



É possível pensar problemas sociais a partir da racionalidade musical? A categoria de autonomia entre a música e a sociedade¹

Fernando Araújo Del Lama²

Resumo: Este trabalho visa mostrar algumas articulações possíveis no interior da relação entre música e sociedade baseadas nas discussões da estética musical do século XX, mais precisamente, na categoria de *autonomia*. No campo musical, será utilizado como base teórica o compositor Arnold Schoenberg e a criação de seu método dodecafônico de composição; já no campo da sociedade, serão utilizadas algumas análises do sociólogo Max Weber acerca da organização social de sua época, pautadas nos conceitos de *racionalização* e *desencantamento do mundo*. Por fim, através da comparação dos processos de racionalização que guiaram tanto a música quanto a sociedade, insistir-se-á na ideia de uma única racionalidade a guiar ambas as esferas, mostrando assim, que a música – ou, ao menos, a música moderna – também pode (e deve) ser *pensada*. Em outras palavras, trata-se de um esforço em levar a música para além do modo como ela é costumeiramente tomada, a saber, como objeto de mera fruição estética na ausência de conceito.

Palavras-chave: Arnold Schoenberg. Max Weber. Música dodecafônica. Autonomia. Sociedade.

Abstract: This work aims to show some possible articulations within the relationship between music and society based on the discussions of musical aesthetics of the twentieth century, more precisely, the category of *autonomy*. On musical field, will be used the composer Arnold Schoenberg and the creation of his twelve-tone composition method as theoretical basis; already on the social field, some of Max Weber's analysis concerning the social organization of his days will be used, guided by the concepts of *rationalization* and *disenchantment of the world*. Finally, by comparing the processes of rationalization that guided both the music and society, we will insist on the idea of a single rationality guiding both spheres, showing that music – or at least the modern music – can (and should) be *thought*. In other words, it is an effort to take music beyond the way that it is customarily taken, namely, as an object of simple aesthetic enjoyment in the absence of the concept.

Keywords: Arnold Schoenberg. Max Weber. Twelve-tone music. Autonomy. Society.

* * *

Introdução

Seria possível transgredir as fronteiras da estética e utilizar a racionalidade musical para se pensar problemas sociais? Seria a racionalidade musical limitada ao campo artístico, ou seria ela um espaço privilegiado para se pensar os processos de racionaliza-

¹ Este artigo é uma versão modificada de um texto originalmente escrito como trabalho final em uma disciplina ministrada pelo Prof. Vladimir Safatle. Eu devo a esse professor a seleção de boa parte da bibliografia, bem como as reflexões mais gerais de que me sirvo aqui.

² Graduando em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Bolsista PIBIC/CNPq. Orientador: Prof. Dr. Marcus Sacrini Ayres Ferraz. E-mail: fernando.lama@usp.br



ção que guiam nossa época? É visando responder tais questões que este trabalho será desenvolvido. Assim, se nos propomos a pensar problemas sociais de nossa época partindo da racionalidade musical, devemos nos orientar, quanto ao campo estético, pelas discussões que percorreram o século XX. É certo que tais discussões pautaram-se, sobretudo, sobre a articulação de três categorias fundamentais: *autonomia*, *expressão* e *sublime*. No entanto, dadas as limitações deste texto, apenas a categoria de autonomia será abordada aqui.

As bases teóricas escolhidas foram, no tocante à música, o programa dodecafônico elaborado por Arnold Schoenberg; já no tocante à sociedade, algumas análises do sociólogo Max Weber foram selecionadas, sobretudo as mais significativas para sua teoria da modernidade. Finalmente, através da comparação dos dois campos, insistiremos, sobretudo, na ideia de uma única racionalidade a guiar tanto a música quanto a sociedade modernas. Em outras palavras, trata-se de buscar a racionalidade por trás da estética, ou ainda, “de sustentar que a *arte pensa*” (DUARTE & SAFATLE, 2007, p. 9).

Schoenberg e a busca pela autonomia musical

Iniciemos a exposição com o diagnóstico feito por Alain Badiou, em seu livro *O Século*, acerca da arte:

Há ou não há, no século, vontade de forçar a arte a extrair, da mina da realidade, e por meios do artifício voluntário, um mineral real duro como o diamante? Vemos medrar crítica do semblante, da representação, da mimese, do ‘natural’? [...] Há notadamente uma arte da rarefação, da obtenção dos efeitos mais sutis e mais duráveis, não mediante postura agressiva para com formas herdadas, mas mediante arranjos que dispõe essas formas na beira do vazio, numa rede de cortes e desaparecimentos. (BADIOU, 2007, p. 119-120).

Badiou é claro com relação aos rumos tomados pela arte no século XX: o rompimento da arte modernista com os elementos tradicionais da arte, como a mimese e a representação, e com as “formas herdadas” da tradição. Como exemplos, poder-se-ia citar, no caso das artes plásticas, o rompimento das vanguardas artísticas com a figuração; no caso da literatura, o rompimento com a narrativa e com os moldes clássicos de constituição psicológica dos personagens; já no caso da música, o rompimento com o



sistema tonal. Roland de Candé, no tocante ao campo musical, parece concluir o mesmo:

Desde Debussy, assiste-se a uma contestação geral do sistema e das regras acadêmicas: princípio das relações tonais, desenvolvimento temático, formas tradicionais. Aos músicos dessa época, a imitação dos modelos, em que o ensino se baseava outrora, parece estéril (CANDÉ, 2001, p. 183).

Ora, antes mesmo de Debussy, já se percebia a contestação de alguns elementos da tradição tonal, em especial no Romantismo musical do século XIX. Em Wagner, por exemplo, já é possível notar, em *Tristan und Isolde*, de 1865, uma espécie de antecipação da dissolução da tonalidade, preluando, assim, os rumos que a música tomaria no século XX. No entanto, o movimento de contestação foi impulsionado a partir de 1894, com as possibilidades atonais lançadas a partir da apresentação da peça *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy. Ou seja, as cadências e progressões que são caras à harmonia tonal foram, ao longo do século XIX, paulatinamente se tornando previsíveis³ ao ouvinte médio da mesma época. Assim, após Debussy, caso se persistisse em compor com base no sistema tonal, as possibilidades criativas iriam se afunilando cada vez mais. Ainda segundo Candé: “a maneira pela qual [os compositores] percebem a crise e organizam o universo monótono e inerte da escala cromática determina as grandes orientações da música do século XX” (CANDÉ, 2001, p. 194).

A postura de Schoenberg em relação à crise seria a de criar um novo princípio organizador para o material musical, em substituição ao já desgastado sistema tonal; tal princípio seria justamente o método dodecafônico de composição. Romper com o sistema tonal significava, antes de qualquer outra coisa, romper com Jean-Philippe Rameau, grande teórico da música do século XVIII: este último sustentava que as regras harmônicas de consonância e dissonância estariam dadas na natureza. Para Schoenberg, no entanto, tal como ele defende em seu tratado de *Harmonia*, “não existem sons estranhos à harmonia, pois Harmonia significa simultaneidade sonora” (SCHOENBERG, 2001, p. 447). Seria esta definição de harmonia que permitira Schoenberg dizer que “a diferença entre eles [sons consonantes e dissonantes] é gradual e não substancial” (SCHOENBERG, 2001, p. 58). Outra diferença teórica fundamental é que, enquanto para Rameau

³A quebra da expectativa, isto é, jogar com a previsibilidade do ouvinte, foi, aliás, um dos elementos que mais animou e caracterizou o Romantismo musical, sobretudo no fim do século XIX.



o elemento fundamental da música era a harmonia, de onde se deduziriam todos os demais elementos, para Schoenberg a ideia musical seria composta, necessariamente, da junção de *melodia, ritmo e harmonia* (SCHOENBERG, 1984, p. 220). Assim, de maneira sucinta, as principais mudanças em relação ao sistema tonal seriam as seguintes: enquanto na tonalidade conservava-se a organização musical com base na nota *tônica*, ao redor da qual gravitavam a harmonia e a melodia, no novo método procura-se acabar com a centralidade tonal e com a hierarquia que a tonalidade estabelece entre as notas da escala cromática tradicional.

O primado da *série* daria conta disso: a regra geral de uma série era a de que nenhuma nota deveria ser tocada antes que as outras onze notas fossem tocadas antes. Para garantir que isso ocorresse, o compositor deveria estabelecer previamente uma série com as doze notas, em sequência e sem repetição, usadas em qualquer oitava e em qualquer ritmo. Visando ampliar as possibilidades do uso da série no interior do processo composicional, uma vez estabelecida a *série*, ela apenas poderia ser usada em sua forma *original* e em mais três outras formas, todas simétricas em relação à *original*. Estas seriam as outras três formas seriais possíveis: a *retrógrada* (série *original* tocada de trás para frente), a *inversa* (série *original* com os intervalos invertidos) e a *retrógrada da inversa* (série *inversa* tocada de trás para frente), totalizando, assim, quarenta e oito formas seriais possíveis. Ora, tomando como princípio que nenhuma forma serial comece a ser tocada antes que a anterior termine, consegue-se que cada uma das doze notas seja tocada o mesmo número de vezes que as demais, minando, assim, a possibilidade de qualquer centralidade tonal e hierarquização das notas, o que inevitavelmente acontecia nas peças tonais e nas peças atonais sem princípio organizador⁴. Por este motivo, a criação de grandes peças era limitada, a não ser que fossem sustentadas por textos (caso de *Erwartung, Op. 17*, do próprio Schoenberg). O dodecafonismo supriria a falta de articulações conceituais rígidas e de elementos unificadores com a primazia da série, possibilitando a composição de grandes formas musicais novamente, sem o recurso a textos.

⁴ Estas “peças atonais sem princípio organizador” correspondem, na obra de Schoenberg, às peças produzidas em seu período intermediário, isto é, no chamado “atonalismo livre”, de 1909 à 1923. Neste período, nota-se o abandono dos elementos da tradição tonal, mas sem o advento da série como princípio organizador, que só ocorrerá em 1923, nas *5 peças para piano, Op. 23*. É interessante observar que Schoenberg não produziu tantas peças neste período, chegando até mesmo a permanecer alguns anos sem finalizar nenhuma peça, o que só deixam mais claras as suas preocupações e sua intenção: criar regras e elaborar um método que sistematizasse a composição não-tonal.



Enfim, com o essencial da racionalidade por trás do método de composição dodecafônico já exposto, passemos, agora, à próxima seção de nossa exposição.

Weber e a autonomização das esferas da vida social na modernidade

Vejamos agora como esta racionalidade aplicada a problemas estéticos também guiou problemas pertinentes à sociedade. É sabido que Platão já tinha conhecimento da profunda relação entre música e sociedade. Daí ele dizer, através de Sócrates, que:

A introdução de um novo gênero de música deve ser evitada com o maior empenho, como particularmente perigosa para o todo, pois em parte alguma as leis da Música são alteradas sem que concomitantemente se modifiquem as leis fundamentais da comunidade. (PLATÃO, 2000, p. 192, 424c).

Lembremos também da importância concedida à música na pedagogia platônica: juntamente com outras disciplinas, como o cálculo (ou aritmética), a geometria, a estereometria e a astronomia, a harmonia, apreendida a partir da música, deveria ser imprescindível para a formação do filósofo-rei. Portanto, o filósofo-rei, responsável pelo governo da polis, deveria necessariamente conhecer as leis da música, já que, a música é “onde mais facilmente se insinua o desrespeito às leis” (PLATÃO, 2000, p. 192, 424 d). Platão alertaria ainda, nas palavras de Adimanto, sobre uma situação em que houvesse falha na educação musical dos jovens:

Não há consequências, replicou [Adimanto], se não for instalar-se ali aos poucos e depois coar de mansinho para os costumes e instituições; desse ponto, cada vez mais forte, passa para os contratos dos cidadãos, e dos contratos salta para as leis e a constituição, com a maior desfaçatez, Sócrates, até a completa ruína, tanto na vida particular como da pública (PLATÃO, 2000, p. 192, 424c-d).

Como destacou Safatle, as formas musicais nascem a partir da decisão sobre critérios válidos de racionalidade: ela é produzida segundo decisões sobre protocolos de identidade e diferença entre elementos (consonância e dissonância), sobre o que é racional e o que é irracional (som e ruído), sobre o que é necessário e o que é contingente (desenvolvimento e acontecimento), sobre a relação entre razão e natureza (música como imitação das leis naturais ou como plano autônomo) e sobre os regimes de intuição



no tempo e no espaço (SAFATLE, 2006, p. 173). Ora, uma forma musical, como as demais formas estéticas, não nasce de outro modo senão a partir da decisão sobre os critérios válidos de racionalidade. É nesse sentido que esta afirmação de Schoenberg – que certamente concordaria com Platão – deve ser entendida: “(...) uma mente bem treinada em lógica musical pode funcionar logicamente sob quaisquer circunstâncias” (SCHÖENBERG, 1984, pp. 85-6).

Ou seja, desde Platão, já era possível notar a forte relação entre a racionalidade musical e a sociedade. Na modernidade, como veremos doravante, a força desta relação não se modificou. Vejamos, primeiramente, alguns aspectos fundamentais da modernidade segundo a teoria de Weber: em seu texto *A ciência como vocação*, de 1918, ele diagnosticaria sua época – que não por mera coincidência era a mesma de Schoenberg – da seguinte forma:

O destino de nossos tempos é caracterizado pela racionalização e intelectualização e, acima de tudo, pelo desencantamento do mundo. Precisamente, os valores últimos e mais sublimes retiraram-se da vida pública, seja para o reino transcendental da vida mística, seja para a fraternidade das relações humanas e pessoais (WEBER, 1982, p. 182).

Este trecho contém uma articulação-chave para a compreensão da modernidade segundo Weber, a saber, a articulação entre *racionalização* e *desencantamento do mundo*. Para uma correta compreensão desta articulação, faz-se importante um esforço em detalhar cada um destes conceitos, dado o caráter primordial deles no pensamento de Weber.

Examinemos, em primeiro lugar, a noção de *desencantamento do mundo* (*Entzauberung der Welt*), claramente inspirada na noção schilleriana de *desdivinização da natureza* (*Entgötterung der Natur*). Pierucci empreendeu uma análise minuciosa de cada ocorrência deste conceito na obra de Weber; segundo ele, ao analisar o significado de *desencantamento* a partir do termo alemão “*Entzauberung*”:

É que desencantamento em sentido estrito se refere ao mundo da magia e quer dizer literalmente: tirar o feitiço, desfazer um sortilégio, escapar de praga rodada, derrubar um tabu, em suma, quebrar o encantamento (PIERUCCI, 2003, p. 7-8).

No entanto, Pierucci aponta ainda para a necessidade de, no emprego do conceito de *desencantamento*, contextualizá-lo com o texto ao seu redor:



O uso do termo em Weber de fato não é unívoco, lá isso é verdade. Ele muda: dependendo da questão em tela – e não do transcurso dos anos do autor, atenção! – Ele se expande e se retrai, fica mais forte ou mais fraco, mas nem por isso chega a se pôr como desbragadamente polissêmico. É isso que pretendo deixar bem demonstrado aqui: não é hiperpolissêmico e muito menos contraditório. (PIERUCCI, 2003, p. 35).

Ou seja, a noção de *desencantamento* possui, de certo modo, um único sentido, a saber, o de *desmagificação*; no entanto, dependendo do contexto no qual é inserido, o *desencantamento* se daria de dois modos: *desencantamento religioso* ou *desencantamento científico do mundo*. O primeiro modo se refere à desintegração das concepções mágicas no interior da religião e à eliminação da magia como meio da salvação, em prol de uma racionalização da vida, de uma eticização da religião. O segundo modo se refere ao remetimento da religião, impregnada de magia, ao campo do irracional, dada a sua carência de sentido vinculada a origens e fins últimos. Não é preciso muito esforço para notar a semelhança entre os dois modos de desencantamento: a aversão à *magia* contida na religião.

Gabriel Cohn, ao prefaciar a edição brasileira dos *Fundamentos racionais e sociológicos da música*, já apontava para a importância do segundo elemento de nossa articulação, a saber, a *racionalização*, ao dizer que era nele que Weber “via o traço específico da modernidade” (WEBER, 1995, p. 9, Prefácio). O processo de *racionalização* ocorrido no Ocidente abarcaria, inclusive, o desencantamento do mundo. É o que afirma Safatle:

A racionalização em Weber define-se, entre outras coisas, por um processo triplo: desencantamento, dominação pelo cálculo (*Berechnen beherrschung*) e consolidação da legalidade própria de cada uma das esferas de valores. (SAFATLE, 2007, p. 389).

Tal processo – longe de ser recente, isto é, contemporâneo a Weber – já se mostra em sua fase inicial, por exemplo, no âmbito científico, na rejeição renascentista da física aristotélica, composta de objetos qualitativos, possibilitando o advento da física “matematizável” moderna. O processo de *racionalização*, porém, ganhará força somente a partir do fim do século XVIII. Nos seus *Fundamentos racionais e sociológicos*



da música, Weber datará o nascimento da música moderna com a consolidação do sistema tonal. Basta, para tanto, lembrarmos a afirmação que abre este livro:

Toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava (relação de frequências 1:2) e a divide nos dois intervalos de quinta (2:3) e quarta (3:4), portanto em duas frações do esquema $n/n+1$, chamadas “frações próprias”, que também estão na base de todos os nossos intervalos musicais abaixo da quinta. (WEBER, 1995, p. 53).

Ou seja, os elementos mais básicos da harmonia tonal, que fora sistematizada por Rameau, em seu *Tratado* de 1722.

Mas, afinal, quais seriam, com efeito, as consequências da racionalização e do desencantamento do mundo para a organização social na modernidade? Ora, o advento do desencantamento e da racionalização excluiria a esfera religiosa da vida social. Com essa exclusão, as demais esferas deixariam de estar subordinadas à esfera religiosa, que no “mundo mágico pré-moderno” atuava como hierarquicamente superior, unificando as demais. Logo, as demais esferas se tornariam autônomas umas em relação às outras. Segundo Rouanet:

O que a modernidade permitiu, segundo Weber, foi um ganho de autonomia nas três principais esferas axiológicas: a ciência, a moral e a arte. Ver a ciência como “paladina” da modernização seria tão unilateral quanto privilegiar a arte (o fascismo foi a estetização da política) ou a moral (a *new right* é a moralização da sociedade) (ROUANET, 1987, p. 209).

Este processo de “insubordinação” das esferas sociais é analisado por Weber em seu texto *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*; nele, o sociólogo faz algumas considerações acerca das consequências da autonomização da esfera da arte:

O desenvolvimento do intelectualismo e da racionalização da vida modifica essa situação. Nessas condições, a arte torna-se um cosmo de valores independentes, percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos. (WEBER, 1982, p. 391).

Ampliando o sentido da afirmação de Weber, Rouanet sugere os rumos da arte, agora autônoma: “a arte autônoma, destacando-se do seu contexto tradicionalista (arte religiosa) em direção a formas cada vez mais independentes, como o mecenato secular e finalmente a produção para o mercado” (ROUANET, 1987, p. 232).



Leopoldo Waizbort, na introdução aos *Fundamentos racionais e sociológicos da música*, concorda com Rouanet, dizendo algo bastante próximo:

A arte, nas sociedades ‘primitivas’, estava atrelada a ‘fins práticos’, ou seja, não possuía *autonomia*, e, portanto, não tinha por objetivo o ‘gozo estético’. Pelo contrário: ela estava a serviço de valores outros (sobretudo o culto). À autonomização da arte, sua libertação das finalidades práticas, corresponde o início da ‘verdadeira racionalização’, pois que a autonomização da esfera artística engendra a *legalidade própria* dessa esfera, que é justamente a sua *racionalização específica*. (...) Na arte, a racionalização se projeta sobre os próprios *meios* artísticos. Assim, a racionalização da música é a racionalização dos meios musicais: dos sistemas sonoros, dos instrumentos, das formas composicionais etc. (WEBER, 1995, pp. 39-40, Introdução).

Assim, a autonomia, responsável por engendrar a legalidade própria das esferas axiológicas, certamente possui um lugar central na história da modernidade; isso só se confirma com os estudos arqueológicos de Foucault: a noção de *epistémê* foi descrita no prefácio de *As palavras e as coisas* como um “campo epistemológico” ou lugar no qual:

[...] os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade. (FOUCAULT, 2007, p. XVIII-XIX).

Portanto, pode-se afirmar que a autonomia certamente se inscreveu na *epistémê* moderna, visto que ela se tornou o conceito regulador, além do campo estético, também do campo moral (problema da autonomia moral), do campo político (problema da autonomia política e da soberania); do campo clínico (distinção entre saúde e loucura, na psiquiatria moderna, nasce da dicotomia entre vontade autônoma e vontade alienada) (informação verbal)⁵.

Conclusão

Por fim, para concluir, já com as relações entre autonomia, música e sociedade postas em cena, só nos resta articulá-las.

⁵ Informação fornecida pelo professor Vladimir Safatle durante a sétima aula do curso *Políticas da forma: estética musical e os desdobramentos da forma crítica*, em 2010, na Universidade de São Paulo.



No tocante à música, mostramos que a formação do pensamento dodecafônico consistia em introduzir a noção de *série* como princípio organizador do material musical. O primado da *série* seria responsável por acabar com qualquer centralidade tonal e, conseqüentemente, pela quebra da hierarquia existente entre as notas, traços marcantes da tradição tonal. Desta forma, a música dodecafônica, enquanto sistema de regras de composição alternativo ao sistema tonal, foi uma tentativa de constituição da forma musical *autônoma*, isto é, de se dar uma forma musical com sua *legalidade própria*.

No tocante à sociedade, mostramos que a modernidade, segundo Weber, estava marcada por um processo de racionalização e de desencantamento do mundo. Juntos, estes dois processos seriam responsáveis por abalar a centralidade do misticismo religioso, ou melhor, da esfera religiosa, na vida social moderna, quebrando assim a hierarquia que antes existia, na qual as esferas axiológicas estavam submissas à esfera da religião. Deste modo, cada uma das esferas axiológicas passaria a ser *autônoma* em relação às demais, obtendo, também, sua *legalidade própria*.

Portanto, entendemos que o mecanismo racional que guiou a música do século XX é semelhante ao que guiou a organização da sociedade moderna: a finalidade de ambos é, em última instância, a busca por *autonomia*, por *legalidade própria*, seja na música, seja na sociedade. Assim sendo, para encerrar, em resposta às indagações propostas ainda na primeira seção deste trabalho, responderíamos que sim, é possível pensar, ao menos na modernidade, problemas sociais a partir da racionalidade musical, assim como também é possível invertermos o sentido, isto é, pensar a racionalidade musical a partir de problemas sociais, uma vez que há um único mecanismo agindo em ambas as esferas. Esperamos, também, ter deixado claro que a racionalidade musical está muito longe de se restringir apenas ao campo artístico, mas possui um papel fundamental na história da racionalidade, já que, como exposto ao longo do texto, músicas não nascem sem ao menos uma tomada de decisão acerca dos critérios de racionalidade que as regem.

Referências

- BADIOU, A. *O século*. Tradução: Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- CANDÉ, R. de. *História universal da música: volume 2*. Tradução: Eduardo Brandão. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



- DUARTE, R.; SAFATLE, V. (Org.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)
- PIERUCCI, A. F. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- PLATÃO. *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3ª edição. Belém: EDUFPA, 2000.
- ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SAFATLE, V. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: SAFATLE, Vladimir; RIVERA, Tânia. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006, p. 163-197.
- _____. Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana. In: *Revista Discurso* (São Paulo), 2007, vol. 37, p. 365-406.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Editado por Leonard Stein e traduzido por Leo Black. Londres: Faber and Faber, 1984.
- _____. *Harmonia*. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Tradução: Waltensir Dutra. 5ª edição. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.
- _____. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Edusp, 1995.