

Razão e Nostalgia o lugar da música no pensamento moderno

Enrique Menezes*

“Filosofia é na verdade nostalgia”

Novalis

Introdução

Em relação aos problemas estéticos da filosofia da arte em geral, a música sempre se desenvolveu com certa autonomia. Sua afinidade semântica com as outras artes sempre foi extremamente delicada e problemática, fazendo com que ela, na história da estética, oscilasse entre os extremos da “hierarquia” das artes. Tal particularidade ocorre porque a música sempre carregou um status próprio, conseqüência, principalmente, de dois problemas: a alta complexidade dos meios técnicos com os quais se realiza e a impossibilidade de expressar fatos racionais da linguagem cotidiana. Em outras palavras, depois de árduo estudo para compreender e bem utilizar as técnicas de um instrumento ou da composição, instrumentista e compositor não têm a capacidade de, com a linguagem adquirida, comunicar a alguém que vai à padaria ou passar uma receita de bolo. Nos escritos teóricos, é comum à música aparecer ou como a mais privilegiada das artes ou como a mais inexpressiva, e tal conceito sempre se constrói sobre sua incapacidade de expressar conceitos.

Segundo Enrico Fubini, “caso se queira assinalar o momento de início de uma estética musical moderna (...) deveríamos dirigir-nos ao setecentos, o século que assistiu a uma lenta e laboriosa liberação da estética musical do racionalismo e do intelectualismo de origem cartesiana, que haviam relegado a música ao último posto da hierarquia das artes”. (Fubini, 1971, p. 10). Tal momento coincide com a busca de uma liberação e autonomia da música como expressão artística, iniciada no iluminismo e levada ao extremo no romantismo. Como reação a um mundo que se torna excessivamente racional, a música é tomada por autores como Schopenhauer, Nietzsche, Wackenroder e Schelling, por exemplo, como aquilo que carrega o não apreensível pelo conceito, aquilo que não pode ser dito pela palavra, e por isso - em termos gerais - é tomada como via de acesso a verdades que de outro modo não seriam acessíveis.

* Universidade de São Paulo
menezesenrique@gmail.com

A discussão acerca da superioridade ou inexpressividade da música como expressão artística pode ser colocada também, em linhas gerais, através da dicotomia racionalidade/irracionalidade: valorizada em seu caráter assemântico e não conceitual, afastado da linguagem cotidiana, estaria no topo das artes, mas, no entendimento racional, ela cai para o último. Independente da opinião de tal ou qual autor, no que diz respeito à expressividade da música como linguagem artística, essa discussão nos permite identificar qual é o seu lugar na história do pensamento racional.

Modernidade e Nostalgia

O progresso da racionalidade na cultura opera uma inevitável divisão entre ciência e poesia. Na modernidade, o método científico de compreensão da natureza exige que os acontecimentos estejam livres de qualquer explicação mágica, irracional ou mitológica. A exigência do fim das relações místicas acaba por separar também a linguagem entre as diferentes artes: ela se vê dividida, incapaz de, através da soma de todas novamente, reconstituir-se em um todo orgânico. A separação entre signo e imagem, que ocorre através do método científico, retira da linguagem sua existência orgânica outrora existente. Depois da separação, a vontade de conciliar novamente as coisas em um Todo pleno de sentido é sempre nostálgica. “O abismo que surgiu com a separação, a filosofia enxergou-o na relação entre a intuição e o conceito e tentou sempre em vão fechá-lo de novo: aliás, é por essa tentativa que ela é definida. Na maioria das vezes, porém, ela se colocou do lado do qual recebia o nome.” (Adorno, 1985, p. 31).

Tal abismo é também o que leva os teóricos a refletirem sobre o estado da música e da linguagem. De modo geral, o fazem comparando o estado de sentido na arte de sua época com o de uma época ideal, na qual o Todo não se separava em diferentes acontecimentos, e assim constituía a unidade anterior ao abismo.

Para o homem que faz essa projeção, noutros tempos, a vida e as coisas estavam impregnadas do sentido que ele não cansa de procurar, e parece que esse só se retirou das coisas na medida em que aquele iniciou sua busca: num mundo dotado de mais sentido, anterior ao abismo, não se pensaria na distinção entre vida e essência, palavra e coisa, pois seriam conceitos idênticos. Muitos teóricos idealizaram, desse modo, a *Mousiké* grega, que articulava sobretudo música, poesia, dança e mímica como um mesmo acontecimento não separado em diferentes termos: as partes constituíam um todo orgânico, repletas de um sentido prontamente existente. Assim como para Lukács em sua Teoria do romance, também para Rousseau e Rameau - em sua concepção iluminista da música -, o passado anterior à divisão carregava um sentido imanente: a totalidade estava impressa em cada particularidade, e cada particularidade era expressão do todo. “Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda filosofia.” (Lukács, 2000, p. 26). O sentido da vida seria imanente, ou seja, o trabalho filosófico dos modernos seria algo tão simplesmente óbvio que não teria razão de ser.

Na Modernidade, a existência de não-sei-o-quê obscuro indica que aquela totalidade já não está mais presente, e também que há anseios do sujeito burguês que não se ligam a representações racionais. Em consequência dos progressos de seu racionalismo, o irracional sobra como um escondido esquisito, proibido pela razão, e a sensação de perda retorna de modo sintomático. O desamparo surge como seqüela necessária à dura formação do indivíduo moderno, e as estruturas racionais tentam deixar para trás o que há de obscuro do Eu. Contudo, a primazia da razão não é total, e o esquecido pela racionalidade continua existindo, apesar de escondido. O seguinte comentário de Adorno apresenta a música como uma figuração dialética interessante para nosso referido problema: “Por seu puro material a música é a arte em que os impulsos pré-racionais e miméticos se afirmam irredutivelmente, entrando ao mesmo tempo em constelação com as tendências ao progressivo domínio da natureza e dos materiais.” (Adorno, 1983, p. 262).

A reconciliação com o Todo

Na história estética do pensamento musical autônomo, a busca nostálgica de uma reconciliação com o Todo é constante. Como consequência de sua separação da palavra, a música revela sua asemantividade, sua incapacidade de expressar conceitos fechados, e por isso é tomada muitas vezes como inferior às artes racionais, mas também como capaz de comunicar-se diretamente com a essência, subtraindo assim a mediação humana.

Para alguns teóricos antigos, as melodias já existiam na natureza, plenas de virtuosismo e beatitude. A representação artística que as respeitasse estaria de acordo com a essência do Universo. Boécio, por exemplo, em seu *De Institutione Musica*, do século V, afirma que os movimentos orbitais dos astros estariam vinculados a uma relação perfeita e bem combinada, e que suas diferentes velocidades consistiriam numa ordem racional de movimentos. Segundo ele, a harmonia uniria as diferentes e contrárias potências dos quatro elementos que, juntos, formariam cada corpo e organismo. A música humana é entendida como o universo e o si mesmo, já que o corpo humano também é dotado de diferentes componentes unidos, formando um único organismo que produz uma consonância. Não é à toa que não se assinavam as composições dessa época – para ele, a música já estava escrita nas leis naturais, bastava imitá-las. Era a concretização singularizada – no homem, na matemática, na arte etc. – de um Uno essencial e indiviso. Essa concepção de mundo unívoca é que permite para a antiguidade uma segura imanência de sentido, sua organicidade positiva; e para o homem moderno, um lugar para projetar um mundo de sentido ideal.

Batteux, em ensaio de 1747 intitulado “Les beaux arts réduits à un même principe”, trata também da imitação da natureza nas artes, e na música inclusive. A arte imita a natureza, diz Batteux, mas a supera e aperfeiçoa por selecionar suas melhores características, descartando tudo o que de feio e desagradável possa apresentar a realidade. Em sua concepção, a poesia é a “linguagem do espírito”, enquanto que a música é a “linguagem do coração”: aqui já aparece a ruptura irreparável entre razão e sentimento, que se fará cada vez mais profunda. Para Batteux, o que pertence ao coração entende-se imediatamente: basta

sentir, não é necessário nomear (...) O coração tem sua própria inteligência independente de palavras. (Batteux, 1773). Sem necessidade de mediação, a música aparece em seu ensaio como uma linguagem universal, livre de convenções, reconciliada com o todo através de sua especificidade. Entretanto ela já aparece separada das outras artes, e a possibilidade de transcender a mediação e encontrar-se com o Todo só pode se dar através dessa especificidade.

Rameau, em seu Tratado de harmonia reduzida a seu princípio natural, procura reduzir a ruptura que começa a surgir entre arte e razão. Através de um perfil físico-matemático calcado na tradição pitagórica, busca reinserir a música em um lugar privilegiado na escala das artes. “Meu fim é o de restituir à razão os direitos que perdeu no campo musical” (citado em Fubini, p. 32). Explica a harmonia através de um princípio natural e original, portanto racional e eterno, a teoria dos harmônicos. A música causa deleite precisamente porque expressa, com sua harmonia, o divino de ordem universal, a natureza mesma. Para Rameau, a música expressa não só emoções e sentimentos, mas também a divina e racional unidade do mundo. Entre razão e sentimento, intelecto e sensibilidade, natureza e lei matemática, não há nenhum contraste, mas sim uma perfeita consonância: esses elementos devem, pois, cooperar harmonicamente, num todo parecido com o que imagina Boécio.

A idéia de “reconstituir” algo que se perdeu também está presente no pensamento de Rousseau. A concepção da *Mousiké* aparece de modo fantasmático, como algo que deve ser restabelecido na expressão, tanto para Batteux e Rameau quanto para Rousseau. Assim, em seu Ensaio sobre a origem das línguas, Rousseau defende a composição vocal em detrimento da instrumental: concebe a música unicamente como canto, pois apenas desse modo ela voltaria a encontrar-se em seu estado de natureza original. “Em um passado mítico, quando o homem estava em estado de natureza, música e palavra constituíam um nexo indivisível, e o homem podia expressar suas paixões e sentimentos de modo mais completo. Em outras palavras, em sua origem as palavras eram acentuadas musicalmente, e foi um desafortunado efeito da civilização que causou a perda da melodiosidade original e elas ficaram aptas somente para expressar racionalizações; por outro lado, os sons musicais que em outros tempos constituíam o acento da linguagem e representavam sua causa vital tornaram-se isolados e empobrecidos em sua capacidade expressiva.” (Fubini, p. 39). Para Rousseau, o canto melódico restituiria aquela unidade perdida. Em sua projeção ideal, não havia outra música que a melódica, nem outra melodia que o som modulado da palavra; os acentos formavam o canto, e falava-se tanto mediante os sons como pelo ritmo e articulações das vozes. Entretanto, essa reconstituição da unidade despedaçada só poderia ocorrer na linguagem que não tivesse perdido completamente sua originalidade musical: as orientais e meridionais (árabe, persa e, sobretudo, o italiano). As línguas nórdicas seriam precisas, exatas, duras e articuladas, se prestariam a ser escritas e lidas, fariam à razão, perdendo para esta sua musicalidade. Harmonia, contraponto, fuga e outros procedimentos técnicos seriam invenções não-naturais, fruto de meras convenções sociais. (Rousseau, 1978).

O sistema tonal: matriz artificial doadora de sentido

O anseio pela reconciliação com o Todo converte-se não só em nostalgia e desamparo, mas também em arquétipos artificialmente formados, cuja intenção é semelhante à da projeção ideal do passado: a imanência orgânica do sentido. Em música, o tonalismo é uma forma artificial de grande importância. Por ter elaborado uma interpretação completa de tal sistema, usaremos para o nosso entendimento a reflexão de Arnold Schoenberg em seu *Tratado de Harmonia*. Sua primeira afirmação sobre o modo maior, baseada na teoria dos harmônicos, é categórica: “A nossa escala maior, a seqüência dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, cujos sons se baseiam nos modos gregos eclesiásticos, pode ser explicada como uma imitação da natureza.” (Schoenberg, 2001, p. 61). É um raciocínio no qual se podem perceber ecos pitagóricos da concepção musical.

Assim, “Se a escala é a imitação do som horizontalmente, em sucessão, os acordes são a imitação vertical, simultânea. A escala é a análise do som, assim como o acorde é a síntese.” (Schoenberg, 2001, p. 67). O sistema tonal, entendido nessas bases, seria então uma representação da natureza na música, como acontecia com o pensamento grego.

Mas Schoenberg é cauteloso ao chamar a atenção para o fato de que “O descobrimento de nossa escala foi um feliz acaso para o desenvolvimento da nossa música. Não só pelos resultados obtidos, como também porque poderíamos ter encontrado outra sucessão diferente, como os árabes, os chineses, os japoneses ou os ciganos. (...) E, acima de tudo: semelhante escala não é o fim, a meta última da música, mas tão-somente uma etapa provisória.” (Schoenberg, 2001, p. 64). O cuidado que Schoenberg toma é o de lembrar que o tonalismo possui um contexto histórico, evitando assim considerar natural o que é socialmente desenvolvido.

Tanto a concepção de Boécio e da *Mousiké* grega quanto a do tonalismo encontram na imitação da natureza sua matriz doadora de sentido. Entretanto, as diferenças que as separam são visíveis: enquanto naquelas os acontecimentos estariam organicamente relacionados num sentido indiviso e único, o tonalismo se autonomiza em relação às outras artes, sendo essa separação um sintoma da perda da totalidade orgânica, da cisão entre Eu e Mundo. Na *Mousiké*, o sentido surge da relação mimética com a natureza em sua forma pura e direta, enquanto que o tonalismo é um sistema de imitação artificialmente criado, onde o sentido já está envolvido pelas formas mediadoras, o que impossibilita aquela totalidade homogênea do pensamento de Boécio.

Mas o sistema tonal ainda é depositário de um sentido comum, capaz de expressar os vínculos da esfera artística com a sociedade em que nasce. Rigorosamente lógico, os encadeamentos e leis acústicas que regem suas estruturas estão em conexão com a vida comum, e cada composição realizada dentro desse sistema é a expressão particular e fechada de um sentido maior, ficando automaticamente atrelada aos valores de um povo, cultura ou época. Em todo caso, é um estilo sociocultural orgânico, capaz de realizar vinculações somente através da realização de seus funcionamentos internos.

Após o declínio tonal na música erudita da nossa época, é para alguns experiência de espanto e algum pesar ouvir um compositor do

século XVIII, como Mozart, que tão bem expressou aquele sistema. Seu pleno domínio técnico sobre a linguagem tonal converte-se - exatamente por ser um domínio ativo - em elogio do compositor ao sistema, e sua composição transforma-se em um prazer estético socialmente partilhado. Para o nosso ouvinte nostálgico de hoje, o pesar se dá ao reconhecer como esse prazer vincutivo aparece de modo tão inesperadamente simples.

Mas, mesmo nos autores que melhor realizaram suas lógicas, o tonalismo permanece como uma aparição fantasmática daqueles tempos nos quais a vida não se separava da essência, e o sentido estava impregnado em cada objeto e em cada ação. Aliás, toda a história da música, desde o início da polifonia, evolui através de rupturas e descontinuidades que atestam a perda de uma totalidade comum por meio do progresso da racionalização.

Frente à racionalidade crescente, a estética musical recebe um lugar curioso: sua assematicidade, sua incapacidade de expressar conceitos (Hanslick e Fubini não cessaram de reiterar essa particularidade) colocam-na em posição análoga àquele não-sei-o-quê obscuro que sobra na razão, ela toma a forma desse vazio. Como reação romântica à racionalização, a música é levada, por essas especificidades que a jogavam ao último degrau do sistema das artes, a um novo lugar privilegiado. Adorno é preciso ao comentar essa especificidade: "Não há dúvida de que a história da música é uma progressiva racionalização. Teve passos, como a reforma guidônica, a introdução da notação mensural, a invenção do baixo contínuo, a afinação temperada, e finalmente a tendência à construção integral da música, irresistível desde Bach e hoje levada ao extremo. Não obstante, a racionalização - inseparável do processo histórico do aburguesamento da música - é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade, ela própria, 'Alfklärung'¹, é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas 'naturais'. No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho dessa racionalidade, ou do que fora vítima." (Adorno, 1983, p. 262).

A Nova Música e a ausência de uma prática composicional comum

Por meio da realização de suas próprias lógicas e possibilidades, o sistema tonal entra em colapso. Sua utilização anacrônica transforma-se em um pastiche: um aglomerado de siglas gerais, progressões estereotipadas, funções que se mecanizam e todo tipo de clichê sentimental jogam o afeto em direção ao valor de troca, à mercadoria. O tonalismo se reifica, e aparece desqualificado enquanto expressão. Para usar de uma metáfora da época, o compositor "perde a casa". Agora estão impossibilitadas tanto a totalidade mimética da *Mousiké* quanto a linguagem comum do tonalismo. O compositor enfrenta um problema de consciência: coagido pelo processo histórico do material musical ateuo fogo em sua própria casa.

Aqui encontramos nos problemas da composição mais uma atualização da nostalgia moderna: o compositor se encontra impossibilitado de uma linguagem comum, amputado de seus meios expressivos

¹ Esclarecimento.

costumeiros, consternado por ter ele próprio os queimado; seu desejo é de que ressuscite um sentido que existia em uma linguagem passada, mas que ele sabe impossível. Aqui, a Nova Música é que carrega a aparição fantasmática do tonalismo, mostrando-se em tendências distintas, que podem ser percebidas em soluções diferentes. Como reação ao abismo que aumenta entre linguagem e expressão, a composição significativa deixa à mostra sua crise. Há compositores que remontam os cacos que restaram da casa que se perdeu e os juntam com as conquistas técnicas de que dispõem, com a esperança de que em uma nova organização ou em novo tratamento os cacos arruinados ao menos deixem aparecer uma fagulha daquele sentido que outrora estava vivo. Em outros casos, os restos também são reunidos, colocados artesanalmente um ao lado do outro, mas apenas para ostentar o fracasso a que foram submetidos. Há ainda as tendências mais novas que procuram renunciar ao temperamento - e assim ao tonalismo definitivamente.

Schoenberg é um caso exemplar do primeiro modo de aparição; suas primeiras obras revelam o limite tenso entre a tonalidade e a atonalidade. O material que aparece nessas composições provém freqüentemente da gramática tonal, tanto do que a formou quanto do que a extinguiu: terças, trítonos, sensíveis, dominantes, cromatismos, seqüências de quartas, pés-métricos de dança etc. são colocados de modo que nunca representam a função que tinham naquele sistema. O sentido da composição começa a se deixar transparecer em uma dificuldade acarretada pela insatisfação com um sistema de referência que apresenta seus meios tradicionais de expressão já praticamente catalogados, e a impossibilidade ou contra-senso de separar-se dele. Essa antinomia opera um movimento de negação recíproca que mantém a idéia em eterna circularidade, sem nunca chegar a uma síntese, como um pêndulo, trazendo a crise para um momento limite. A antinomia subjetividade/racionalização passa a ser reconhecida como fratura nas obras musicais de Schoenberg. Essa negação recíproca pode ser observada logo nos primeiros compassos da Sinfonia de Câmara Op.9:

Logo nesses primeiros quatro compassos da introdução podemos perceber alguns desses limites com os quais o compositor busca flertar: apesar da tonalidade indicada na armadura ser mi maior, o último acorde dessa seção é um fá maior, em fermata, e a harmonia que o precede vem construída cromaticamente através da aproximação cromática e diatônica desse fá maior - a primeira nota é um lá bemol, que juntamente com um si bemol que aparece logo depois estão polarizando

um lá natural, que será a terça do acorde final da seção. O mesmo acontece com o baixo, que vem polarizando o fá através do movimento cromático para o grave (sol, sol bemol, fá); e na oitava superior o mesmo movimento cromático para o agudo (mi bemol, mi natural, fá). Todo o material anterior a esse acorde, com acordes construídos em superposição de quartas é harmonicamente incomum ao tonalismo, apesar de estar inserido em sua lógica de polarizações. O caminho até esse fá maior não se utiliza das funções harmônicas postuladas no sistema tonal, mas abstrai sua essência. Notemos também a função do si bemol que polariza o lá no acorde em fermata que antecede o fá maior: funciona como o movimento da quarta sobre a terça presente na cadência do acorde de quarta e sexta comum no barroco e no classicismo. Quatro compassos que atestam a situação do compositor frente ao material musical: podemos encarar os três primeiros compassos como a busca daquilo que Schoenberg chama de “verdade”: buscando eliminar os ornamentos da composição e desviar a expressão de uma gramática clichê, o compositor tira do material a essência da sistematização tonal – as polarizações – e constrói algo livre das estruturas acordais comuns nas quais a convenção pesaria mais do que a expressão. Se por um lado a construção convencional dos acordes já não atrai sua atenção, procurando novos caminhos através de polarizações cromáticas, a conclusão em um acorde triádico, que confirma o tonalismo em sua forma mais clichê (a resolução cadencial 4 – 3), de que de certo modo se quer fugir, aparece como inevitável e talvez um pouco paródica; como se não resolver a polarização inicial tirasse dela o sentido, mas também como se usar essa forma cadencial tirada de seu contexto tonal pleno causasse uma sensação de saturação.

Na segunda peça do Op.19 - já imerso no atonalismo - o que vemos é um manuseio da forma através de uma “variação progressiva” à maneira de Brahms desses “materiais impossibilitados” (no caso, a terça, retirada do contexto tonal), construindo assim uma peça fechada e coerente, calcada na tradição alemã. A fratura entre eu e mundo verte o que era pressuposto formal em material composicional.

II

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into two systems. The first system is marked "Langsam (♩) = 50" and "äußerst kurz PP". It consists of two staves, treble and bass clef. The second system is marked "p espress." and "pp". It also consists of two staves, treble and bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Quanto às obras de sua fase dodecafônica, é Pierre Boulez quem nos aponta a continuidade da mesma antinomia (embora para chegar a conclusões diferentes): “A série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente.” (Boulez, 1981, p. 244). Essa retórica preexistente é o que entendemos como aparição fantasmática do tonalismo, cristalizada no caminho das inovações técnicas racionais da música como um entrave, carregado de força expressiva. Algo parecido acontece em Alban Berg em sua suíte lírica ou no concerto para violino, onde formas e gestos de extremo lirismo, típicos do auge romântico do tonalismo, aparecem exagerados e impossibilitados de acontecerem tal como eram, por ocasião de estarem ligados não mais a uma gramática tonal, mas sim a seu inverso: o dodecafonismo.

Em Gustav Mahler, a situação desmantelada da linguagem aparece juntamente com uma certa ausência de identidade. Seu romantismo levado ao limite faz retornarem à composição temas folclóricos, imagens nostálgicas, produtos de lembranças arcaicas do compositor, misturadas à erudição histórica tradicional da harmonia e do contraponto, adquirida em sua formação. Tal aproximação entre a música popular e a erudita, antes de significar um retorno à linguagem orgânica do passado, atesta, para o autor, a impossibilidade tanto de uma quanto de outra. O terceiro movimento de sua primeira sinfonia, por exemplo, é construído sobre a tradicional canção popular “Frère Jacques”, retrabalhada ao gosto do criador. Tradicionalmente em tonalidade maior, Mahler transpõe o tema para a tonalidade de ré menor. O tratamento contrapontístico estrutura o movimento, contradizendo a essência popular do tema.

Em nossas terras também surgem saídas para o problema. Como compositor nascido em um país no qual a grande música clássica é estrangeira, Heitor Villa-lobos não precisa colocar-se como participante de sua tradição. Retira material tanto de festas folclóricas brasileiras quanto da tradição européia que aqui chegou. Composições como o

seu trio para palhetas carregam uma certa “esquizofrenia”, uma identidade que se confunde entre brasileiro popular e europeu erudito - definida, aliás, exatamente por meio desse quíproquo. A melodia de caráter folclórico aparece organicamente misturada a um contraponto de tradição européia em passagens abruptas, onde o tratamento dado aos materiais não é o da tradição tonal, como em Mahler. Também o desenvolvimento harmônico aparece impedido em sua acepção tradicional por essa confusão de uma coisa com outra, costurando e tecendo a noção de um sujeito artístico envolto por duas tradições que pouco têm em comum. Essa maneira de compor o encaixa em um novo modo de aparição da Nova Música, que surge agora sob a forma objetiva da ostentação do fracasso tonal por compositores que, apesar de envolvidos com sua lógica, estão fora de sua formação tradicional e histórica.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; MAX Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. Idéias para a sociologia da música. In: *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Saillant & Nyon, Veuve Desaint, 1773.
- BOÉCIO. *Fundamentals of music*. Translation by Calvin M. Bower. Yale University Press, New Haven, 1989. Título original: *De Institutione Musica libri quinque*.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: *Rousseau*. São Paulo: Ed. Abril, 1978. (Os Pensadores).
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.