolyásolja a szöveg tagolása és lélegzése. A konzervatív zenei megformálás itt narratív gesztusnak hat, ugyanakkor az arisztotelészi szerkezet leképezése mellett mintegy ironikus éleslátással el is bizonytalanítja azt. A létezésnek nincs stabil szerkezete: a kezdet, a közép és a vég elkülöníthetetlen stációi a köznapi létezés legtöbb szituációjának, mindig van még kezdetibb kezdet, közepebb közép és végesebb vég. A hagyományban és a történésben való tájékozódás viszont elképzelhetetlen mesterséges arány- és struktúrakijelölések nélkül. A létezés poétikája nem arisztotelészi, de a létről való művészi beszédé sem tud minden esetben szükségszerűen azzá válni.

1. A mű két felvételét használtam: Leonard Bernstein: *Serenade. Facsimile. Divertimento*. Naxos, 2005 (8.559245, Philippe Quint hegedül). Illetve: Philip Glass – Ned Rorem: *Violin Concertos*; Leonard Bernstein: *Serenade*. Deutsche Grammophon, 1979 (445185-2, Gidon Kremer hegedül).
2. Leonard Bernstein: *A muzsika öröme*. Ford. Juhász Előd. Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1976. 34.
3. Uó: *A Quiet Place*. Deutsche Grammophon, 1987 (419 761-2).
4. Edward Downes: *Bernstein Serenade for Violin Solo, Strings and Percussion*. The Musical Quarterly 1957. 4. sz. 266–268.
5. Humphrey Burton: *Leonard Bernstein*. Doubleday, New York, 1994.
6. Giovanni Reale: *Il Simposio e il messaggio di Platone sull'Eros fondato sulle sue dottrine non scritte comunicato con la maschera del commediografo Aristofane*. In: *Plato's Symposium. Proceedings of the Fifth Symposium Platonicum Pragense*. Ed. Aleš Havlíček – Martin Cajthaml. OIKOYMENH, Praha, 2007. 9–22.
7. Pavel Hobza: *The Symposium as Mysterious Revelation of the Dionysiac Nature*. In: *Plato's Symposium*. 41–58.
8. A. E. Taylor: *Platón*. (Ford. Bárány István – Betegh Gábor) Osiris Kiadó, Bp., 1997. 300.
9. Leonard Bernstein: *Young People's Concerts*. Amadeus Press, New Jersey, 2005. 367.
10. Denis O'Brien: *Aristophanes' Speech in Plato's Symposium: The Empedoclean Background and its Philosophical Significance*. In: *Plato's Symposium*. 59–85.
11. Pavel Hobza: i. m. 50–52; Jakub Jirsa: *Alcibiades' Speech in the Symposium and its Origins*. In: *Plato's Symposium*. 280–292.
12. Ránki Dezső – Klukon Edit: *Erik Satie: Socrate, Ferenc Liszt: Via Crucis*. BMC, 2005 (100). Dolinszky szövege a kísérfüzetben olvasható.
13. Holmi 2014. 8. sz.
14. Robert Maggio: *The Wishing Tree: Choral Music of Robert Maggio*. Albany Records (Troy 645), 2004.

